الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله
كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

صورة الرجل في الرواية النسائية المغاربية المعاصرة ـ نماذج مختارة ـ

The image of man in the contemporary Maghreb feministic novel– Selected models–

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث
تخصّص أدب عربي ونقده

إعداد الطّالبة:
– فضيلة بن القمر

إشراف الأستاذ الدكتور:
- مشري بن خليفة

لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الصفة
أ.د حبيبة بوتمجت	رئيسا
أ.د مشري بن خليفة	مشرفا ومقررا
أ.د انشراح سعدي	ممتحنا
أ.د شفيقة بن داود	ممتحنا
أ.د توفيق شابو	ممتحنا
أ.د هدى ملاحي	ممتحنا

السّنة الجامعيّة **2022/2021**

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Algiers -2- Ab Al Kacem Saâdallah

Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

The image of man in the contemporary Maghreb feministic novel

– Selected models–

Thesis for PhD Phase III L.M.D
specialization: Arabic literature and criticism

Prepartion of student:

- Fadhila Benelguemar

Supervision of Prof. Dr:

- Mecheri Ben Khelifa

Discussion members:

Capacity	Members of the Commission
President	Prof.Habiba Boutamdjet
supervisor and rapporteur	Prof .Mecheri Ben Khelifa
Member	Prof .Inshirah Saadi
Member	Prof .Shafiqa ben Dawood
Member	Prof .Toufik Shabo
Member	Prof .Houda Mallahi

University Year: **2021/2022**.

شكر وعرفان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ

وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾[سورة النمل، الآية:19]

أحمد الله عزّ وجلّ الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع، كما لا أنسى بين يدي هذا

العمل أن أبادر بتسجيل خالص شكري وثنائي لأستاذي **"مشري بن خليفة"**

الذي كان سراجا أنار لي ملامح السبيل بنصائحه وإرشاداته.

كما أشكر كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد .

إهداء

- إلى روح والدي الطاهرة -رحمه الله-

- إلى بسمتي أمي

-إلى عائلتي.

- إلى صغيري آدم.

-إلى غاليتي ليلى

- إليكم جميعا...

فضيلة بن القمر

مقدمة

إنّ المتتبع لحضور المرأة في التاريخ يجده محتشمًا فهو تاريخ احتكره الذكر، ونتيجة لذلك تعرّضت المرأة لمختلف أشكال الاستلاب الفكريّ والاقتصاديّ والجنسيّ، ووقَعَت تحت وهْم أنّ الرجل هو صاحب القوامة عليها، لذا عانت من الدونيّة والاحتقار، وهيمنة السّلطة الذكوريّة على حياتها وترجع أسباب هذه الهيمنة إلى التّفرقة بينها وبين الرجل على أساس بيولوجيّ تواشج معه كل ما هو ميثولوجي وتيولوجي، وكذا فلسفيّ ونفسيّ وحتى لغويّ؛ بحيث أنّ هذه الاختلافات جعلت المجتمع وثقافته الذّكوريّة تنحاز للذكر وتجعله الأعلى وتذّل المرأة وتجعلها الأدنى، وذلك على امتداد العصور واختلاف الثّقافات.

ومع ظهور الحركات النّسويّة التّحرريّة في الوطن العربيّ ومسايرة المرأة المغاربيّة لها من خلال سعيها إلى تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة داخل المجتمع وفي كافة المجالات، ومناهضة النّظام القائم على الاستعلاء الذكوريّ؛ الذي جعلها خاضعة لسلطة الرّجل ومرجعيته الذكوريّة المتجذرة في المجتمع المغاربيّ؛ الذي على الرّغم من التغيرات السوسيوثقافيّة التي حدثت فيه إلاّ أنّ ثقافته الذّكوريّة المتسلّطة لم تتغيّر، عَملت المرأة المغاربيّة على إعادة تشكيل وضعها داخل المجتمع من خلال الكشف عن المواطن التي تحدّد مركزها في ظلِّ مركزيّة الرجل.

وعَمدتْ إلى مناهضة هذا الوضع من خلال تعرية هذه الثقافة الذكوريّة، وقد وجدت في الكتابة والرّواية تحديدًا الفضاء الأكثر استيعابًا لواقعها، فطرقت تابوهات الدّين والسّياسة والجنس، تحدّثت عن النّظم الدينيّة الاجتماعيّة والأسريّة، وكل ماله علاقة بالمرأة وما يربطها بالآخر/ الرجل الذي تعيش معه تجارب كالقرابة والصداقة والحبّ والخصومة، ومن خلال هذه التجارب بحثت عن هويتها الأنثويّة وقوَّمت علاقة المرأة بالرجل، لتصبح صورة هذا الأخير أهمّ مرجع سردي تنبني عليه الروايّة النّسائيّة المغاربيّة؛ والتي تنطلق من إشكالية ثابتة وهي الكتابة لإثبات ذاتها الأنثوية.

علاقة الرجل بالمرأة هي ما يتمحور حوله بحثنا المعنون بـ: "صورة الرجل في الرواية النسائيّة المغاربيّة المعاصرة"؛ والتي تروم إلى تتبع مختلف أشكال حضور صورة الرّجل في

النماذج الروائيّة المختارة، وتحديد طبيعة علاقة هذه الصور بواقع المرأة، وقد كان من الدوافع التي قادتنا إلى اختيار هذا الموضوع دون غيره هو غياب مثل هذا النوع من الدّراسات التي بحثت عن تجليات صورة الرجل في الرواية النسائيّة المغاربيّة، وتركيز الدراسات الأدبيّة والنقديّة على صورة المرأة في هذه الروايات وجعل الأُطر التي تلوح فيها صور الرجل كلها سلبيّة لذا ارتأينا البحث عن حقيقة سلبيّة هذه الصور بإثبات أو دحض هذه الفكرة، وقد اعتمدنا في مقاربتنا لموضوع البحث عدّة مصادر ومراجع؛ نذّكر بدايةً مصادرها التي تمثلت في الروايات المغاربيّة التالية:

– من الجزائر : رواية "تشرفت برحيلك" لفيروز رشام، رواية "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض.

– من تونس: رواية "دروب الفرار" لحفيظة قارة بيبان، رواية "ريح الصبا" للثريا رمضان.

– من المغرب: رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام، ورواية "المُلهِمات: لفاتحة مرشيد.

– من ليبيا: رواية "نساء الريح" لرزان نعيم المغربي.

وقد كان اختيارنا لهذه المدونات دون غيرها لما تتوفر عليه من خصوصيات في تشكيلها لصور الرجل؛ لأجل ذلك كان اختيارنا لمدونة واحدة من ليبيا، إضافة إلى أنّنا لم نتحصل على مدونة من موريتانيا، وكان اختيارنا لهذا العدد من المدونات لتبيان مختلف أشكال صور حضور الرجل التي رسمتها الروائيات المغاربيات، وذلك تبعًا لاختلاف مرجعياتهنّ الإيديولوجيّة والثقافيّة، إضافة إلى اختلاف مجتمعاتهنّ، وكذا منظور الروائيات للرجل في نفس المجتمع.

وعلى حدّ علمنا لا توجد أي دراسة عربيّة عالجت صورة الرجل في الرواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة على وجه التحديد، وكانت هناك بعض الدّراسات التحليليّة التي ترتبط بدراسة صورة الرجل في الإبداع الأدبيّ في الشعر وجدنا كتاب "صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دراسة تحليلية" للدكتور أحمد حاتم الربيعي والذي تناول في الفصل الأول المعنون بـ: البنية الموضوعية مختلف أشكال صور الرجل، ثمّ تطرّق في الفصل الثاني والثالث إلى البنية اللغويّة وكيف استطاعت المرأة صياغة أساليب لغويّة وتصويريّة تظهر من خلالها

مشاعرها المتضاربة تجاه الرجل، وتقوم بالتعبير عن هذه المشاعر صوتيًا من خلال البنيّة الإيقاعيّة التي كانت خاتمة الفصول.

أمّا صورة الرجل في الرواية النسائيّة نجد كتاب "صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية رؤية ثقافية جمالية" (2008) لصاحبه "منصور المهوس"، والذي أكّد من خلال دراسته أنّ صورة الرجل في الرواية النّسائيّة السعوديّة كانت دائما صورة للرجل المتسلط مهما كانت صلة قرابته بالمرأة، وربط بين شخصيات الروايات بالبنية الزمكانيّة، ليؤكّد أنّ الدين والثقافة والمجتمع هي من منحت الرجل حق التسلط على المرأة.

كما كانت هناك مجموعة من رسائل وأطروحات جامعيّة عالجت هذا الموضوع لكن تناولت أقطار مختلفة نذكر منها: رسالة "صورة الرجل في الرواية النسائيّة السعودية" (ماجستير 2007) للطالبة نورة سعيد حمد القحطاني، حاولت الباحثة توضيح كيفية معالجة الروائيّة السعوديّة لواقعها من خلال تقديمها لصورة الرجل في مجتمعها، وتحديد رؤيتها الفكريّة وعلاقة تلك الرؤية بالواقع الذي أظهرته بكل مستوياته حيث حاولت في بحثها إظهار بعض الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة للمرأة إيجابيّة كانت أو سلبيّة.

نجد أيضا رسالة "صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية (ماجستير 2014) للطالب حبيب بهرور. ركّز في فصولها على صور الرجل من خلال محورين أساسيين هما: الرجل في إطار العلاقات الأسريّة، والرجل خارج الأسرة ضمن علاقات المجتمع، وهذا لتبيان أنّ الروائيات قدمن شخصيات ذكوريّة تبين من خلالها سطوة الرجل وسيطرته على متغيرات حياة المرأة بشكل عام وليس في محيط الأسرة الضيق، كما وقف على مدى تأثير هذه الصورة في البناء الفني للرواية من خلال تحديدها وربطها بالزمن المحكي والفضاء المكاني للرواية ومدى تفاعلها مع الشخصيّات الأخرى.

إضافة لرسالة: "صورة الرجل في الرواية النسوية الفلسطينية سحر خليفة أنموذجا" (ماجستير 2012)، للطالبة ماجدولين ماجد عبد الهادي السويطي. ربطت فيها صور الرجل بظروف الوطن فتطرقت لصور الرجل الإيجابيّة من مناضل، ومحب وشهيد وأسير، مع رسم

صورة واضحة لكل هؤلاء. وجاء الفصل الثاني نقيضًا للفصل الأول؛ إذ يكشف عن الصورة السلبيّة للرجل من مثل العميل والشهواني والانتهازي. وتمثلت هذه الصورة في شخصية الرجل الأب والمثقف والأخ والفقيه وهي أنماط تكاد تكون واحدة في المجتمعات كافة؛ وقد عالجتها من زاويتين: الآخر اليهودي الذي كان دائم الحضور ويتمثّل في الاحتلال الصهيوني والمستوطن ورجل السلام والجندي...إلخ والآخر العربي الذي كان قليل الحضور.

الملاحظ أنّ كل الدّراسات انطلقت من العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة والتي تحدّد شكلها من خلال تجلياتها في البنى الاجتماعيّة؛ والتي بُنيت على حجر أساس متين قوامه فكر ذكوريّ متجذر في الثقافة العربيّة عامة والمغاربيّة على وجه التّحديد، ممّا جعل كفّة صورة الرجل تميل إلى السلبيّة، وتتغيّر درجة هذا الميل بتغيّر طبيعة العلاقة التي تربط بين الروائيّة كامرأة والرجل، وبين كونها كاتبة تعبّر عن واقع نساء مجتمعها وعلاقتهم بالرجل.

من هنا جاءت إشكاليّة الدّراسة تتمحور حول تساؤل محوريّ وهو:

– كيف تجسدت صورة الرجل في الرواية النسائيّة المغاربيّة المعاصرة؟

تتفرع هذه الإشكالية المحوريّة التي نحاول تتبعها في دراستنا إلى إشكالات فرعيّة نصيغها كما يلي:

– هل صورة الرجل في الرواية النسائيّة المغاربيّة تعكس حضوره البيولوجيّ والسيكولوجيّ؟ أم أنّ الروائيّة صوّرته انطلاقًا من علاقته بذاتها كأنثى؟.

– كيف عكست الروائيّة المغاربيّة واقع المرأة من خلال صورة الرجل؟.

طبيعة البحث جعلته ينفتح على أكثر من منهج نقدي ينفذ من خلاله إلى رحم المتون الروائيّة فكان لابد من الاعتماد بداية على المنهج التاريخيّ من خلال تتبع تطور ونشوء المرحلة الأموميّة والمرحلة الذكوريّة، وعلى آليتي الوصف والتحليل، واعتمدنا المنهج الاجتماعي مع الإفادة من المنهج النفسيّ، فعند استعراض صورة الرجل ورسم أبعادها كانت الدراسة تتبع المنهج الأول بينما تستعين بالثاني في تعمقها ورصد بعض الصور وتحليلها، كما اِستعرنا من المنهج البنيوي عناصر البنيّة السرديّة والمتمثّلة في الشخصيّة من أجل

الكشف عن تمظهرات حضور صور الرجل مع الإفادة من المنهج الاجتماعي لاستعراض ورسم أبعاد صورة الرجل.

قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة؛ قمنا في المدخل بتعريف مصطلحات البحث، إضافة إلى التطرق إلى قضايا تخص هذه المصطلحات، ككيفية انتقال الصورة إلى الأدب وإشكاليّة مصطلح الأدب النسائيّ.

تناولنا في الفصل الأول علاقة الرجل والمرأة ومصادرها المتعدّدة، حيث اندرج تحته أربعة عناصر؛ أولها المصدر الدينيّ الذي بحثنا فيه عن كيفيّة تكريس الأديان لإحداث التمايز بين الرجل والمرأة من خلال العناوين الفرعية التالية: ذكوريّة الدين، والتمييز والمساواة بين الرجل والمرأة في الدين (القوامة- الدرجة- الثواب والعقاب- الميراث)، أمّا ثاني هذه العناصر فهو المصدر الأنثربولوجي والذي من خلاله تتبعنا مسارات وخصوصيات تطور الإنسان البيولوجيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة وحدّدنا أثرها في علاقة الرجل بالمرأة، وتناولنا في العنصر الثالث تجليات هذه العلاقة في المصادر اللغويّة حيث بحثنا عن دلالة الذكر والأنثى وكل ما ينشق عنهما من مصطلحات في المعاجم اللغويّة، ثمّ تطرقنا فيه إلى قضية الأصل في التّذكير، وانتصار قواعد اللغة للمذكر من خلال : التّذكير والتّأنيث، الجمع، الفعل، الاشتقاق، التنوين ثمّ عرجنا على عنصر اللغة والاختلاف بين الجنسين، وكيف أدى الاختلاف النحويّ إلى تفاوت لغويّ بين الجنسين. آخر عناصر هذا الفصل كان البحث في الاختلافات بين الجنسين في المصدر الأدبيّ الذي افتتحناه بقضية ذكوريّة الكتابة الأدبيّة وطبيعة العلاقة القائمة بينهما في الخطاب الأدبي، كما تطرقنا إلى صورة المرأة في كتابات الرجل وصورة الرجل في كتابات المرأة.

والفصل الثاني فجاء تحت عنوان: "قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة"، قُسم إلى جزأين في الجزء الأول تناولنا الخصوصيّة والاختلاف في الكتابة النّسائيّة مبرزين كيف أنّ للاختلافات الجسديّة والنفسيّة وحتى التاريخيّة والثقافيّة دور في صياغة الاختلاف الإبداعيّ بين الرجل والمرأة وعالجنا في الجزء الثاني قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة بداية من التيمات

التي ترتبط بذاتها الأنثويّة كالحبّ، الجسد، الصراع الاجتماعي (الزواج- الإنجاب والعقم- الطلاق)، العنف (الجسدي-الجنسي-النفسي)، ومن ثمّ عرّجنا إلى القضايا العامة التي ترتبط بهويتها الوطنيّة كالسياسة، الإرهاب، الآخر (المستعمر-الهجرة إلى الآخر-صورة الآخر)، الدين، واستنبطنا هذه التيمات من خلال البحث في مجموعة من الروايات النّسائيّة المغاربيّة.

ودرسنا في الفصل الثالث صورة الرجل في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر حاولنا فيه إبراز مختلف أشكال حضور صور الرجل بداية بالصور النمطية والتي قسمناها إلى قسمين؛ الأول تطرقنا فيه إلى الصور النمطية السلبيّة للرجل (الأب، الأخ، الزوج، الحبيب، العشيق، الصديق)، وبعد ذلك للصور النمطية الإيجابيّة للرجل (الأب، الأخ، الزوج، الابن، الحبيب، العشيق، العشيق)؛ وبحثنا في الجزء الثاني من الفصل عن الصور السلبيّة للرجل في المخيال الروائي النّسائي المغاربي (رجل الدين، المثقف، المادي، الانقيادي، المدير، الجار)، وأنهينا البحث بخاتمة كانت حوصلة إجماليّة لنتائج الدّراسة.

أمّا أهم المراجع التي اعتمدنا عليها نذكر منها: جميل حمداوي "بلاغة الصورة الروائية"، مارلين ستون "يوم كان الرب أنثى نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة" رجاء بن سلامة "بنيان الفحولة"، زليخة أبو ريشة "اللغة الغائبة"، نحو لغة غير جنسوية، عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، عيسى برهومة "اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة"، سارة جامبل "النسوية وما بعد النسوية"، مسعودة لعريط "سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية"، بوشوشة بن جمعة "الرواية النسائية المغاربية"، يمينة عجناك "قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي الجزائري"، زهور كرام "السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب"، هويدا صالح "نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية والتطبيق".

لكلّ بحث صعوبات تحفه وجب على الباحث تهوينها وتذليلها، وصعوبة بحثنا هذا كانت في صعوبة الحصول على بحوث ودراسات تطرقت إلى صورة الرجل في الدراسات السّرديّة النّسائيّة المغاربيّة؛ إلاّ أنني تمكنت من تجاوزها بعون الله وبعون مشرفي الدكتور

الفاضل مشري بن خليفة الذي أوجه له كل الشكر والامتنان على جميل صبره وتشجيعه، فهو لم يبخل عليّ لا بوقته ولا بعلمه فكان لي نِعمَ العون.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

المدخل

الإطار المفاهيمي

I- مفهوم الصورة والصورة الروائيّة

1- الصورة:

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

ت- أنواع الصّور.

ث- وظائف الصّورة

2- الصّورة الروائيّة

II- الأدب النّسائي

1-المؤنّث والأنثوي

2-النّسوي والنّسائي

3- تعريف الأدب النّسائي

III- الرواية النّسائيّة

تعريف الرواية النّسائيّة

إنّ الصّورة والرواية والأدب النّسوي مصطلحات مهمة في حقل الدّراسات المقارنة والنقديّة والأدبيّة وهي المصطلحات المفتاحيّة في دراستنا، لأجل ذلك جعلنا من هذا المدخل إطارًا مفاهيميًّا الهدف منه الوصول إلى دلالة واضحة حول هذه المصطلحات.

I- مفهوم الصّورة والصّورة الروائيّة:

تتداخل الصورة في عدّة مجالات علميّة وأدبيّة، فهي من المصطلحات التي تحتاج للمتابعة والتقصي.

1- الصّورة:

- لغة:

جاء في لسان العرب: "صور في أسماء الله تعالى، المصَوِّرُ وهو الذي صَوَّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها... والجمع صُوَرُ، صِوَرُ وصُوْرُ، وقد صوره فتصَّورَ"[1].

قال ابن الأثير: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[2].

أما في القاموس المحيط: "الصُّورة، بالضم: الشكل ج: صُور وصِورُ... وقد صوره فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة."[3]

وورد المصطلح في تاج العروس بمعنى "الشَّكْل، والهيئةُ، والحقيقَةُ، والصِّفة... الصُّورة ما ينتقش بها الإنسان، ويتميَّز بها عن غيره، وهي ضربان:

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مجلد 4، دار صادر بيروت، ط01، لبنان، 2005، ص: 473.

[2] (م. ن)، (ص. ن).

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط مؤسسة الرسالة، ط08، بيروت، لبنان، 2005، ص: 427.

ضَرْبٌ محسوس يدركه الخاصّة والعامّة... كصُورة الإنسان والفرس والحمار.
والثّاني: معقول يُدركه الخاصّة دون العامّة كالصّورة التي اختّص بها الإنسان من العقل والرّويّة والمعاني التي ميّز بها".[1]

الملاحظ أنّ هذه المعاني اللغويّة للفظة الصورة حملت دلالة التشكل والصفة وتحديد الهيئة؛ أي ارتبطت بالشكل والملامح الخارجية.

- اصطلاحا:

إنّ العديد من المصطلحات في النّقد الأدبي مازالت تتميز بالزئبقيّة، فلم يحدّد لها مفهوم دقيق، ومن ذلك مصطلح الصورة الذي ينفلت من حدود التعريف على الرغم من ظهوره منذ القديم هذا الغموض يرجع لكونها "تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق".[2]

وعليه فإنّ مصطلح الصورة "توضح به أشياء قد لا تكون في متناول الحواس، بيد أنه هو نفسه في حاجة إلى توضيح مادام الغموض يلفه منذ بداية توظيفه، لأنه يتراقص بين الحِسية، والذهنية، والمفاهيمية... وما يتفرع وينشق عن كل هذا"[3]، وهي أيضا" الطريقة المباشرة للتعريف بالشيء للغير بتقديم الموضوع نفسه حتى يستطيع أن يدرك طبيعة هذا الموضوع بكافة أحاسيسه، حيث تستطيع أن تحدث نفس الأحاسيس بنفس الطريقة"[4]، أي أنّها وسيلة لإزالة الغموض تدرك غالبًا بواسطة الإحساس.

[1] مرتضى الزبيدي: تاج العروس، من جواهر القاموس، ج12، ترجمة: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1983، ص:357-358-359.

[2] فرانسوا مورو: البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة أحمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص:15.

[3] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين، دار الهدى للمطبوعات، ط01، (د.ب)، 2015، ص:04.

[4] *Gag Greimas,J. Courtes: Sémiotque, dictionnaire raisonné de la théorie de langage, hachet, université, paris, 1979, p: 181.* *تر: نبيل عيش*

يرى الفيلسوف غانتشيف أنّ الصورة: "كل فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر"[1]، فالصورة في مفهومها العام هي تمثيل" للواقع المرئي ذهنيا وبصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية".[2]، فالصورة انعكاس للواقع المرئي والحسي.

قد تكون هذه الصورة "لغوية بيانية، كما هو حال الصور البلاغية من تشبيه، واستعارة ومجاز، وكناية... وقد تكون صورة حسية بصرية أيقونية، أو عبارة عن أنساق سيميائية غير لفظية، تتجسد بشكل جلي في الجسد، والسينما، والمسرح والفوتوغرافيا، والحاسوب...".[3]، فهي تتعدّد بتعدد مشاربها.

إنّ مفاهيم مصطلح الصورة تعدّدت بتعدّد مجالات استخدامها والإطار الذي وضعت فيه؛ فهي تجمع بين العديد من البحوث المختلفة.

1-1 أنواع الصورة:

إنّ الصورة تتنوع على حسب السياق والحقل المعرفي الذي تنتمي إليه، لذلك تحدّد أنواع الصور انطلاقا من هذا الأساس:

- "**الصورة الشعرية:** هي تلك الصور البلاغية القديمة التي تعتمد على صور البيان (التشبيه، والاستعارة، والمجاز العقلي، والمجاز المرسل، والكناية)، والمحسنات البديعية (الطباق، والمقابلة، والتكرار، والالتفات، والتورية، والجناس، والسجع...).

[1] مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين، ص:04.

[2] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2007، ص: 24-25.

[3] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي، ط01، (د.ب)، 2014، ص:15.

- **الصورة السردية الموسعة:** هي تلك الصور التي ترتبط بالسرد، سواء أكانت رواية أم قصة أم قصة قصيرة، وهي تصوير لغوي تخييلي، وتشكيل فني جمالي إنساني، يراعي مجموعة من السياقات"[1].

وغيرها من الصور المتعددة التي جعلت من الصورة قاسمًا مشتركًا بين هذه الحقول المعرفيّة والعلميّة، وكان لكلّ حقل دراسته الخاصة لها وفق طبيعته ومنهجه وآلياته.

1-2 وظائف الصّورة:

تتعدد وظائف الصورة بتعدد موقعها في السياق فمنها: "الوظيفة التخيلية، الوظيفة الفنية والجمالية، والوظيفة المرجعية، والوظيفة التمثيلية، والوظيفة الانعكاسية، والوظيفة الحجاجية، والوظيفة السردية، والوظيفة الإبداعية، والوظيفة الإحالية، والوظيفة الأيقونية، والوظيفة التوثيقية، والوظيفة التفسيرية، والوظيفة التأويلية..."[2] إضافة للعديد من الوظائف المختلفة والمتنوعة. وما يهمنا في بحثنا هو الوظيفة السرديّة للصورة.

2- الصّورة الروائيّة:

تتقاطع الصورة مع كل الأجناس والفنون، وكان الإبداع الأدبيّ أحدّ أهمّ هذه التقاطعات، وقد رأى أرسطو أنّ الصورة في الأدب ماهي إلاّ استعارة بينما وسّع السيرياليون مفهومها، كما عرّفها أندريه برتون André Robert Breton في عبارته الشهيرة "إن الصورة إبداع خاص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر"[3]، أي أنّ الصورة نتاج ذهني من خلاله تتحقق الشعرية.

---

[1] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي، ص: 24- 25.

[2] جميل حمداوي: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي، ص: 26.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط01، لبنان، 1990، ص: 16.

أمّا حديثًا يشمل مصطلح الصورة عند بعض النقاد "التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة بدل المشابهة"[1]، ثم أصبح مفهومها "يشمل كل الأدوات التعبيرية مما يقودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"[2]، فهو حسب هذين المفهومين مصطلح يقترب من مفهوم الصورة البلاغيّة القديمة.

كما يرى أحمد الشايب أنّ الصورة الأدبيّة "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل"[3]، لهذا هي "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلا جديدا ومبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي"[4].

وبذلك تهدف هذه الصورة إلى "تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير "الاختلاف" ويستدعي "التأويل" بقرينة أو دليل. الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد، دائما، مع كل قراءة"[5]، وتفتح بذلك أبواب التأويلات أمام المتلقي الذي ترتبط الصورة أساسًا به.

[1] (م. ن)، (ص. ن).
[2] (م. ن)، ص: 10.
[3] علي علي الصبح: الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، (د.ب)، (د.ت)، ص: 113.
[4] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، 1994، ص: 3.
[5] (م. ن)، (ص. ن).

ما نستشفه أنّ مفهوم الصورة في الدّراسات النقديّة اقتصر على دراسة الصورة الشّعريّة/ البلاغيّة أكثر من دراسة النّثر وأهملت كليًّا الرواية، إلّا أنّه ومع الدّراسات المُقارنة اقتحم مفهوم الصورة مجال الرواية من خلال مباحث الصورلوجية والتي تعني فيها الصورة كل ما ينبثق "عن إحساس، مهما كان ضئيلاً (بالأنا) بالمقارنة مع الآخر، (وبهنا) بالمقارنة مع مكان آخر."[1]، وبدأ تناول الصورة الروائيّة ضمن الأدب المقارن تحت مبحث الصورة الروائيّة؛ والتي حدّد فانسون جوف Vincent Jouve أنواعها:

"- **الصورة البصرية:** تعود إلى الواقع ومصدرها العالم الخارجي ويتم إدراكها بواسطة حاسة البصر، وتبقى دائما داخلية، ولا يساهم المتلقي في انتاجها.

- **الصورة الحلمية:** منطلقها هو مبدأ اللذة وتعود إلى الفانتازم، وهي نتاج للاستيهام، ويتم إنتاجها داخل الجهاز النفسي.

- **الصورة الذهنية الأدبية:** هي إنتاج تخيلي يجمع بين مبدأي اللذة والواقع، تجمع بين فانتازم الذات وفانتازم الغير، وهي إنتاج مركب يجمع بين ما هو داخلي وما هو خارجي. فهي تركيب بين الصورة البصرية والصورة الحلمية."[2]

انطلاقًا من هذه الأنواع ربط فنسون جوف بين مفهوم الصورة والقارئ الذي تتطلب منه الصورة في الرواية "عملية إعادة خلق تخييلية حقيقية لأنها ليست أبداً نتيجة لإدراك وإنما هي منتوج لتمثل... والقارئ هو من يتولى القيام ببناء التمثل انطلاقا من منشآت النص"[3]، وتصبح الصورة هي النشاط الذي يقوم به القارئ من خلال معطيات النص وإدراكه الذاتي، وترتبط بالأثر النفسي الذي تحدثه لدى المتلقي.

على مستوى الدّراسات العربيّة النّقديّة التي أخرجت الصورة من حقل الصورة الشّعريّة إلى حقل الدّراسات المقارنة نجد دراسة محمد أنقار "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية"

---

[1] دانييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، سوريا، ص: 91.

[2] بوشعيب الساوري: الذات وصورها في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط01، المغرب، 2016، ص: 08.

[3] (م. ن)، ص:07.

الذي يرى أنّ الصورة الروائيّة هي "نقل لغوي لمعطيات الواقع وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثربولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي"[1]؛ فهي نتاج الخيال وصورة للواقع وإعادة تشكيل وتركيب بين كل هذه العناصر بواسطة اللغة.

إضافة إلى هذه العناصر المكونة للصورة الروائيّة نجد فيليب هامون Philippe Hamon "يشير إلى أن كل ما يتعلق بالحيل التي يستخدمها الكاتب (الروائي) أو الراوي الذي ينوب عنه لعرض الشخصيات وترتيب الزمن وتحديد زاوية النظر إلى كل شخصية، والقطع الزمني، وتوزيع الأدوار العاملية، وسكونية أو تغيير الصفات والأسماء والطباع السيكولوجية لدى الشخصيات، ثم ما يتبع ذلك من تسلسل منطقي للمتواليات وترصيعها، وتبادلها"[2]، هي التي تمنح الصورة الروائيّة خصوصيتها وتميزها عن باقي الصور.

بذلك تتخطى الصورة كونها مجرد ملامح خارجية لتصبح "إعادة تقديم واقع ثقافي يكشف من خلاله الفرد أو الجماعة الذين شكلوه (أو الذين يتقاسموه أو ينشرونه)، ويترجمون الفضاء الاجتماعي، والثقافي، والإيديولوجي، والخيالي الذي يريدون أن يتموضعوا ضمنه"[3]، فالصورة وإن كانت "نتاجا فرديا أو جماعيا تسهم في تشكيلها عناصر ثقافية وعاطفية، موضوعية وذاتية مما يجعل الصورة أداة لنقل الأفكار بل والأساطير"[4]، ونتيجة لذلك

---

[1] محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، ط01، المغرب، 1994، ص: 11.

[2] عبد اللطيف الزكري: وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2016، ص: 48.

[3] دنييل هنري باجو: الأدب العام المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997، ص: 91.

[4] مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية، دينامية التخييل، وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط01، الرباط، 2012، ص: 177.

أصبحت الرواية تمثلاً لصورة الإنسان الذي يشكل للذات المبدعة الآخر المضاد لها مهما كانت صفة هذا الآخر.

II- الأدب النّسائي:

لاقى الأدب النّسائي عند بداية ظهوره على الساحة العربيّة إشكاليةً في ضبط مفهومه فقد اختلفت تسمياته بين الأدب: النّسويّ/ النّسائيّ/ الأنثى/ المؤنث، كما اختلفت المفاهيم التي تضبط هذا المصطلح، كونه مصطلح يصعب الإمساك بجوهره.

ترجع إشكالية مصطلح الأدب النّسائي إلى أنّه "لم يأخذ الاتجاه الصحيح منذ البداية، ولم يحظ باهتمام نقدي جاد، يقوم بتأصيل المصطلح في الثقافة العربية مما أدى إلى وجود عوائق جمة أحاطت بالمصطلح"[1]، ممّا أثار الكثير من الجدل بين النقاد والدارسين، فتراوحت الآراء بين الرفض والقبول المشروط، إلاّ أنّ الأغلبيّة كانت بالرفض.

هذه الاختلافات حول المصطلح ارتكزت حول أربع مصطلحات هي: الأنثوي والمؤنث، والنّسوي والنّسائي، لذا سنحاول أولاً تحديد مفهوم كل مصطلح ومن خلاله تتضح أوجه التّشابه والاختلاف بينهم.

1- المؤنث والأنثوي:

استخدمت النسويّة مصطلحي المؤنث والمذكر "للإشارة إلى هوية النوع المكتسبة بحكم الثقافة، فهذا المعنى الاجتماعي والذاتي للذات يتم رسمه منذ فترة مبكرة جدا من حياتنا؛ بحيث يبدو معادلا للجنس الذي ننتمي إليه"[2]، وهنا لا يمكن ربط كل ما تكتبه النساء بجنسها، فكتاباتهن لا تنطلق بالضرورة من "منظور "مؤنث" وتحمل قيما مؤنثة، بل لا يمكننا الزعم بأن شيء تكتبه النساء سيكون نسويا feminist بطريقة أو بأخرى"[3]، فما تكتبه المرأة

[1] يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2017، ص:95.

[2] بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 2002، ص:30.

[3] (م. ن)، ص:30.

يرتبط بالاختلافات الثقافيّة المكتسبة التي اختلفت بها عن مكتسبات الرجل الثقافية، حيث تندرج هذه الاختلافات تحت مصطلح الجندر/ النوع.

هذا ما تبنته زهرة الجلاصي عندما استخدمت مصطلح "النص المؤنث" والتي تخطت به إشكاليّة ثنائيّة المؤنث/ المذكر، حيث رأت أنّ "النص المؤنث سيعرف نفسه كحامل لصفة مؤنث استنادا إلى آليات الاختلاف لا الميز، فلن يحتاج إلى مبدأ المذكر لأنه ينزع إلى امتلاك منزلته خارج المقابلات التقليدية، ومن هذا المنظور يمكن أن يكون مصطلحا واعدا يروم امتلاك قابلية الاشتغال في منطقة المشترك وذلك في انتظار أن يتحول إلى منطقة الحياد"[1]، فهي تعمد إلى تصنيف الإبداع وفق عوامل خارجيّة كالثقافة والبيئة، وطبيعة الموضوع، على غرار جنس الكاتب.

يستدعي لفظ الأنثوي ثنائيّة المذكر والمؤنث، "ولا تحضر هذه الثنائية إلا وهي محملة بكلمات تؤشر على طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة، ومنها على وجه الخصوص: الخضوع، الاستسلام، الطاعة، الهامشية، الأقلية، الحماية، النفوذ، الإلغاء؛ وهي كلمات تؤشر على دونية الأنثى"[2]، تستخدم هذه الثنائيّة للتمييز البيولوجي بين الجنسين، وبالتالي منح الأفضلية للرجل ممّا يجعل علاقة المرأة بالرجل تنحصر في المعاني السلبيّة، كما يجعل المرأة دائمة الخضوع للذكر بمختلف صوره.

هذا ما ساهم في ظهور حركات تحرريّة تدعو إلى إلغاء التصنيف القائم على الطبيعة البيولوجيّة، هادفة بذلك إلى تحرير المرأة من سطوة الرجل، فقد ظهرت في الغرب فلسفة نسويّة تسعى إلى "خلخلة التصنيفات القاطعة للبشر إلى ذكورية وأنثوية، بما تنطوي عليه من بنية تراتبية هرمية (هيراركية) سادت لتعني وجود الأعلى والأدنى المركز والأطراف السيد

[1] زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سارس، تونس، 2002، ص:14.

[2] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، المدارس، ط01، الدار البيضاء، 2004، ص:20.

والخاضع"[1]، وهو ما جعل نازك الأعرجي ترفض مصطلح أنثوي لما يحمله من دلالات احتقار للمرأة، فالأنوثة عندها "ما تقوم به الأنثى وما تتصف به، وتتضبط إليه، ولفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضّعف والرقة والاستسلام والسلبيّة"[2].

فمصطلح الأنثى إضافة إلى ما يحمله من هذه الدّلالات السلبيّة فهو في اللغة يضم الأنثى البشريّة وغير البشريّة ولا يصح القول بالسرد المؤنث لأنّ "(المؤنث والمذكر) صفتان لغويتان لا ترتبطان بحقيقة الانتماء الجنسي، فهناك (المؤنث الحقيقي) مثل: فاطمة وهند، و(المؤنث المجازي) مثل: الشمس وأذن، بل إن المؤنث يمكن أن يطلق على المذكر إذا لحقته علامة تأنيث، مثل: طلحة ومعاوية، ويسمى المؤنث اللفظي، في موازاة المؤنث المعنوي، وهو علم المؤنث الخالي من علامة التأنيث مثل: مريم وزينب"[3]، وهنا يمكن أن يخرج مصطلح الأنثى في استعماله الأدبي من معنى السرد الذي تخص به الأنثى /المرأة.

من خلال هذا نستنتج أنّ المؤنث والأنثوي لا يؤديان معنى النسائيّة التي تتعلق بالسرد الذي تكتبه المرأة.

2- النّسوي والنّسائي:

إنّ الاختلاف بين مصطلحي النّسائي والنّسوي ما هو إلاّ للتمييز بين ما تكتبه المرأة، إذ وجب التمييز بينهما كون" نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي (أي جنس بيولوجي)"[4]، فمصطلح النسائي يحيل إلى التخصيص والحصر داخل إطار الجنس (أنثى)، بينما النسوية هي "منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء أو داعية إلى توسيع

[1] يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2018، ص:08.

[2] نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، ط01، سوريا، 1997، ص:31.

[3] محمد عبد المطلب: قراءة السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص:14.

[4] شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002، ص:07.

حقوقهن"[1] وتعد حركة فكرية للدفاع عن المرأة وردّ اعتبارها داخل المجتمع الذكوري عربيًا كان أم غربيًا.

كما فُرق بين الكتابة النّسويّة والكتابة النّسائيّة؛ فإن كانت هذه الأخيرة تدل على "الكتابة التي تبدعها المرأة عموما فإن الكتابة النسوية ترتبط بنوع من الكتابة تلك التي تنبع من خلفية أيدلوجية تنصب المرأة الكاتبة فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة "[2]، فالكتابة النسويّة ترتبط بإيديولوجيا وتيار فكري نسوي؛ بينما ترتبط الكتابة النّسائيّة بجنس كاتبها.

أمّا إذا ما عدنا إلى الجذر اللغوي للفظتي النّسوي والنّسائي نجدهما في معجم لسان العرب "النِّسوة والنُّسوة، بالكسر والضم، والنساء والنِّسوان والنُّسوان: جمع المرأة من غير لفظه... قال بن سيدة: والنساء جمع نسوة إذا كثرن، ولذلك قال سيبويه في الإضافة إلى نساء نِسويّ، فردَّه إلى واحده..."[3]، من هنا نجد أن جذرهما اللغوي واحد، وهو ما جعل العديد من النقاد والكتاب لا يفرقون بينهما في الاستعمال.

إنّ الاختلافات بين المصطلحات السابقة اتسمت بالتعميم والتشعب داخل هذه المفاهيم المتعددة والمختلفة؛ فإذا كانت "عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما التقويم فإن هذه التسمية، على العكس، تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم"[4]، وبالتالي أصبحت عصية على الضبط والتحديد.

نستخلص من كل ما ورد أنّ:

- الأنثى/ الأنثوي تستخدم للتحديد الثقافي والاجتماعي للمرأة داخل مجتمعها.

---

[1] مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة والنسوية، منشورات الاختلاف ط01، الجزائر، 2013، ص:204.

[2] محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، ط01، المغرب، 2007، ص: 08.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج01، ص: 250.

[4] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط01، المغرب، 2003، ص: 19.

- النّسويّة حركة سياسيّة إيديولوجيا تهدف إلى إعادة مكانة المرأة داخل المجتمع الذكوري.

- النّسائيّة ترتبط بالجنس البيولوجي.

إلا أنّه هناك من النقاد والدارسين من رفض كل هذا التعدد المصطلحي في مفهوم كتابة المرأة، فزليخة أبو ريشة ترفض هذه التصنيفات كون "كلمات النسائية، النسوية، المرأة النساء، التي

تستخدم استخدامات مضطربة تشوش الفكر النسوي ورسالته، فعبارات مثل "الأدب النسوي" و"الأدب النسائي" و"أدب المرأة" تختلط في الاستعمال اختلاطا لا يورث غير الإبهام"[1]، ممّا تجعل الأدب ينزاح عن جوهره، فالإشكاليات التي ارتبطت بمصطلح الأدب النّسائي جعل التنظير له ينزع في أغلبه إلى الرفض، وهذا يعود عند بعض النقاد إلى "أن هذا المصطلح جد فضفاض، يثير الكثير من الخلفيات والحساسيات في الأذهان، ويجعله عرضة لكثير من الإسقاطات الشخصية أو الإيديولوجية التي أصبحت تمارس على كتابات المرأة العربية"[2]، كما يجعل الأدب الذي يدخل في خانته يبتعد عن قيمته الفنيّة.

حيث ترى خالدة سعيد أنّ مصطلح الأدب النّسائي" تنقصه الدقة، ويكتنفه الغموض برغم كثرة استعماله وفيه اقرار بمركزية ما يكتبه الرجل وهامشية ما تكتبه المرأة، لأنه يسم كتاباتها بالفئوية ويستند إلى تغليب الهوية الجنسية (رجولة/ أنوثة) على العمل الابداعي، الأمر الذي يؤدي إلى التغييب الإنساني العام والثقافي القومي والتجربة الشخصية، والوعي بها والخصوصية الفنية"[3]، فهي تتحفظ على إطلاق مصطلح الأدب النسائي على ما تبدعه المرأة لأنّه يجعله أقل ممّا يبدع الرجل، متجاهلين بذلك خصوصية هذا الإبداع.

[1] زليخة أبو ريشة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي، سوريا، 2009، ص:30.

[2] يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي الجزائري، ص:97.

[3] خالدة سعيد: المرأة التحرر الإبداع، نشر الفنك، ط01، المغرب، 1991، ص: 85.

كما هناك من الباحثين من لا يقر بوجود رواية نسائيّة إلا إذا ارتبطت "بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي"[1]، وهو بذلك يلغي أي إبداع نسائي تكتبه المرأة لا يُعنى بقضايا النساء عامة، ملغيًا بذلك صفة النّسائيّة عن العديد من النّصوص الروائيّة التي تناولت الجوانب الإنسانيّة، كمّا أنه يسمح بإدراج النّصوص الروائيّة التي يكتبها الرجل ويتناول فيها قضايا المرأة في خانة الأدب النّسائي.

بينما ميّز إدوارد سعيد في الأدب بين أمرين: "الأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسائي، بينما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فإنني أسميه أدبا أنثويا"[2]، فما يهمه في تحديده لنوع الأدب هو السّمات الأنثويّة داخل متون هذا الأدب سواء أكان الكاتب رجلاً أو امرأة، لهذا وجب التمييز بين ما ينتمي إلى النسويّة وبين المتون التي تتطرق إلى قضايا المرأة.

إنّ إشكاليات هذا المصطلح تكمن في "كلمة (نسائي) التي لها دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتكاري، وهذا ما يدفع بالمبدعات العربيات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن في استلاب الفهم الذكوري"[3]، وهو ما جعل أغلب الكاتبات العربيات يرفضن هذه التسمية.

هذا التمييز والتصنيف يجعل كتابة المرأة في مقابل كتابة الرجل، وهنا تصبح كتابتهن في المرتبة الثانية فلا المجتمع ولا اللغة ستنصفهن، فحتى حديث المرأة في كتابتها عن بنات جنسها يجعلها في قفص الاتهام حيث يوجه "الاتهام أحيانا إلى الناقدات بأنهن متعصبات

[1] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، لبنان، 2004، ص: 11.

[2] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، ط04، بيروت، 2014، ص:53

[3] يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي الجزائري، ص: 95.

للنساء وكارهات للرجل يتحاملن على الكتاب الرجال بتكريس عملهن للكاتبات النساء فقط"[1]، وفي الحقيقة أنّ المرأة في كثير من الأحيان إن لم تكن أغلبها تَكتب بجسدها الأنثوي، وتعالج من خلاله نظرة مجتمعها لهذا الجسد، وهو ما يجعل نظرتها للآخر المتمثل في المجتمع الذكوري المتسلط سلبيّة.

تُرجع بثينة شعبان سبب رفض الكاتبات لمصطلح الأدب النّسائي كون هذه الأخيرة "مازالت تستخدم كعبارة مهينة أو على الأقل تنبئ بنقص ما. ويفسر هذا سبب مقاومة معظم الكاتبات العربيّات لتصنيف أدبهن على أنه أدب نسائي"[2]، وتضيف إلى هذا أنّ المصطلح "الذي يدل في العربية والآداب الأخرى على نقص في الإبداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة"[3]، بينما رفضت الكاتبات هذا المصطلح خشية من مقارنة كتاباتهنّ مع ما يكتب الرجل وبالتالي الانتقاص من قيمة انتاجهنّ الإبداعي، وهو الموقف الذي دفع ببثينة شعبان إلى الاستغراب، حيث ظهرنا لها "وكأنهن يقلّلن من شأنهن ومن وجودهن حين يؤكدن أنهن لسن كاتبات نساء ولكنهن كاتبات فقط"[4] وتُرجع دافعهنّ لقول هذا إلى أنّها "وجدت أن نساء كثرا، وفي مجالات مختلفة، قد عشن تجارب مماثلة وكنّ حريصات دائما على أن ينظر إليهن كمهنيّات محايدات وليس كنساء مهنيّات خشية الحكم المسبق بالانتقاص من كفاءاتهن"[5]، ما يؤكد إقرارهنّ بتميز الرجل عليهنّ وأنّهنّ لا يستطعنّ إنتاج إبداع ينافس أو يتفوق على إبداع الرجل.

وترى مسعودة لعريط أنّ مواقف الكاتبات واحتجاجهن على مصطلح الأدب النسائي يعود إلى "تقصير النقد العربي في تأطيره لظاهرة الكتابة النسائية من منظور علمي يبحث

---

[1] بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسائية العربية، دار الأردني، ط01، بيروت، لبنان، 1999، ص: 11.

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

[3] (م. ن)، ص: 24.

[4] (م. ن)، (ص. ن).

[5] (م. ن)، (ص. ن).

في النص بهدف الإمساك بالخصوصية الجمالية فيه، وليس في الجوانب المحيطة به وإلى غياب تيار نقدي نسائي عربي يهتم بهذه الكتابة. فالممارسة النقدية عند النساء في الوطن العربي قليلة جدا؛ ولذا، يشكو هذا المجال من الفراغ لاسيما أن الناقد (الرجل) همّش هذا الفرع من الأدب، أو عالجه معالجة تقليدية يشوبها الشك في قدرات المرأة ومجال الكتابة"[1]، كما أنّه رفض تقسيم الأدب إلى أدب ذكوري وآخر نسائي.

هذا الرفض لم يكن محصورا على النقاد والكتاب من النساء إنّما وُجد أيضا لدى الرجال حيث تَرُد بثينة شعبان على اعتراض بعض الرجال على المصطلح الأدب النّسائي بأنّ "هذا المصطلح قد يعطي فرصة لكاتبات سيئات لا يحصلن عليها في حال غياب هذا المصطلح"[2] وترى أنّ هدف دراسة الأدب النّسائي "ليس إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهنّ صوت أبدًا، وإنما هو إعادة المكانة للكاتبات اللواتي تمَّ إخماد أصواتهن أو تهميشهن أو التقليل من أهميتهن فقط لأنهن نساء"[3]، ووضع المرأة في مكانة تتساوى بها مع الرجل في المجال الإبداعي ككل .

وقد توصل سعيد يقطين إلى أنّ إشكالية تأصيل مصطلح الأدب النّسائي تبلور عنه اتجاهين:

"الاتجاه الأول يبرز الأول في الاحتكام إلى البعد الجنسي للكتابة، وبمقتضاه يدخل كل إنتاج لأي امرأة في نطاق "السرد النسائي". يبدو أنّ هذا الاتجاه هو المهيمن.

أما الاتجاه الثاني فخاص، لأنه لا يرتهن إلى العنصر الجنسي للكتابة فقط. ولكنه يربطه بالميل نحو تجسيد ما صار يحمل مفهوم "الكتابة الأنثوية"، وحيثما تحققت تجليات هذه الكتابة الأنثوية كنا بصدد الإبداع السردي النسائي وكلما انعدمت بعض تجلياتها استبعد

---

[1] مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص: 22.

[2] بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسائية العربية، ص: 24.

[3] (م. ن)، ص: 24.

نعت الكتابة بالنسائية، ولو كانت الكاتبة امرأة"[1]. أي أنّه يركز على الملامح الأنثويّة من خلال تيمات خاصة بالمرأة، ومن خلال رؤيتها لعالمها الذاتيّ.

إنّ كل هذه الآراء وغيرها الرافضة لهذا المصطلح لا تنفي وجود آراء لنقاد تقف موقف القبول والتقبّل لهذا المصطلح، ومنهم حسين مناصرة الذي يرى أنّ وَسم ما تكتبه المرأة بالكتابة النسائيّة لا يقلل من قيمتها كما رأت بعض الأديبات العربيات إنّما "الكتابة النسوية كتابة أصلية، ولها أبعادها الجمالية التي أسس لها النقد النسوي، الذي غدا أحد المناهج النقدية المعاصرة المعتبرة"[2]، وبالتالي أصبح لها حجم ووزن في الخريطة الأدبيّة العالميّة والعربيّة.

رغم كل الالتباسات والغموض الذي يحيط بهذا المصطلح قدّمت زهور كرام تركيبًا لمجموعة من الآراء والتأملات النقديّة، وتوصلت في الأخير إلى أنّ الإبداع النّسائي "يأتي من تصور مستعمليه، فهو يأخذ إما طابع خصوصية الكتابة عند المرأة، أو يأتي بهذه الصيغة ليثير مسألة المرأة كوضع خاص يمكن الانتباه إليه عبر واجهة الإبداع، أو التركيز على كتابة المرأة لتسجيل موقف رد الفعل على التغييب الذي يطال إنتاجات المرأة في الدراسات النقدية والأبحاث الأدبية"[3] أي أنّه يتحدد على حسب زاوية تناوله وكيفيّة الاشتغال عليه.

3- تعريف الأدب النّسائي:

على ضوء ما تقدم وعلى الرغم من تداول مصطلح الإبداع النّسائي "بشكل كبير في اللقاءات والملتقيات الثقافية، وانتشار استعماله سواء من خلال القبول أو الرفض فإنّ هذا

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، دار الأمان الربط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط01، 2012، ص: 204-205.

[2] حسين مناصرة: هل هناك كتابة نسوية، مجلة إنزياحات، ع 04، اليمن، سبتمبر 2010، ص: 78.

[3] زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط01، الدار البيضاء، 2004، ص: 66.

الاستعمال ما يزال غامضًا ومبهمًا، ويتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية"[1]، وبالتالي تعدّدت مفاهيمه بتعدد مشاربها.

ومن التعريفات الكثيرة للأدب النّسائي نجد ماري إيجلتون **Mary Eagleton** تعرفه على أنّه: "الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت"[2]، فهو الأدب الذي يقاس بمدى تناوله للتيمات الخاصة بالمرأة؛ أي أنّه الأدب الذي يهتم بالجانب الذاتي للأنثى، وهو ما ذهب إليه الروائي واسيني الأعرج في تعريف للأدب النسائي حيث يقول: هو "الأدب الذي يبرز خاصيات المرأة الجوهرية والانسانية..."[3]، بمعنى الأدب الذي يُتناول فيه قضايا المرأة الخاصة/ الذاتية والقضايا العامة التي ترتبط بها.

أمّا هيلين سيكسوس Hélène Cixous تعرفه بأنّه: "أدب ذو لغة خاصة هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة فلا يمكن لها –مثلا– البحث عن ذاتها والكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يجسد وظيفتها التعبيرية، وعما لديها من جماليات مخبوءة حتى هذا الزمن دون هاتيك اللغة، ولكي تحقق مثل هذا الأدب الإبداعي ذي اللغة الخاصة لا مندوحة لها من أن تتحرر كاملا من الحياء والخوف"[4]؛ وهذا تعريف يرتبط بالجانب اللغوي وبكيفية استغلال المرأة لطاقاتها اللغويّة لتشكيل أسلوبها الإبداعي الخاص.

كما أنّ مصطلح الأدب النّسائي هو الذي يشير إلى ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة وليس الأدب الذي يكون موضوعه المرأة حيث أنّ "استخدام مصطلح الأدب النسوي في

---

[1] (م. ن)، ص: 65.

[2] إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2007، ص:03.

[3] واسيني الأعرج: ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن، مجلة روافد، عدد خاص بـ: المرأة والإبداع، منشورات مارينو، الجزائر، 1998، ص: 12.

[4] (م. ن)، ص:04.

المجتمع العربي الذي اعتاد الكتابة الذكورية، جاء ليبينه حق المرأة في ارتياد مجال الإبداع الأدبي وتفوقها فيه"[1]

وهو يعني "ما تكتبه المرأة من أدب، وتلمس مدى الخصوصية النسوية فيه، وبالتالي فإن استخدام مصطلح (النسوية) مثله مثل أي مصطلح، لا يحمل دلالات تفضيلية على أدب الرجل"[2]، فاستعمال هذا المصطلح لا يعني بالضرورة عزله عن ما يكتبه الرجل، أو إنقاص من قيمته الفنيّة والجماليّة.

وكاستخلاص لما سبق من التعريفات فإنّ الأدب النّسائي هو ذلك الأدب الذي يُكتب من طرف المرأة ولاتصاله بهذا الاسم أو بهذا الصنف أصبح يُدعى بالأدب النّسائي سواء أدخلت الأديبة فيه ذاتيتها وخصوصياتها أو لغتها، فما دام يُكتب بقلم امرأة فهو أدب نسائي استطاعت من خلاله المرأة الدخول إلى عالم الأدب وإثبات ذاتها.

III- الرواية النسائية:

1- الرواية:

تبقى الرواية في تعريفها محل اختلاف الدارسين والمهتمين بهذا الفن. إذ هي تواكب التطور الزماني والمكاني بحسب الأفراد وحسب مفهومهم الخاص للرواية وهو ما يؤكده باختين فهي" تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولا بدّ لذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك؛ لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الوقائع"[3]، مما جعلها تكتسب خاصية المرونة وكذا قابليتها "لاستيعاب الكثير من الأنظمة والنتاجات السردية"[4]، ولأنّ المرأة/ الكاتبة تطرقت في كتاباتها إلى قضايا

[1] حسن تليلاني: الأدب النسوي-سجال في مصطلح- جريدة النصر، العدد 12707، قسنطينة، الثلاثاء 11 نوفمبر، 2008، ص:15.

[2] يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، ص: 91.

[3] الطيب بوعزة: ماهية الرواية، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2016، ص: 15.

[4] (م. ن)، ص: 16.

المرأة بشكل أعمق وأكثر خصوصيّة أطلِق على ما تكتب من جنس الرواية: "الرواية النسائيّة".

2- الرواية النّسائيّة:

يرى بعض الدارسين أنّ الرواية لا تكون نسائيّة بمجرد أنّ كاتبتها امرأة، بل لابد للرواية التي تحمل صفة النسائيّة وأن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضايا المرأة كأنثى، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي: "فالرواية النسوية هي نوع يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة، ولا يشترط في مؤلف الرواية النسوية أن يكون امرأة، وإن علم ذلك من العنوان أو مما يكتب وينشر من دراسات"[1]، وليس كل ما تكتبه المرأة يعنى بالضرورة بقضية المرأة وخصوصياتها وحسب. نجد غالب هلسا يعبر عن القيمة المعرفيّة التي تقدمها رواية المرأة عن المرأة، يقول: "من خلال رواية المرأة، شعرت بأنني أتعلم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل"[2]؛ فالروائية هي الأقدر على أن تقدم صورة خاصة عن المرأة باختلاف خصوصيتها الأنثويّة.

أمّا عصام وائل فيربط الرواية النسائيّة بالقضايا التي تتناولها والتي ترتبط أساسًا بالمرأة دون مراعاة جنس كاتبها، حيث يعرفها بأنّها: "كل سرد روائي يتخذ من قضايا المرأة وعلاقتها مع الآخر موضوعا له بغض النظر عن كاتبه رجلا كان أو امرأة"[3]، وهو بهذا التعريف يدرج كتابات الرجل التي تعالج قضايا المرأة تحت جنس الرواية النّسائيّة.

من هنا لا يمكن للروائيّة أن تفصل قضايا النسويّة وإشكالاتها عن ما تكتب لأن كلا يكتب وفق مرجعيته الفكريّة، وسلوكات نمت وتطورت من خلال كل تجاربه الحياتيّة. وهو ما

[1] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط02، الجزائر، 2009، ص:14.

[2] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية، ص: 11.

[3] عصام واصل: الرواية النسوية العربية، مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة، ط01، عمان، 2018 ص: 11.

نلمس انعكاسه على الرواية النّسائيّة العربيّة ككل والتي مرّت بثلاثة مراحل في مسيرة تطورها ونضجها:

1- مرحلة البدايات: كانت مسيرة المرأة فيها محتشمة كون "جل كاتبات هذه المرحلة، بقين عاجزات عن امتلاك وعي حقيقي بالواقع النسائي، لأنهن صورن المرأة تماما كما صورها الرجل، إذ استعرن نفس القوالب النمطية، فظلت بذلك النصوص الروائية حبيسة الحدود التي رسمها الأدباء الذكور. ولعل أهم ما يميز تجربة المرأة المبدعة خلال هذه المرحلة، هو حرصها الشديد على إسماع صوتها داخل مجتمع يتجاهل حضورها"[1] إلا أنّ روايات هذه المرحلة من خلال هذا الأسلوب لم تتمكن من استجلاء خصوصية الكتابة النّسائية فيها، لكنهنّ استطعنّ حجز مكانهنّ في ساحة الإبداع.

2- مرحلة الرفض والتحدي: روائيات هذه المرحلة "شعرن بدورهن في عملية التغيير والتحول الاجتماعي، من خلال إدانتهن لأشكال الظلم والاستغلال والاضطهاد التي تلحق بالشعوب والأفراد. لذلك حاولن تخطي محدودية التجربة الذاتية للمرأة بربطها بقضايا عامة للامتداد في الواقع الإنساني الرحب"[2]، وهي مرحلة تحرّرت فيه المرأة أكثر من سابقتها.

3- مرحلة انفتاح التجربة النّسائيّة: هي "مرحلة وعي المرأة ونضج الفكر النسائي، والانفتاح على مختلف القضايا والتحولات الحاصلة على مستوى الواقع"[3]، وإضافة لمزاوجتها لخصائص المرحلتين السابقتين قامت بمزاوجة "بين البوح بعالم المرأة الخاص، وتطرق كتاباتها للقضايا التي يحبل بها المجتمع، مع مراعاة الأبعاد الفنية والجمالية... أبحت توظف مفاهيم جديدة من قبيل: الحرية والجسد الأنثوي كما أن كتابتها أصبحت تنفتح على تصورات ومواضيع جادة، كتلك المتطرقة للعلاقة القائمة بين المرأة والرجل"[4].

---

[1] نورة الجرموني: الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو-برانت، ط01، المغرب، 2011، ص: 24.

[2] نورة الجرموني: الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، ص: 29-30.

[3] (م. ن)، ص: 30.

[4] (م. ن)، (ص. ن).

هذه العلاقة هي ما سنحاول البحث عن طبيعتها وأسس تشكلها في الفصل الأول بينما ستكون المفاهيم الجديدة أساس اشتغالنا في الفصل الثاني.

الفصل الأول

علاقة الرّجل والمرأة ومصادرها المتعدّدة

1- المصدر الدّينيّ

1-1 الأنثى هي الأصل

2-1 ذكوريّة الدين

3-1 الرجل والمرأة بين المساواة والتمييز في الدّين

2- المصدر الأنثروبولوجي

1-2 العوامل التي أنتجت التمايزات بين الرّجل والمرأة

2-2 أثر التمايزات الجنسية في علاقة الرّجل والمرأة

3- المصدر اللّغويّ

1-3 التّذكير هو الأصل

2-3 قواعد اللّغة العربيّة والانتصار للمذكر

3-3 اللّغة والاختلاف اللّغويّ بين الجنسين

4- المصدر الأدبيّ

1-4 جدليّة العلاقة بين الذّكر والأنثى في الخطاب الأدبيّ

2-4 المرأة في كتابة الرّجل

3-4 الرّجل في كتابة المرأة

إنّ ثنائيّة الرجل (الذكر) / المرأة (الأنثى) من أهم الثنائيات التي انبنت عليها أفكار ومعتقدات الشعوب؛ إذ اعتُمِد عليها في تقسيم المجتمع انطلاقًا من التقسيم البيولوجي لكلّ من الجنسين، وقد شكل اختلافهما البيولوجي أساس التّمييز بينهما منذ بداية الخلق، كما من خلاله تحدّدت طبيعة العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة سواء أكان من الناحية الدينيّة أو الأنثربولوجيّة، أو اللّغويّة أو الأدبيّة. وطبيعة هذه العلاقة هي التي سنحاول تحديدها من خلال عناصر محددة في:

1- المصدر الدّيني:

قبل التوسع في هذا العنصر لا بدّ لنا من أن نعرج قليلاً إلى الميثولوجيات الأولى للكشف عن صاحب الأسبقيّة في الوجود داخل هذه الميثولوجيات.

1-1 الأنثى هي الأصل: نُسجت العديد من الأساطير حول قصة الخلق والتكوين وتعد الأسطورة السومرية أول أسطورة تناولت قصة الخليقة، وما يهمنا في هذه الأسطورة هو معرفة أي من الجنسين هو الأصل في الخليقة. في مطلع أسطورة الخلق السومرية سنجد:

"1- في البدء كانت الإلهة «نمو» ولا أحد معها. وهي المياه الأولى التي انبثق عنها كل شيء.

2- أنجبت الإلهة «نمو» ولدًا وبنتًا. الأول «آن» اله السماء المذكر، والثانية «كي» الهة الأرض المؤنثة، وكانا ملتصقين مع بعضهما، وغير منفصلين عن امهما نمو."[1]

ما يمكن أن نستشفه من هذه الأسطورة السومرية هو أنّ الأنثى هي الأصل، فكما ولدت آلهة «نمو» تلد الأم الأطفال، ومن هنا تكون «نمو» رمز لأموميّة/ أنثوية أول الخلق.

[1] فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة- سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، ط11، دمشق، 1996، ص:32.

هذا التشابه بين «نمو» والمرأة هو نتيجة للتشابه الكبير بين الطبيعة والمرأة، "فالطبيعة التي تشكل الأرض حقيقتها، هي ينابيع تتفجر، ومياه جارية، تغذي جنباتها، وبحار ومحيطات تضاعف من هيبة وعظمة قوتها... وتبدو المرأة، من خلال منابع الخصب، والإخصاب في الطبيعة، أو القوة الإخصابية فيها، مشاركة لها"[1]، فكل من الماء والمرأة منبع للعطاء ومنح الحياة.

بَدَا الرجل في هذه الأسطورة مهمشًا، وصاحب الفعل السلبيّ؛ فمثلاً في الديانة المصريّة القديمة كانت فيها الآلهة الأم "نوت" هي من تعطي اسمها لأطفالها –على غرار كل الآلهة في مختلف الديانات القديمة– وتلعب دور الحامي من "الحيوانات الجائعة المفترسة، بل كانت تحميهم أيضا من الرجل، الذي كان يأكل أطفاله –دون أن يعرف أنهم أطفاله– يأكل الذكور منهم، ويغتصب الإناث ثم يأكلهن"[2]. وقد بقي هذا النظام الأموميّ الحاكم في المجتمعات البدائيّة وكان فيه النسب للأم، والميراث وكل ما يتعلق بالأولاد يعود إلى الإناث دون الذكور فقدست المرأة في هذا النظام.

كما أكّد الأنثربولوجيون أنّه في المراحل "الأولى جدًا لتطور الإنسان، قبل فهم سر الإنجاب البشري، قبل فهم ارتباط الجماع بالولادة، قدست المرأة باعتبارها واهبة الحياة. فالنساء وحدهن يمكنهن إنسال نوعهم، ولم يكن دور الرجل في هذه العملية معترفا به"[3]. ونتيجة لجهل الرجل سرِّ الإنجاب كرِّمت المرأة على ما تمنحه للبشريّة، لكن مع معرفته لدوره في عملية الإنجاب طغى على المرأة وانقلبت كل موازين القوى، وصنع لنفسه نظامًا أبويًّا قُمعت فيه الأنثى.

---

[1] إبراهيم محمود: الضلع الأعوج، المرأة وهويتها الجنسية الضائعة، ط01، رياض الرايس للكتب، لبنان، 2004، ص: 58–59.

[2] نوال السعداوي: توأم السلطة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، مصر، 2017، ص:13.

[3] مارلين ستون: يوم كان الرب أنثى، نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة، تر: حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 1998، ص:37.

لقد أثبتت الميثولوجيات القديمة أنثويّة الأصل والدين، بينما الديانات السماويّة تنفي هذا فالأصل في نشأة الخلق وتطوره هو الذكر ودليل ذلك هو أنّ آدم يمثل بداية الخلق وحواء تأتي تبعًا له.

1-2 ذكورية الدين:

مع معرفة الرجل لدوره الأساسي في عملية الإنجاب كان لزامًا عليه أن يرجح الكفة لصالحه ويمسك زمام الأمور الدينيّة ويستغل كل ما هو موجود من نصوص دينيّة كي يحول الدين الأنثوي إلى دين ذكوري، وأوّل ما انطلق منه قضية تجنيس الإله وجعل الإله ذكرًا لا أنثى، ولا يلد إلا ذكورًا وهو ما جاء في التوراة "وَحَدَثَ لَمَّا ابْتَدَأَ النَّاسُ يَكْثُرُونَ عَلَى الأَرْضِ، وَوُلِدَ لَهُمْ بَنَاتٌ أَنَّ أَبْنَاءَ اللهِ رَأَوْا بَنَاتِ النَّاسِ أَنَّهُنَّ حَسَنَاتٌ. فَاتَّخَذُوا لأَنْفُسِهِمْ نِسَاءً مِنْ كُلِّ مَا اخْتَارُوا... بَعْدَ ذلِكَ أَيْضًا إِذْ دَخَلَ بَنُو اللهِ عَلَى بَنَاتِ النَّاسِ وَوَلَدْنَ لَهُمْ أَوْلاَدًا"[1]. ما يجعل الألوهة حصرًا على الذكور.

من الحجج التي تلغي وجود إله أنثى أنّه لا توجد صيغة المؤنث لكلمة الإله فهي دائما ما تظهر في صيغة المذكر في كل الديانات ومع كل الاستخدامات، أمّا تقسيم الآلهة إلى جنسين فهو تقسيم يتبع جنس العمل؛ فهم "ذكور عندما يكونون في حالة فعل ويكونون إناثا في حالة السلب أو اللافعل"[2]. وعلى هذا يتحدد جنس الآلهة من طبيعة العملية المكلف بها كل جنس منهما، وكانت الطبيعة السلبيّة من حظ الأنثى وذلك حفاظًا على مكانة الذكر التي تتنزه عن إلصاقها به.

بخلاف الدينين اليهوديّ والمسيحيّ فإنّ الإسلام لا يحوي على أيّ نّص يثبت جنس الله فالله منزه عن ما يقوم به البشر﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ(1) اللَّهُ الصَّمَدُ(2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ(3) وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ(4)**﴾[الصمد]، وإن ذكر اسم الله بألفاظ مذكرة دائمًا إلاّ أنّ النحويين العرب

[1] مجموعة من كهنة وخدام الكنيسة: الموسوعة الكنسية لتفسير العهد القديم، سفر التكوين، ج01، كنيسة مار مرقص القبطية الأرثوذكسية، ط01، مصر، 2006، ص: 63.

[2] (م. ن)، ص:45.

يعلمون "أن استعمال الصفات والضمائر وأسماء الإشارة للمذكّر والمؤنّث في هذه اللغة لا يدلّ بالضرورة على الذكورة والأنوثة الحقيقيّة، بل إن تذكير كثير من الكلمات وتأنيثها لفظيّ أو مجازيّ فقط"[1] وقضية التأنيث والتذكير وتداخل الأسماء المذكرة والمؤنثة سنتوسع فيها في المبحث اللاحق.

لقد عقدت الإنسانيّة مطابقة بين الذكورّية والألوهيّة؛ فهذه الأخيرة عدّت الذكورة "النموذج الأكمل للكائن البشري، فحيثما وقع تأمّل معرفيّ في ثنايا العقائد الدينيّة السماويّة والأرضيّة، حضر البعد الذكوري للمعايير في الأحكام والأوصاف والأدوار، وسرعان ما ظهر اللاهوت ليحصّن الذكورة وراء سياج دينيّ يقيها من أخطار التخريب المحتملة"[2]، فصار الدين ذكوريًا بفعل اللاهوتيين وأصبح الرجل السّلطة المرجعيّة والركيزة الأساسيّة للدين. لكن هذه المطابقة لم تتم إلاّ بعد صراع طويل بين الآلهة الذكور والآلهة الإناث؛ هذا الصراع الذي امتدَّ لآلاف السنين، رسَّخ فيه رجال الدين النّظرة العدائيّة تجاه كل ما يحمل دلالة الأنثى لفظًا ومعنى، كما نسجوا التاريخ لتسييد الرجل ودونيّة المرأة.

إنّ جلّ ما هو موجود في أركيولوجيا الحضارات والديانات القديمة هي من تقديم ذكور يحملون توجهات ذكوريّة كان لها أثر في تحريف الكتاب المقدس اليهوديّ، والكتاب المقدس المسيحيّ فقد "حرفوا عن قصد الهوية الجنسية للمعبود الأنثوي الذي كانت تقدسه الشعوب المجاورة لليهود في كنعان وبابل ومصر. فالعهد القديم ليس فيه حتى كلمة واحدة عن «الربة». ففي الكتاب المقدس يشار إلى الربة باسم إيلوهيم، كجنس ذكري، ثم ترجم الاسم إلى كلمة الله. بيد أن قرآن المحمديين كان واضحًا كل الوضوح"[3]، هذا التحريف في الترجمة

[1] حسين بستان النجفي: الإسلام والجنوسة، التمييز بين الجنسين في المؤسسات الاجتماعية، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط01، لبنان، 2012، ص:147.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج06، ص:69.

[3] مارلين ستون: يوم كان الرب أنثى، ص:19.

وكذا الإصرار على قلب اسم أنثى إلى ذكر يجسد ذكوريّة الفكر اللاهوتي الذي قلب موازين القوى لصالحه.

وهو ما أكدته كل الأدلة الأركيولوجيّة والميثولوجيّة والتاريخية في كشف أنّ "الدين الأنثوي الذي لم يزل زوالا طبيعيا كان ضحيته قرون من الاضطهاد والقمع المستمرين على يد محاميي الأديان الجديدة التي جعلت الآلهة الذكور هي الأعلى، ومن تلك الأديان الجديدة انحدرت أسطورة خلق آدم وحواء وقصة الفردوس المفقود"[1]، هذه الميثولوجيا اعتمدها الكهنوتيون كدليل على ذكوريّة الله والدين وجعلوا هذا الأخير تركة تخدم ذكوريتهم على مرّ الأزمنة والعصور. لكن كيف لخطيئة كهذه أن تسلب تاريخاً أمومياً طويلاً مكانه لتحل محله –وتكاد تلغيه– مرحلة ذكورية؟

كما هو معروف أنّ الخطيئة الأولى للبشرية في كل الأديان السماويّة هي معصية آدم وحواء لله، بيد أنّ الاختلاف بين هذه الديانات يكمن في المتسبب بهذه المعصية؛ ففي اليهوديّة والمسيحية حُمِّل الذنب كله لحواء، حيث ورد في سفر التكوين: "٢ فَقَالَتِ الْمَرْأَةُ لِلْحَيَّةِ: « مِنْ ثَمَرِ شَجَرِ الْجَنَّةِ نَأْكُلُ، ٣ وَأَمَّا ثَمَرُ الشَّجَرَةِ الَّتِي فِي وَسَطِ الْجَنَّةِ فَقَالَ اللهُ: لاَ تَأْكُلاَ مِنْهُ وَلاَ تَمَسَّاهُ لِئَلاَّ تَمُوتَ».٤ فَقَالَتِ الْحَيَّةُ لِلْمَرْأَةِ: « لَنْ تَمُوتَا! ٥بَلِ اللهُ عَالِمٌ أَنَّهُ يَوْمَ تَأْكُلاَنِ مِنْهُ تَنْفَتِحُ أَعْيُنُكُمَا وَتَكُونَانِ كَاللهِ عَارِفَيْنِ الْخَيْرَ وَالشَّرَّ».٦فَرَأَتِ الْمَرْأَةُ أَنَّ الشَّجَرَةَ جَيِّدَةٌ لِلأَكْلِ، وَأَنَّهَا بَهِجَةٌ لِلْعُيُونِ، وَأَنَّ الشَّجَرَةَ شَهِيَّةٌ لِلنَّظَرِ. فَأَخَذَتْ مِنْ ثَمَرِهَا وَأَكَلَتْ، وَأَعْطَتْ رَجُلَهَا أَيْضًا مَعَهَا فَأَكَلَ. فَانْفَتَحَتْ أَعْيُنُهُمَا وَعَلِمَا أَنَّهُمَا عُرْيَانَانِ. فَخَاطَا أَوْرَاقَ تِينٍ وَصَنَعَا لأَنْفُسِهِمَا مَآزِرَ."[2].

هنا خالف آدم وحواء أمر الله باتباع حواء لوسوسة الحية والتي بدورها أغرت آدم للأكل منها فغضب الله منهما: "٩ فَنَادَى الرَّبُّ الإِلهُ آدَمَ وَقَالَ لَهُ: «أَيْنَ أَنْتَ؟».١٠فَقَالَ:

[1] مارلين ستون: يوم كان الرب أنثى، ص:16.

[2] مجموعة من كهنة وخدام الكنيسة، ص: 41.

«سَمِعْتُ صَوْتَكَ فِي الْجَنَّةِ فَخَشِيتُ، لأَنِّي عُرْيَانٌ فَاخْتَبَأْتُ».[11] فَقَالَ: «مَنْ أَعْلَمَكَ أَنَّكَ عُرْيَانٌ؟ هَلْ أَكَلْتَ مِنَ الشَّجَرَةِ الَّتِي أَوْصَيْتُكَ أَنْ لاَ تَأْكُلَ مِنْهَا؟»[12] فَقَالَ آدَمُ: «الْمَرْأَةُ الَّتِي جَعَلْتَهَا مَعِي هِيَ أَعْطَتْنِي مِنَ الشَّجَرَةِ فَأَكَلْتُ»."[1]، حواء التي أوقعتها الحية في المعصية هي بدورها أوقعت بآدم وجعلته يخالف أمر الله، أمّا آدم فقد رمى بالمسؤولية عليها فهي من أطعمته وليس هو من ذهب وأكل، ولأنّ اليهود والمسيح جعلوه صورة الله فإنّه لا يعصيه، وإن عصاه فليس بآثم كون حواء هي من دفعته لهذا. وهنا برئ آدم من الذنب، والحقيقة أنّ المذنب الأكبر هي الحية التي استطاعت التأثير على حواء ودفعها إلى المعصية.

بتحميل مفسري التوراة حواء المسؤولية المطلقة على الخطيئة الأولى التي جلبت المتاعب لآدم وبعدها للبشرية جمعاء، وكذا ربط المسيحين هذه الخطيئة بمصير عيسى عليه السلام وجعلوا حواء مسؤولة عن خطيئتها وخطيئة زوجها والخطيئة الأولى لكل البشر، ومسؤولة أيضًا عن موت ابن الإله"[2]، ومسؤولة أيضا عن مصير كل النساء بعدها فهن من دفعن ثمن هذه الخطيئة وهن من وصمن بوصمة العار؛ حيث عُدّت المرأة خليفة الشيطان على الأرض وعدو الرجل ممثل الله فيها ليبدأ من هنا الصراع واستيلاب حقوق المرأة.

هذا الموقف من الخطيئة يختلف في الدين الإسلامي الذي حرر حواء من مطلق الخطيئة وجعلها مشتركة بينها وبين آدم؛ ففي سورة الأعراف [الآية:19-25] شرح للواقعة: ﴿وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (19) فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ(20) وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ(21) فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ

[1] (م. ن)، ص:43.

[2] عبد الرحمن محمد حميد الدين: المرأة بين تكريم القرآن واستغلال دعاة الحرية، مؤسسة الإمام الهادي الثقافية، ط01، (د.ب)، 2020، ص: 33.

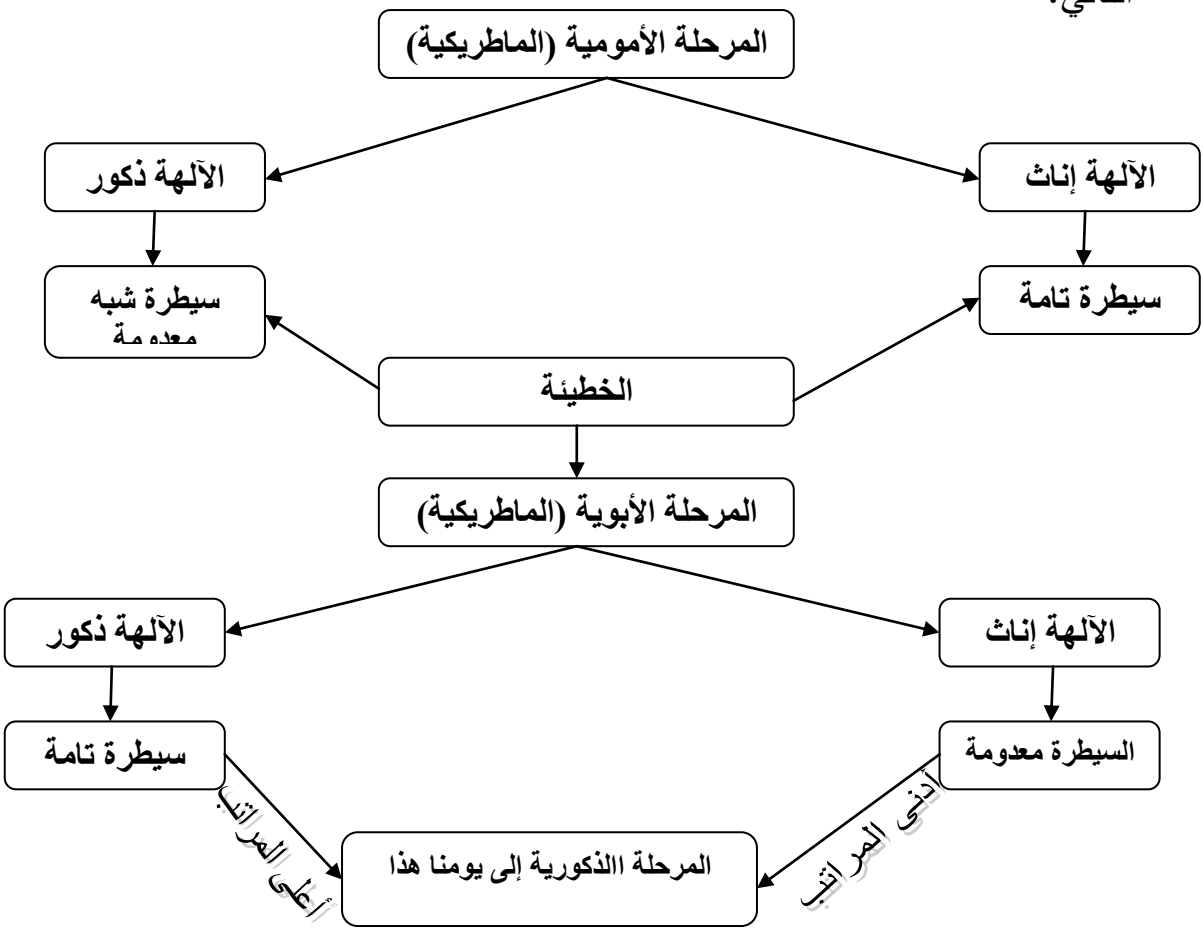
مُبِينٌ (22) قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (23) قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (24) قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ(25)﴾. وهذه الآيات دليل على أنّ المعصية مشتركة بينهما، بل هناك آيات نجد الله يحمل مسؤولية الخطيئة لآدم لأنّه رضخ لوسوسة الشيطان: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى **(120)** فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى **(121)** ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى **(122)**﴾. هنا الله تحدث مع آدم فقط وحمله مسؤولية انصياعه لوسوسة الشيطان بينما لم تذكر حواء إلاّ بعد رضوخ آدم له. وكل الأدلة في القرآن الكريم تدل على أنّ ارتكاب المعصية مشتركة وإن كان السبق فيها لآدم.

قد سلط الله على آدم وحواء عقوبة الإخراج من الجنة وإنزالهما إلى الأرض على معصيتهما وهذا ما ورد في الآيات القرآنية التي ذكرناها سابقًا، بينما نجد في التوراة أن العقوبة سلطت على الحية وآدم وحواء: "١٤فَقَالَ الرَّبُّ الإِلهُ لِلْحَيَّةِ: «لأَنَّكِ فَعَلْتِ هذَا، مَلْعُونَةٌ أَنْتِ مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ وَمِنْ جَمِيعِ وُحُوشِ الْبَرِّيَّةِ. عَلَى بَطْنِكِ تَسْعَيْنَ وَتُرَابًا تَأْكُلِينَ كُلَّ أَيَّامِ حَيَاتِكِ. ١٥ وَأَضَعُ عَدَاوَةً بَيْنَكِ وَبَيْنَ الْمَرْأَةِ، وَبَيْنَ نَسْلِكِ وَنَسْلِهَا. هُوَ يَسْحَقُ رَأْسَكِ، وَأَنْتِ تَسْحَقِينَ عَقِبَهُ». ١٦وَقَالَ لِلْمَرْأَةِ: «تَكْثِيرًا أُكَثِّرُ أَتْعَابَ حَبَلِكِ، بِالْوَجَعِ تَلِدِينَ أَوْلاَدًا. وَإِلَى رَجُلِكِ يَكُونُ اشْتِيَاقُكِ وَهُوَ يَسُودُ عَلَيْكِ». ١٧وَقَالَ لآدَمَ: «لأَنَّكَ سَمِعْتَ لِقَوْلِ امْرَأَتِكَ وَأَكَلْتَ مِنَ الشَّجَرَةِ الَّتِي أَوْصَيْتُكَ قَائِلًا: لاَ تَأْكُلْ مِنْهَا، مَلْعُونَةٌ الأَرْضُ بِسَبَبِكَ. بِالتَّعَبِ تَأْكُلُ مِنْهَا كُلَّ أَيَّامِ حَيَاتِكَ. ١٨وَشَوْكًا وَحَسَكًا تُنْبِتُ لَكَ، وَتَأْكُلُ عُشْبَ الْحَقْلِ. ١٩بِعَرَقِ وَجْهِكَ تَأْكُلُ خُبْزًا حَتَّى تَعُودَ إِلَى الأَرْضِ الَّتِي أُخِذْتَ مِنْهَا. لأَنَّكَ تُرَابٌ، وَإِلَى تُرَابٍ تَعُودُ».[1]".

لعنت الحيّة من قبل الله ولعنت الأرض بسبب آدم وعوقب الإنسان فيها بالتعب والأذى ومنها خلق وإليها يعود، وفي المقابل حدِّدت عقوبة حواء في أمرين؛ أولهما يتعلق

[1] مجموعة من كهنة وخدام الكنيسة، ص:45.

بالجانب البيولوجي وهي مشاق الحمل وآلام الولادة، وثانيهما مشاعر الاشتياق للرجل التي تقابلها إرادة السيطرة عنده، وقد أدرج الأحبار اليهود لعنات بنات حواء وهي: "... تسع لعنات وموت: عبء دمِّ الحيض ودمِّ البكارة؛ عبء الحمل، عبء الولادة؛ عبء تربية الأطفال؛ ورأسها يجب أن يُغطّى كما الذي هو في الحداد؛ وتثقبُ أذنها مثل عبد دائم أو بنت عبد يخدمان سيدهما؛ ولن يُعتد بها كشاهد؛ وبعد –كل شيْ– الموت"[1]، هذه اللعنات ماهي إلاّ قراءات ذكوريّة للنصوص الدينيّة ليفرض الرجل سلطته وينحي المرأة من طريقه، لهذا عَمد رجال الدين إلى تفسير ما جاء في الكتب السماويّة بما يخدم ذكوريتهم التي تأبى أن تجعل المرأة في ترتيب موازٍ أو حتى قريب من ترتيبها فتشابكت علاقة الرجل والمرأة دينيًا، لينتقل تاريخ البشرية من المرحلة الأموميّة إلى المرحلة الذكوريّة وهو ما نقدم له تصورا في المخطط التالي:



[1] *Leonard J.Swidler ,Women in Judaism: the Status of Women in Formative Judaism ,Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1976, p: 115.*

1-3 الرجل والمرأة بين المساواة والتمييز في الدين:

من الأفكار والمعتقدات المتجذرة في التاريخ الدينيّ والتي كانت من تبعيات الخطيئة عدم مساواة المرأة مع الرّجل، ممّا ساهمت في إحداث انشراخ جنسويّ بين الرّجل والمرأة أدى بدوره إلى انشراخ دينيّ، فُسّر الدين من خلاله وفق منظور تيولوجي اختطف من خلاله "الوحي تمامًا، وجعلوه متوافقًا مع البطريكية الذكورية القديمة، المفتقدة"[1]، هذه التفسيرات تبناها الرجال اليهود وغذاها رجال المسيح والإسلام وفي هذه النقطة -الوحيدة- اتفق ثلاثتهم، وقد تجلت مواطن التمييز في النقاط التالية:

- القوامة:

إنّ درجة العقوبة التي سلطها الله على حواء وكل بناتها في هذه الخطابات الدينيّة، هي التي مكنت من تفوق وتميّز الرجل عليها كونها هي المتسبب في الخطيئة لهذا مُنح حق القوامة عليها، واختلفت في الديانات الثلاث النظرة إلى درجة قوامة الرجل على المرأة؛ فالقوامة في المسيحيّة وإن جعلت المرأة والرجل متساويين إلاّ أنّه يبقى "هو السيد المطاع للمرأة وهي المسودة والطائعة لأوامر الرجل ونواهيه، وهذا في مجال إدارة الأسرة وأيضا الحياة، أما في الحياة الزوجية كعلاقة محبة ورحمة وتبادل معاشرة زوجية فالاثنان متساويان تماما. مساواة كاملة بلا تفضيل"[2]، فالمسيحية تدعو إلى طاعة الزوجة لزوجها، وتدعو الزوج إلى إكرامها ومعاملتها بالحسنى، مع حفاظه على مكانة السيد المطاع.

وتعني القوامة في التوراة "أن المرأة خلقت لكي تكون معينة الرجل، فالتعاون بينهما متبادل، ولكنه هو الأصل الذي أخذت منه، ونتيجة لفشلها في إدارة حياة الرجل في الجنة والناتج عن

[1] جون ل. إسبوزيتو: بنات إبراهيم، الفكر النسوي في اليهودية، والمسيحية، والإسلام، تر: عمرو بسيوني وهشام سمير، ابن نديم للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2018، ص: 52.

[2] زكي علي السيد أبو غضة: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، مصر، 2003، ص: 153.

معصيتها أولا، ثم عصيانه بعدها، فكان جزاؤها هو أن يتسلط الرجل عليها"[1]، كما نجدها في الإسلام بنفس معنى الطاعة للزوج يقول الله تعالى: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلاً إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيّاً كَبِيراً﴾[سورة النساء: الآية34].

اشتركت الديانات الثلاث في طاعة المرأة لزوجها كونها خلقت منه، وهذا ما رسخته القراءات الأيديولوجيّة للنّصوص المقدّسة في ذهنيّة البشريّة، وحجتهم في ذلك أنّ آدم خلق أولًا وأنّها خلقت من ضلعه، وبذلك حدّدت أسباب خلقها، حيث يقدم النجفي تفسيرين لخلق المرأة أولهما يرى "أن الهدف الغائيّ من خلق النساء لا يعدو سوى إرضاء الرجال، أو فقل: إن وجود المرأة وجود طفيليّ، فهو وجود "لغيره" لا "لنفسه". أمّا التفسير الثاني فيذهب إلى أنّ انتفاع الرجال بالنساء ليس بعنوان هدف غائيّ متوخّى من خلق النساء، وإنما هو هدف ثانويّ يرمي إلى تنظيم العلاقات الإنسانيّة، كما إنّ انتفاع النساء بالرجال من جملة الأهداف الثانويّة لخلق الرجل والمرأة"[2]، أي أنّ المرأة وُجدت من أجل الرّجل وخلقت للحفاظ على البشريّة ولإحداث التوازن في الحياة.

تنفي رفعت حسن حصر المرأة في هذه الوظيفة بقولها أنّها " لم تخلق لخدمة الرجل وتلبية رغباته. والأمر ينعكس. فكلاهما، أي الرجل والمرأة، خلقا ليعبدا الله. وكلاهما مدعوان، على قدم المساواة، ليكونا مؤمنين صالحين، كل منهما "عضو" للآخر، وكل منهما يحمي الآخر ويصونه ويعضده"[3]، وخلقُها منه وبعده ليس دليلاً على ضعفها إنّما هو دليل

[1] زكي علي السيد أبو غضة: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، ص: 148.

[2] حسين بستان النجفي: الإسلام والجنوسة، التمييز بين الجنسين في المؤسسات الاجتماعية، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط01، لبنان، 2012، ص:150.

[3] فهمي جدعان: خارج السرب، بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط01، لبنان، 2010، ص: 72.

على قصر وحاجة الرّجل لوجودها ففي أبسط احتياجاته هو عاجز لوحده على أن يضمن تواصل النسل البشري، فقوامته عليها تكليف وليس تسلط، وطاعتها له تشريف وليس عبودية.

- الدّرجة:

لخص التشريع اليهودي علاقة المرأة بالرجل في أنّه هو "صاحب الرأي والنهى والإدارة واتخاذ القرار، وإن استشار فمن باب التعاون معها لا من باب الأمر منها، وتعبير "تسلط" يوضح قوة الإلزام في إتباع الرجل وعدم معارضته فالرجل في مجال أسرته هو الحاكم الآمر، والمرأة المحكومة الخاضعة"[1]، وعليه تصبح المرأة كآلة برمجت لقول نعم وتنفيذ كل ما يطلب منها، لكن في الحقيقة لم تكن التوراة لتقلل من شأنها وتجعلها عبدة للرجل لأنّها مختلفة فالله خلقها مشابهة له "وَقَالَ الرَّبُّ الإِلَهُ: لَيْسَ جَيِّداً أَنْ يَكُونَ آدَمُ وَحْدَهُ، فَأَصْنَعَ لَهُ مُعِيناً نَظِيرَهُ"[2]، وعلى الزوج أن يحترمها "... ويقال إن الرجل بدون زوجة يعيش بدون بهجة، ولا بركة ولا خير، وإن الرجل يجب أن يحب المرأة كما يحب نفسه ويحترمها أكثر من نفسه..."[3]، فهي خلقت لتكمله وتعينه لا ليتسلط عليها ويذلها.

وهو ما ذهبت إليه المسيحيّة في كون خضوع المرأة للرجل هو الأصل لأنّ "المساواة في الكرامة تجلب الصراع، والمرأة لا تستحقها، لأنها أساءت استخدام السلطة في الجنة فخرجت منها هي وزوجها"[4]، فهي التي خلقت منه، وهذا ما أكده بولس في رسالته إلى أهل كورنثوس بأنّ الرجل هو صاحب السلطة كونه "لَيْسَ مِنَ المَرْأَةِ بَلْ المَرْأَةُ مَنَ الْرَّجُلِ... وَلأَنَّ الرَّجُلَ لَمْ يُخْلَقْ مِنْ أَجْلِ المَرْأَةِ، بَلِ المَرْأَةُ مِنْ أَجْلِ الرَّجُلِ"[5]؛ فهي خلقت لتساعده لذا وجب عليها طاعته والرضوخ له.

---

[1] زكي علي السيد أبو غضة: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، ص: 149.

[2] مجموعة من كهنة وخدام الكنيسة: الموسوعة الكنسية لتفسير العهد القديم، سفر التكوين، ج01، كنيسة مار مرقص القبطية الأرثوذكسية، ط01، مصر، 2006، ص: 38.

[3] زكي علي السيد أبو غضة، المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، ص: 149.

[4] (م. ن)، ص: 184.

[5] القس أنطونيوس فكري: رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: الإصحاح 11، الآية: 8-9، ص: 113.

أمّا في الإسلام فقد رفع الله الرجل درجة؛ بحيث أنّ معنى الدرجة هو تكليف الزوج/ الرجل، فقد وجب أن تتجمع " الخيوط في يد طرف يكون له "درجة" أعلى في حسم الأمور الأخلاقية... وهي تكون عادة في يد الزوج بوصفه مصدرا لدخل الأسرة، فالرجال قوامون على النساء بما أنفقوا من أموالهم"[1]، لترتبط منزلته بدرجة الإنفاق المالي والتحكم في القرارات الهامة داخل الأسرة، ما يرفع الرجل درجة على المرأة من خلال اتخاذه للقرارات التي قد تكون المرأة بعيدة عن طبيعتها، أو تكون أكبر من طاقتها.

- الثواب والعقاب:

لا توجد في التوراة نصوص تتحدث عن الثواب والعقاب في الآخرة إنّما هناك إشارة عن حياة المذنب والخير في يوم القيامة "وَكَثِيرُونَ مِنَ الرَّاقِدِينَ فِي تُرَابِ الأَرْضِ يَسْتَيْقِظُونَ، هؤُلاَءِ إِلَى الْحَيَاةِ الأَبَدِيَّةِ، وَهؤُلاَءِ إِلَى الْعَارِ لِلازْدِرَاءِ الأَبَدِيِّ"[2]، أمّا عن الثواب فهو الآخر جزاءه في الدينا، وقد ساوى الرب فيه بينهما فالنبي أيوب رغم كل ما مرّ به من مرض جرّه عليه الشيطان من خسارة لماله وغلمانه وبعدها أصابه في جسده إلاّ أنّ أيوب صبر ولم يقل بأن الله غير عادل فيما أصابه به "وَبَارَكَ الرَّبُّ آخِرَةَ أَيُّوبَ أَكْثَرَ مِنْ أُولاَهُ. وَكَانَ لَهُ أَرْبَعَةَ عَشَرَ أَلْفًا مِنَ الْغَنَمِ، وَسِتَّةُ آلاَفٍ مِنَ الإِبِلِ، وَأَلْفُ فَدَّانٍ مِنَ الْبَقَرِ، وَأَلْفُ أَتَانٍ... وَعَاشَ أَيُّوبُ بَعْدَ هذَا مِئَةً وَأَرْبَعِينَ سَنَةً، وَرَأَى بَنِيهِ وَبَنِي بَنِيهِ إِلَى أَرْبَعَةِ أَجْيَال. ثُمَّ مَاتَ أَيُّوبُ شَيْخًا وَشَبْعَانَ الأَيَّامِ."[3] فجزاه الله بكثرة المال وطول العمر ثواباً على صبره.

لم تفرق المسيحيّة بين الجنسين في الثواب والعقاب، وقد وعَدَهم الرَّب بملكوت سماوي لأنَّ الجنة أغلقت بعد الخطيئة "أبناء هذا الدَّهرِ يزَوِّجُونَ ويزَوَّجون 35 ولَكنَّ الَّذين حُسِبُوا أَهْلاً للحُصُولِ على ذِلكَ الدَّهر والقيامةِ مِنَ الأَمواتِ، لا يزَوِّجُونَ ولا يزَوَّجون، 36 إذْ لا

[1] جون ستيوارت مل: استعباد النساء، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة، ط01: مصر، 1998، ص: 22.

[2] القس أنطونيوس فكري: سفر دانيال، الإصحاح 12، الآية:01، ص: 105.

[3] القس مكسيموس صموئيل: تفسير سفر أيوب، الإصحاح 42، الآيات: 12-16-17، ص:255.

يَسْتَطِيعُونَ أَنْ يَمُوتُوا أيضًا، لأَنَّهُم مِثْلَ المَلاَئِكَةِ، وهم أبناءُ اللهِ، إِذْ هُمْ أَبْنَاءُ القِيَامةِ"[1]، وعن العقاب قال: "كَلَّا! أَقُولُ لَكُمْ: بَلْ إِنْ لَمْ تَتُوبُوا فَجَمِيعُكُمْ كَذَلِكَ تَهْلِكُونَ"[2]. يتضح من خلال هذا أنّ الديانة المسيحيّة تحدّد أشكال العقاب والثواب دون مراعاة الجنس.

أمّا عن المساواة بينهما في الأجر والثواب واضحة وصريحة في القرآن "﴿(...) مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ(97)﴾[سورة النحل]"، كما يتساويان في العقاب ﴿يُعَذِّبَ اللَّهُ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَاتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ وَيَتُوبَ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا(73)﴾ [سورة الأحزاب]"، فلا فرق عند الله في ثوابه وعقابه بين جنس الماثل أمامه، والأكيد أنّ القرآن لا يُقِيم تمييزًا أنطولوجيّا بين الرجل وبين المرأة.

- **الميراث:**

فرقت التوراة بين الرجل والمرأة في الميراث حيث أنّه يوَرث الولد دون البنت؛ فإذا توفى أب وله من الأولاد ولد وبنت فميراثه يعود كله للولد وبالتالي تحرم البنت منه، والحالة الوحيدة التي ترث فيها عندما لا يكون لها أخ حيث يتغير تشريع المواريث "[8]وَتُكَلِّمُ بَنِي إِسْرَائِيلَ قَائِلاً: أَيُّمَا رَجُلٍ مَاتَ وَلَيْسَ لَهُ ابْنٌ، تَنْقُلُونَ مُلْكَهُ إِلَى ابْنَتِهِ.[9] وَإِنْ لَمْ تَكُنْ لَهُ ابْنَةٌ، تُعْطُوا مُلْكَهُ لإِخْوَتِهِ.[10] وَإِنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ إِخْوَةٌ، تُعْطُوا مُلْكَهُ لإِخوَةِ أَبِيهِ. [11]وَإِنْ لَمْ يَكُنْ لأَبِيهِ إِخْوَةٌ، تُعْطُوا مُلْكَهُ لِنَسِيبِهِ الأَقْرَبِ إِلَيْهِ مِنْ عَشِيرَتِهِ فَيَرِثُهُ». فَصَارَتْ لِبَنِي إِسْرَائِيلَ فَرِيضَةَ قَضَاءٍ، كَمَا أَمَرَ الرَّبُّ مُوسَى."[3] وهذه هي الحالات التي ينتقل فيها الميراث من رجل إلى رجل آخر.

نظام الإرث في المسيحيّة التي تعتمد على المبادئ الروحية قُسم الميراث فيها بالتساوي بينهما، وهو ما فسره البابا شنودة الثالث بقوله: "وإن وجدت بين الأخوة محبة وعدم طمع، يمكن أن يتفاهموا بروح طيبة في موضوع الميراث، بل كل واحد منهم يكون مستعدًا أن يترك

[1] القس أنطونيوس فكري: إنجيل لوقا، الإصحاح 20: الآية 35-36.

[2] القس أنطونيوس فكري: إنجيل لوقا، الإصحاح13: الآية 03.

[3] القس أنطونيوس فكري: سفر العدد، الإصحاح 27، الآيات: 08- 11، ص: 144.

نصيبه لأي واحد من إخوته أو أخواته يرى أنه محتاج أكثر منه"[1]. وقد ترفع المسيح عن إصدار أحكام أرضيّة إنّما رأى أنّ الأهم هو الرضا والاهتمام بالسماويات والأمور الروحيّة التي هي أهم، لهذا كان العدل في الميراث لأجل أن لا يكون طمع ولا تحدث فتن تلهيهم عن سبب خلقهم.

ويمنح الدين الإسلامي الحق المرأة في الميراث؛ وهو نصف ما يأخذ الرجل "﴿(...) فَإِن كَانَتَا اثْنَتَيْنِ فَلَهُمَا الثُّلُثَانِ مِمَّا تَرَكَ وَإِن كَانُوا إِخْوَةً رِّجَالًا وَنِسَاءً فَلِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الْأُنثَيَيْنِ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ أَن تَضِلُّوا وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ(176)﴾[سورة النساء]. لكن هذه حالة فقط أخذ بها البعض للتفرقة بينهما، بينما هناك أوضاع أخرى تتساوى فيها المرأة مع الرجل في الميراث أو تفوقه كما تحرمه من الميراث أيضا.

إنّ الرجل في نظر رجال الدين إنسان كامل والمرأة خلقت من ضلع أعوج لذا كانت دائما في مستوى أقلّ منه، بيد أنّ الله خلق المرأة نظيرًا ومعينًا للرجل ولم يفرقها عنه إنّما كرمها بإعفائها ممّا لا تستطيع له طاقة.

إنّ النّصوص الدينيّة حرِفت وأعاد مفسروها صياغتها؛ إذ كتبت بلغتهم الذكوريّة ليصبح الدين قانونًا مدنيًا لا تشريعًا سماويًا؛ دُسترت مواده كلها لخدمة الرجل واضطهاد المرأة وطبقت على مختلف مجالات الحياة قديمًا وحديثًا لهذا تجاوزت قضية المساواة بين الرجل والمرأة دينيًا لتشمل التاريخ والمعتقدات ومختلف العلوم.

2- المصدر الأنثروبولوجيّ:

رصدت الدّراسات الأنثربولوجيّة مختلف مسارات وخصوصيات تطور الإنسان البيولوجيّة والاجتماعيّة والثقافيّة، وما أفرزته هذه الخصوصيات من علاقات ووظائف إنسانيّة بين الأفراد، ولأنّ البشرية انبنت على خطيئة حواء وآدم خُلق التمييز بين الذكر والأنثى وكان

[1] زكي علي السيد أبو غضة: المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، ص: 212.

نقطة الانطلاق في تشكيل المعارف الدينيّة والفلسفيّة وحتى العلميّة، ليطغى بعد ذلك هذا التمييز على سائر أشكال علاقة الرجل بالمرأة.

من هنا ننطلق بداية في تحديد النقاط التي ارتكزت عليها هذه المعارف في تأكيدها لوجود تمايزات بين الذكر والأنثى كجنسين مختلفين، لنتلمس بعد ذلك كيفية تشكيل هذه التمايزات بين الرجل والمرأة في المجتمع.

2-1 العوامل التي أنتجت التمايزات بين الرجل والمرأة:

بالإضافة إلى التمايزات التي انبثقت من رحم الديانات السماويّة فإننا نجد العوامل التالية:

- الفلسفة:

دعا الفلاسفة إلى تحرير العقل وإعمال الفكر دون الرضوخ لأيّ فكر لاهوتيّ قيَّد عقل وتفكير البشر وجعلهم عبيداً له، إلاّ أنّهم وقعوا في فخ ثنائيّة الذكر والأنثى خاصة ما تعلق في الفصل بينهما، فأفكارهم لم تكن بعيدة عن ذاتيتهم إنّما بيَّنت عن فكر ذكوريّ مثله مثل الفكر اللاهوتيّ.

قد أثر هذا الفكر الفلسفي في علاقة الرجل بالمرأة بشكل جعل طبيعتها مُسلَّمة لا جدال فيها خاصة ما تعلق بصورة المرأة؛ فالصورة التي رسمها أرسطو للمرأة "تعد بالغة الأهمية إذ رسبت في أعماق الثقافة الغربية، وأصبحت الهادي والمرشد عن النساء بصفة عامة. فعند مقارنته بين الرجل والمرأة، تساءل، هل تعدّ المرأة من الجنس البشري، وتنتسب إلى الإنسانية؟ يجيب نافيا، لكونه يعتبرها كائنا دونيا، وقد خلقت مسخا مشوها ناقصا. وهي مجرد كائن بهيمي أقرب ما يكون إلى القردة. فالمبدأ الأول في الفكر الأرسطو طاسيلي كان مذكرا بامتياز في تمركزه للمؤنث"[1]. تساؤل أرسطو يدل عن فكر شوفينيّ لديه حيث عرّض المرأة لاستيلاب جسديّ جنسيّ جعلها كائنًا شبه حيوانيّ خلق لأجل الإنجاب وفقط.

[1] يوسف عدنان: الرغبة في حواء وتأويلها، دار حكمة، (د.ب)، 2020، ص: 21.

أرسطو وبعض الفلاسفة من بعده طغت على أفكارهم النظرة الدونيّة للمرأة والتحيز المطلق للرجل ما انتقص من قيمة المرأة وميّز بينهما، إضافة إلى أنّ ما وسع هوة الفروق بين الجنسين في الفكر الفلسفي هو انحطاط قوى المرأة العقليّة –في نظرهم– وغلبة عواطفها عليها أو ما يسميه أرسطو "بالعنصر اللاعقلي في النفس البشرية. ولهذا فلا بد أن تخضع مستسلمة للرجل الذي عنده عنصر العقلى، ويتحكم في الجانب غير العقلى"[1]. وقد تأثرت البشرية جمعاء بنهج هذا التفكير الذي ساد إلى عصرنا الحديث فحرمت المرأة وعقلها "من شهوته الطبيعية للمعرفة والخلق والتجديد، وحُرِمت المرأة من طموح الحياة الفكرية في المجتمع الكبير، واقتصر طموحها في الحياة على توفير الراحة والطعام والنظافة للرجل في البيت من أجل أن يفكر هو، ومن أجل أن يبتكر في عالم الفكر والفن والعلم والفلسفة"[2]؛ أي أنّ المرأة في هذا التفكير كائن عاطفي لم يخلق ليفكر وذلك لنقص في عقلها.

وهو ما أكده حديثًا سيمون بارون كوهين في أعماله حول التمايز العقلي بين المرأة والرجل حين قال: "إن المخ الأنثوي قد تم تشكيله ليقوم بالمشاركة والتعاطف، بينما تم تشكيل المخ الذكوري ليقوم بالوظائف التحليلية والتنظيمية"[3]. فالرجل في فكرهم خلق للعلم والمرأة كتلة من العاطفة لا تفكر إنّما تخدم الرجل؛ لذا منح الرجل الأفضلية عليها.

أمّا ابن رشد فقد عارض أرسطو وكل من تبعه فيما ذهبوا إليه من قصور عقل المرأة وعدم قدرتها على مجاراة الرجل فالنساء تختلف عن "الرّجال في الدّرجة لا في الطّبع، وهنّ أهل لفعل جميع ما يفعل الرّجال من حرب، وفلسفة، ونحوهما، ولكن على درجة دون درجتهم... وليس من الممتنع وصولهنّ إلى الحكم في الجمهوريّة– يقصد جمهورية

[1] إمام عبد الفتاح إمام: أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، ط01، مصر، 1996، ص: 65.

[2] نوال السعداوي: توأم السلطة، ص: 71.

[3] منى الناغي: التوافق العقلي والنفسي بين الرجل والمرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، مصر، 2018، ص: 239.

أفلاطون- أو لا يرى أنّ إناث الكلاب تحرس القطيع كما تحرسه الذّكور؟"[1]، فلا اختلاف بينهما في العلم أو العمل وحتى أنّها أهل للولاية التي أنكرها عليها رجال الدين، ويبقى الاختلاف بينهما في قدراتهما الجسديّة التي ترفع الرّجل عليها درجة.

نظر الفلاسفة إلى المرأة بنظرة تنتقص من قيمتها وتجعلها أقل قيمة من الرجل، بينما نجد افلاطون اختلف في نظرته لها معهم إذ دعا إلى المساواة بينهما في الحقوق كلها وأنّها لا تختلف عنه في شيء، إلاّ أنّ هذه المساواة كما ذهبت إليها فرانسواز إيريتييه "لا تطال إلّا نساءً من حالة اجتماعية خاصة. إنهن النساء الاتي يتمتعن بالمواطنة وينحدرن من آباء يونانيين ومن مواطني اليونان تحديدا"[2]، أمّا غيرهنّ من النساء لا مجال لتسويتهنّ بالرجال؛ فدعوته لا نقول عنها دعوة للمساواة بقدر ماهي دعوة إلى تحسين وضع المرأة، لهذا تبقى الآراء الفلسفيّة لصالح الرجل في كل الأحوال.

تقوم الفلسفة اليونانيّة القديمة كما رأينا على ثنائيّة "تتمثل في اعتبار المرأة سلبيّة والرّجل إيجابيًا، وهو تصور ينطلق من تمثلات القدامى عن العملية الجنسية ومن ثنائية تفاضليّة هامّة في الفكر الفلسفيّ القديم هي ثنائية الصوّرة والمادّة. فقد اعتبر أرسطو الذّكر مانحا للصورة، أي صورة النّسل من خلال منيّه، واعتبر المرأة موفّرة للمادّة من خلال حيضها، بحيث يقوم الرجل بالدور الإيجابيّ النّشيط وتقوم المرأة بدور الوعاء السّلبيّ"[3]، أي أنّ الذّكر هو الذي يبعث الحياة في المادة التي تقدمها الأنثى، وخلال هذه العملية فإن كان جنس الجنين ذكرًا فهو من الرجل أمّا إذا كان أنثى فهو نتيجة لعيب وعجز عند المرأة، وهذه الفكرة نجدها مترسخة في فكرنا العربي إلى يومنا هذا.

---

[1] رينان إرنست: ابن رشد والرشدية، تر: عادل زعيتر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط01، لبنان، ص: 132.

[2] فرانسواز إيريتييه، ومجوعة باحثين: أجمل تاريخ للمرأة، تر: نرمين عمري، أكاديميا إنترناشيونال، (د.ط)، لبنان، 2012، ص: 54.

[3] رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 2005، ص: 120.

انطلاقا من هذه الثنائية (الصورة، والمادة) تشكلت العديد من الآراء حول الطبيعة البيولوجية التي تشكل من خلالها الذكر والأنثى كجنسين مختلفين.

- البيولوجيا:

استندت الدّراسات البيولوجية على ما جاءت به فلسفة أرسطو البيولوجيّة فيما تعلق بثنائيّة الصورة والمادة والتي قسم من خلالها الجنس البشري إلى جنس أعلى وآخر أدنى وآخر وسيط بينهما:

"- **النموذج الأعلى:** هي أن تكون القدرة التناسليّة هي الغالبة فيكون الناتج ذكرًا، وأن تسود القدرة الشخصيّة فيشبه أباه، وأن تكون الحركة قوية ومتصلة فتتطابق ملامحه تماما مع ملامح الأب، فهذا هو الخلق النموذجيّ في الجنس البشريّ، فإذا حدث ضعف في الحركة فسوف يشبه الذكر جدّه أو جدّه الأعلى لأبيه.

- **النموذج الأدنى:** فهو أنّ ضعف القدرة التناسلية يؤدّي إلى أن يكون الناتج أنثى، وإذا ضعفت القدرة الشخصيّة كانت الأنثى شبيهة بأمّها، ومع كل ارتخاء في الحركة فستكون شبيهة بالجدّة أو الجدّة العليا للأمّ، وإذ تتباعد صفات الأنثى عن سلالتها الأنثوية كلما تزايد ضعف الحركة، ولن يكون لها شبه بأحد من أسلافها الإناث إذا خمدت تلك الحركة.

- **الحال الوسيطة:** تقع بين النموذجين المذكورين، فإذا تدنّت القدرة التناسليّة الذكوريّة، وتمكنت الشخصيّة، يكون النتاج أنثى تشبه الأب، وإن حدث ارتخاء فستشبه جدّها أو جدّها الأعلى لأبيها حسب مدى الارتخاء، أمّا إذا غلبت القدرة التوليدية وانخفضت القدرة الشخصية فالذكر سيكون ذكرًا يشبه الأمّ..."[1].

هذا التقسيم الأرسطي فرّق بين الجنسين من لحظة تلقيح البويضة، ولأنّ المخ البشري يتشكل في الأشهر الأخيرة من الحمل فهو الآخر تعرض لهذه التقسيمات؛ وقد فرّق بين مخ الذكر الذي يعتبر كحجم أكبر من حجم مخ الأنثى ممّا أدى إلى حدوث اختلافات تتعلق

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص: 18.

بالتفكير والسلوك، إضافة إلى أنّ هناك من العلماء من أرجع الاختلاف بين أسلوب التفكير والسلوك عند الرجل والمرأة إلى "فروق كيميائية بين الذكر والأنثى والمتمثلة في هرمونات الذكورة وهرمونات الأنوثة"[1]، وبالتالي سيكون هناك اختلاف في "طرق الاستجابة لدى كل منهما للأحداث وطرق ردود الأفعال والاحتياجات الإنسانية... لأن لكل منهما وظائف دماغية مختلفة عن الآخر"[2]، تجعله يفكر بطريقة مختلفة.

وقد حاول بعض العلماء في السنوات الأخيرة معرفة أثر طبيعة الجنس على المخ وإن كان الاختلاف في الجنس يؤثر على طبيعة المخ ووظائفه وتوصلوا إلى أنّ "هرمونات الجنس تدخل مع المخ مع الدم. لكن البحوث العلمية حتى الآن لم تثبت وجود أي علاقة بين هذه الحقيقة الفيسيولوجية وبين القدرة الفكرية أو السلوك"[3]، لكن إذا سلمنا بوجود اختلاف بين مخ كلا الجنسين فما تفسير وصول أحدث الدراسات البيولوجية إلى أن "المخ البشري في بداية تكوينه الجنيني داخل الرحم يكون أنثى، وأن مخ الرجل ليس في أصله إلا مخ أنثى، ثم حدثت له عملية تذكير طارئة بفعل الهرمون الذكري.

والحال نفسه في الجنين كله الذي ينشأ أصلاً أنثى، وليس مزدوج الجنس كما عرف سابقا في علم الأجنة"[4]، وللوصول إلى تفسير النظرة الأولى نعود أدراجنا إلى أرسطو الذي بتقسيماته البيولوجية جعل المرأة في مرتبة أدنى من الرجل لنصل إلى أنّه حتى في التحليلات وبناء النظريات العلميّة تطغى النّزعة الذكوريّة على نتائجها.

نوال السعداوي وفي نقدها لهذه النظريات ترى أنّ الفروق الجسديّة بين الرجل والمرأة هي نتاج صنع المجتمع وهو ما أثبتته الحقائق العلمية "بدليل أنها تتغير من مجتمع إلى مجتمع ومن عهد إلى عهد، ومن نظام إلى نظام ثم إن علوم الطب والتشريح والفسيولوجيا

---

[1] منى الناغي: التوافق العقلي والنفسي بين الرجل والمرأة، ص: 172.

[2] (م. ن)، ص: 178-179.

[3] نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل، ط04، مصر، 1990، ص: 82.

[4] نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، (د.ط)، مصر، 2017، ص: 115.

والبيولوجيا تثبت أن الإنسان مزدوج الجنس (بايسيكسوال) وأنه ليس هناك من هو ذكر 100% ومن هي أنثى 100% وكل رجل داخله امرأة وكل امرأة داخلها رجل، وإن هرمون الذكورة والأنوثة يفرزان في كل الرجل والمرأة، ولكن نسبة هرمون الأنوثة تزيد في المرأة، وفي الرجل تزيد هرمون الذكورة"[1]، وهو نفسه ما ذهبت إليه كيت ميليت في كون "الإيديولوجيا البطريكية عظمت الفروق البيولوجية بين النساء والرجال حين جعلت أدوار الهيمنة تخص الرجال وحدهم وجعلت أدوار التبعية من نصيب النساء..."[2]، وبهذا جُعلت الفروق بين الرجل والمرأة جندرية وليست بيولوجية.

وما يؤكد قول السعداوي هو أنّ الأسرة هي التي تحدد طبيعة الجنس ليس كأعضاء تناسلية إنّما كفرد ذو تفكير أنثويّ أو تفكير ذكوريّ وهو ما نلمسه مثلا في البنت الوحيدة بين الذكور التي نجدها تحمل صفات ذكوريّة في اللبس وطريقة الكلام وكذا في اللعب والعكس وارد أيضا، فالتنشئة الأسريّة تلعب دوراً لا يقل أهمية عن الجانب البيولوجيّ بهرموناته وتشكلاته الجسدية في تحديد الميول الذكوريّة أو الميول الأنثويّة لدى الأفراد.

إذا ما أقررنا بوجود فوارق بيولوجيّة بهذا الطرح الذي تغلب عليه الذاتيّة الذكوريّة بين المرأة والرجل يعني أنّنا حكمنا على جنس منهما بالخروج من التصنيف الهرمي للوجود البشريّ، والأكيد أنّه جنس الإناث لأنّهنّ " ليسوا كائنات اجتماعيّة تجمع بينهما صيغ علائقيّة تاريخيّة ثقافيّة متحولة بالضرورة، بل هي كائنات محددة سلفا وغير خاضعة للتاريخ، والنساء بالذّات لسن كائنات بشريّة متعدّدة الأبعاد بحيث تكون المرأة أمًّا وزوجة وتكون كذلك امرأة عاملة أو غير ذلك، بل هي كائن محكوم بالبيولوجيا ومشدود إلى وظيفة الإنجاب وإدامة

[1] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، ص:70.

[2] نقلا عن: خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط01، لبنان، 2005، ص: 174، *kate millett sexual politics gardern city; Ny:Doubleday 1970, P:178*

النّسل"[1]، كائن وضعته البيولوجيا الذّكوريّة في قالب شكلته لها على مقاس يناسب نظرة الذّكر لها.

صحيح أنّ الفروق البيولوجيّة هي التي شكلت الفروق الجسدية وهو أمر لا يمكن إنكاره بأي شكل من الأشكال فهو واضح للعيان، إنّما ما لا يمكن تقبله هو تقسيم الأدوار المجتمعيّة بين الرجل والمرأة على أساس هذه الفروق البيولوجيّة، ونحن على رأي لويس إيغاري Luce Irigaray في رؤيتها أنّ "الاختلاف بين الجنسين أمر ضروري وأن الطبيعة... اثنتان على الأقل طبيعة ذكرية وطبيعة أنثوية. هذا التقسيم ليس ثانويًا، ولا هو خاص بالعرق البشري. إنه يخترق كل عوالم الكائنات الحية، التي ما كانت لتوجد بدونه. فبدون الاختلاف الجنسي، لا توجد حياة على الأرض"[2] فالتقسيم الجنسي أمر واقعي لا يفسد في علاقة المرأة والرجل شيئا إنّما يجعل كل منهما يكمل الآخر بحيث لا يمكن لأحد منهما أن يحل محل الآخر لا دينيًّا ولا فلسفيًّا ولا حتى بيولوجيًّا، ولا يمكن لأي منهما أن يقوم بدوره في الحياة على أكمل وجه إلاّ بوجود الآخر.

2-2 أثر التمايزات الجنسيّة في علاقة الرجل والمرأة:

كما كان هناك دين أمومي تتحكم وتعبد فيه الآلهة النساء فمن الطبيعي أن تنتقل هذه السلطة الأموميّة الدينيّة إلى مختلف أشكال الحياة الأسريّة والاجتماعيّة وحتى الاقتصاديّة، وتشكل هي الأخرى نظامًا اجتماعيًا تكون فيه السيادة والقيادة للمرأة، هذا النّظام الذي أطلق عليه يوهان ياكوب باخوفن Johann Jakob Bachofen في كتابه حق الأم "النظام الأمومي" حيث كانت المرأة/ الأم فيه منتجًا مثلها مثل الأرض يعود نسب الأولاد إليها، والإرث لمن هم من خطها في النسب.

[1] رجاء بن سلامة: بنيان الفحولة، ص: 119.

[2] نيكول فرمون ومجموعة من الكاتبات: ثنائية الكينونة، النسوية والاختلاف الجنسي، تر: عدنان شريم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط02، سوريا، 2009، ص: 190.

يرى باخوفن أنّ المرأة كائن فيزيولوجي "أضعف من الرجل، إلا أنها كانت قد احتلت مكانة عالية في العائلة والمجتمع والسلطة، في مرحلة حضارية قديمة من تاريخ المجتمعات الإنسانية... لكن بعد انتشار الزراعة ونشوء المدن أخذت المرأة تفقد حقها الطبيعي بالتدريج، حيث فقدت أولا سلطتها في المجتمع ثم في العائلة، ثم في الدين وهكذا بدأت مرحلة حضارية جديدة عليا في تاريخ تطور الإنساني وهي مرحلة سلطة الأب"[1]، التي نشأت نتيجة حدوث انقلاب اقتصادي في تركيبة المجتمع الأمومي أدى بدوره إلى خلخلة موازين القوى، رغم أنّ الدراسات أثبتت أنّ الرجل في المجتمع الأمومي كان "يحظى في ملكية الأرض وانتقال الممتلكات والسلطات السياسية سواء على مستوى القرى أو على نطاق أوسع"[2]، إلاّ أنّه استطاع زحزحة المرأة من مكانتها وإحداث تغيير في التراتبية الاجتماعيّة والاقتصاديّة بينهما.

كان السبب الرئيسي في هذا الانقلاب هو تقسيم العمل بين الرجل والمرأة؛ ففي العصور البدائية ارتكز عمل المرأة في محيط المنزل على الأعمال الزراعية، وداخله على تربية الأولاد والقيام بالأعمال المنزلية، بينما تولى الرجل العمل خارجه والذي غلب عليه الصيد والقنص، فيما بعد ظهر أنّ "نشاطي الرعي والزراعة أكثر انتاجية من نشاطي الصيد والتقاط الثمار، فبدأت البشرية تزداد اعتمادا عليهما."[3] وطورت آليات الزراعة، واستعملت تقنيات جديدة في الحرث تتطلب جهدًا عضليًا، كان عصيًا على المرأة هينًا على الرجل الذي أصبح الأقدر على ممارسة هذين النشاطين، والأكثر تحكمًا فيهما، وبالتالي تخلى عن الصيد والقنص واتجه نحو الزراعة وازدادت بذلك ممتلكاته ومداخيله مقارنة بالمرأة التي انحصر دورها أكثر في المنزل وقربه.

---

[1] *J.J Bachofen: Das Mutterrecht; karais Hoffmann;1861.p:62-252.*

[2] فرانسواز إيريتييه: ذكورة وأنوثة، فكرة الاختلاف، تر: كاميليا صبحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2003، ص:192-193.

[3] بوعلي ياسين: أزمة المرأة في المجتمع الذكوري، دار الحوار للنشر والتوزيع، (د.ط)، سوريا، 1990، ص:107-108.

كان هذا التحول هو نقطة الانعطاف في حياة المرأة، لتبدأ مرحلة جديدة هي المرحلة البطريكيّة؛ فالانتقال من مرحلة الصيد إلى مرحلة الرعي إلى مرحلة الزراعة كان هو "بداية نشوء الأسرة ثمَّ الحضارة الحديثة ثمَّ الرجل المتحضر. وفي مجتمعات ما قبل الزراعة كان الطعام قليلاً، وكان قتل الأطفال ضرورية لبقاء القبيلة. لكن بنشوء الثورة الزراعية وتربية المواشي أصبح بقاء القبيلة لأول مرة في تاريخ البشرية يحتاج إلى الأسرة وملكية الأرض، ونسب الأطفال إلى الأب ليورثهم أرضه"[1]، وحينما زادت ثروات الرجل/ الأب وجب عليه معرفة أطفاله ليورثهم؛ إذ أنّ الزواج السائد وقتها كان الزواج المتعدد فالمرأة كانت متحررة جنسيًا لذا كان الطفل يولد مجهول الأب.

من هنا كانت بداية تعرض المرأة للاستيلاب الاقتصادي الذي تبعه الاستيلاب الاجتماعي الذي انتزع النسب من الأم وأنشأ أسرته الأبوية. ولم يكن في إمكان الرجل أن ينشئ أسرته الأبوية دون أن يفرض على المرأة سيطرته بالقوة والقانون. من هنا "أنشأ الرجل قوانينه الاقتصادية من الإنتاج والعمل لتكون عالة على زوجها وفرض عليها القوانين الاجتماعية التي تبيح للزوج أن يقتل زوجته إذا خانته أو خالفته... وفرض القوانين الدينية والأخلاقية تجعلها الجنس الأدنى"[2]، وتنتقص من شأنها، وبذلك أصبحت علاقة الزوج بزوجته علاقة استعباد وتسلط.

علاقاتهما في ظل هذه الحضارة الأبوية "كانت منذ ألوف السنين ولا تزال علاقات اضطهاد وسيطرة، فإن سحب "طبيعة" تلك العلاقات على العلاقات بين الإنسان والعالم يقدم تبريرات ممتازة لتحكيم مبدأ الاضطهاد والسيطرة في علاقات الإنسان بالعالم، أي علاقات الإنسان بالطبيعة وعلاقات الإنسان بالإنسان سواء بسواء"[3]، فسيطرة القيم الذكوريّة على هذه

[1] نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، ص: 62-63.

[2] نوال السعداوي: الرجل والجنس، ص: 33-34.

[3] جورج طرابيشي: الأعمال النقدية الكاملة، ج1، دار مدارك للنشر، ط01، الإمارات العربية المتحدة، 2013، ص:409.

العلاقات هو الذي أدى إلى إقصاء المرأة وتعزيز الفكر السلطوي الذكوري، وجعل الرجل يحتل المراكز القياديّة والسلطويّة دينيًا واقتصاديًا واجتماعيًّا.

حين يمتلك الرجل هذه السلطة المطلقة ويعتقد بأفضليته على المرأة "يتولد لديه على الفور الاقتناع بأنه وحده يحتكر الصواب، وبالتالي من يمتلك حق القرارات، سواء على صعيد الأسرة أو المجتمع. وهنا بالضبط يتشكل الأساس الأيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضد المرأة. وهذه العملية القمعية تعني أن ثمة عطب موجود في داخل الإنسان وفي تركيبة المجتمع كله"[1]، وهو متجذر في الأيديولوجيات القديمة التي جعلت من التسلط على المرأة حق مشروع له مبرراته، كما سعت إلى إكساب هذا الحق صفة الشرعية كي تتقبله المرأة بصدر رحب دون جدال.

ولكي تكون المرأة تابعة لهم برضاها وليس عنوة، استخدموا "جميع الوسائل لاستعباد عقول النساء، وها هنا لعبت التربية دوراً بارزاً لتحقيق هذا الغرض. وهكذا تنشأ المرأة أن المثل الأعلى لشخصيتها هو النقيض المباشر لشخصية الرجل. فإذا كانت إرادة حرة، وقدرة على ضبط النفس، فإن المرأة ليست لها هذه الخصال، بل هي تتميز على النقيض بالخضوع والاستسلام والطاعة لأوامر الرجل وسيطرته"[2]، فجميع ما قرره المجتمع والدين بخصوص علاقتهما يؤكد أولوية طاعة المرأة له، وهو ما رأيناه في الديانتين اليهوديّة والمسيحيةّ من أنّ المرأة دومًا بحاجة للرجل.

بغية تحقيق استعباد المرأة كان لا بد على الرجل أن يشل قدرات المرأة الفكرية والمعرفية؛ هذه القدرات التي يتحكم هو في نظمها، كي لا تطالب بحقوقها في المساواة معه، وبما أنّ العلم كان يمثل "خلاصة إعمال العقل؛ فقد صبغته السلطة الذكورية بقيمها وسماتها وملامحها، واستبعدت عنه الأنوثة والخبرات الأنثوية، واعتبرتها ضد العلم، وعملت على

[1] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية، ص: 14.

[2] جون ستيوارت مل: استعباد النساء، ص:13.

حجبها ليبدو الرجل هو الفاعل الوحيد في حلبة العلم كما أنه جوهر كل فعل حضاري"[1]، وبالتالي اخضاع العلم للشروط الاجتماعيّة التي شكلها المجتمع البطريكي، ليس هذا فقط بل سُخر العلم والمعرفة لحرمان المرأة من حقوقها وجعلها خاضعة فكريًا للرجل.

من أجل أن يتحكم الرجل في المرأة ويمسك خناقها، فرض عليها مجموعة من القيود التي تحدّ كيانها ككائن بشري، فبالإضافة لاضطهادها دينيًا وبيولوجيًا واقتصاديًا وفكريًا تعرضت المرأة لمختلف أشكال التمييز الجنسي؛ وكان أبشع أنواع هذا التمييز هو ختانها كي لا تقع في الزنا وبالتالي حرمانها من شهوتها وإن كان في إطار الزواج، فما يهم هو أن يتمتع الرجل بها وأن يشبع غريزته.

لذلك كانت المرأة ليست سوى مصدرا "للمتعة فهي أولا، وقبل كل شيء جسد جميل، أي أن مصدر أهميتها الأول يكمن في البيولوجي، وليس في الثقافي. ثم وفقا لهذا الطبيعي أو البيولوجي، تتحدد أدوارها الثقافية أيضا. فهي أمّ، وهي زوجة. ولا تكون مثالية ما لم تستوف هذه الشروط اللازمة للقيام بهذه الأدوار"[2]، وفقًا للقيم الاجتماعيّة والثقافيّة التي تمنح الرجل التفوق والهيمنة في مقابل التبعيّة والعبوديّة للمرأة حصرت المرأة في:

"**أولا:** تنزل المرأة في البيت إلى أدنى مرتبة في نظام اجتماعي يعتمد التوبيخ "بيت الرجل حصنه"

ثانيا: عزل المرأة في البيت، وهذا يعني استعماله كقوة محافظة تدعم لا شعوريا الوضع القائم الذي أوجده الرجل، فالمرأة بحصرها في إطار منزلي تفتقر إلى حرية الوصول أنواع السلطة،

[1] عائشة التايب: النوع وعلم اجتماع العمل والمؤسسة، منظمة المرأة العربية، ط01، مصر، 2011، ص:137.

[2] مجموعة باحثين: المرأة العربية من العنف والتمييز إلى المشاركة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، لبنان، 2014، ص:47.

أو المركز، أو القيمة الثقافية التي هي من امتيازات الرجل"[1]، ونتيجة لذلك قمعت حرية المرأة واختزلت مكانتها في البيت لخدمة الرجل.

ولأنّ من يملك القدرة يملك السلطة سخرت القوانين هي الأخرى لخدمة الرجل حتى يضمن استمرار وصايته على المرأة، لذا وجب عليه إعمال سيطرته والتحكم فيها وكذا انتزاع حقوقها كشخص مدني، لأجل ذلك ألغت السلطة السياسية كل هذه الحقوق حيث أكدت كارول باتمان هذا بقولها أن" الجهاز المدني السياسي يتم تشكيله وفقا لصورة الفرد الذكر الذي يتكون عن طريق فصل المجتمع المدني عن النساء، وبالتالي فإن منح حق المواطنة للمرأة يثير مشكلة ما إذا كان يجب على المرأة باعتبارها مواطنا –باعتبارها عضو في مجال العام– أن تتخذ هوية ذكورية وتتكلم لغة العقل الذكوريّة" [2]، لذا وجب على الأنثى أن تتحول ذهنيًا إلى ذكر كي يمنح لها حق المواطنة؛ فالمجتمع الذكوري ينازع المرأة حقها في المساواة والمواطنة الكاملة.

مصطلح التمييز ضد المرأة بعد دخوله السياق الثقافي "لم يعد تمييزاً بل إلغاءً، حيث انتهى إلى إلغاء هوية المرأة مع الإبقاء على بقايا جسدها، فانتهت المساواة إلى تذكير الأنثى وتطهيرها من بقايا الأنوثة، وإلغاء هويتها بدلاً من تحقيقها، وإبرازها كجنس مختلف عن الذكر يحمل خصائصه الذاتية ويتمتع بالحقوق والواجبات"[3]، وبذلك نقلت الثقافة التمييز من الميدان البيولوجي إلى الميدان الاجتماعي ما زاد من درجة القهر المسلط على المرأة، وشكّل لها صورة دونية في ظل السياقات الثقافيّة العربيّة والغربيّة.

بينما يقع الاستثناء الوحيد في علاقة الرجل بالمرأة عندما تبلغ هذه الأخيرة سن اليأس حيث يقترب وضعها من وضع الرجل في الاحترام، و"مما لا شك فيه أن الاحترام الذي تتمتع

[1] يسرى بن الهذيلي: المرأة العربية ونمطية الصورة، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، (د.ت)، ص:04.

[2] خالد عبد العزيز السيف: إشكالية المصطلح النسوي، الدار العربية للطباعة والنشر، ط01، السعودية، 2016، ص: 147-146

[3] خالد عبد العزيز السيف: إشكاليه المصطلح النسوي، ص: 145.

به المرأة في تلك المرحلة منوط بالرجال الذين يحيطون بها... عندما ترتبط الابنة المفضلة لأب من ذوي النفوذ والسلطة، بزوج ثري، وتصبح أما من الممكن أن تتحول عند دخولها سن اليأس إلى امرأة بقلب رجل. تكتسب حرية شبيهة بحرية الرجل، وتمتلك الحق بتبني سلوكيات وأنشطة محظورة على النساء"[1]، وقد تستثنى أيضا بعض النساء من "ذوات المنزلة الخاصة، لدى رجل ما، وفي مراحل عمريّة صاعدة، كالجدّة والأم، والأخوات بمقدار انتسابهن إلى الذكر، وليس بمقدار انتسابه إليهن"[2]، أي أنّ المساواة هنا تقع من باب الاحترام والتقدير لكبر سنّها لا من باب جنسها.

فالمجتمع الذكوري أراد "عبر تقنيات تحكمّ وتوجيه متعددة تقعيد صورة مشوهة للمرأة، بوصفها كائن شبقي، رامز للخصاء، ومجرد جزء مستل من الجسد الذكوري الذي انشقت عنه في انشطار واغتراب وحالة من الألم، لتكون بذلك معجونة من طينة أو طبيعة مازوشية، تلد وهي مستيقظة، وترى الموت أمامها، لكنها تزداد عاطفة وحبّا، بالمقابل يتم الحرص على التضخيم لسادية الرجل الذي يتقوّى من هذا الضعف الفطري الكامل في تكوين المرأة النفس"[3]، وهو ما وصل إليه فزادت متانة ترسانته الهرمية، وحافظ على ترتيبه في مصفوفته الأصليّة والأبديّة.

تفاعُل كل هذه العوامل جعل المرأة والرجل في صراع دائم، حافظ فيه الرجل على مكانته الدينيّة وهيمنته الاقتصاديّة والسياسيّة، وعلى تراتبيته الاجتماعيّة والثقافيّة، رغم أنّ هذه الدرجة اقتربت منها المرأة في المجتمعات الحديثة مع ولوجها لعالم التعليم والشغل ومنحها بعض الامتيازات السياسيّة؛ إلا أنّ هذا لم يغير من وضعها الكثير –خاصة في المجتمعات العربيّة– فالمجتمع بثقافته دائمًا مذكر والسلطة تبقى دومًا في أيدي الرجال.

[1] فرانسواز إيريتييه، ومجوعة باحثين: أجمل تاريخ للمرأة، ص: 30.

[2] كاظم الحجّاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، الانتشار العربي، ط01، لبنان، 2002، ص: 17.

[3] يوسف عدنان: الرغبة في حواء وتأويلها، ص: 24.

3- المصدر اللغوي:

تتحدّد طبيعة علاقة الرجل والمرأة في المصدر اللغوي من خلال ما تمنحه اللغة من امتيازات بمعاجمها وقواعدها لكل طرف، ويتجلى ذلك بداية في المسميات التي ترتبط بجنسيهما. وأول ما سنتطرق له هو البحث عن مفاهيم هذه المسميات في المعاجم اللغويّة.

3-1 المفاهيم:

إنّ المعاجم اللغويّة حدَّدت مكانة الرجل والمرأة مجتمعيًا انطلاقًا من صفاتهما الجسديّة والنفسيّة، إذ شكلت دورًا أساسيًا في إحداث التفرقة بينهما.

- الفحل/ الذكر:

ترتبط دلالة الذكر قديما بصفة الفحولة، وهي مشتقة من الفحل، والفحل: "هو الذكر من كل حيوان كما في حال الحصان بصورة خاصة، حيث يمتلك قدرة كبيرة في جمعه بين القوتين: الجنسية والعضلية"[1]، ووردت كلمة ذكر في لسان العرب: " خلاف التأنيث والذكر خلاف الأنثى، والجمع ذكور وذُكورة، وذُكْران، ويوم مذّكر إذا وصف بالشدة والصعوبة وكثرة القتل. وقول ذَكَر: صلب متين، وشعر ذَكَر: فَحْل ورَجُل ذكر، إذا كان قويًا شجاعًا أنفًا أبيًا، ومطر ذكر: شديد وابل..."[2]

سنستعين بما توصل إليه إبراهيم محمود من حقائق حول معاني مصطلح ذكر وهي:

1- "إعطاء أو منح كلمه الذكر كل المعاني الدالة على القوة والعظمة والنفوذ القيمي.

2- الربط بين المعاني المادية والمعنوية، فالذكورة في كل شيء، هي متانته وصلابته وإباؤه.

3- إخلاص "ابن منظور "لثقافة سائدة، ورعايته لها في هذا الاطار، عندما يورد جمهرة معانٍ، تحصر كل ما هو أصيل ومنيع ومخصِب ومؤثر وجلي وفاعل، إلخ في الذكورة!."[3]

[1] إبراهيم محمود: الضلع الأعوج، ص:208.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص: 309.

[3] إبراهيم محمود: الضلع الأعوج، ص: 208.

ب. الأنثى:

الأنثى هي "خلاف الذكر من كلّ شيء، ويقال للموات الذي هو خلاف الحيوان إناث. ويقال للرّجل: (أنثت) أي لِنْت ولم تتشدّد. ويقال: (هذه امرأة أنثى) إذا مدحت بأنها كاملة من النساء. كما زعم ابن الأعرابي أن المرأة سمّيت أنثى من البلد الأنيث، قال: لأن المرأة ألين من الرّجل، وسميت أنثى للينها. و(سيف أنيث): ليس بقاطع"[1].

في هذه التعاريف نجد المرأة تخالف الذكر بيولوجيًا وطبائعيًا كما أنّها:

1- "من ناحية تبرز لنا العلامة الفارغة في الأنوثة، وهي الهشاشة سرعة التأثر بالآخر!.

2- وتوضح لنا من ناحية أخرى الضعف البنيوي والتكوين للكائن الأنثوي .

3- ومن ناحية ثالثة ترينا إمكانية التحكم بها (بالأنثى)، ومشروعية ذلك، للأسباب المذكورة سابقا!."[2]، وكلها معاني تدور حول أنّ الأنثى كائن ضعيف الجسد ليُن المشاعر، تحتاج إلى وصاية الرجل.

ميَّزت المعاجم العربيّة بين المذكر والمؤنث في دلالاتهما، وبذلك انفتحت اللغة على هذه الدلالات بحيث" ترجع اسم "الذكر" و"الذكير" إلى ما يقبل الوصف بالحدة والشدة والصعوبة مقابل ما ينعت بالأنيث، أي باللّيونة والسهولة. وباشتقاق الذكور من الذكير، والحاد –القاطع–، والأنوثة من الأنيث، الليونة والجود، تقدّم اللغة نوعين من الصفات، الأول تغلب عليه الحدة والشدة، والثاني تطبعه الليونة والسهولة... ليتبين أن اللغة، في رسمها لدلالات الذكورة والأنوثة، تنطلق بدرجة أولى من الصفة وليس من الجسم في ماديته"[3]، وهي بهذا تنتصر للمذكر بهذه الصفات على الأنثى الضعيفة.

---

[1] ينظر، ابن منظور: لسان العرب، ص: 145.

[2] إبراهيم محمود: الضلع الأعوج، ص: 209.

[3] " نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، ط01، لبنان، 2008، ص:27-28.

ج- مفهوم الرجل:

في مادة رجل (الذكر البالغ) في لسان العرب تدور معظم معانيها على "الشدة والكمال وإذا تشبهت امرأة بالرجال في زيهم وهيئتهم لُعِنت، وإذا تشبهت برأيهم ومعرفتهم مدحت وبوركت. بل إن كلمة (رَجل) قد تكون -حسب ابن سيده- صفة تعني الشدة والكمال"[1]، وتجمع كلمة الرجل في اللغة العربية بـ"رجال و"رجالات" للتفخيم والتعظيم. فيقال "رجالات الوطن" رجالات الأمّة" أي أولئك الذين اتصفوا بالعظمة وبنوا البلد"[2]؛ ووسم الرجل بهذه التعابير هو تمييز عنصري ضد المرأة بالإضافة إلى أنه يجعل مفهوم الرجولة يدور حول السيطرة والتسلط على المرأة.

د. مفهوم المرأة:

من التعريفات التي وردت لكلمة المرأة نجد المرأة في لسان العرب هي كلمة "مشتقة من فعل "مرأ"، مرُؤَ الطعام ومرَأَ صار مريئًا، وهنا ترتبط كلمة المرأة بالطعام. ويقال مرأ فلان مرءا أي صار كالمرأة هيئة أو حديثا"[3]. وتجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال نساء ونسوة. وتعرف المرأة بأنها مؤنث الرجل. والنساء تعني "المناكح*""[4]، وجمع المرأة هو النساء؛ والنساء كلمة مشتقة من الفعل: "نسأ، والنسوة، معناها ترك للعمل"[5]. وكأننا بالمرأة تعني البطالة، وترتبط "المرأة بعدة أفعال رئيسية أولها فعل "حرم "ويعني "منع". وحرم الرجل: عياله ونساؤه، وما يحمي، وهي المحارم"[6].

---

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج06، ص: 112-113.

[2] زليخة أبو ريشة: اللغة الغائبة، نحو لغة غير جنسوية، دار نينوي، (د.ط)، سوريا، 2014،، ص: 55.

[3] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص:4166.

* **المناكح:** علاقة بيولوجية، حاجة تابعة وان كانت حاجة متبادلة في جوهرها. خليل أحمد خليل: المرأة العربية وقضايا التغيير، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط02، لبنان، 1982، ص: 09.

[4] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ص: 86.

[5] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص:4417.

[6] ينظر: (م. ن)، ص:847.

والحريم يعني النساء أي "ما حرم فلم يمس. وكلمة (حرامي) مشتقة من هذا الفعل، وهو فاعل الحرام"[1]، فكلمة المرأة/ النساء ترتبط أساسًا بالمفهوم الجسدي، والمفهوم السلبي الذي يهينها ويقلل من قيمتها في مقابل قيمة ومكانة الرجل.

هـ. مفهوم الأب والأم:

كلمة الأم" في كلام العرب هي الأصل في كل شيء، وجمعها أمهات وأمه أي النسيان"[2] ويقال "تأمه المرأة أي اتخذها أما، كما يقال أمت فلانة أي صارت جارية (الأمة أو العبد) مشتقة من فعل جرى، ويقول العرب إنها "سميت بذلك لخفتها وكثرة جريها .وأما الأبُّ في لسان العرب فورد بمعنى "الكلأ وما يأكله الأنعام، والنزاع إلى الوطن"[3]؛ وهو "مشتق من فعل أبا أباوة وأبوة. وتعريف الأب أنه رمز للأبوة والإباء".[4] من هنا ترتبط كلمة الأم بمعنى الطاعة والولاء للرجل وخدمته؛ أما الأب فهو رمز لعزة النفس والترفع.

ما يلاحظ من خلال هذه المفاهيم أنها تتشكل أساسًا من مرجعيتين؛ مرجعية بيولوجيّة تعتمد الفروق الجسديّة التي يخالف الرجل بها المرأة، وأخرى تنطلق من الفوارق الاجتماعيّة التي حدّدت صفات كل منهما؛ هذه الفوارق انبنت عليها البشريّة جمعاء منذ رد أصل البشرية إلى الرجل. فهل انطلق اللغويون أيضا من هذه المسلمة؟.

3-2 التذكير هو الأصل:

تغلغلت معصية حواء في كل جوانب الحياة الدينيّة والثقافيّة وتجاوزتها إلى اللغويّة بحيث حافظ الرجل/ الذكر فيها على أسبقيته، وأنه الأصل والمرأة دائما الفرع؛ لذا عدّ النحاة التذكير أصلا، ليصبح "إحدى السنن، التي سارت عليها اللغة، وقد حاول بعض الباحثين الوقوع على الأسباب، التي تفسر الظاهرة، ذلك محاولة ردّ الظاهرة إلى مبدأ الخلق؛ لعل هذا

---

[1] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ص: 86.

[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص:144-145.

[3] (م. ن)، ص:03-04.

[4] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ص: 86.

الفهم النحوي يترسّم قصة الخلق الأولى/ خلق آدم، واشتقاق حواء الأنثى من ضلعه، فهما من نفس واحدة"[1].

بذلك كان المذكر هو الأول والمؤنث يخرج منه وبالتالي هو أقل منزلة منه؛ "وإّنما كان المؤنث بهذه المنزلة ولم يكن كالمذكّر لأنّ الأشياء كلّها أصلها التذكير ثم تختصّ بعدُ، فكلّ مؤنث شيء، والشيءُ يذكّر أول، وهو أشدّ تمكنّا، من المعرفة لأنّ الأشياء إنّما تكون نكرة ثم تعرّف، فالتذكير قبل، وهو أشدّ تمكنّا عندهم. فالأول هو أشد تمكنا عندهم"[2]، وهذا ما يؤكد أن اللغويين في تفريقهم بينهما انطلقوا من ايديولوجيات ذكوريّة تعود بفكرهم إلى أصل الخلق.

على نقيض هذه الرؤى وبالعودة إلى ما تطرقنا إليه سابقًا من كون الأنثى هي الأصل في الميثولوجيات القديمة وهي الأساس الأول لكل شيء، نجد زليخة أبو ريشة تنطلق من هذه الأيديولوجيات لتؤكد أنه "ليس المذكر هو الأصل بالنسبة لواضعي اللغة، بل المرأة، وبما أن اللغة العربية نشاط إنساني ضارب في القدم، فإن هذه الخلفية التاريخية الأسطورة الأنثروبولوجية قد تسعف في تبني دلالات اجتماعية مخالفة لما آلت إلى النحاة العرب واللغويين العرب من ثقافة ذكرية واضحة التحيز والتجني"[3]، هذا التمييز هو ما تلمسناه في التعاريف السابقة ولكن كيف تجسد التجني النحوي واللغوي؟ وعلى من؟.

3-3 قواعد اللغة والانتصار للمذكر:

تقُيم اللغات قواعد وأحكاما لغوية تميز فيها بين المذكر والمؤنث، تعكس من خلالها نمط تفكير متكلميها، باعتبار اللغة كيان يؤثر ويتأثر.

---

[1] فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2011، ص: 41.

[2] سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج03، مكتبة الخانجي، مصر، 1992، ص:241

[3] زليخة أبو ريشة: اللغة الغائبة، نحو لغة غير جنسوية، ص: 44.

- التذكير والتأنيث:

يرى النحاة العرب أنّ التذكير هو الأصل ثم يتفرع التأنيث منه، وهو ما نجده في مؤلفاتهم النحوية؛ فهم خصصوا بابًا للتأنيث لأنّ أصل "الاسم أن يكون مذكرا، والتأنيث فرع عن التذكير، ولكون التذكير هو الأصل استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير، ولكون التأنيث فرعا من التذكير افتقر لعلامة تدل عليه"[1] وهي تاء التأنيث؛ إلا أن هذه القاعدة لا تنطبق على كل الكلمات فهناك أسماء تخلو من علامة التأنيث لكنها تدل على المؤنث (سهام، أرض، شمس، يد، رجل...).

التذكير والتأنيث مقولتان واردتان في النظام النحوي لكل اللغات، وللتمييز بينهما تعتمد كل لغة على صيغ صرفية تنشأ من خلالها الفروق، فالمذكر مثلًا في اللغة العربيّة هو ما خلا من علامات التأنيث لفظًا وتقديرًا لذلك فهو يؤنث "بواسطة قاعدة صرفية إلصاقية، وهي إضافة تاء (هاء) المؤنث (في الاسم: طفل/ طفلة+ة؛ في الفعل: (خَرَجَ/ خرج+تْ). غير أنه توجد بعض الأزواج التقابلية بين المذكر والمؤنث لا تربط بينها هذه القاعدة الصرفية الإلصاقية، ومن ذلك "حصان/ فرس" و"سلحفاة/ غيلم". كما تتضمن اللغة العربية مؤنثات صرفية لا يقابلها مذكر صرفي (حلوى وطاولة، مثلا)، والعكس صحيح، إذ توجد مذكرات صرفية لا تقابلها مؤنثاتها الصرفية (كرسي وكتاب، مثلا)"[2]، وتبقى علامات التأنيث في اللغة العربيّة هي الأساس التي يفرق بها بين المذكر والمؤنث.

هذا التفريق بين المذكر والمؤنث موجود في مختلف اللغات، غير أنّ طريقة التفريق بينهما تختلف من كل لغة إلى أخرى؛ فمثلا يفرق الساميون بينهما بذكر كلمة للمذكر وأخرى للمؤنث من جذر لغوي مختلف من مثل: ""رخِل" لأنثى الكبش وفي اللغة السريانية Godyã

[1] ابن عقيل بهاء الدين عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج01، تأليف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع، ط20، مصر، 1980، ص:91.

[2] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، ط01، المغرب، 1999، ص:51.

(جدي) في مقابل Ezzã عنز، وهوما في الآشورية Godu جدي وEnzu عنز"[1]؛ هنا كان التفريق بتغيير كلي في الجذر اللغوي وليس بإضافة علامة لتأنيث الاسم المذكر، فالتفريق بينهما هو نابع من اختلافهما الجنسي الذي هو طبيعة كل الموجودات في الحياة والتي تتمايز فيما بينها من خلال الثنائيات التي تشكلها.

لكن هذا لا يعني أنّ اللغة ساوت بينهما فالصراع بين المذكر والمؤنث يتجلى من خلال استعمالاتهما؛ فإذا اجتمع مذكّر ومؤنّث "حُمل الكلام على التذكير؛ لأنه الأصل، فنقول: الرجل والمرأة حضرا، وجعفر وأسماء ابنا أبي بكر، ولو اجتمعت مئة امرأة ورجل، لتعين الإشارة إليهم بصيغه المذكّر، لا بصيغة جمع المؤنّث، فرجل واحد بمقدوره أن يلغي مجتمعا من النساء ولو كثُر؛ لأن الذكر الجبلة الأولى أصل للأنثى"[2]، لتخلق هنا تراتبية بينهما تمنح الأفضلية للذكر.

فالقضية ليست قضية عدد إنّما هي قضية أفكار نشأت عليها البشريّة، ربطت فيها الأنثى وعلامات تأنيثها بالتصغير أو التحقير، فلواحق "المؤنث النحوي تجرنا إلى تصور حالة من حالات اللغة الضاربة في القدم حيث كانت هذه اللواحق تصدق على طبقات، ثم التقت في طبقة يمكن تمييزها، وهي طبقة الأقل قيمة أو الأدنى"[3]، وهي طبقة المؤنث وكل ما ينجر عنها.

فمثلًا في اللغة الانجليزية عند إضافة علامة التأنيث لأسماء الوظائف تهبط من قيمتها "Mister/Mistress (السيد، الرئيس/ العشيقة)، "أو يبدو إلحاق علامة التأنيث بها غريبا أو دالا على ايحاءات سلبية "[4]، ممّا جعل المرأة تفقد مكانتها مقارنة بالرجل، كما نجد الكثير من الكلمات الإنجليزية يكون التغليب فيه للمذكر؛ فكلمة "Chirman" (التي تعني رئيس

[1] ثناء محمد سالم: لاحقة التأنيث ودلالتها على التحقير في العربية، (د.ب)، (د.ت)، ص: 08.

[2] عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2002، ص: 95-96.

[3] أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، ط01، مصر، 1996، ص: 63-64.

[4] (م. ن)، ص: 61.

الجلسة، ذكرا كان أو أنثى). وثمة مثال أكثر ما يشيع في عالم الرياضة، وهو: Man To Man ويدل على المواجهة (بين اثنين/ اثنتين)، بغض النظر عن جنس المتواجهين. وفي اللغة العربية تشيع استخدامات حصرية للرجل (لفظيا)، مع أن الدلالة تنطبق على الجنسين"[1]، ككلمات: العضو، الرئيس، القاضي...، لذا لا توجد قاعدة أو صياغة لفظية واضحة يختص بها كل جنس دون الآخر، إلا أنّ الأكيد هو أنّ المؤنث دائمًا يكون في ترتيب الهرم اللغوي أسفل المذكر.

تبقى مسألة التذكير والتأنيث في اللغة يكتنفها الغموض كونها اعتمدت على السماع، ويرجع ذلك عيسى برهومة إلى "ارتباط التأنيث والتذكير بالتاريخ اللغوي، ونشأة اللغة والتطور الذي طرأ على مسيرتها أمر نجهله، فلم تترك الأمم من الأمارات الكافية ما يدل على لغتها، فانقرض كثير من اللغة الأولى... وأحسب أن غياب الأدلة المادية والبراهين المحسوسة من شأنه الحلول دون الوصول إلى تفسيرات قاطعة لهذه المسألة" [2]، أضف إلى ذلك أنّها قضية شائكة مضطربة الأفكار في كل اللغات، ويُرجع ابراهيم بركات عدم الوصول إلى ضبط دقيق لقضية التذكير والتأنيث، خاصة ما تعلق بهذه الأخيرة إلى جانبين:

"**أحدهما:** جانب لفظي، حيث لا يستطاعُ إدراكُ النظام اللغوي الدقيق الفاصل بين الذكر والأنثى، فنجد أن كثيراً من الأسماء لا يوجد بها ما يدل على مسماها من الإناث كما نلمسُ أن علامات التأنيث ربما ألحقت بما يسمى به المذكر، ولهذا يكون الالتباسُ اللفظي بين ما يسمى به المذكر والمؤنث في كثير من الأسماء.

وثانيهما: جانب معنوي، حيث نلمس اضطراباً ثانيا في تصنيف الأشياء بين التذكير والتأنيث، فلا يوجد في الجمادات شواهد بيولوجيةُ تدلٌ على نوع جنسها، ومع ذلك فنجد أنها

[1] فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ص:43-44.

[2] عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص:47-48.

تؤنثُ وتذكر في كثير من اللغات.[1] فهذا الالتباس اللفظيّ والجنسيّ هو ما أدى إلى صعوبة الفصل في قضية التأنيث والتذكير.

صحيح أنّ اللغة العربية جعلت علامات التأنيث أساسًا في التفريق بين المؤنث والمذكر؛ إلا أنّها نفس اللغة التي تجعل من حمزة اسمًا لمذكر، ومن سعاد اسمًا لمؤنث، لكن يبقى التغليب بين التذكير والتأنيث لصالح الأول كون واضعي قواعد اللغة اعتمدوا على أفكارهم الذكوريّة.

- الجمع:

كما هو معلوم أنّ الجمع هو ما دلّ على أكثر من اثنين وهو ثلاثة أقسام: جمع المذكر السالم، جمع المؤنث السالم، وجمع التكسير. وسنخصص حديثنا حول جمع المذكر وجمع المؤنث السالمين.

أ. جمع المذكر السالم:

هو ما دلّ الجمع بزيادة الياء والنون أو الواو والنون من غير تغيير في لفظ مفرده، وهو قسمان جامد وصفة، ويشترط ابن عقيل فيما نقله عن ألفية ابن مالك في جمع المذكر السالم:

أ.1. جمع الاسم الجامد:

"أن يكون "علماً، لمذكر، عاقل، خالياً من تاء التأنيث، ومن التركيب؛ فإن لم يكن عَلَماً لم يجمع بالواو والنون؛ فلا يقال في "رجل" رَجُلون... وإن كان علما لغير مذكر لم يجمع بهما؛ فلا يقال في "زينب" زينبون، وكذا إن كان علماً لمذكر غير عاقل؛ فلا يقال في لاحقٍ –اسم فَرَس– لاحقون، وإن كان فيه تاء التأنيث كذلك لا يجمع بهما؛ فلا يقال في

[1] إبراهيم إبراهيم بركات: التأنيث في اللغة العربية، ص:05-06.

"طلحة" طَلْحون، وأجاز ذلك الكوفيون، وكذلك إذا كان مركباً؛ فلا يقال في" سيبويه" سيبويهون، وأجازه بعضهم."[1].

عدم جمع اللفظ المذكر المشتمل على تاء تأنيث يدل على أنّ قاعدة الجمع هنا اعتمدت على وجود هذه التاء وليس على المعنى، وقد أجاز الكوفيون جمع اللفظ المذكر ما كان به تاء تأنيث لكن بعد حذفها كقولهم طلحة لتجمع بـ: طلحون وطلحين.

المتتبع لهذه الشروط يلحظ أنّ إلحاق شرط خلو الاسم الجامد من تاء التأنيث والتي يختص بها الاسم المؤنث –باستثناء الحالات الخاصة– لجمعه، إضافة إلى مساواته بين أن يكون علماً لغير مذكر وهنا يقصد العلم الأنثى، وشرط أن يكون علمًا لمذكر غير عاقل يجعل الأنثى في نظر النحويين اسم جماد غير عاقل ما يحط من شأنها.

أ.2. شروط جمع الصفة:

شروط جمع الصفة أن تكون "صفة، لمذكر، عاقل، خالية من تاء التأنيث، ليست من باب أفعَلَ فَعْلَاء، ولا من باب فَعْلاَن فَعْلَى، ولا مما يستوي فيه المذكَّرُ والمؤنَّث؛ فخرج بقولنا "صفة لمذكر" ما كان صفة لمؤنث، فلا يقال في حائض، حائضون، وخرج بقولنا "عاقل" ما كان صفة لمذكر غير عاقِلٍ؛ فلا يقال في سابق– صَفَة فَرَس– سابقون، وخرج بقولنا: "خالية من تاء التأنيث" ما كان صفة لمذكر عاقل، ولكن فيه تاء التأنيث، نحو علامة فلا يقال فيه: علاَّمون، وخرج بقولنا: "ليست من باب أفعَلَ فَعْلَاء" ما كان كذلك، نحو "أحمر" فإن مؤنثه حمراء؛ فلا يقال فيه: أحمرون، وكذلك ما كان من باب فَعْلاَن فَعْلَى، نحو "سَكْرَان، وسَكْرَى" فلا يقال سكرانون، وكذلك إذا استوى في الوصف المذكر والمؤنث، نحو " صبور، وجريح"..."[2].

[1] ابن عقيل بهاء الدين عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص:60.

[2] ابن عقيل بهاء الدين عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ص: 61.

يبدو خلو اللفظ من تاء التأنيث أمرًا عاديًا في بحثنا عن صياغة هذا اللفظ في جمع المذكر، لكن الاستثناء الذي وقع في جمع اسم صفة لمذكر عاقل به تاء تأنيث جمع مذكر سالم، لأنّه لفظ مؤنث لكن سمي على مذكر؛ فلو "سميّت رجلاً زينب أو سلمى، جُمِع بالواو والنون بإجماع، اعتباراً بمسمياتهما الآن، فإن لم يخل منها لم يجمع بها، كأخت، وطلحة، ومسلمات..."[1]، فعندما يتعلق الأمر بالمذكر يجوز مخالفة القواعد النحويّة.

كي يجمع الاسم جمع مذكر سالم أهم ما يشترط فيه خلوه من تاء التأنيث ومن معنى التأنيث، فحُرِم على الأنثى "وعلى غير العاقل والحيوان. وهي خاصة بالمذكر العاقل فحسب"[2]، ويراد بالعاقل هنا "أنه من جنس عاقل كالآدميين والملائكة، فيشمل المجنون الذي فقد عقله والطفل الصغير الذي لم يظهر أثر عقله بعد"[3]، وتستثنى من كل هذا الأنثى كونها غير عاقلة وتجمع جمع مؤنث سالم.

ب. جمع المؤنث السالم:

هو ما دلّ على أكثر من اثنتين، ومن بين الأسماء التي تجمع هذا الجمع والتي تحط منه كقاعدة لغوية نجد مصغر المذكر غير العاقل نحو: كتيب كتيبات، إضافة لشرط –الذي رأيناه سابقا– صفة لمذكر غير عاقل، ليس هذا وفقط بل أن تسميته بجمع المؤنث السالم يتحاشاه الكثير من النحويين ويفضلون تسميته "الجمع بألف وتاء مزيدتين"، وذلك لأن "مفرده قد يكون مذكراً، كسرادق وسرادقات"[4]، كما تجيز اللّغة العربيّة أن يجمع المذكّر في بعض حالاته جمع مؤنث "وتبعاً لذلك أجاز مجمع اللغة العربية بالقاهرة جمع أصناف من المذكر

[1] جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، عبد العال سالم مكرم، ج01، مؤسسة الرسالة، (د.ط)، لبنان، 1992، ص: 151–152.

[2] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط03، المغرب، 2006، ص: 25.

[3] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، ط03، مصر، 1975، ص: 140–141.

[4] عباس حسن: النحو الوافي، ص: 163.

جمع التأنيث الشائعة، نحو: إطارات، بلاغات، جزاءات، حسابات، خلافات، خيالات، إعلانات..."[1]

ما نستشفه من الجمع المذكر السالم هو أنّه يختص بكل ما هو عاقل؛ فالقاعدة "تسوي، في جمع المؤنث السالم، بين المرأة والجماد؛ ولكنها لا تسوي بينهما في جمع المذكر السالم كي تميز الذكر بذكورته (وبعقله). إن جمع المذكر مبني على فكرة المنع والتحصين، أما جمع المؤنث فمبني على فكرة الجمع والتهجين"[2]، وفي هذا إقصاء لجمع المؤنث السالم.

وهو ما ذهب إليه الغذامي بقوله أنّ "علامة التأنيث ليست نقيضا للفصاحة، كما في كلمة زوج وزوجة فحسب، ولكنها أيضا رديف للحيوانية ويتقدم عليها الجنون والصغر، مثلما أنها نقيض للبلاغة، وكل تميز لغوي وإبداعي فإنه فحولة، وقمة الإبداع تجعل صاحبها فحلا حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعي وابن سلام وغيرهما. وتجيء علامة التأنيث وكأنها شارة حمراء تسم المؤنث بشروط الإقصاء والنفي"[3]، وانقاص لمكانة الأنثى لأنّها لا تتحلى بصفة الفحولة.

تردّ فاطمة حسين على ما أورده الغذامي بأنّ "الأصالة تتمثل في جمع المؤنث السالم، لأنه يحوي مفردات أكثر مما يحويه جمع المذكر السالم، وهذا يدل على اتساعه ومرونته وقدرته على استيعاب أكبر قدر ممكن من مفردات اللغة، فهو متماش مع طبيعة اللغة. ثم، لماذا نجد مفردات مذكرة في حالة الإفراد، لا تجد لها مكانا في عائلتها ومملكتها المزعومة... فلا تجد سوى مملكة التأنيث، لتغير أصلها المذكر...مثل قطار/ قطارات، موضوع/ موضوعات.. فضلا عن الكلمات المذكرة، التي تجمع جمع تكسير، يعامل معاملة المؤنث،

[1] عيسى برهومه، اللغة والجنس، ص: 100.

[2] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص:50.

[3] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص: 26.

مثل: جبل/ جبال، دفتر/ دفاتر، منجم/ مناجم، حق/ حقوق"[1]، فجمع المؤنث السالم أكثر مرونة واستيعابًا للمفردات التي يتم تحويلها إلى الجمع.

- الفعل:

ترى فرانسواز إيريتييه أنّه "تزداد قيمة "الفعل المبني للمعلوم" الذي هو دلالة على وقوع العمل على المادة، لذا فهو يتوافق مع المذكر. في حين أن " الفعل المبني للمجهول"، تقل قيمته لذلك فهو يتوافق مع المؤنّث. في بلاد الهند، الأمر معكوس حيث أن السلبية هي مؤشر على السكينة التي نبلغها بمجموعة من أعمال النسك. فالسلبية هنا تتوافق مع المذكر وتزداد قيمتها، بينما الفعالية أو النشاط -التي ينظر إليها على أنها فوضى- تتوافق مع المؤنث وتقل قيمتها. يمكن لوجهات النظر أن تتغير وفقا للمكان والزمان، لكن عملية تقييم المذكّر تبقى ثابتة وشاملة"[2] فقواعد أي لغة كانت قابلة للتعديل من زمن إلى آخر ومن بلد إلى بلد؛ لذلك نجد الكثير من الاختلافات بين واضعي قواعد اللغة والذين كلهم ذكور، والأكيد أنّ أغلبها إن لم نقل كلها تلتقي في نقطة واحدة ألا وهي الانتصار للمذكر على المؤنث.

تشترط اللغة العربيّة تذكير الفعل متى ما وجد فاعل مذكر واحد مع وجود فواعل أنثوية أخرى هذا ما أسماه اللغويون بـ(التغليب)"[3]، فمثلا في قولنا: حضر أحمد وزينب وسلمى وعائشة هنا الفعل يذكر لكن ماذا لوغيرنا ترتيب المذكر وأصبح هو الثاني أو الثالث هل يذكر الفعل؛ ونقول حضر زينب وأحمد...؟، والجواب لا فهنا وجب تأنيث الفعل، إلا أنّ العرب تجتهد في تغليب المذكر لأنّه الأصل، ولأنه "الأقوى دائماً فيقال (الأبوان) و(الولدان)

[1] فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، ص: 47.

[2] فرنسوزاز إيريتييه وآخرون: أجمل تاريخ للمرأة، ص: 23-24.

[3] سمير الخليل، طانية حطاب: دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، دار ضفاف، (د.ط)، العراق، 2018، ص: 01.

للأب والأم والمذكر والمؤنث نحو (قمران) للشمس والقمر"[1]، وبذلك يسبق اسم الذكر على اسم الأنثى ويتم تغليب المذكر على المؤنث.

- الاشتقاق:

تُميّز اللغة العربيّة في الاشتقاق بين الرجل والمرأة، ولا نجد "رَجّلَة" بمعنى مؤنث الرجل. نجد «رجل# امرأة، نساء». إنه كما لو كانت الفحولة اللغوية تتحاشى المرأة في الاشتقاق: عدم اتحاد في الأصل. ومن جانب آخر، فحتى اشتقاق الجمع الذي يسري على رجل، إذ نقول رجال، لا يسري على المرأة، لأن جمع المرأة نساء.(ولعل مذكر امرأة لفظيا هو امرئ). فكان الجمع الاشتقاقي الفحولي لا يدرج المرأة فيه (امرأة جمعها نساء ونسوة ونُسوة ونسوان ونُسوان، إنه جمع امرأة من غير لفظه. (إذن، امرأة لا جمع له، ونساء لا مفرده له"[2]، وبذلك لا توجد قاعدة اشتقاقية ثابتة لكلمة امرأة.

وهو ما يؤكد أنّ الاشتقاق بصفته آلية من آليات "إنتاج الصور الصرفية اللغوية، يتميز بنزوعه الذكوري. لا يجوز، مثلا، اشتقاق جمع مذكر سالم إلا إذا كان عاقلا. فالآلة النحوية التي تبني الألفاظ وتبيح اشتقاقاتها ذكورية. واللغة، كما هو معلوم، شكل(وصورة) وليست مادة، كما قال دوسوسير. إن الصرف ذكوري، بما أنه يشترط في عملياته مواد دلالية"[3]؛ فاللغة ذكورية المادة وذكورية الشكل.

- التنوين:

من القضايا اللغويّة الصرفيّة نجد التنوين الذي هو من أهم الميزات في لغتنا العربيّة؛ وأصله نون زائدة آخر الكلمة عوضت بعلامة (فتحتين- ضمتين- كسرتين)، ويمكن لهذا التنوين أن يحذف وجوبًا في حالات، وما يهمنا في هذه الحالات حذفه إذا كان الاسم منتهيًا

[1] سمير الخليل، طانية حطاب: دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، ص:01

[2] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، ط01، المغرب، 1999، ص:50

[3] (م. ن)، ص:49.

بتاء تأنيث مربوطة، لتحْرَم الأنثى بتاء تأنيثها من قاعدة لغوية صرفية، ولأنّ الممنوع من الصرف ممنوع من التنوين نجد أن جميع أسماء العلم المؤنثة، والصفات الأنثوية التي بها علامة التأنيث ممنوعة من الصرف، ويبقى المذكر صاحب الأفضلية فكلّ "مذكّر سمّى بثلاثة أحرف ليس فيه حرف التأنيث فهو مصروف كائناً ما كان... وذلك أنّ المذكر أشدّ تمكّنا، فلذلك كان أحمَلَ للتنوين"[1]، لتمارس هنا اللّغة العربيّة نوعًا آخر من التمييز بين كل ما هو مذكر (الأصل) وبين كل ما هو مؤنث (الفرع).

لاحظنا في كل ما تقدم تغليب المذكر على المؤنث إلا أنّه في بعض الحالات جعلت اللّغة العربيةّ كفة التغليب تميل إلى المؤنث يجملها عيسى برهومة في:

- " تأنيث الفعل وتذكيره في بعض الآيات القرآنية.
- تغليب الليالي على الأيام.
- جمع المذكر جمع مؤنّث، نحو: إطارات، بلاغات، جزاءات...
- تسمية المذكر بالمؤنث.
- إلحاق المذّكر علامات التأنيث، نحو رجل باقعَة وربّعة، وصرَورة للذي لم يحج...، رجل خنثى..."[2]

ويرجع سبب هذا الخروج عن الأصل بتغليب المؤنث على المذكّر أنّ اللغويين "كانوا يحملون ذلك على المعنى، أو يؤولونه بالمذكّر لأنه أصل، فالفرع يقاس على الأصل عند اتحاد العلة وفي ذلك تأثر بأصول الفقه والمنطق"[3]، فالقدامى ربطوا المعنى بالرجل واللفظ بالمرأة، لذلك استوجبت الضرورة هذا التغليب.

---

[1] سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج03، مكتبة الخانجي، مصر، 1992، ص:220-221.

[2] عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص:100-101.

[3] (م. ن)، ص:101.

من الواضح أنّ اللّغة العربيّة تميزت بذكوريتها وذلك بانتصارها في أغلب قواعدها للذكر، وتهميشها الأنثى، واطلاق أحكام لغويّة مجحفة عليها ممّا يدل على الفكر الذكوري المتعصب لدى اللغويين والنحويين؛ إلا أنّه لا يمكن إنكار أنّ هذه اللغة أنصفت الأنثى في قضية الضمائر؛ فخصصت لها ضمائر (أنتِ، هي، أنتنّ)، وجعلتها تتشارك الذكر في ضمائر أخرى (أنا، نحن أنتما، هما)، كما ساوتها في بعض الصيغ (فعيل، مِفْعَل، مِفعال، مِفعيل، فعول).

واللغة العربيّة تعلي من شأن المرأة عند تعظيمها لشيء فهي "تميل إلى تأنيثه، فالفاتحة أم الكتاب والآيات المحكمات (أم الكتاب)... وعندما تهدف اللغة إلى المبالغة، تعتمد التأنيث، فتقول: (راوية) لكثير الرواية... ويتأكد انحياز اللغة للأنوثة في تأنيث كل المدن والقرى"[1]؛ فاللغة ليست ذكورية بحتة إنّما واضعوها هم من أرادوا تذكيرها.

ويبقى ما تطرقنا له في الجانب اللغويّ لا يغطي كل القضايا اللغويّة التي تناولت التمييز بين الذّكر والأنثى إنّما قدمنا عينات فقط كونها مفتوحة على العديد من القضايا النّحويّة والصرفيّة التي يمكن أن تؤلف فيها كتب.

3-4 اللّغة والاختلاف اللّغوي بين الجنسين:

أعلت اللغة بقواعدها من شأن المذكر على حساب المؤنث بعدِّهما جنسين نحويين مختلفين؛ ونعني بالجنس النحوي "ذلك التصنيف النحوي الذي يقدم قياسا معينا انطلاقا من التمييز الذي نجده في اللغات بين المذكر والمؤنث والمحايد، والقائم على التقسيم الطبيعي إلى جنسين، وعلى هذا الأساس، ينبغي التفريق بين الجنس النحوي (genre) والجنس الطبيعي (Sexe)، والجنس الأول ما هو إلا "ترجمة لغوية ما" للجنس الثاني"[2]، فهناك كلمات مذكرة ومؤنثة نحويًا لكن ليست لها أي صلة بالبيولوجيا وهي عناصر محايدة؛ نحو:

[1] محمد عبد المطلب: قراءة في السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، مصر، 2014، ص: 16-17.

[2] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص:48.

الكرسي، الطاولة، القلم...، ذُكِرَتْ وأُنِثَتْ سماعيّاً ككلمتي الشمس والقمر؛ فالشمس في الديانات القديمة هي المرأة والقمر هو الرجل ومن هنا حُدِّد جنسهما النحوي، إضافة إلى أنّ هناك كلمات تحمل جنسا نحويًا واحدًا على نحو كلمة الطريق؛ فنقول: طريق طويل، وطريق صعبة.

هذه الاختلافات تبعها تفاوت لغوي لدى الجنسين، وقد اختلفت وجهات نظر الدارسين في أسباب هذا التفاوت؛ فهناك من "يردها إلى اختلاف جنس المتكلم باختلاف الدور الاجتماعي المنوط لكل من الرجال والنساء. وفريق ثاني يردها إلى انتماء كل جنس إلى ثقافة فرعية منفصلة. أما الفريق الثالث يتبنى منهج السيطرة والقهر؛ وبذلك يعكس اختلافهما اللغوي سلطة الرجل، وقهر المرأة وتبعيتها له"[1]، فالمجتمعات التي "تضرب حُجُبها على الأنثى، يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر فيصبح للأنثى ألفاظها، وموضوعاتها، واستعمالها اللغوي الذي يميزها عن لغة الذكر"[2]، فكما أنّ اللّغة وسيلة للاتصال والتواصل هي أيضا أداة استعملت لإخضاع المرأة داخل المجتمع وتشكلت لغة هذا الأخير وفقًا لفكره الذكوري.

لأنّ اللغة هي انعكاس للمجتمع الذي نشأت فيه، وتشكلت من خلال تواضع هذا المجتمع ككل كانت هي من خلقت الاختلافات بين الجنسين، وجسدتها من خلال النحو الذي خلق التفاوت بينهما، وعلى مرِّ التاريخ اللغوي اندرجت العلاقة بين الرجل والمرأة في "دائرة علاقات السلطة التي بدأت بالتراتبية من خلال اللغة واستعمالاتها، ذلك أن اللغة التي تبدو كمبدأ وحدة في المجتمع، في الواقع فضاء يسود فيه التعصب للذكورة؛ فالقنوات النحوية التي تُقعد اللغة، تحدد المسافات بين الجنسين لترسم تفوق المذكر، إذ تتشكل معاني الكلمات

[1] ينظر، أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، ط01، مصر، 1996، ص:33.

[2] عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، ص:40.

من خلال استعمالاتها وعلاقات السلطة في المجتمع"[1] وبالتالي خلقت التمييز بين لغة الذكر ولغة الأنثى.

ولقد كان لمعتقدات وثقافة المجتمعات "الدور الكبير في إيجاد هذا التمييز اللغوي بين الجنسين. فبالنسبة للطابو اللغوي أثبتت الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنهم ويتعرضون للاحتقار"[2]، لذلك كان التراث الثقافي اللغوي هو المسؤول عن العنصريّة اللغويّة ضد المرأة، حيث أنّ من أشكال هذه العنصريّة ما نجده في كتاب الجاحظ" البيان والتبيين" عندما قال: "وكانوا يعيبون النّوكَ والعيّ والحمق وأخلاق النِّساء والصبيان"[3] ويتجلى هذا في ما ذهب إليه يوسف رحايمي نقطتين:

النقطة الأولى: جعل صاحب البيان والتبيين النساء في محلّ عطف مع النّوك والعيّ والحمق، وهي صفات الخطيب المبتذل، يعطف عليها أيضاً الصبيان في مرحلة ثانية.

النقطة الثانية: وهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالأولى، فإنها تُفصح عن كون النساء ليس من حقهنّ بلاغة الكلام، فهي للرجل وحده، أو قل للذّكر، إن صحَّ التّعبير." [4]

فحصر بلاغة الكلام على الرجل واختصاصه بتعابير دون المرأة ساهم في وأدها لغويًا ممّا جعلها تلجأ إلى استخدام تعابير وأساليب لغوية تقترب فيها من لغة الرجل ومكانته.

ممّا لا شك أنّ الاختلافات البيولوجيّة تتدخل في صناعة اللّغة بشكل أو بآخر، ولا يعني هذا بالضرورة أنّ اللّغة من خلال هذه الاختلافات انحازت انحيازًا مطلقًا للرجل ومنحته الأفضلية على حساب المرأة؛ بل المجتمع بثقافته البطريكيّة هو من جعل الرجل على حدّ

[1] يسرى بن الهذيلي: المرأة العربية ونمطية الصورة، الأنثى/ الذكر ولعبة المهد، ص: 09.

[2] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ص: 84.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج01، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ص: 244.

[4] يوسف رحايمي: الطائفية الذكورية، ص: 13 .

قول الغذامي "في مركز التكوين اللغوي، وتدور حوله سائر المصطلحات فهو القطب والمركز مثلما أنه ضمير اللغة وسر تركيبها المورفولوجي (الفيزيائي والصرفي)"[1] وهو ما برز في مختلف أشكال الكتابات الأدبيّة التي انتصرت بلغتها المذكرة للرجل وهمشت الأنثى.

4- المصدر الأدبيّ:

إنّ فكرة ذكورية الدين والمجتمع واللغة انتقلت هي الأخرى إلى الكتابات الأدبية، فكانت الكتابة العربية مشحونة بذكورية مفرطة جعلت الرجل مركزًا فيها؛ حيث مارست المركزيّة الذكورّة الفحولية سلطتها على المرأة وجعلتها خاضعة لها حتى فكريًا، ولأنّ الفحولة هي "القلم الذي دوّن به التراث العربي وكتب. وبما أن الفحولة هي شدة انتفاخ الذكورة وتضخمها، فلابد أن يقابلها ميناء الأنوثة ضآلتها وتذللها. على ذلك تكون المرأة في عموم روح التراث« موضوعا» تسقط عليه الفحولة وتحركه وتستمتع به"[2]، وبالتالي اضطهاد المرأة ثقافيًا واجتماعيًا وحتى فكريًا.

إزاء هذا الفكر الفحولي المتجذر كان على المرأة بداية أن تتحايل من أجل الخوض في غمار الكتابة لذلك لجأت لأن "تتفحل أو تستفحل؛ أي أن تعيد إنتاج الفحولة، وأن تتنكر من ثم لصوت أنوثتها. بعبارة أخرى كان على المرأة أن تطلب رضى المجتمع بأن تُذَكر مشاعرها ووجهة نظرها الخاصة بها كأنثى، وأن تجاهر بخطاب الفحولة ليس غير"[3]، فالمرأة لابد لها أن تصير رجلًا عند الكتابة التي لن تدخلها إلا بعد أن تترك "على الباب أنوثتها قربانا لهذا «الولي» وتتلقى عوض ذلك الذكورة، لأنها لا يمكن أن تكون «جنسا محايدا» إنها تلج فعل الكتابة مشحونة بالذكر"[4]، فتُحيي المرأة الضمير الذكوري (الأنيموس) داخلها إرضاءً لمجتمعها الذي بدون رضاه لن تلج عالم الكتابة، بينما فضلت أخريات "أن يعشن في جلباب

[1] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص:22.

[2] زليخة أبو ريشة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، ص: 77.

[3] (م. ن)، ص: 78.

[4] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص: 44.

الرجل ويتبارين معه، في محاولة منهن للتفوق عليه، من خلال لجوئهن إلى الراوي الذكر"[1] والكتابة بنفس أسلوبه.

إضافة إلى ذلك تضطر الكاتبات إلى التحايل اللغوي في كتاباتهنّ لضمان مكانتهنّ الأدبيّة فتخترنّ "بطلاً ذكراً بدلاً من بطلة نسوية لروايتهن، كي يضفين على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع، وكأن النساء لا يمكن أن يمتلكن مثل هذه الخبرة. ويمثل هذا الموقف أعلى درجات الاستلاب، لأن المرأة الكاتبة في هذه الحالة تروّج بصورة غير معتمدة لاستلابها وتدنّي منزلتها"[2]، لكن الملاحظ هنا أنّ الكاتبة تخضع طواعية لهذا الاستلاب الفكري الذي يجعلها خاضعة للذكر متبنية للإيديولوجيات الذكورية، ومجسدة لها في مختلف أشكال كتابتها.

حِيال هذا الاستلاب الفكري وهيمنة السلطة الذكوريّة على الأدب وجب على المرأة أن تناهض واقعها وتصححه كي "تعيد التاريخ إلى مساره الصحيح فتدحض المجتمع الذكوري بتفنيد مقولاته ونظرياته ومرجعياته الزائفة بتشجيع المرأة على كتابة أدب يمثلها في الأصل عندما كانت سيدة و«إلهة» لا في الفروع –التاريخ المتأخر– التي جعلتها تابعة وخاضعة وحصرت وظيفتها الاجتماعية بل الوجودية في خدمة المجتمع ورجل. وأن المرأة لا يمكنها أن تستسلم لمقتضيات المرجعيات الذكورية المبثوثة في المدونات الأدبية والعقدية والقانونية التشريعية"[3]، وكان لزاما عليها أن تنحى منحًا جديدًا تبتعد فيه عن التقليد والتذلل للرجل.

[1] منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف، ط01، لبنان، 2015 ص: 169.

[2] بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية العربية(1899–1999)، ص: 11.

[3] محمد معتصم: مكون الشخصية الروائية، من السند التاريخي إلى هلاميات وادي السّليكون، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2014، ص: 131.

1.4 جدلية العلاقة بين الذّكر والأنثى في الخطاب الأدبيّ:

تتشكل علاقة الذّكر بالأنثى أساسًا من كون الذّكور هم "الذين يفرضون الشروط والقواعد، ويحددون نوع العلاقات وطريقة الشعور الاجتماعية، ويصوغون في ضوء ذلك نوع الرغبات والأهواء. في وسط مسجون بالمخاوف توصف المرأة بأنّها نزويّة وشهوانيّة، وأسيرة حواسها وليس عقلها، وتقودها العواطف وليس الأفكار، وهي كائن خطر لا يؤتمن، فتحتاج إلى وصاية الرجل ورقابته"[1]، ولأن المرأة في نظره ناقصة عقل مُنح حق الوصاية عليها حتى إبداعياً فهو مالك السلطة، لذا فرِض عليها السير على طريق عَبَّده الرجل لها بمواد يُحكم بها سيطرته عليها، بحيث لا تحيد ولا تخرج عن طوعه.

فالخطاب الذكوري "سواء أكان في تعاميه عن واقع المعطيات الحياتية المستجدة، أم إصراره على تنميط العلاقة المحكومة بسيادة الرجل الفاعل/ المنتج على المرأة/ المنفعلة/ المتلقية، أم في احتكاره أحكام القيمة معرفياً وإبداعياً. طبقاً لمقاييس ملزمة يفرضها الأنموذج الذكوري المهيمن"[2] بحيث لا يستطيع الخطاب الأنثوي مواجهته أو تنحيته، وتضمن هذه المقاييس خروج المرأة من الترتيب داخل ترسانته الذكورية، من خلال النظر للمرأة بمنظور التابعة له والأدنى منه، وقد تجلت هذه النظرة في خطاباته التي اتسمت بالطائفيّة والعنصريّة ضدها.

فالخطاب المنتج حول المرأة عربيًا هو خطاب "يتحدث عن مطلق المرأة/ الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/ الذكر، وحين تحدد علاقة ما بأنها بين طرفين متقابلين أو متعارضين، ويلزم منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص:255.

[2] يسرى مقدم: الحريم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط01، لبنان، 2010، ص: 83.

طائعا منطقة نفوذه"[1]، فنظرة الرجل للمرأة تبقى حبيسة فكره الذكوري الذي يرى منها مجرد جسد ليس لها حتى حق التحكم فيه.

تبعًا لذلك أصبحت العلاقة بينهما غير عادلة، تُخرج المرأة من أي مجال حياتي يمكن أن تتشارك فيه مع الرجل، ولأنّ الأدب انعكاس للحياة وجدت فيه المرأة –خاصة الرواية– منفذًا تحاول من خلاله إثبات ذاتها وإبراز هويتها المغتصبة ذكوريًا، فكتبت عن الآخر/ الرجل وكتب هو الآخر عنها، وبين مدّ وجزر تناصفا صفحات كتاباتهما كما تناصفا واقعًا يكتنفه التحيز الذكوري، وصوَّر كلّ منهما الآخر وفقاً لخلفياته الفكريّة وانتمائه الجنسي.

4-2 المرأة في كتابة الرجل:

ما نستهل به حديثنا عن صورة المرأة في كتابة الرجل ما أوردته سيمون دي بوفوار على لسان أحد أنصار المرأة أنّ "كل ما كتب عن المرأة من قبل الرجال يجب أن يثير الشبهات لانهم خصوم وحكام في الوقت ذاته"[2]، وكيف لمن كان خصمًا أن يحكم لغيره بالحق عليه! فالكاتب يلج مجال الكتابة "مدجَّجا بكل ما أوتي من سلطة، يدخلها محملا بأسلحته التي شحذها على مر العصور(السيف/ القلم/ القضيب)، يدخلها بطراز السلطة الذي تضمن اللغة فاعليته الأكيدة"[3]، هذه اللغة هي التي يُبيح بها لنفسه ترميز صور المرأة وتشكيلها بما يخدم مصالحه ومصالح جنسه، فنظرته لها "نظرة مصلحيّة أحادية دوماً، وهي ليست نظرة شريك إلى شريكه، بل نظرة غالب إلى مغلوب"[4]، وهذه النّظرة كثيرًا ما تشكلت في كتاباته.

[1] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط 01، مصر، 2014، ص: 105.

[2] سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ص: 08.

[3] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص: 43.

[4] كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، ص:11.

لذلك فإنّ "الرؤى والجماليات التي أنتج فيها الرجل شخصية المرأة في كتابته لم تتجاوز نماذج: الشيء، والرمز، والدونية، وبعض ملامح الإنسان. وتعد أشكال المرأة: الأم، والأنثى، والمومس، والعرض، والشاذة، والأجنبية، والملاك، والشيطان، والحرمة، والمثقفة، والثورية، والعاملة، وربة البيت، والعانس... أشكالا واقعية انتقلت إلى الكتابة الذكورية، فتنمطت بها شخصية المرأة بوصفها نموذجا مستلبا في أدنى المجتمعات وأرقاها"[1]، وهي أشكال تميزت بثبات صورها النمطيّة السلبيّة على مرّ العصور؛ صور رسمها الفكر الذكوري شعرًا وسردًا ليس عن حقيقة إنّما هي نابعة من رغبة الرجل في وضع المرأة داخل هذا الإطار وحبسها فيه.

تخطت هذه الرغبة الكتابات الأدبيّة العربيّة إلى الكتابات النقّديّة هي الأخرى، فبعض النقاد العرب قدموا قراءات ذكورية لكل ماله علاقة بتراثنا الفكريّ والأدبيّ، فنجد العقاد يرى أنّ معظم ما كتب عن المرأة كانت فيه "تابع والرجل هو السيد المتبوع مهما كان وزن الرجل وقيمته مقارنة بوزن المرأة الاجتماعي والثقافي والسياسي وقيمتها، وحتى يؤكده رأيه على ميزان الترجيح وتثبيته بأوزان المنطق والحجة والنظر نراه يقرأ القرآن الكريم قراءة خاصة ليتلمس موقع المرأة فيه على النحو الذي يعتقده ويسره"[2]، ويسر الكثير ممن قدموا أحكامًا نقدية انطلاقًا من ذكوريتهم وأنّهم الجنس الأسمى.

وإن كانت كل صور المرأة سلبيّة في المجتمع وفي كتابات الرجل إلا أنّ هذا لا ينفي وجود كتابات صورت فيها المرأة بشكل إيجابي ففي "القصيدة الجاهلية وفي مقدمتها الطللية تحديداً تأتي استثناءً من هذا الذم الثقافي الذي تحتفل به المدونة العربية وكتب الأدب"[3]، فقد احتلت المرأة وقتها مكانة مرموقة؛ فهي الحبيبة والأنيسة والرفيقة، ولا يكاد يكون هناك نص شعري جاهلي لا يذكر الحبيبة ويتغزل ويتغنى بها، ومع هذه المكانة التي منحت للمرأة قديمًا

[1] حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص: 35.

[2] ينظر: عباس محمود العقاد: المرأة ذلك اللغز، نهضة مصر، مصر، 1970، ص: 20.

[3] زليخة أبو ريشة أنثى اللغة اوراق في الخطاب الجنس، ص: 80- 81.

إلاّ أنّها حرمت من حقها بأن تكون شاعرة، فلا يوجد أي مُؤَلف لامرأة بالرغم من وجود بعض الأسماء، والتي إن وجدت بيد أنّها همشت نقديًا وأدبيًا كالخنساء ومع قوة شعرها إلاّ أنّ النابغة الذبياني لم يستطع الانتصار لها على الأعشى فقط لكونها أنثى.

صور المرأة في كتابة الرجل لم تبقى ثابتة منذ القديم –كما ذكرنا– إلى وقتنا المعاصر إنّما حدثت لها بعض التغيرات تبعًا للتغيرات الاجتماعيّة في وضع المرأة وذلك بدخولها لمعترك الحياة العلميّة والعمليّة، والأدبية، وقدرتها على إثبات كينونتها الأنثويّة في الوسط الذكوري، غير أنّ صورها النمطيّة المعتادة (الأم، الأخت، البنت، الزوجة...) بقيت ثابتة مع إضافة بعض الواقعية البعيدة نوعًا ما عن السلطة البطريكيّة المتعصبة.

2.1.4 الرجل في كتابة المرأة:

رؤية المرأة للرجل تختلف عن رؤية الرجل للرجل، فهي تنظر إليه "نظرة تتعلق بأحواله المختلفة، وتطور حياته، وأسلوب تعامله مع المرأة، وتتعلق بمزاجها المتقلب ومشاعرها الوجدانية، والمواقف المؤثرة في نفسيتها وقدرتها على التمثيل بين رجل وآخر، وبين رجل يؤثر في حياتها، وآخر مهمل يقبع في هامش الحياة"[1]، لذا اختلفت تمثلات الرجل في الكتابات النّسائيّة، بحيث أنّ هذه الأخيرة اختلفت توجهاتها باختلاف مواضيعها، وقد حصرها محمد معتصم في ثلاث توجهات[2]:

- كتابات موجهة نحو الرجل.
- كتابات موجهة نحو المؤسسات المجتمعية/ المدنية.
- كتابات موجهة نحو الذات.

كل هذه التوجهات تعكس علاقة الرجل بالمرأة سواء أكان الآخر المقابل لها ولذاتها أو الرجل المتمثل في السلطة المجتمعيّة الذكوريّة، وثلاثتها تميزت إجمالا بالسلبية وبمناهضة

[1] أحمد حاجة الربيعي: صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء النسر والتوزيع، (د.ط)، الأردن، 2013، ص: 12.

[2] محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، ط01، المغرب، 2004، ص: 24.

الواقع الذي فرضه عليها الرجل، لهذا سعى المنظور النسوي إلى "تقويض سلطة الذكورة "البطريكية" في أي نص نسوي؛ وذلك من خلال محاولة رسم شخصية ذكورية سلبية على العموم، تتجسد فيها ثقافة العنف تجاه الأضعف"[1]، ممّا جعل دخول المرأة لعالم الكتابة دخولا صراعيًّا، فكان حكي المرأة "يحارب ظلام الرجل، ويَشغَل حيز حيرته التي قد تؤدي إلى قتل المرأة"[2]، ليتشكل الصراع بين "المرأة بصفتها نموذج كبش الفداء، والرجل بصفته جلاداً يحمل سكيناً"[3] وأصبحت صفحات الأوراق ساحات لهذا الصراع.

لأجل ذلك أقامت الكاتبة نصوصًا بينت فيها طبيعة العلاقات التي تربطها بالرجل، والمتأمل لوجود هذا الأخير في نصوصها ونخص بالذكر الروائيّة يجد أنّ شخصيته تبرز في صور تميزت أغلبها بالسلبيّة وأبرزها: "الأب القاسي، والأخ المتعنتر، والزوج غير المتفهم، والمحرم المسكون في المراقبة، والآخر ابن البيئة غير المريح، والأجنبي المُعجب والحبيب الحامل لقيم مجتمعه السلبية، الفارس المحلوم (راكب الحصان الأبيض)، الشيخ مركز القوة الذكورية، والمتدين القمعي، والمثقف الانتهازي، والعاشق الصوفي، والقواد، والشاذ، والرقيب السلطوي، والرقيب الذكوري الساكن في نفس المرأة"[4]، في مقابل اهتمامها الزائد "بالشخصيات النسائية، والتي دائما ما تكون إيجابية، ودائما ما تكون بطله"[5]، وأكثر قوة وتحررًا.

---

[1] حسين المناصرة: مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2012، ص: 66_67.

[2] عبد المجيد جحفة: سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، ص: 41.

[3] حسين المناصرة: وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2010، ص:46.

[4] حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، لبنان، 2002، ص: 46 .

[5] زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، مصر، 2008، ص: 151.

وتتلخص العلاقة بين الرجل والمرأة في الكتابة النسائية في ثلاث نقاط[1] :

- **النقطة الأولى:** معظم الكاتبات كتبن عن أوضاع المرأة/ الرجل بالصور نفسها التي كتبها الرجل عن المرأة، فكرسن نمطية الوعي الذكوري الاجتماعي المحافظ.

- **النقطة الثانية:** بعضهن انطوى في الكتابة على المنولوجات الذاتية وسقفها الغارق في وضع نسوي مأساوي حافل بتفاصيل علاقة عاطفية فاشلة أو متوترة مع الرجل.

- **النقطة الثالثة:** هناك كاتبات عالجن إشكالية المرأة في سياقها الموضوعي، فنقدن البيئة الذكورية والنسوية المتخلفة، وحاربن الإيديولوجيا الذكورية التقليدية السائدة.

قد أثّرت هذه النقطة الأخيرة في طبيعة العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة، وهو ما تؤكده يمنى العيد في أنّ المرأة الكاتبة في معالجتها لهذه العلاقة في ما تكتب "لم تكتب ضد الرجل الإنسان... بل كتبت ضد أيديولوجيا السلطة الذكورية"[2]، فعدو المرأة ليس الرجل كشخص إنّما الأفكار السلطويّة التي يتبانها والتي توارثها أبًا عن جد والتي من خلالها يحافظ على تركاته الذكوريّة.

قد حدّد حسين المناصرة نماذج صور الرجل في الكتابة النسائيّة في مقابل صورة المرأة في الكتابة الرجالية في[3]:

صورة المرأة في الكتابة الذكورية	صورة الرجل في الكتابة النسوية
الأنثى المحلومة جنسيا والحرمة المقموعة	الرجل التقليدي الأبوي والزوج المضطهد
المرأة الجسد بالنسبة للرجل	غياب الرجل الجسد بالنسبة للمرأة
المرأة الرمز لغير جنسها	غياب الرجل الرمز لغير جنسه
المرأة الأم المثالية	غياب الرجل الأب المثالي
محدودية المرأة المثقفة/الإنسان	محدودية الرجل المثقف/ الإنسان

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

[2] يمني العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، ط 01، لبنان، 2011، ص: 146.

[3] حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص: 54 .

تختلف هذه الصور باختلاف وجهات النظر؛ فالمرأة في عين الذكر هي جسد خلق لخدمته، أمّا الرجل في عين المرأة هو الذكر المضطهد المتسلط، والنتيجة أنّ كلاهما ينظر بسلبية للآخر.

فما عانته المرأة العربيّة من التغييب والتهميش في مجتمعها انعكس على وعيها بذاتها وبالآخر الذكوريّ الذي فرض هيمنته المطلقة على المرأة ذاتًا وجسدًا، فشكّلت علاقتها به هاجسها الأساس إذ لطالما كان مضادًّا لذاتها الأنثويّة، وهو ما تجسد على شاكلة صراع دائم معه في كتابتها، أمّا الرجل فنظر إلى المرأة نظرة متعالية وصورها بصور سلبية ترتبط في جلّها بالدونية والجسد/ الجنس.

في الأخير تبقى هناك دائمًا بعض الاستثناءات التي حاولت رسم نماذج ذكورية وأخرى نسائية تتوافق مع أفكار العصر.

إنّ كل النّظريات القائمة على عدم إنصاف المرأة في علاقتها مع الرجل سواء أكان دينيًا أم اجتماعيًا أم ثقافيًا ناهضتها ودافعت عنها المرأة من خلال تيار فكري نسوي تزعمته أصوات نسائيّة غربية مدّت جذورها إلى النّساء العرب؛ انطلقت من مبدأ تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة في كل المجالات الحياتية، والتي يسودها مبدأ عدم تكافئ الفرص والحقوق، محاولة زحزحة الرجل من أعلى هرميته، ووضعه في رتبة يساوي فيها المرأة في كل مناحي الحياة.

الفصـل الثانـي

قضايا الرواية النسائية المغاربية

1- الخصوصيّة والاختلاف في الكتابة النّسائيّة:

1-1 خصوصية الكتابة النّسائيّة.

1-2 اختلاف الكتابة النّسائيّة عن الكتابة الذكوريّة.

2- قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة.

2-1 القضايا الخاصة

1- الحبّ.

2- الجسد/ الجنس .

3- الصّراع الاجتماعي: الزواج- الإنجاب والعقم- الطّلاق

4- العنف: العنف الجسدي- العنف الجنسي - العنف النفسي.

2-2 القضايا العامة

1- السّياسة.

2- الإرهاب.

3- الآخر: الآخر المستعمر- الهجرة إلى الآخر- صورة الآخر.

4 - الدّين.

1- الخصوصيّة والاختلاف في الكتابة النّسائيّة:

شكَّلت الكتابة النسائيّة بؤرة استقطبت اهتمام النّقاد والأدباء، وذلك من خلال الغور في ما تقدمه المرأة من إبداع أدبيّ عام وروائيّ منه على وجه التحديد، فبات التوقف أمام الكتابة النسائيّة ومحاولة استقراء خصوصية خطابها أمرًا ملحًا تدعو له أهمية هذه الكتابات. وتعدَّدت بذلك الطروحات والآراء النقديّة والأدبيّة حول خصوصية هذا الأدب، وذلك بوضعه في مقابلة الأدب الذكوريّ.

ولتوسيع هذه النقطة نوردُ بعض الآراء التي تطرَّق أصحابها إلى الكتابة النسائيّة سواء من خلال تحديد عناصر خصوصيتها، أو التي تنفي هذه الخصوصيّة، إضافة إلى تحديد مواطن اختلاف كتابات الرجل عن كتابات المرأة.

1-1 خصوصية الكتابة النّسائيّة:

تعكس المرأة من خلال كتاباتها ذاتها الأنثويّة، معبّرة فيها عن هواجسها وشواغلها محاولة اثبات كينونتها المختلفة، فوجدت في الرواية فضاءً خصبًا لإعادة كتابة تاريخها واستشراف مستقبلها، فحضورها البارز في المشهد الروائيّ جعل التركيز عليه في تحديد خصائص الكتابة النّسائيّة.

لقد حُدِّدت خصائص الكتابة النسائيّة عند بعض النّقاد والدارسين نذكر منهم كارمن بستاني التي حدّدتها عدّة خصائص جمالية منها: "[1]

- "اتصاف الكتابة النسوية بصفة الهامشية كأقلية جنسوية لا تفرض وجود كتابة ذكورية مقابلة.
- تشكل الرغبة النسوية في غرائز جنسية، وكلمات متدفقة.
- فهم للأشياء أكثر حرارة وبدائية.

[1] ينظر: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث، ط01، أربد، الأردن، 2008، ص:112.

– تعمق رغبة المرأة في الكتابة كتعمق رغبتها في الإنجاب، مما يهدم توزيع الأدوار الاجتماعية على طريقة المرأة للإنجاب والرجل للكتابة.

– الربط بين الكتابة والهوية مما يفسر كثرة الأنا في الكتابة النسوية كردة فعل على التشكيك الدائم الذي يحبط بوجود المرأة.

وتعدُّ كارمن البستاني من أبرز المدافعات عن فكرة الخصوصية والاختلاف في كتابة المرأة، حيث تقول: "ليس لنا نحن والرجال الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل لا سيما بعد ما تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"[1]، وأضحى للكاتبة أسلوبها الخاص الذي يميّزها، ويجعلها في مقابلة مع أسلوب الكاتب/ الرجل.

فكما أنّ الرجل هو "الأقدر على تشييد سرديّته التي تنطلق من هموم بني جنسه، فإن المرأة ذاتها هي الأقدر على التعبير عن مجمل مشكلاتها النسوية والقادرة على إطلاق صرخاتها، والبوح (روائيًّا) بما لم يستطع الرجل تمثيله جماليًّا، أو كتابته في نصوص أدبية راقية يحاول فيها كل مؤلف/ رجل(سواء كان راويًا أو شخصية من الشخصيات) أن يتمثل وجهة نظر المرأة (الأنثى، الحبيبة، الأم، الأخت، الزوجة،...إلخ)، والعكس صحيح بالقدر نفسه"[2]، فلا هي باستطاعتها أن تكتب عن الرجل كما يكتب هو عن نفسه، ولا هو بقادر أن يعبّر عن قضايا وهموم المرأة بالشكل ذاته التي تعبّر به هي عنها وعن بنات جنسها، فلكل منهما أسلوبه النابع من طبيعته الجنسانية التي تجعله يتميّز ويختلف بها عن الآخر.

---

[1] كارمن البستاني: الرواية النسوية الفرنسية، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع34، لبنان، 1985، ص: 122.

[2] بشرى البستاني وآخرون: الرواية النسوية العربية، المرأة في عالم متغير، دار كتارا للنشر، ط01، قطر، 2018، ص: 370.

كما حدّدت سوسن ناجي بدورها بعض الجماليات والمعايير الفنية للكتابة النسائيّة، على نحو أنّ أدب المرأة "يحقق جودته من صدقه الفني، وصدقه الفني ينشأ من درجة تحرره من تقليد طليعة الأدباء الرجال، وتقدم درجة الجرأة لدى المرأة لاستيحاء ذاتها ونبضها الفني الخاص بها، ما يجعل أدبها محتويا على تنويعات أسلوبية تتلاءم مع تجربة المرأة نفسها التي تكرس ظهور الأنا بكثرة في الرواية النسوية، وبناء الرواية بناء دائريا، وبناء رواية الأحداث للتركيز على عالم المرأة الداخلي، يضاف إلى ذلك غلبة الطابع التراجيدي على إحساس المرأة بالزمن المتطور نحو الشيخوخة، وتركيز الكتابة على اللحظة التي تجمع أشلاء الماضي والحاضر والمستقبل"[1]، وكلها خصوصيات ارتبطت بالمرأة / الأنثى وعوالمها الداخليّة وقضايا مجتمعها، وتبعًا لذلك تشكلت خصوصية الكتابة النّسائيّة.

أمَّا النّقد النسويّ قد حدّد خصوصية الكتابة النسائيّة في أنّ هذه الخصوصية تكمن في "تحديد مادة المرأة الأدبية من خلال عوالمها الداخلية وتجاربها في الحمل والولادة والرضاعة والتربية، وتحقيب الموروث الأنثوي الإبداعي، وخصخصة أبرز سمات (لغة الأنثى) في الكتابة"[2]، ومن خلال خصخصة لغة الأنثى اهتمت بعض القراءات النقديّة التي حاولت التأصيل لجماليات الكتابة النّسائيّة بحصر الكتابة النّسويّة في حقل الصراع مع الرجل، لتتشكل بذلك خصوصية الكتابة الّنسائيّة من:

"ربط اللغة بالهوية النسوية.

- حضور الصوت المرتفع نسبيا لضمير المتكلم (أنا) الذي يجعل الكتابة متمحورة حول الذات.

- غلبة الأساليب المنبرية والتقريرية.

- اتصاف هذه اللغة النسوية بالثرثرة متمثلة في الاطناب والتكرار وتموج التعابير وتهويمها.

[1] ينظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 113.

[2] (م. ن)، ص: 111.

– رغبة الكاتبة في الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر"[1].

– إنّ كل هذه الخصائص استعملتها الكاتبة كوسيلة للتواصل مع الآخر، من خلال الكتابة عن كينونتها المؤنثة.

وتحدِّد زهور كرام في كتابها السرد النسائي العربيّ خصوصية الكتابة عند المرأة في جانبين:

– **نظريا:** "لقد نظر النقد العربي الحديث إلى الإضافات التي صاغها إبداع المرأة من خلال إثراء النص العربي بخصوصية تفعل في أدبيته، وتمده بشحنة جمالية وفنية وتيمية جديدة وذلك عبر تشخيص المرأة المبدعة للعوالم التخيلية انطلاقا من أسئلة شرطها التاريخي وتجاربها الذاتية وزمن ذاكرتها"[2].

أمَّا النّاقد المغربيّ محمد برادة فإنّه "يرجع مصدر الخصوصية إلى الشرط التاريخي الذي حدد ذاكرة المرأة وذاتها، ولذلك فإن اشتركت المرأة مع الرجل في الشروط العامة التي تنعكس على الكتابة الأدبية فإنها تعزز كتابتها بخصوصية تجربتها النفسية والحياتية"[3]. أي أنّ خصوصية الكتابة النسائيّة نظريًا تكون نابعة من ظروف الكاتبة الخاصة التي تعكسها من خلال رؤيتها وتصورها للأشياء.

فأساس التميز في كتابات المرأة لا ينبع فقط من التركيب البيولوجيّ والنفسيّ للأنثى إنّما يضاف إلى ذلك "الظروف الاجتماعية والضغوط النفسية التي تتعرض لها المرأة في فترات حياتها، والتي تلقي بظلالها على آرائها وأنماط تفكيرها. وهذا ما يجعل للكتابة النسائية أنماطها الخاصة"[4]، وهو ما أكدته إيلين شوالتر عندما رفضت القول بأنّ "المضمون المشترك في كتابات المرأة له أي علاقة بفكرة "حس الأنثى"، وتفضل الربط بين هذه الكتابات على

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 112.

[2] زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 71.

[3] (م. ن)، ص: 72.

[4] منير ناصر المبدل: أنثى السرد، دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، مؤسسة الانتشار العربي، ط01، لبنان، 2015، ص:35.

أساس الظروف الماديّة التي نتجت فيها؛ فتقول: "إن التقاليد الأدبية النسائية تنبع من العلاقات الآخذة في التطور بين الكاتبات والمجتمعات التي يعشن فيها"[1]، فالإنسان ابن بيئته، ولا بدّ لهذه البيئة أن تنعكس على فكره وثقافته وبالتالي يكون أدبه انعكاسا لها.

كما ذكرت زهور كرام خاصية أخرى متمثلة في "الزمن الإبداعي" حسب بعض المؤيدين لخصوصية هذه الكتابة، حيث أن الزمن الإبداعي "يُعدّ فرصة بالنسبة للمرأة –كما يذهب إلى ذلك الباحث الفلسطيني هشام شرابي لأنها؛ ستمكن من إنتاج نص جديد لا عهد لتاريخ ثقافتنا الرجالية يمثله نص مبدع ولغة مبدعة يكشف عن حقائق رفضنا مجابهتها وعن أفكار ومشاعر نخاف من معرفتها"[2]، وينكشف من خلالهما كل الممارسات السلطويّة المختلفة على المرأة.

– **إبداعيا:** حدَّدت زهور الخصوصية في هذا المجال الإبداعي في بعدين أساسيين الأول مرتبط بمضمون الانتاج والآخر باللغة والأسلوب.

1.2 بعد المضمون: تحقق المرأة عبر علاقتها بالكتابة الإبداعية صياغة جديدة لمفهوم ذاتها وجسدها انطلاقًا من تحديد مظاهر الازدواجية التي تتحكم في سلطة القيم السائدة، وإذا كانت بعض الكاتبات قد لامست –فنيا– الصورة الإيجابية للمرأة من خلال فعاليتها داخل النص بشكل مباشر (المضمون) أو ضمني (التقنية)، فإن من بين أهم مظاهر الخصوصية التي قد تقترحها الكتابة لدى المرأة العربية، تتمثل في الوضع الجديد للجسد النسائي الحاضر في بعض تمظهراته في الخطابات الإبداعية الفنية مجزءًا أو مفصلا تبعا للصورة المركبة حول المرأة باعتبارها ذاتا وإنما باعتبارها مجموعة من الصفات القابلة للتفصيل[3]، لذلك طغى على إبداعها الكتابة بالجسد وكأنّها بهذا الأسلوب تحرّر جسد الأنثى من القيود التي لطالما أسرته في بوتقة الجنس.

---

[1] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002، ص: 198.

[2] زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 73.

[3] زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 83.

2.2 الأسلوب واللغة: عندما بدأت المرأة تكتب بدون وصاية نموذجية، فقد خلقت أسلوبا جديدا انطلاقا من طبيعة طرح المواضيع وتشخيص وجهة النظر الخاصة والتعامل مع هندسة البناء الإبداعي"[1]، أمّا علاقة المرأة باللغة باعتبارها "مستوى تعبيريا (نمطا من الوعي) قادرة على أن تضيف إلى اللغة تصورات جديدة، والمرأة –في هذا المستوى– لا تعمل على تحرير نفسها فقط بل إنها تعمل على تحرير اللغة والكتابة من استيهامات الرجل حول المرأة وحول العالم في الوقت نفسه"[2]، مُشَكلة بذلك لغة خاصة بالمرأة تتأكد من خلالها خصوصية الكتابة عندها.

حيث أنّ خصوصية الأسلوب وخصوصية اللّغة لا يمكن أن تنبثقا إلا "من تجربة المرأة أو من لا شعورها، أي أن على النساء أن ينتجن لغتهن الخاصة، وعالمهن المفهومي الخاص المجسد لأهم موقع في التشكيل الهرمي السلطوي الذي تتصوره المرأة شعوريا ولا شعوريا في صور معقدة لسلطات عديدة ابتداء من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة، مرورا بسلطة الدولة والقانون والمؤسسات، وسلطة الدين والشريعة وانتهاء بالسلطة العليا أو الشرعية الدولية"[3]، وكلها صور ارتبطت بالسلبيّة، قُيِّدت من خلالها حريتها.

من خلال كل ما قُدِّم نجد أنّ خصوصية الكتابة النسائيّة عند زهور كرام ترتبط بطريقة الكتابة، ومعالجة المرأة الكاتبة لتيمات ترتبط بخصوصيتها التي هي في الأساس خصوصية لكل بنات جنسها، وهو ما أكّده بوشوشة بن جمعة حينما رأى أنّ خصوصية الرواية النسائيّة الجزائريّة تتمظهر في مستويين؛ مستوى المضمون ومستوى الشكل؛ فخصوصية هذه الرواية "ذات التعبير العربي تتجلى في عدد من أسئلة متنها الحكائي ذات الصلة الحميمية بعالم الأنوثة وما يضخ به من حالات نفس وصبوات جسد وأشكال علم

[1] (م. ن)، (ص. ن).

[2] (م. ن)، ص: 85

[3] هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط01، مصر، 2014، ص: 30.

وحركات ذهن تبقي المرأة الكاتبة كأنثى أقدر من غيرها في تصويرها لذاتها لأنها نابعة من هويتها الخاصة وكيانها المتميز وهو ما انعكس على لغة كتاباتها الروائية"[1]، فهي الأقدر على تصوير عالمها بلغة أنثويّة تميّزها.

إنَّ كل الخصوصيات التي ذكرت سابقًا حول كتابات النساء، لا تعني الجزم بأنَّ المرأة تنفرد بهذه الخصوصيات في كتاباتها؛ بل من الممكن جدًا أن نجد هذه الخصوصيات في كتابات الرجل، لذا لا تُعدّ مميزات للكتابة النسائيّة وحسب.

على الرغم من كل الخصوصيات التي تميّز الكتابة النسائيّة وتكسبها نوع من الفرادة حيث جعلتها تختلف عن ما كتب الرجل؛ إلا أنَّ هناك سلبيات في هذه الخصوصية حُدّدت في العناصر التالية:

– "إلحاح الرواية النسوية الشديد على معالجة الوضع النوعي الخاص للمرأة منعزلا عن قضايا المجتمع.

– القبول بالمصير العام والاكتفاء بالاحتجاج السلبي.

– انطلاق جميع الكاتبات من إشكالية ضرورة المساواة النظرية التامة في الحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة.

– اتخاذ البطلات موقفا اتهاميا من الرجل العام مقابل الموقف التسامحي من الرجل الخاص الذي هو سيء مثل جنسه لكنه يستحق التسامح والشفقة.

– تبدو مسألة الحب والجنس هي المسألة المركزية في قضية المرأة الثائرة على الوضع العام للمجتمع التقليدي أو المتخلف.

– اتكاء الروايات النسوية على نبل الموضوع وقيمته الدلالية مقابل ضعف ملحوظ في البناء الروائي فنيا.

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط01، تونس، 2005، ص: 102.

– طغيان ظاهرة النرجسية على بطلات الروايات مقابل (الشبح) الرجل"[1].

كل هذه السلبيات ماهي إلاّ نتيجة حتمية لنظرة المرأة الكاتبة السلبيّة لمجتمعها الذكوريّ المتسلط، لذا كان أدبها ثورة ضدّ النظام البطريكيّ، إذ سِرنَ على خطى الحركات النسويّة الغربية المناهضة لهذا التسلط، محاولين بذلك الخروج من سلطة المؤسسات الذكورية.

كخلاصة لما سبق يمكن القول أنّ الكتابة النسائيّة تبقى حلقة من حلقات الإبداع الأدبيّ لها سماتها الفنيّة والموضوعيّة التي تكتسبها الخصوصيّة والتفرد.

1-2 لا خصوصية في الكتابة النسائيّة:

تخوف الكاتبات من التصنيف الدوني لكتاباتهنّ جعلهنّ يرفضنّ وضعهنّ داخل سياق الأدب النّسائيّ أو الكتابة النّسائيّة، ممّا دفع المرأة إلى "الشعور بالغبن في كثير من علاقاتها بسبب كونها امرأة فكيف إذا صنفت على أساس الكاتبات النسوية التي تحيلها غاليا إلى التصنيف الأخلاقي السلبي"[2]، لأجل ذلك رفضن هذا لتقسيم خوفًا من انتقاص مكانتهنّ.

ومن الكاتبات النساء العربيات اللاتي لا يفرقنّ بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل رغم إشارتهنّ إلى بعض الخصوصيّات الحاضرة في الكتابة النّسائيّة، نجد غادة السمان التي "لا تفرق داخل الأدب بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل، لأن الأدب قيمة إبداعية، ولا تعير اهتماما لجنسية المبدع"[3]، فعندما يولد العمل الأدبيّ "لا نسأل: ولد أم بنت، وإنما نسأل: مبدع أم غير مبدع.."[4]؛ فقيمة العمل الأدبي تكمن في جماليته لا في جنس كاتبه.

كما رُفض وجود خصوصية في الرواية النسائيّة حتى من قبل الروائّيين العرب فنبيل سليمان لا يجد أيَّ فرق بين الروائيّ والروائيّة إلّا من ناحية الظروف الاجتماعيّة، "فأعمال

[1] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص:115.

[2] حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص:140.

[3] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص:81.

[4] غادة السمان: القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، ط02، لبنان، 1990، ص: 317.

غادة السمان، عروسية النالوتي، سحر خليفة، ليانة بدر، آسيا جبار، وسواهن وقفن على قدم المساواة مع أعمال الكاتب الرجل، والفروق الروائية التي يمكن أن تلاحظ مثلا بين منيف وسحر خليفة، كالفروق التي يمكن أن تلاحظ بين منيف ومحفوظ أو بين سحر خليفة وكولييت خوري"[1].

أمّا يسرى مقدم فترى الفارق الوحيد بين الرواية التي تكتبها المرأة والرواية التي يكتبها الرجل هو من حيث اسم الكاتب فقط ، فالمرأة "لا تختلف في رواياتها عن الرجل الروائي فهي تنتهج نفس النهج من حيث رسم النهايات التي تنتهي فيها المرأة العاصية إما إلى الموت أو الخسران أو التوبة، وهي نهايات نمطية كثيرا ما وردت في الروايات التي يكتبها الرجال"[2]، فهي ترى أنّ جنس الكاتب لا يؤثر على مواضيع الروايات ولا على طريقة تشكل أحداثها.

هذا ما ذهب إليه محمود طرشونة هو الآخر حين رأى أن البحث في الأدب عن خصوصية على أساس جنسي تحدُّ الإبداع، وأنّه "إذا أقررنا بوجود خصوصية في الرواية النسائية فلابد من الإقرار بوجود خصوصية رواية رجالية أيضا... والواقع أن لا شيء يجمع بين الروايات التي تكتبها النساء، شأنها في ذلك شأن الروايات التي يكتبها الرجال، لا من حيث المواضيع، ولا من حيث الأشكال. فالمواضيع نفسها نجدها عند هؤلاء وأولئك، وكذلك الأشكال"[3]، وهو برأيه هذا ينفي وجود خصوصية لكتابات المرأة ككل، رغم أنّ المرأة في الكثير من متون كتابتها توظف ذاتها وتعالج قضايا جنسها بشكل واضح، وتختلف في طريقة معالجتها لهذه القضايا عن معالجة كتابات الرجل لهذه القضايا وكيف لا وهي الأقرب لمثيلاتها.

[1] نبيل سليمان: حوارات وشهادات، دار الحوار، سوريا، 1995، ص188.

[2] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2018، ص: 87.

[3] محمود طرشونة: نقد الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص: 16-17.

وكلّ هذه الآراء وغيرها ممن رفضت وجود خصوصية في الكتابة النّسائيّة عارضت تقسيم الأدب إلى أدب نسائيّ وأدب ذكوريّ، رافضين بذلك الفصل بين الأدبين على أساس منطلقات بيولوجية.

1-3 اختلاف الكتابة النّسائيّة عن الكتابة الذكوريّة:

لم تمنح المرأة من الحريّة ما منح للرجل، نظرًا للإيديولوجيا الثقافيّة السائدة، ممّا جعل هيمنة الرجل تطغى على كل المستويات، فأصبحت المرأة مضطهدة اجتماعيًّا وثقافيًّا، وكل هذا يفسر غياب كتابة المرأة، إلاّ أنّها استطاعت أن تستدرك ذلك، وأصبحت قادرة على التعبير عن ذاتها وقضاياها، فأبدعت في مجال الكتابة وانتهجت طريقًا حققت به اختلافًا عن كتابات الرجل، وهو ما أورده سعيد يقطين عن بريجيت لوغار logar **brigitte** عندما توصلت من خلال دراستها إلى أنّ هذا الاختلاف يتحقق من خلال الجنس وإدراك الجسد، والتجربة، واللغة، وقد تجسدت ملامح هذا الاختلاف في:

إن الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التواصل، وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت، أو التي تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة.

تم التشديد على الطوابع والخصائص التالية:

1. العفوية والمباشرة، والاستعمال العادي للكلمة.
2. البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح."[1]

من هنا ارتكز النّقد النسوي في تفاعله مع الكتابة النسائيّة على ثنائية الذكر والأنثى والتي ستكون المنطلق في تحديد اختلاف الكتابة النسائيّة عن الكتابة الرجاليّة، ومن هذه الاختلافات:

– "البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل مما يفرض وضعا نفسيا مغايرا في الكتابة النسوية"[2].

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2012، ص: 206.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 111.

فالرجل لا يستطيع أن يكتب مثل المرأة وبدلًا عنها؛ لأنّه لا يستطيع أن يكتب عن أشياء لا يعيشها ولا يشعر بها، فالمرأة لا تعبر عن المرأة فقط؛ "إنما هي المؤهلة لفهم نفسيتها أكثر، وأن الرجل مهما خبر المرأة، فإن المرأة أقدر منه على فهم قضايا النساء، وليس اختيار المرأة موقفا ضد الرجل بقدر ما هو قضية فهم وقدرة على التعبير عن الدور الذي ينبغي أن تقوم به المرأة"[1].

– "البنية الجسدية للمرأة تختلف عن البنية الجسدية للرجل، مما يفرض وضعا جسديا مغايرا في الكتابة النسوية"[2].

فالمرأة تنتهج في كتاباتها شكلًا مختلفًا عن أشكال الكتابة عند الرجل، باعتبارها تختلف جسديًا عن الرجل لذلك تعمل على رسم جسدها بطريقة تختلف عن الإطار الذي حصر فيه، من خلال سعيها إلى تغيير نظرة الرجل إليه.

– "البنية الاجتماعية الانطوائية المفروضة على المرأة تختلف عن البنية الاجتماعية الذكورية المهيمنة، مما يفرض علاقات اجتماعية نسوية مغايرة في الكتابة النسوية"[3].

فاختلاف كتابات المرأة عن كتابة الرجل "لا يتعلق بضعف في إمكانيات المرأة الذهنية أو طاقاتها الإبداعية؛ وإنما يتعلق بتوافر الظروف الاجتماعية والثقافية المناسبة، وأن الرجل والمرأة متساويان في قدرتهما على الإبداع الأدبي، وإنما مرد الاختلاف بين نتاجيهما إلى الظروف الاجتماعية والثقافية وإلى الخصائص الفردية لكل منهما"[4]، إذ ارتبطت هذه الخصائص بطبيعتهما البيولوجية.

---

[1] يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، ص: 142.

[2] (م. ن)، (ص. ن).

[3] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص:111.

[4] منيرة ناصر المبدل: أنثى السرد، ص: 33–34.

– "التاريخ الثقافي الذكوري: الممتد يقابله تاريخ نسوي محدود جدا، مما أوجد دورا مهمشا للمرأة في الثقافة والإبداع"[1].

وهذا التهميش ناتج عن عدِّ المرأة مختلفة عن الرجل حيث أنّها "تنتج كتابة مختلفة في مجتمع بطريكي ظل يضطهد كتاباتها وينعتها بالدونية، ففي ظل هذا المعطى اكتسبت المرأة رؤية خاصة لذاتها وللعالم سعت إلى تجسيدها في كتاباتها"[2]، من أجل استعادة مكانتها التي فقدتها بعد أن أحكم الرجل سيطرته على مقاليد حياتها.

– "الدور الانتاجي للرجل اقتصاديا يقابله هضم لحقوق المرأة الإنتاجية من خلال تهميش دورها في المنزل، واختزالها إلى دور المرأة الخادمة.

– "اختلاف خيال المرأة عن خيال الرجل مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية"[3]، فإذا كان الرجل والمرأة "يشاركان بنفس الطبيعة الإنسانية، فإنهما يحققان بعض الفارقات فيما يخص شكل التعبير عن هذه الطبيعة انطلاقا من اختلاف وضعيهما في البنية السوسيو–ثقافية، والتي تجعل من فعل المرأة تجربة ذات خصوصية في التعامل مع الذاكرة والجسد"[4].

إضافة إلى هذه الاختلافات التي ارتبطت بالعوامل النفسيّة والجسديّة، والظروف الاجتماعيّة لكل من الرجل والمرأة، هناك من رأى أنَّ الاختلاف يمتد أيضا إلى لغة الكتابة عند كل منها، فالكتابة النسائيّة بوصفها بنية لغوية على حدِّ قول هويدا صالح "حاولت أن تكون مغايرة عن كتابة الآخر المذكر، لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة، متمردة على ما شاع في الكتابة المتسيدة ثقافيا من قبل الرجال المبدعين والنقاد

[1] (م. ن)، (ص.ن).

[2] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، ص: 77.

[3] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص: 111.

[4] زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 18.

وما ينضوي تحت سقفهم من إبداع نسوي غير متمرد بمفهوم النقد النسوي المعاصر"[1]، فكما تمرّدت على وضعها الثقافي تمرّدت بلغتها على لغة الكتابة الذكوريّة بخلقها للغة أنثويّة تمتاز بها عن لغة الذكر تخترق من خلالها الفراغ الذي تركه الرجل في خطاباته.

وهو ما تؤكده فاطمة الحسن في أنّ المرأة تحدَّدت هويتها من خلال لغتها التي اتصفت بصفات عديدة، والتي رأت بدورها أن الروائيات العربيات لديهنّ بلاغة أنثوية تميزهنّ، حددتها في النقاط التالية:

– "اتصاف اللغة بشروط النعومة والرقة واللين الملازمة للأنوثة.

– امتلائها بتجربة الحب المصاحبة للتجربة الأنثوية.

– اعتماد الهوية اللغوية للكتابة النسوية على الهم الوجودي والسأم أكثر من اعتمادها على مطلب المساواة وحدها.

– الانقلاب على شروط السرد الروائي والاستعاضة عنه بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية، والتعامل مع اللغة تعاملا يربط بين الطبيعة المتمثلة بالليل ووحشة المرأة الوحيدة التي تستذكر رجلا.

– الإشراقة الشعرية والقص الذي يعتمد المونولوج، وهما مما يقرب المسافة كثير بين البطلة في القصة والكاتبة.

– تضفي المرأة على الأماكن شيئا من صفاتها الذاتية أو مشاعرها الأكثر حميمية"[2].

فالمرأة لا تستطيع أن تحدث فرقًا في قواعد اللّغة كونها لغة ذكوريّة إنّما حاولت تأنيثها بتركيزها على ذاتها الأنثويّة، واشتغالها على تأنيث الذاكرة والذي رأى فيه عبد الله الغذامي الحل لأنّه " ما لم تتأنث الذاكرة فإنّ اللغة ستظل رجلاً ولن تجد المرأة مكاناً في

[1] هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، ص: 92.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص:169–170.

خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة"[1]، وتبعًا لذلك تشتغل في كتاباتها على لغة تستمد قواعدها من وجدانها الأنثوي.

إنّ ما زاد من هوة الاختلاف بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل هو النّقد فقد" ساهم فساد النظام النقدي في الثقافة العربية في إقصاء الكتابة النسائية وتهميشها وبالتالي لم ينتج هذا النظام نقدا ثقافيا يساهم في ارتقاء دعائم نقد إنساني–شمولي– كوني"[2]، وهذا ما عبرت عنه مجموعة من المبدعات، وهو ما نجده في تصريح سلوى بكر حين قالت: "الأهم من ذلك أن النقد في كثير من الأحيان يستخف بما تكتبه النساء، صحيح أنني لاقيت قبولا نقديا جيدا منذ صدور مجموعتي الأولى (زينات في جنازة الرئيس)، إلا أن هذا القبول كثيرا ما كان يشوبه الحذر، فالنقاد الرجال يجمحون في أحيان كثيرة عن التعامل مع كتابات النساء لأسباب أخلاقية والتخوف من وصفهم بدوافع غير أدبية تقف وراء اهتمامهم بكتابات النساء..."[3]، فالنظام النّقدي هو الآخر يصدر أحكامه النقديّة انطلاقًا من الثقافة الذكوريّة، والتي منذ القديم تقصي الإبداع النّسائي.

إلاّ أن هناك من الكاتبات العربيات من لا يفرقن بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل، رغم إشارتهن إلى بعض الخصوصيات الحاضرة في الكتابة النّسائيّة، منهنّ غادة السمان التي "لا تفرق داخل الأدب بين ما تكتبه المرأة وبين ما يكتبه الرجل، لأن الأدب قيمة إبداعية، ولا تعير اهتماما لجنسية المبدع"[4]، فخصوصية الأدب تكمن في الخصائص الفنيّة والجمالية والدلاليّة فيه لا في جنس كاتبه.

قضية خصوصية الكتابة النسائيةّ واختلافها عن الكتابة الذكوريّة طرحت الكثير من اختلافات وجهات النظر بين مؤيد لهذه الخصوصية وبين مخالف لها، وهو ما يؤكده محمد

[1] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط03، المغرب، 2006، ص: 208.

[2] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، المغرب، (د.ت)، ص: 144.

[3] زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص: 87–88.

[4] رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص: 81.

الشحات في أنّه "لا يمكن الزعم ببساطة أنّ هناك أدبًا رجوليًّا خالصًا وآخر نسائيًّا نقيًّا، أو أدبًا ذكوريًّا وآخر أنثويّا، أو أدبًا خشنًا وآخر ناعمًا"[1]، كما أنّ اعتماد الاختلافات بين المرأة والرجل من حيث البنى النفسيّة والجسديّة، والتاريخ الثقافي والأدوار الاقتصاديةّ بالإضافة إلى الخيال، جعلت من كتابة المرأة مغايرة لكتابة الرجل ووضعت في مقابلة معها، ممّا شكّل خصوصية لأدبها تختلف بها عن أدب الرجل، بينما يرى البعض أنّ هذا التصنيف يجعل ما تكتبه في مرتبة ثانية بعد الكتابة الرجالية، لكن يبقى لكل طريقته في الكتابة، ولكل قدراته الإبداعيّة سواء تعلق الأمر بمقارنة ما يكتب الرجال في بعض، أو ما تكتب النساء مع قريناتهنّ، أو بين هذه وذاك.

2- قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة:

أخذ الصوت النسويّ يتبلور في بوتقة الأعمال الروائيّة عاكسًا المراحل التي مرّت بها المرأة المغاربيّة في مجتمع ذكوريّ لم يتخلص من نظرته الدونية لها بعدْ، فسعت كل روائية إلى إثبات هويتها وذاتها، وهذا ما أكدته المتون الروائيّة لعديد من الكاتبات المغاربيات؛ لما احتوته من قضايا طالما أرّقت المرأة على الصعيدين الشخصيّ والعام، فكانت نصوصهنّ فسيفساء تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا مجتمعاتهنّ.

وتجلت بذلك اشكالية الكتابة النّسائيّة في "علاقة الجنس بالمقدس والمدنس، كما ناقشت النسوي في جدله بين العام والخاص، ومناقشة مفهوم الجنس والعلاقات الجنسية والعذرية والاغتصاب، وإشكالية جسد المرأة باعتباره هوية ثقافية متجددة، والفكر الاجتماعي وصلته بقضايا المرأة"[2]، إضافة إلى القضايا العامة التي ترتبط بوعيها الجمعي وبقضايا وطنها وأمتها.

[1] بشرى البستاني وآخرون: الرواية النسوية العربية، ص: 370.

[2] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص: 169.

2-1 القضايا الخاصة:

إنَّ الاضطهاد والصراع الّذي عانته المرأة داخل مجتمعها جعلها تحمل القلم لتعبِّر عن قضايا مستها كذات أنثوية لا يستطيع غيرها أن يعبِّر عنها بأسلوبها هي، وهو ما يشير إليه هنري لويس في أنّ "الروايات التي تكتبها المرأة –في الغالب– تتجه نحو تحليل تجربتها الذاتية، مستجيبة لدوافعها الخاصة في تشريح تلك التجربة. وفي الأدب السردي يتجلى وعي المرأة بذاتها باعتبارها أنثى"[1]. ومن القضايا النسائيّة الخاصة والتي سُيجت بها متون روايات المرأة المغاربيّة المعاصرة نجد:

– **الحبّ:** كانت الرواية ومازالت أكثر الأجناس الأدبيَّة احتفاء بقصص الحبّ، وما ينتج عنه من علاقات متعددة في حياة المرأة ، وعُدَّ الحبّ في الرواية النسائيّة المغاربيّة موضوعًا أساسيًا، توليه الروائيات بالغ الاهتمام في المتن الروائيّ، إذ لم يخلُ نص من هذه النّصوص من الحبّ، فهذا الأخير هو ما يمثل "علامة تحوّل دالّة في وضعها باعتبار خوضها في المسكوت عنه من الموضوعات وفنون الكلام باحتشام حينا وبكثير من الجرأة حينا آخر"[2].

وهو ما نجده في الرواية النسائيّة المغاربيّة فمعظم "النصوص الروائية للكاتبات المغاربيات تحكي قصصا عاطفية، ومواقف حب وكثيرا ما كانت تلجأ (أي الكاتبة) وهي تتناول هذا الموضوع الحساس (الطابو) إلى أسلوب المجاز والتلميح وقليلا من الجرأة في مجتمع مغاربي يعدّ الحديث عن الحب فضيحة أخلاقية"[3]، إلاَّ أنَّ الكاتبة لم تعط أهمية لهذه النّظرة الضيّقة لها في مجتمع مغاربيّ اعتاد تضييق الخناق عليها.

استطاعت الروائية أن تقدم الحبّ كعاطفة سامية وشعور يغيّر طبائع المحبين، فشخصية أيهم بطل رواية "لا ترحلي"، جعلت منه الروائية هند إدريس عبد السلام نموذجًا للرجل اللّعوب الذي يلاحق المرأة وعند الحصول عليها يتركها، استطاع الحبّ أن يغيره "إن

[1] إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، ص: 05.

[2] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص:77.

[3] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، ص: 109.

كان الحب أن أشعر بهذه القوة التي تسري بدمي، بهذه القوة لمواجهة العالم من أجل عينيها... إن كان الحب هو ما يجعلني الآن مرتعشا وأنت تقف الآن هنا، أن يجعلني أندم على كل نزواتي وعلى كل غلطاتي فنعم أنا أحبها"[1].

على الرغم من كون المرأة في الرواية النسائيّة تعكس لنا نظرة الرجل لها من خلال الحبّ؛ إلاّ أنّها كانت متمرّدة كعادتها في الدعوة إلى حرية الحبِّ، فمارست كل أنواع التمرَّد بما فيه التمرّد على المجتمع/ القبيلة، فهذه النماذج من النساء "هي نماذج نسائية ترى أن التمرد على أشكال القمع والقهر والاستلاب التي يمارسها عليها الرجل والمجتمع سبيلها الأمثل إلى تحرير كيانها روحا وجسدا"[(2)]، وجسدت رواية "العمامة والطربوش" لصبرينة بن عزيزة هذا التمرد؛ حيث تدور أحداث هذه الرواية حول قصة حبّ سعدة ومروان.

سعدة التي التحقت بجامعة بعيدة عن قريتها للدراسة كاستثناء في قبيلتها، إلاّ أنّ هذا الاستثناء لم يمنحها الحريّة المطلقة فأيّ " مشوار لا علاقة له بالجامعة هو تمرد على شروط شيخ القبيلة وإن بلغه الخبر ستكون القطرة التي تفيض الكأس بل وتقلبه أيضا..."[3]، أحبت شابًا فلسطينيًا وأحبها، وهي محكوم عليها بالزواج من شخص تنفر منه " لا لشيء سوى أنه فرض علي منذ قرابة خمسة عشر سنة وقرِئت فاتحتنا ونحن لم نتخط بعد مرحلة الطفولة"[4].

تقرِّر التمرّد على القبيلة وضرب كل قوانينها عرض الحائط، وتختار الهروب مع حبيبها مروان، الذي أقنعها بأنّه لا حل لها إلاّ الهروب معه من سطوة رجال القبيلة وقوانينهم المقدّسة، فتهريبه لها بغية أن يفهموا "أن لكِ إرادة تعترض على كل ما يحدث، مؤكد سيتبعنا الآخرون فما يقترفه الشيخ ليس من شرع الله في شيء؟ ألا يوجد من يتلو كتاب الله ويتدبر آياته؟

---

[1] هند إدريس عبد السلام: لا ترحلي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2013، ص:193.

[2] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والنشر، ط01، تونس، 2009، ص:132.

[3] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، دار هومة، الجزائر، 2014، ص: 20.

[4] (م. ن)، ص: 58.

– بلى لكن بتفسير بوعناب ويستحيل على أحد أن يشكّك فيه"[1].

تبعهم من سيضع حدًّا لحياتها ويغسل العار عن قبيلته وعائلته، لم يكن شيخ القبيلة من يتقدم رجال القوم بل والدها الذي "كان هو من يرتدي الطربوش هذه المرة"[2].لتركض إليه وتحتضنه ظنًّا منها أنّه سيفتح صفحة بيضاء جديدة معها يعوضها فيها كل ما كان، لكنّه سحب خنجره وطعنها غدرًا في ظهرها. هكذا "هو الاستبداد لا يتقن النصر إلا غدرا"[3].

الحبّ في الروايات غالبًا ما ينتهي بمأساة يفترق بها الحبيبين بدافع الظروف المختلفة أو بسبب الموت، وهذا الأخير قد يكون إمّا بالقتل كالاستشهاد أو لأسباب سياسيّة كما في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح، أو لغسل العار كما رأينا في الرواية السابقة، أو الموت نتيجة مرض أحد الحبيبين كرواية "الحق في الرحيل" لفاتحة مرشيد؛ التي تناولت فيها قصة حبٍّ بين مغربيين مغتربين في لندن جمعتهما صدف العشق، الذي انتهى بهما بالعودة إلى الوطن والزواج، لكن سرعان ما اعترض حياتهما شبح الموت عندما تعرَّضت إسلان بطلة الرواية إلى مرض خبيث وهو سرطان اللسان، لتطرح من خلاله فاتحة مرشيد قضية الموت الرحيم.

إسلان اختارت الموت الرحيم لتضع حدًّا لحياتها، واختيارها وإن كان عن وعي ورغبة منها إلا أنّه يعدّ انتحارًا، لذا طلبت البطلة من حبيبها أن لا يعتبره "انتحارا، ولا مجال للمقارنة، أريدك أن تعتبره إرادة أخيرة لإنسان يطالب بحقه في الرحيل يوم يفقده المرض والألم إنسانيته.. ما أريده منك هو وعد يساعدني على ولوج النفق"[4] وفعلا هو ما حدث فلم يستطع فؤاد تحمل معاناة حبيبته، فبعدما عجز عن إقناع طبيبها بوضع حدٍّ لحياة مريضته، يضع هو بنفسه ذلك الحد، فينتهي حبّهما بموتها وموته محكومًا عليه بالإعدام لقتلها، وهكذا فرق الموت بين الحبيبين.

---

[1] (م. ن)، ص: 101.

[2] (م. ن)، ص:110.

[3] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص: 110.

[4] فاتحة مرشيد: الحق في الرحيل، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2013، ص:165.

وتبقى ثنائية الحبّ والموت هي التيمة الأكثر تواجدًا وتأثيرًا في الرواية النسائيّة المغاربيّة المعاصرة، ويبقى الحبّ فيها كما يرى بوشوشة بن جمعة " مدار نفوس أولئك الكاتبات ونصوصهن الروائية إذ يمثل أحد شواغلهن الأساسية ومن ثمة يشكل دوافعهن إلى الكتابة"[1].

– **الجسد/ الجنس:** لكون الحبّ يرتبط بشكل أو بآخر بالجسد، فقد شكّل هذا الأخير مساحة كبيرة في الرواية النّسائيّة العربيّة، فكما تقول إلين شووالتر في كتابها النقد النسائي الجديد أن الكتابة النسائية: "نقش جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص"[2]، فالروائيّة تكتب انطلاقًا من جسدها الذي يشكل هويتها الأنثوية.

ظهر مصطلح "كتابة الجسد" أو كما يطلق عليه الإستربتيز الأدبي في الخطاب السرديّ النسائيّ "ليشير إلى تلك الكتابة النسائية المنطلقة من الجسد... ومن ثم تحول الجسد في الثقافة النسوية إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ، مما جعله بؤرة الإبداع المعاصر"[3]، فهي "بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينيها، وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها"[4]، بشكل مغاير عن ما رسم الروائي لهذا الجسد.

ترسم آمال مختار في رواية "نخب الحياة" بطلتها سوسن بنت عبد الله: "...أخذت المرآة من حقيبتي، لم يكن وجهي مرهقا ولا مترهلا، بل كان مشرقا وجميلا... كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت. أغمضت عيني.. بخخت عطرا على جسدي..

---

[1] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص:77.

[2] نقلا، عن عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، ط1 القاهرة، 2003، ص:56.

[3] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص: 157.

[4] محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، 1988، ص:42.

وقفت عارية أمام المرآة، فكرت أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرآة، ورسمته.

تطلعت إلى الرسم أحسست بشيء يدب في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدد، ويضحك."[1]، آمال مختار برسمها لجسد سوسن الثلاثيني حدَّدت جغرافية جسد الأنثى التي تثير الرجل من العطر إلى الشفاه إلى رسم باقي الجسد؛ هذا الجسد الذي ينبض ويحيا بوجود الرجل، الذي تخفي حاجتها إليه رغم أنّ روحها وجسدها يطلبانه بشدّة.

الروائيّة المغاربيّة أجادت التعبير عن ذوات النّساء من خلال تطرقها لقضية الحبّ "فقد أحسنت –أيضا– في ثنائية (الجسد والروح)، حيث رسمت جسدها وحملته تلك (العلامات) المثّورة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية، فتجعل نص المرأة جسدا ممتلئا بالإضاءة الكاشفة النافذة إلى دواخل الشخصيات والأشياء"[2]، وارتباط الحبّ بالجسد إنّما هو ارتباط للبحث عن الشهوة فيه.

كتابة المرأة المغاربيّة عن ذاتها وتمثلات هذه الذات داخل إطار جنسي أمر مهم بالنسبة لها "فالمرأة تقع في نقطة توتر بين طبيعة بيولوجية لم تتغير على الإطلاق، ورؤية حديثة بعض الشيء عن حرية جديدة، مما يجعلها مشغولة بالمحيط الذي تعمل فيه بيولوجيتها"[3]، فالتجربة الجنسيّة لأغلب النّساء "ليست مجرد تجربة جنسية، وإنما هي محاولة للإمساك بالكون. وسواء كانت حسنة أم سيئة، فإنها تسفر دوما عن كشف"[4]، لجسدها الأنثوي واحتياجاته.

---

[1] آمال مختار: نخب الحياة، دار الآداب، ط01، لبنان، ص:10.

[2] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012 ص: 16-17.

[3] إبراهيم صنع الله: التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النسائي العالمي، دار الثقافة الجديدة، ط1، مصر، 1994، ص: 06.

[4] (م. ن)، (ص. ن).

هذا الكشف ما هو إلاّ كشف عن شهوة جسدها، التي لطالما كان حديث المرأة عنه من المحظورات التي يحرمها عليها المجتمع؛ هذا المجتمع نفسه الذي يمنح حق الكتابة عن الجنس للرجل، إلاَّ أنّ الروائيّة المغاربيّة استطاعت أن تقفز فوق كل الطابوهات بجعل الجنس ورغبة المرأة فيه أمرًا تقتضيه حتميتها البيولوجية ولا عيب فيه، مخالفة بذلك كل ما سطرته لها القوانين الذكوريّة؛ التي فرضت عليها أن تكون دومًا على ظهرها ليعتليها الرجل، وكل خروج عن ذلك يجعل الحكم عليها بالعهر أمرًا محتومًا.

ونصّ رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق من النّصوص التي جعلت من بطلتها تشتهي الجنس وتطلبه بقوة "شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه ومررتها تحت الكنزة، بالضبط جعلتهما تستقران على نهدي. أذكر جيدا 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، فعانقته، ولكن يديه تراقصتا حولي، فكتا حمالة الصدر، فتحرر نهداي وصار بودي أن أبحث عن صدره العاري، أن أصطدم به.. أن تتقاطع أصواتنا عند الرعشة، وننتهي مبعثرين الواحد فوق الآخر.."[1]، وتعبيرها عن رغبة البطلة في الجنس وأنّها هي من بادرت الرجل الغريب إليه قفزٌ على كل طابوهات الدين والقوانين البطريكيّة التي تمنح الحق للرجل في الرغبة بالجنس؛ فهو الذي يطلبه وهو الذي يعتلي المرأة.

معالجة المرأة لقضية الحبّ، والجسد والجنس في رواياتها سجل علامة تحول فارقة لوضع المرأة الروائيّة المغاربيّة من خلال تطرقها للموضوعات المسكوت عنها، التي لطالما عدّ الخوض فيها من المحظورات.

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر، ط01، لبنان، 2006، ص: 32-33.

– **الصراع الاجتماعي:** إنّ كل ما تقوم به المرأة ينطلق من معاناتها الذاتيّة على كل الأصعدة فكما يرى الأخضر بن السائح أنّ كتابة المرأة "ثورة وتمرد على مظاهر التهميش التي طاولها جسدا وروحا، ذلك أن المتأمل للمشهد الإبداعي النسائي؛ يجد هذا الأثر العنيف للمغامرة والثورة، يبتدئ من صراع الذات مع ذاتها، ليتحول إلى صراع مع العالم المحيط بها"[1].

لهذا فإنّ ما تقوم به المرأة يتقاطع بصورة تلقائية مع موقع الآخر/الرجل أو حضوره فأصبح هذا الصراع ضروريًا للتحرر من قبضته وقبضة المجتمع، فإذا كانت الكتابة "عمومًا تعبيرًا عن أزمة وتهدف إلى التحرر من قوى الظلام، فإن كتابة المرأة ذات بنية مضاعفة أو ازدواجية؛ أي أنها تبحث عن تحررين الأول: خاص بها وحدها، وهو حريتها في سياق الرجل /المجتمع الذي استعبدها، والثاني حريتها الانسانية مثلها مثل الرجل المضطهد أو المجتمع المضطهد الذي يتوق إلى التحرر من قوى الاستبداد"[2]، لذلك جعلت من نصوصها الروائية سلاحًا تناهض به كل أشكال الاستيلاب الممارس على المرأة.

لطالما عاشت المرأة تحت الهيمنة الذكوريّة، سواء كان هذا الذكر أبًا أو أخًا أو زوجًا، ممّا جعلها على هامش الحياة والمجتمع، ووجدت متنفسها الوحيد في الكتابة الروائيّة خاصة، حيث تعاني هوية المؤنث في النّص المؤنث من الاضطراب والاختلال، ممّا أدّى إلى تأجيج الصراع بين الذات والهويّة الاجتماعيّة، وقد ارتبطت أغلب هذه الصّراعات بقضية الزواج، والانجاب، والطلاق، والعنف الجسدي على المرأة.

– **الزواج:** إنّ العلاقة الزوجيّة تقتضي أن يكون هناك "الاندماج الكامل بين الزوجين وليس الانصهار، فالاندماج هو احتفاظ كلٍّ منهما بكيانه وقوته، وبذلك يتم خلق قوة الانجذاب بينهما. قوة الانجذاب تشمل الانجذاب الجنسي والعاطفي والحياة، فالتكامل بين الزوجين هو

[1] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة، ص:31.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص:162.

تحقيق التوازن بين اللذة الجسدية والمعنوية بين الزوجين، وأن يصبح كلٌّ منهما مصدرًا للتكامل ومحور الارتكاز لحياة الآخر"[1].

هذه الصيغة للعلاقة الزوجية هي ما بحثت عنها عفيفة بطلة رواية "هذه أنا" لشريفة القيادي في شريك حياتها؛ هذا الشريك التي اختارته دون أيّ ضغط مورس عليها من طرف عائلتها على غير العادة، كون المجتمع العربيّ ونخص بالذكر المغاربيّ منه يصادر حق المرأة في اختيار شريك حياتها. واختارت سالم الشاب المثقف المتعلم الذي رأت فيه فارس أحلامها؛ هذه الأحلام التي تبخرت بعد عودتها من أسبوع العسل، واكتشاف أنّ الرجل الذي أحبته وبهرت به واختارته لتكمل معه الحياة التي رسمتها في خيالها ما هو إلاّ سكير "فانهار بالتالي كل شيء، انهار فانهرت لأنني أدركت زيف الواقع الذي أحياه!"[2]، وهكذا تساقطت أحلام عفيفة.

عفيفة التي كانت ترفض أن تعيش حياة الزوجة المستسلمة الراضخة لسلطة الزوج والمجتمع كحياة أمها، وأختها خديجة التي "لم يكن في خاطرها محاولة التغيير، ولا يبدو أنها تفكر ولو لحظة واحدة في محاولة التغيير، لقد كانت الحياة بالنسبة لها لا تتعدى البرنامج الذي تعيشه امرأة في فراش ثم أم مهمتها الإنجاب كل سنة، وخادمة لجميع من في البيت، بيت زوجها من كبار أو صغار، أما غير ذلك فليس له وجود في مخيلتها..."[3].

كان اعتقادها أنّ عدم اختيار أمها وأختها، وحتى كل بنات جنسها لأزواجهنّ هو سبب عيشتهنّ الضنك، لكن نسيت أنّها تعيش في مجتمع مغاربيّ ذكوريّ أَلِف ذهنية –توارثها عبر أجيال– تنظر للمرأة نظرة دونيّة حصرتها في الجنس، والإنجاب وخدمة الرجل. لتجد نفسها هي ومثيلاتها من النّساء تحت رحمة الزوج هذا الزوج، الذي كرهت كلّ الرجال بكرهها له.

---

[1] منى الناغي: التوافق العقلي والنفسي بين الرجل والمرأة، ص:272.

[2] شريفة القيادي: هذه أنا، منشورات Elga، فاليتا، مالطا، 1994، ص: 345.

[3] (م. ن)، ص:133.

هذا المجتمع المغاربيّ هو نفسه المجتمع الذي لا يرحم من لم يكرمها الله بزوج، وينعتها بالبائرة نسبة إلى البور والكساد، وينهي حياتها في الثلاثين إن لم يكن أقل، فلا يعنيهم سوى أن تكون المرأة متزوجة ولا يهم بمن. إلاّ أنّ المرأة المغاربيّة المثقفة أصبحت تحذَر في اختياراتها لشريك العمر، فهمها الأوّل تكوين نفسها علميًّا وتحصلها على عمل، ثم الزواج بالرجل المناسب، فكما تقول ليلى أبوزيد في رواية الفصل الأخير "الزواج والموت هم لا يفوت"[1].

تطرَّقت ليلى أبوزيد في روايتها إلى قضية الزواج وتأخره عند المرأة، إلاّ أنّها جعلت بطلة الرواية المثقفة عيشة ترى أنّ إكمال دراستها أفضل من زواجها بمن تقدم لها، لأنّ التعليم نعمة "كثر الله خير التعليم وإلا كنت الآن غارقة في ستة أو سبعة. من الأرحام ما جاء بأحد عشر، تبارك الله، عدا الوفيات"[2]هذا عن خاطبها الأول، أما الثاني الذي اختارها كمن يختار قميصًا والذي لاقى حتفه في السجن تقول: "لولا فضل الله والتعليم لكنت الآن أربي الأيتام"[3]، عيشة لم تعد ترى أنّ الرجل المناسب موجود في وقتها فلا يوجد زوجان ممن تراهم متناسبان ومتوافقان لهذا تفشل العديد من الزيجات، ويعلق المجتمع أسباب هذا الفشل على " «المقدر والمكتوب» و«العيش من أجل العيش أو من أجل الأولاد» و«حياتنا في الدار الدائمة»"[4].

كما ترى أنّ "المتعلمة لم تعد تتزوج لتغطي رأسها. انقلبت المقاييس وبدأن يتزوجن النصارى... المتعلمة الآن تختار، الوقت على الأقل، إن لم يكن في الجامعة ففي العمل وإلا مر القطار"[5]، الذي لا تخشى فواته رغم المضايقات اللفظية التي تتعرض لها "«خمسة

[1] ليلى أبوزيد: الفصل الأخير، المركز الثقافي العربي، ط02، المغرب، 2011، ص:55.

[2] ليلى أبوزيد: الفصل الأخير، ص:55.

[3] (م.ن)، ص:56.

[4] (م. ن)، (ص. ن).

[5] (م. ن)، ص:56-57.

وعشرون عاما وما زلت بلا زواج. عندما كان عمري خمسة وعشرين كان عمر بنتي عشر سنوات.» «متى تنجبين الأولاد وتكبريهم؟ هيا قبل أن يمر القطار! ألا تريدين أن تتزوجي؟ ابقي إذن!» يقولونها عتابا يغلفون به التعبير. ومع أنني على حافة الأجل إلا أنني لن أتزوج إلا الرجل المناسب فقد تغيرت الدنيا وعملت البنات وأصبحن قادرت على إعالة أنفسهن"[1].

إنّ المرأة تبحث "داخل النص السردي عن ذاتها، وتسعى إلى اثبات وجودها عبر مسالك تسلكها بغية تحقيق هدفها نحو ذات قوية ومنجزة؛ فتسلك طريق العمل خارج المنزل، أو ممارسة فعل الكتابة، أو خرق النسق الاجتماعي في دائرة الذات، ضاربة بالأعراف والتقاليد عرض الحائط"[2]، هكذا حاولت المرأة المغاربيّة وخصوصًا منها المتعلمة أن تفرض ذاتها بقوة في المجتمع دون حاجتها لوجود رجل غير مناسب ينغص عليها حياتها.

على الرغم من أنّ المرأة المغاربيّة مازالت لا تملك الحريّة المطلقة في اختيار زوجها ومواصلة تعليمها مدام هناك مجتمع مغاربي تتحكم فيه شوفينيته الذكوريّة، يفكر أنّ "مملكة المرأة بيتها...المرأة لا تتعلم إلا ما يكفي لتربية أولادها وأداء صلواتها"[3]، إلا أنّ الكثيرات استطعن التحرّر والخروج من أسوار قوانين المجتمع.

– **الإنجاب والعقم:** يختزل المجتمع دور المرأة العربيّة عامة والمغاربيّة على وجه التحديد في البيت والإنجاب إذ أنّ ذكورية المجتمع "الذي تقوده بالطبع الثقافة التي تكرس لمفاهيم تُعلي من قيمة الرجل/ الذكر، وتمُكّن له في المجتمع، وتجعل المرأة موجودة فقط لرعايته وإنجاب الأولاد"[4].

فإنجاب الأطفال بالنسبة للرجل يعدّ "مصدر ضمان الأسرة على حفظ ممتلكاتها وتخليدا لاسمها، وهم كذلك موضوع التفاخر والتباهي لأنهم يعبرون عن حيوية الزوج

---

[1] (م. ن)، ص:60.

[2] منيرة ناصر المبدل: أنثى السرد، ص: 185.

[3] (م. ن)، ص:146.

[4] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، ص:85.

ورجولته الكاملة، وعن خصوبة الزوجة الحقة"[1]، لهذا تميزت مجتمعاتنا بكثرة الإنجاب ومازالت هذه الظاهرة تغزو المجتمع المغاربيّ بكثرة، وقد تطرّقت ربيعة جلطي في رواية "الذروة" لهذه القضية من خلال شخصية الجدّة لالة أندلس التي لم تنجب إلاّ ولدًا، وأبت أن تنجب غيره لأنّها لا تحبّ الإنجاب الغزير.

هذا لإيمانها بأنّه "حين ينجب الناس عددا قليلا، يكون أطفالهم أجمل وأذكى، فهم يقتسمون حظ الجمال والذكاء بينهم، وكلما كان عددهم أقل كان حظهم منهما أوفر"[2]، والأكيد أنّ حظّهم سيكون أوفر بما سيتمكن الآباء من توفيره لهم؛ من مستوى معيشي يضمن لهم العيش الكريم والتعليم الجيد، وهذا مع الظروف الماديّة الصعبة التي أصبحت تُحتم على الكثيرين إنجاب ولدين لا أكثر.

يفضل المجتمع العربيّ منذ بداية العصور الأولى أن يكون جنس المولود ذكرًا لا أنثى؛ لأنّ الذكر يعلي من شأن والده ويحمل اسمه، على عكس الأنثى التي لا تجلب إلاّ العار في نظر المجتمع البطريكيّ، لهذا فالمرأة التي لا تنجب إلاّ بناتًا تعدم قهرًا، ففي رواية" العمامة والطربوش" تزوج والد سعدة على أمها وهي لازالت نفساء وذلك لأنّها:

– "أنجبت له بنتا ثانية بل وأجبرها على الرقص في عرسه وهي نفساء، فصارت تنتفض، تهز كتفيها، تبعثر الألم في المكان، صفق عليها الجهلة في ذهول معجبين برقصها، ظنوها سعيدة، هكذا هم الغوغاء دوما، يصدقون ما يرون لا ما يشعرون، يؤمنون بوجهة النظر ولا يفهمون شيئا عن وجهة القلب، كنت صغيرة حينها لكني فهمت أن بها أحزانا متوغلة في الروح تداعب فوهة الجرح كل يوم أكثر، وأدركت أن شدة الألم إنما تقاس بردة الفعل.

[1] فوزية دياب: القيم والعادات الاجتماعية، بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة للطباعة والنشر، لبنان 1980، ص:306.

[2] ربيعة جلطي: الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2010، ص:55.

– بقيَت أياما دون أكل وشرب وما كانت تستطيع الكلام، حتى الشّهادة استعسرت عليها لحظة الموت..."[1].

وتبقى كثرة الإنجاب أو إنجاب البنات فقط أفضل بكثير من العقم خصوصًا إن كانت المرأة هي العقيم، فالعقم يكسر جناح الزوجة ويحدث صدعًا في علاقتها بزوجها، وهو "يشكل أحد أهم الهواجس التي تقض مضجع الأنثى، نتيجة ما تلاقيه من ضغوطات في مجتمع ينظر بعين الدونية والاحتقار إلى الأنثى العقيمة"[2]، كأنّ العقم بيدها، فهي الأخرى تتألم لعدم تمكنها من الإنجاب من جهة، وتتألم من نظرة المجتمع وكلامهم لها من جهة أخرى، على عكس الرجل العقيم الذي لا يلومه المجتمع بل ويقف في صفه، وهذا بديهي فالمجتمع الذكوري الذي يبرّر للرجل الخمر والزنا وغيرهما، ويدين المرأة إن فعلت ما هو أقل من هذا بشدّة، ويبقى وصمة عار على جبينها طول عمرها، كيف لا يبرِّر للرجل أمرًا ليس بيده كالعقم.

تبقى الأمومة "تشغل بال المرأة وهي تستغرق حياتها الشعورية وغير الشعورية منذ أن يتفتح وعيها على الحياة"[3]، لهذا فإنّ احساسها بعدم قدرتها أن تكون أم يطغى على كل حياتها ويؤثر سلبا فيها، وكثيرا ما يتجاهل الرجل إحساسها هذا خصوصًا إن كانت هي الزوجة الثانية، إذ يكتفي بأولاده من زوجته الأولى. هذا ما عبرت عنه رزان نعيم المغربي على لسان بطلتها في روايتها "نساء الريح" "حين تأخرت في الإنجاب أصابني الإحباط، بينما تبين لي أنه أسعد حالا مع هذه الظروف، مع ذلك سافرت برفقته للعلاج في الخارج، وعندما تبين أنني لا أشكو من علة، تناسيت مشكلتي"[4]، فهي لم تنس إنّما تناست وشغلت نفسها بالعمل والخروج والكتابة.

---

[1] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص:13.

[2] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، ص:119.

[3] عدنان السبيعي: سيكولوجية الأمومة، الشركة المتحدة للتوزيع، لبنان، 1975، ص:89.

[4] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2010، ص:100.

ومن القضايا التي طرحتها رزان مغربي في روايتها قضية الإجهاض؛ والتي لم تنل حيزًا كبيرًا في روايتها أو في الروايات النسائيّة المغاربيّة بصفة عامة، كباقي القضايا النّسائيّة الأخرى على الرغم من أنّ الكثيرات من الروائيات طعنّ في الدين، ذلك أنّ الحركات النسويّة العربيّة كما ترجع إليه زليخة أبو ريشة لا تحتل لديهنّ قضية الإجهاض أهمية في صراعهنّ حول حقوق المرأة؛ لأنّ "المرأة في المنطقة العربيّة والعالم المتخلف تعاني من أشكال من الحرمان من الحقوق الأوليّة للإنسان على رأسها الأميّة بأشكالها، والاستغلال الاقتصادي ممّا تبدو معه المناداة بالحقّ في الإجهاض –مرحليًا– ترفًا"[1].

تطرَّقت رزان لقضية الإجهاض في المجتمع الليبي، من خلال شخصية يسرى التي حملت وهي على مشارف الأربعين من عمرها، رفض زوجها هذا الولد وأصرّ على إجهاضه، ولأنّ الإجهاض "غير مسموح به في القانون الليبي، ولم يسجل أي مشفى خاصا تجاوز القانون سرا أو علنا"[2]، طلب منها السفر إلى خارج ليبيا من أجل إجراء عملية الإجهاض.

ما يميز القانون الليبي أنّه وضع قوانين "صارمة بما يخص شؤون المرأة، بدءا من الزواج انتهاء بكل ما يترتب على أي علاقة غير شرعية تنشأ سرا، حتى وإن كانت النتيجة هي حمل المرأة، لا يمكن أن يسمح إلا بزواجها ممن حملت منه أو بالسجن لكليهما، في ليبيا نادرا ما تقع جريمة شرف"[3]، على غرار المجتمعات المغاربيّة الأخرى والتي وإنّ سنّت قوانين صارمة لردع هذه الانتهاكات إلاّ أنّ ممارسة الرذيلة وإنجاب أطفال غير شرعيين يتزايد وبكثرة.

إنّ قضية الإنجاب وجنس المولود، والعقم عند المرأة من القضايا التي تكدر صفوة حياتها الزوجيّة، وتكون نتيجتها الحتمية إما تعدّد الزوجات أو الطلاق في أغلب الأحيان.

---

[1] زليخة أبو ريشة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، ص:45.

[2] زليخة أبو ريشة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، ص:113.

[3] (م. ن)، (ص. ن).

– **الطلاق:** يعدّ الطلاق من القضايا المهمة التي عالجتها الرواية النسائيّة المغاربيّة، وقد "أجمعت غالبية الناقدات على أن قضية الطلاق هي أحد أهم العوامل المعرقلة لتحقق ذات المرأة، بل إن الطلاق لدى بعض الكاتبات هو المهدد الأول لحرية المرأة، وخضوعها لسطوة الرجل"[1]، وسطوة المجتمع الذي يمارس عليها كلّ أنواع الضغوط التي تحدّ من حريتها في أبسط الأشياء، فهو يرى أنّ المطلقة امرأة مستباحة؛ فهي " تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة، أو عاهرة مع بعض التحفظ"[2].

لطالما عُدّت المرأة المطلقة وصمة عار على عائلتها التي ستحاول إعادتها إلى زوجها بكل الطرق، حتى إن كان بالغصب والتعنيف، خصوصًا إن كانت هي السبب في طلاقها. وهو ما حدث في رواية "اكتشاف الشهوة، "فحين قررت "باني" العودة إلى وطنها وواجهت أهلها بطلاقها، الذي لم تتقبله عائلتها وخاصة أنّها هي من تنفر من زوجها، ليجن جنون أخيها ويمارَس عليها كافة أنواع العنف من كل أطراف عائلتها؛ فأمها مارست عليها العنف اللفظي "أمي تعمدت أن تؤذيني بالكلام، وظنت هي الأخرى أنها أدّت واجبا"[3]، والعنف الجسدي كان من الأخ، تقول: "... لم يسمح لي بمواصلة الكلام، صفعني حتى وقعت أرضا، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر:

– ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي"[4]، ووالدتها تحمسه لضربها "وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته، ثم خرج

[1] زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008، ص: 154.

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:86.

[3] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:88.

[4] (م. ن)، ص:87.

ظانا أنه أنهى مهمته"[1]، أمّا والدها لم يتدخل بعد فهي تظن "أنه ورقتهم الأخيرة لإنهاء المهمة"[2].

وعن نظرة المجتمع لها ولكل مطلقة في الوطن العربي ككل تلخصها لها أختها شاهي في قولها: "كيف ستعشين مطلقة وسط الرعاع، غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات وكيف ستصبحين عاهرة في نظر الجميع دون أن يرحمك أحد"[3]، وإن كانت نظرة المجتمع هذه شبه ثابتة فإنّ نظرة العائلة لابنتهم المطلقة تختلف من عائلة لأخرى على حسب ثقافتهم وسبب الطلاق، لكنها تبقى مغلوب على أمرها وطلاقها يحدّ من كلّ حرياتها.

قد تعدّدت أسباب الطلاق في المجتمع المغاربيّ وتنوعت، وكان الرجل في الرواية النّسائيّة المغاربيّة هو المتسبب الرئيسي في الكثير منها، كتعنيفه لزوجته وسوء معاملتها، وكذا الزواج عليها والعقم، إضافة للكثير من الأسباب وإن كان الزوج السبب الرئيسي فيها فإنّ الزوجة هي الأخرى تشاركه فيها، لكنّ أصعب طلاق قد تواجهه المرأة هو أن يطلقها زوجها وفقًا لقانون المجتمع الذي فوق قهرها يقهرها ويزيد من مأساتها.

هذا الطلاق حدث مع غالية في رواية "العمامة والطربوش"؛ والتي "طلقها زوجها بأمر من القاضي وخدام الزاوية، امرأة جلبت لنا عارا ولعنة لا يجوز بعدها أن تبق على عصمة أحد رجالنا"[4]، هذا لأنّ "أحد شباب قبيلة "بني توارة" اختطف غالية زوجة "سي عمر" من عند الوادي لما كانت تجلب الماء"[5]، وهي ليس لها أي ذنب في هذا سوى أنّها امرأة. وما حدث معها تكرّر في القضايا المشابهة لها، والتي تتعرض فيها المرأة للطلاق لأنّها اغتصبت بلا

[1] (م. ن)، ص:88.

[2] (م. ن)، (ص. ن).

[3] (م. ن)، ص:89.

[4] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص:62.

[5] (م. ن)، ص: 61.

رحمة من طرف حيوان بشري، فعوض أن يُحمَّل هذا الأخير الذنب تتهم هي وتطلق فقط لكونها في مجتمع تسطر قوانينه وأعرافه القوى البطريكيّة.

– **العنف:** إنّ العنف من التيمات التي شكلت بؤرة للصراع في الكثير من الكتابات النّسائيّة المغاربيّة، وهذا نتيجة العنف المستمر على المرأة داخل الأسرة وفي العمل وحتى في الشارع، وقد عرَّفت الجمعية العامة للأمم المتحدة العنف ضدَّ النساء بأنّه "أي اعتداء ضد المرأة مبني على أساس الجنس، والذي يتسبب بإحداث إيذاء أو ألم جسدي، جنسي أو نفسي للمرأة، ويشمل أيضا التهديد بهذا الاعتداء أو الضغط أو الحرمان التعسفي للحريات، سواء حدث في إطار الحياة العامة أو الخاصة"[1]؛ أي أن يمارس تحيّز أو ضغط على المرأة بصفتها أنّها امرأة.

ومع تجريم العنف بأي شكل من الأشكال ضدّ المرأة إلا أنّ بعض القوانين "مقصّرة في تجريم العنف الأسري، أو العنف الإنتاجي (المهْني) ضدّ المرأة، فإن القليل منها، الذي يحفظ للمرأة كرامتها وحقوقها، لا يحترم أو يلتزم به في المنظومة العلاقات الاجتماعية العامّة بسبب هيمنة القيم الذكورية في المجتمع"[2]، فالمرأة في هذا المجتمع لا تنتظم وفق علاقاته وبالتالي يستباح العنف عليها.

ومن أشكال العنف الممارس على المرأة والذي تحدثت عنه الروائيّة المغاربيّة نذكر:

أ. **العنف الجسدي:** كانت المرأة المغاربيّة أكثر عرضة للعنف الجسديّ بمختلف أشكاله "وقد حضر الجسد في كتابات المرأة؛ ليندد بقهر الرجل للمرأة، وهذا أدى إلى التركيز على الكتابات النسوية، ووقفت المرأة في خطابها الأيديولوجي في مقابل الرجل. وصار الإبداع النسوي يسعى إلى كشف الممارسات التي تتم على جسد المرأة، ويفضح اختزال المرأة في جسد، أو حتى هدم فكرة تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحرية الممنوحة للرجل"[3]،

[1] الأمم المتحدة: إعلان القضاء على العنف، المادة الأولى، نيويورك، أمريكا، 1993، نقلا عن: www.Icsft.net

[2] بورغدة وحيد وآخرون: المرأة العربية من العنف والتمييز إلى المشاركة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، لبنان، 2014، ص:12.

[3] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، ص: 160.

خاصة إن كانت هذه الممارسات تتم من رجال تربطها بهم علاقات قرابة كالأب والأخ والابن والزوج.

تعدّ رواية فضيلة الفاروق "اكتشاف الشهوة" من الروايات النسائيّة المغاربيّة التي حفلت بصور العنف الجسدي ضدّ المرأة، إذ جعلت منه تيمة أساسيّة، وبؤرة لمختلف أشكال الصراع، فقد تعرّضت باني لمختلف أشكال العنف الجسدي من زوجها "... فاستقبلني بصفعة أوقعتني أرضا، ثم تمادى في ضربي، وكانت تلك المرأة الأولى التي يكون فيها عنيفا معي إلى تلك الدرجة... لم أستطع فتح عيني، ولا تحريك يدي، ولا قدمي، كنت بالمختصر المفيد ميتة"[1]، وكل هذا لأنّها تأخرت قليلا في العودة من عند صديقتها للبيت.

إن كانت باني تعرَّضت للضرب من زوجها لأنّها تأخرت قليلا في العودة لبيتها فإنّ سومة تتعرض للعنف من زوجها لأنّها ترفض البقاء مع رجل عنده عجز جنسي، فلم "تمضي سنة على زواجها حتى عادت وكدمات زرقاء تحت عينها وفي أنحاء أخرى من جسدها، هجرت زوجها وادعت أن الحياة لا تطاق معه، فهو ليس عاجزا تمامًا وإنما يشكو من ضعف كبير، ومع ذلك كان مصرا على عدم الإنجاب، حبسها في المنزل وضربها، إهانات دائمة، تبكي على كتف صديقتها وتقول:

أريد الطلاق بأي ثمن؟!"[2]

وحالها كحال العديد من الشخصيات النّسائيّة المعنفات جسديًا في الروايات النّسائيّة المغاربيّة.

ب. العنف الجنسيّ: هو من أشكال العنف الجسديّ والذي يشمل كلّ "أشكال الاتصال الجنسي المفروضة تحت الإكراه، وضد رغبة الآخر، وكذلك مختلف الممارسات الجنسية

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 58.

[2] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص:147.

التي تحدث الضرر لطرف العلاقة"[1]، باني في اكتشاف الشهوة تعرّضت لهذا الشكل من العنف الجنسيّ منذ بداية حياتها الجنسية الزوجية "... جنَّ جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه.

لم يحاول أن يوجهني. لم يحاول أن يفهم شيئًا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق "الكلينكس" في الزبالة"[2].

كما أنّه مارس معها الجنس من الخلف "... كيف ضاجعني من الدبر، وكيف أصبت بعطب في مؤخرتي لهذا السبب، وأصبح عذابي الأكبر دخولي إلى الحمام لقضاء حاجتي. في كل مرة كانت مؤخرتي تتمزق وتنزف.

الحب لا يمارس إلّا في موضعه"[3]، أليس هذا العنف الجنسي وإن كان من قبل الزوج شكلٌ من أشكال الاغتصاب؟.

ب-1 الاغتصاب: تعاني الكثيرات من النساء على مختلف أعمارهنّ في المجتمع المغاربيّ من الاغتصاب، وهذا المجتمع كثيرًا -إن لم يكن غالبًا- ما يحَمل المرأة مسؤولية اغتصابها ويمنح الرجل المغتصب أعذارًا لفعلته، وذلك بإلصاقهم سبب الاغتصاب في المرأة كونها فتنته وأغرته بجسدها وزينتها.

ومن الروايات النسائيّة المغاربيّة التي جعلت من تيمة الاغتصاب نقطة تحول في حياة البطلة رواية "النغم الشارد" لربيعة مراح؛ تسرد فيها وحشية اغتصاب أحلام "دخل ملثمان، رفعت يدي فأمسكاها، وأطلقت صرختي فحبساها، هاجماني بوحشية تشبه تلك التي نراها في أفلام البوليس، ولما حاولت المقاومة صفعني أحدهما، فغصت في الظلمات"[4]، وانتُهك عرضها وضاع شرفها بالتناوب بينهما.

---

[1] حامد سيد محمد حامد: العنف الجنسي ضد المرأة في القانون الدولي، إطلالة موجزة عن مكافحته طبقا لأحكام الشريعة الإسلامية، ص:29.

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:08.

[3] (م. ن)، ص:52.

[4] ربيعة مراح، النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون، ط01، الجزائر، 2003، ص:90.

بذلك تعظم معاناة أحلام بين صدمتها بمصيبتها وبين الحكم الجائر لمجتمعها؛ فثقافة المجتمع الذكوريّ تقرِح جروح المرأة لا تداويها، حتى وإن وجدت نفسها في المستشفى بعد اغتصابها فهذا لا يجعل منها بريئة في نظره بل ستكون ساقطة وعاهرة، تقول أحلام:

"... ما أعمق كل هذا! ذهب شرفي ولم أعد إلا بقايا امرأة، بل لعل معظمهم شك في كونه اعتداء ويعتبرونه غير ذلك"[1].

ما زاد من معاناة أحلام أنّها لم تكن ابنة شرعية مثلها مثل نغم في رواية "لا ترحلي" فهما تمثلان شريحة منبوذة في المجتمع العربيّ، ولا يحق لأي منهما حتى أن تدافع عن نفسها إن قوبلت بعنف "من أنت لتكلميني بهذا الشكل؟ أنت مجرد لقيطة لا تعرف حتى اسم عائلتها الحقيقي؟ من أنت لتتحدثي عن الوقاحة؟"[2]، إن كان هذا رأي المجتمع لمن تنتمي لفئة المغتصبات، فكيف لأحلام أن تثبت للجميع بأنّها بريئة وليس كما يفكرون؟.

أليس صعبًا على من عانت من كلمة لقيطة أن تكرّر ما فُعل بها؟! "ما كنت لأعيد تجربة أهلي، أنا لست فخورة بما فعلوه بي كي أكرر هذا مع بريئة أخرى"[3]، أمّا أحلام على الرغم من أنّ "كل شيء يغري بالزيغ، باتباع طرق إبليس... لن أستسلم، لا يعني أن أطمح إلى حياة رفيعة، لا يهمني إلا أن أحمي نفسي، أنقذها من الظلام، لا أريد من الحياة إلا السكينة والرضى"[4]، هي لن تسلك طريقًا يمكن أنّ تكون سلكته من هنّ في نفس وضعها أو قد تكون سلكته أمها فأنجبتها.

العنف الجنسيّ ليس محصورًا فقط على فئة النساء إنّما نجده عند الأطفال/ الفتيات بداية بالتحرش الجنسيّ عليهنّ وصولًا إلى الاغتصاب، فكثير من الرجال شهوتهم الحيوانية تجعلهم لا يفرِّقون بين صغيرة ولا كبيرة، ما يهمه هو تحقيق نزوته وحسب، ومن الروائيات

---

[1] (م. ن)، ص:93.

[2] هند إدريس عبد السلام: لا ترحلي، ص: 25.

[3] هند إدريس عبد السلام: لا ترحلي، ص:44.

[4] (م. ن) ص:97.

المغاربيات اللاتي تعرضن لهذه القضية خولة حمدي التي طرحت قضية التحرش الجنسيّ على الأطفال في روايتها "في قلبي أنثى عبرية" من خلال شخصية الطفلة ريما.

تعرضت ريما للتحرش الجنسيّ ومحاولة الاغتصاب من قبل زوج من تعتبرها عمتها وذلك كلما تركته وحده معها، فعند رجوع راشيل في أحد المرات إلى البيت قبل موعد عودتها تجد زوجها يطرق الباب على ريما بعنف ولكنها لا تفتح له، فتظاهر أمام زوجته أنّه دعاها للعشاء وأنّ ريما تمردت عليه "ريما عزيزتي... افتحي الباب أرجوك! أنا راشيل... قد عدت!

مضت بضع ثوان ثقيلة، قبل أن تقرر ريما فتح الباب. طالعتها راشيل في قلق. كان هناك شيء متغيّر فيها. هندامها غير مرتّب. وحجابها موضوع بإهمال فوق رأسها، كأنها خرجت للتّو من معركة ما. لكن نظراتها البريئة كانت تشتعل حزما وقوة... احتضنتها راشيل في حنو دون أن تدرك حقيقة ما ألمَّ بها. سألتها في لهفة:

– هل أنت بخير يا عزيزتي؟

لم تتكلم ريما، لكن نظراتها الصارمة كانت تتجه إلى الرجل الواقف أمامها"[1].

واستمر تحرشه بها في كل مرة تغيب فيها زوجته عن البيت، وكان ملاذها الوحيد للهرب منه غرفتها التي تحكم إغلاقها على نفسها، إلاّ أنّه وفي مرة خرجت راشيل دون أن تتفطن ريما لها "داهمها على غفلة منها. كانت تعد الشاي في المطبخ... فوجئت به يتسلل من ورائها محاولا الإيقاع بها على حين غرة. فأفلت الإبريق الساخن من يدها من الذعر، وطاش الماء المغلي ليصيب ذراعه وجزءًا من صدره! صرخ من الألم والغضب، ثم أخذ يطاردها في كل مكان في المنزل، وهو يكيل إليها الضربات والشتائم لكن إصابته جعلته يخطئها حينا ويتعثر حينا آخر، حتى تمكنت من العود إلى المطبخ"[2].

[1] خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية، دار كيان للنشر والتوزيع، مصر، 2013، ص:87.

[2] (م. ن)، ص:93.

لم تكن ريما أوّل مرّةٍ تتعرض فيها للضرب من طرفه، فقد كان يوجه لها الصفعات والضّربات على كل مناطق جسمها كلما تحِين له الفرصة، إلاّ أنّها لم تستطع إخبار راشيل خوفًا منه، وخوفًا من أن يطردها من البيت، فلا مكان آخر تذهب إليه؛ هذا الخوف هو ما جعل الطفلة منى ذات الخمس سنين في رواية "الكرسي الهزاز" لآمال مختار تتعرض للاغتصاب المتكرر ولا تخبر أحدًا بما حدث لها خوفًا من تهديدات مغتصبيها.

منى الطفلة البريئة تعرضت للتحرش الجنسيّ –وإن لم يكن جنسًا كاملًا– من طرف سامي ابن الجيران بداية" ثم سحبني من يدي وأسند رأسي إلى جذع الكرمة وشرع في مص شفتي نفرت في البداية لكنني بعد قليل أحسست بشيء غريب ينسكب في شراييني فخدرها مما جعلني لا أدفع سامي وهو يرفع فستاني الأبيض المرقط بنقط سوداء ويحشو إصبعه بين فخذي... ظل يفرك المكان الرطب اللزج بإصبعه إلى أن تحلب ريقي وتعالت دقات قلبي أدركت بحدسي الصغير أننا نرتكب فعلا تفوح منه رائحة الخطيئة"[1].

وعمها الذي رأى سامي يمارس هذا الفعل الشنيع معها لم يدافع عنها إنّما سعى هو الآخر للحصول على متعته الجنسية منها "يسحبني عمي من يدي... ليجلسني حذوه... جذبني ليوقفني بين ركبتيه ويضمهما... كتمت رغبتي العارمة في الصراخ وطلب النجدة، قربني إليه وهمس في أذني فأحرقتني أنفاسه الملتهبة: سامي مازال طفلا لم يتعلم اللعبة جيدا أما أنا..."[2]، ليرتكب في حق طفولتها أبشع جريمة، ولم يكفه هذا بل كرَّر فعلته هذه مرّة أخرى بصورة أبشع وأقرف من الأولى، ليقول لها في آخر لعبته "لا تخشي شيئا. لقد علمتك اللعبة. سكت ثم أضاف طبعا لن تخبري أحدا. وأنا كذلك"[3].

خوف منى جعل اغتصابها يتكرّر من ابن الجيران، ومن شقيق معلمتها الذي أصبح اغتصابه لها عادة في كل مرّة قصدت فيها حمام المدرسة، وهو الآخر يهدّدها بالكتمان

[1] آمال مختار: الكرسي الهزاز، دار سيراس، تونس، 2003، ص:36.

[2] آمال مختار: الكرسي الهزاز، ص:44.

[3] (م. ن)، (ص. ن).

"طلب مني الكتمان محذرا إياي من انتباه آنستي التي ستضربني وتعلم والدي.. سكت ونفذت أوامره". منى وقت اغتصابها لو صرخت وطلبت النجدة لوجدت من يساعدها وهذا أكيد، لكن هل ستعيش حياة طبيعية؟ أم سيكون مصيرها كمصير يمينة ذات الثمان سنوات التي اغتصبها أربعيني وقتلها والدها الذي رمى بها من الجسر "قال أنه خلصها من العار. لأنها اغتصبت"[1].

فإن لم تواجه المغتصبة التسلط البطريكيّ ستواجه حتما القهر المجتمعيّ، وهذا ما تؤكده سوزان براونميلز أنّ "الاغتصاب جريمة تؤثر على كل النساء لأنها تهديد خفي يقيد كل تحركات المرأة، ومن ثم فإنه يمثل أحد ركائز السلطة الأبوية"[2]، وسيظل الاغتصاب وصمة عار تلاحق المغتصبة طيلة حياتها.

ج. العنف النفسيّ: إنّ القيم الثقافيّة للمجتمع المغاربيّ هي قيم ذكوريّة بامتياز، فهي تعلي من شأن الرجل على حساب المرأة التي يجعلها دومًا في مرتبة دونية، ويسعى إلى طمس هويتها في كافة مناحي الحياة، ما يعرضها لعنف اجتماعيّ من شكل آخر يقهرها نفسيًا.

فحتى اسمها في المجتمع المغاربيّ يعدّ عورة، فنطق اسم مرأة فيه "يكاد يكون تلطيخ لجدار المقدَّس، كأنهم يستكثرون علينا الحروف... أو ربّما يرون في هذا اكليل خطيئة علِّق عند مدخل معبد بابلي ما دام لم يلحق باسم رجل، لذا عودونا على بلع صيغ النداء التي نكون فيها مجرد تابع لا أكثر بنت فلان، زوجة فلان، القضية عندنا أقل من تكون شأن إنسان حر لا ينقص عن الرجل في شيء ولا يختلف عنه إلا في الجنس... بل هي ملكية تتداول حصرا بين الرجال، تبقى متنقلة من أحدهم إلى الآخر ما دمنا بين ضفتي الوجود، الأب والأخ ثم الزوج وأخيرا أولائك الذين ننجبهم ثم يتنكرون لأسمائنا ويخجلون بها"[3].

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط01، بيروت، 2003، ص:39.

[2] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص:459.

[3] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص:25-26.

كما أنّ جلوس المرأة في المقعد الأمامي للسيارة مع زوجها دَوس على القوانين الذكوريّة "قلة احترام أن تضع المرأة نفسها في مستوى زوجها، إن كان في الأمام عادت هي إلى الخلف، إن جلس على الكرسي، تفترش الحصير وإن اتخذ الحصير فراشا ليس لها إلا الأرض، لكن يبدو أنه فاتهم في لو أنه افترش الأرض ماذا ستفعل أم أنه ليس عليه ذلك ما دامت الأعراف لم تعترف بها وضعية جلوس تليق بالرجال!"[1]، هذه القوانين أشدُّ عنفًا على المرأة من العنف الجسدي، فلربما عنف الجسد يزول ألمه بشفاء جروحه، لكن جرح الكرامة والإهانة غائر يعيش مع المرأة طول العمر.

إنَّ ما يعترض حياة المرأة من مختلف أشكال التعنيف يدفع بها للبحث عن سبيل للهروب من واقعها الأليم، فتلجأ أحيانًا إلى الخيانة التي تمنح لنفسها شرعية ممارستها، فشخصية باني في رواية "اكتشاف الشهوة" كان العنف الجسديّ وعدم تقبلها لزوجها مبرّرًا لخيانتها والتي لا تعتبرها خيانة فهو حق مشروع لها، بل وتحمل قُبلتها لآيس قدسية فهي "قبلة كالصلاة فيها سجدة وخشوع وابتهال لا ينتهي. لا قبلة "شرف" بمذاق التبغ والقهوة بلسان منتصب كأنه عسكري مبتدئ يقف أمام رئيسه.

لا قبلة "مود" قبلة الشفاه المغلقة التي تشبه تابوتا فيه جثمان"[2].

فالعنف الجسديّ والجنسيّ، والنفسيّ، وكل عنف يساهم في احتقار المرأة وإهانتها كانت نتيجته الحتمية طغيان المرأة وتمرّدها، أو استسلام ورضوخ يتبعه تحطم داخلي وانهيار.

لقد استطاعت الروائيّة المغاربيّة أن تعبر عن قضاياها الخاصة، التي تمس ذاتها كأنثى تعيش في وسط ذكوريّ متسلط، كما نادت بحريّتها من القيد الاجتماعيّ الذي يفرض على المرأة قوالب معينة، فوضع "المرأة العربية إذن هو جزء من تراتيبية جمعية شمولية،

[1] (م. ن)، ص: 60.

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:54.

تطال مختلف مفاصل وجزئيات حياتنا الاجتماعية، ومن ثمّ فإن الرد على واقع قمع المرأة لا بد أن يكون جزءا من عملية صراع اجتماعي شامل ضد مظاهر القمع والتخلف"[1].

وتشير نازك الأعرجي إلى أنّ ما تتعرض له المرأة المثقفة من أنواع الاستيلاب الاجتماعي والنفسي والجسدي هو الذي شكل لديها الوعي بذاتها، وبكل النساء فهي "تتصور نفسها ابتداء من تجارب اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلا للعار، ومرورا بوأد البنات والسبي واستعباد النساء، وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري، وازدواجية احتقار الجسد وتقديسه، وحرمان المرأة من المواقع الوظيفية الحساسة، وإجبارها على الزواج، واختزالها في عذريتها، ومطالبتها بإنجاب الصبي، وإدانتها لإنجاب البنت، وهجرها، وضربها، والزواج عليها، وتطليقها، وحجبها"[2]، وكلها قضايا خاصة شكلت واقع المرأة المأساوي في مجتمع قيدها ورسم لها حدود حياتها.

2-2 القضايا العامة:

سعت الذهنية الواعية المتحضرة إلى "أن تدفع المرأة لتحقق أهداف كتابتها النسوية الإبداعية والنقدية الخاصة، إلى جانب أن تلتزم بالكتابة عن قضايا المجتمع المصيرية التي يكون تغييرها تغييرا لواقع المرأة المأزوم نفسه في سياق التحول الاجتماعي الإيجابي ككل"[3]، والقضايا التي عالجتها الروائيّة المغاربيّة في رواياتها لا تنحصر في عوالمها الداخلية وعلاقتها بمجتمعها فحسب، فقد كانت القضايا العامة بما فيها السياسة، الإرهاب والهجرة وعلاقتها بالآخر، والدين من أبرز القضايا التي عالجتها في مختلف متونها الروائيّة.

1- السياسة: تنوّعت المواضيع السياسيّة التي شدّت انتباه المرأة الكاتبة، وشغلت اهتمامها فالاضطراب السياسيّ الذي مرَّت وما زالت تمرُّ به المنطقة العربيّة عامة والمغاربيّة على وجه الخصوص انعكس على تلك النّصوص، فقد مثلت السياسة "أحد اسئلة المتن الروائي

[1] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص:14.

[2] نازك الأعرجي: صوت الأنثى، ص: 40.

[3] هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، ص: 28.

للكاتبات المغاربيات وشاغلا مهمًا ضمن شواغلهن التي عبّرن عنها فيما أنشأنه من نصوص"[1]، إضافة إلى ذلك فإنّ اهتمام المرأة بالسياسة راجع إلى أنّ وضعها الاجتماعيّ والسياسيّ مرتبطان، والملاحظ أنّ بعض الروايات النسائيّة المغاربيّة التي تطرقت لموضوع السياسة أفضت عن قدرة النساء على التعبير عن قضايا أمتهنّ ووعيهنّ بها.

تطرّقت أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" لموضوع السياسة من خلال فضحها لحقيقة السلطة الحاكمة فهم "أصحاب البطون المنتفخة... والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه. أصحب كلّ عهد وكلّ زمن..أصحاب الحقائب الدبلوماسيّة، أصحاب المهمات المشبوهة...

ها هم هنا..

وزراء سابقون.. ومشاريع وزراء. سرّاق سابقون.. ومشاريع سرّاق. مديرون وصوليّون... أصحاب النظريّات الثوريّة، والكسب السريع... ها هم هنا.. مجتمعون دائما كأسماك قرش. ملتفّون دائما حول الولائم المشبوهة"[2].

كما عرَّت أحلام مستغانمي أصحاب السلطة وسياستهم المتعفنة، فكل من يكون في السياسة "لابّد أن يصبح دكتاتورا- حتما- نعم دكتاتور ونص وثلاثة أرباع"[3]، ففي السياسة "لا ضمير... لا قلب ولا عقل... السياسة خبث ودهاء وحيل وفخاخ"[4]، وهذا حال السياسة في الوطن العربيّ أجمع.

تميَّزت كتابات الروائيات المغاربيات اللاتي عولجت فيها القضايا السياسيّة، بأنّها استطاعت من خلالها الروائيات تخطي ذواتهنّ وتجاربهنّ، بملامستهنّ للواقع السياسيّ بطرائق تتراوح بين التلميح والتصريح في إدانة الحكام وسياسة بلدانهنّ.

---

[1] بوشوشة بوجمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص:108.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1999، ص:354-355.

[3] ربيعة جلطي: الذروة، ص:75.

[4] المرجع نفسه، ص:77.

2- الإرهاب: أخذت قضية الإرهاب نصيبها في الرواية النسائيّة المغاربيّة والجزائريّة منها خاصة، وتعدُّ كتابات فضيلة الفاروق من أبرزها؛ ففي روايتها "تاء الخجل" تصور معاناة المرأة الجزائريّة في العشريّة السوداء من الاغتصاب، الذي استعمله الإرهاب كاستراتيجية سياسيّة للعنف على شريحة النساء في المجتمع؛ كونهنّ الأضعف كما أنهنّ يمثلنّ شرف الرّجل، فالبعض منه كان "يغتصب النساء باسمه والبعض ينبذهن باسمه... والبعض ينكر أنهن ضحايا باسمه...والجمعيات النسائية تستنكر وتصرخ... ووحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا"[1].

وقد عالجت رواية "مفترق العصور" لعبير شهرزاد العنف السياسيّ الممارس على المجتمع الجزائريّ وقضية الإرهاب هي الأخرى، كما تطرَّقت إلى فساد السلطة التي عوض أن تكون مع الشعب ضدَّ الإرهاب، راحت هي الأخرى تمارس العنف على المواطنين الأبرياء "وفجأة في لحظة لم يتوقعها أحد بدأت الشرطة تحاول تفريق الطلبة بالقوة مستعملة العصي... بسرعة تكلمت القنابل المسيلة للدموع، وانطلقت الكلاب البوليسية في نهش لحم المتظاهرين"[2].

لم يفرِّق الإرهاب في الجزائر بين صغير أو كبير، بين مدنيّ أو عسكريّ، فكان همه الوحيد القتل ثمَّ القتل، كما أنَّه استهدف المثقفين بشكل كبير خاصة الصحفيِّين الذين حاولت الدولة حمايتهم "فبعد موجة اغتيالات الصحافيّين التي قطفت حياة سبعين صحفيا آنذاك. خصّصت الدولة تحت تهديد الصحافيين فندقا في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنيّة تأوي ما بقي من سلالتهم المهدّدة بالانقراض.

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص:56.

[2] ياسمينة صالح: وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم، ط01، لبنان، 2006، ص:132.

في ذلك الفندق عاش البعض مشردا لأربع سنوات، ولم يغادر البعض الآخر إلّا للمستشفى بعد إضراب دام اثني عشر يومًا احتجاجًا على طلب إخلائه"[1]، فلم تكن المحبة بالنسبة لهم لا بيتًا ولا زنزانة، ولم تكن الحياة فيها إلّا عيشُ تحت سقف الإهانة.

كلُّ هذا عمَّق معاناة المثقفين والصحفيّين وأصبح الشعب ككل "يعيش على المحك، الموت والغربة والخوف والمجزرة، كلها أسماء لنفس الوطن أيضا... أية ثورة يمكن توريثها لشعب جائع قبالة براميل البترول التي تباع باسمه ومداخيل النفط التي تذهب إلى جيوب اللصوص والمرتزقة؟"[2].

أمَّا ما يعرف بتنظيم القاعدة في تونس، فقد كان يستهدف الكنس اليهوديّة والسياح بهجماته الإرهابية، "يوم الحادي عشر من أبريل لسنة 2002، حصل تفجير إرهابي استهدف كنيس الغريبة اليهودي القائم في جزيرة جربة... تسبّب الحادث في مقتل أربعة عشر شخصا، منهم ستة سياح ألمان، وستة تونسيين، وفرنسي واحد... وصل عدد الجرحى إلى الثلاثين بين إصابات خفيفة وأخرى بليغة"[3].

كانت مختلف الهجمات الإرهابية في المغرب العربيّ تحمل كلُّها راية الإسلام تحت مسمى الجماعات الإسلاميّة، الناطقة باسم الإسلام، بينما حقيقتها لا تمت له بأي صلة، فما هم إلاَّ صورة مشوَّهة عن الإسلام، وهو ما سعت لتأكيده الروائيّة المغاربيّة في رواياتها من خلال معالجتها لقضية الإرهاب.

3- الآخر/ الغرب: تيمة الآخر/ الغرب في الرواية العربيّة من التيمات التي تكرر طرحها حيث تناولته العديد من الروايات النسائيّة المغاربيّة؛ كونه يعدّ مادة خصبة وقضية ترتبط بالأنا والهويّة وصور حضوره فيها تنوّعت بتنوع نظرة الروائيّة لهذا الآخر، وكذا بطبيعة العلاقة بينه وبين شخصياتها، وقد تجسدت صورة الآخر في:

---

[1] أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب، لبنان، 2003، ص:68-69.

[2] ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص:88.

[3] خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية، ص:277.

3-1 الآخر المستعمر: إنَّ هزيمة العرب في حرب 1967م شكلت منعطفًا أساسيًا في تاريخ الوطن العربيّ، وقد أثَّرت على الأدباء بشكل بارز، حيث نما حسهم القوميّ وتجلى بشكل ملحوظ في كتاباتهم، كما شهد الوضع الأمني بعدها توتراً" بمنطقة الشرق الأوسط لا يضاهيه توتر، والعرب فيه إما أهدافا وإما قذائف"[1]، موجهة من طرف الآخر/المستعمر، وظهرت بذلك عدّة أزمات سياسيّة في المنطقة، كانت نتيجتها التدخل العسكري واستعمار بعض المناطق العربيّة.

وتعدُّ القضيّة الفلسطينيّة، والقضيّة العراقيّة، واللبنانيّة من أهم القضايا التي شغلت الرأي العام العالميّ والعربيّ، وتناولتها مختلف أشكال الكتابات، وقد عالجتها الروائيات المغاربيات في متون روايتهنّ.

ففي رواية "في قلبي أنثى عبرية" تناولت خولة حمدي الآخر المستعمر/الإسرائيليّ، حيث تتوقف من خلال بطلة روايتها منى لترصد الوقائع الفجائعية لمجزرة قانا "عناقيد الغضب"، التي عمدت إسرائيل فيها إلى "ضرب المقاومة اللبنانية ومحاولة القضاء عليها... قصفت مدن لبنان وقراه خلالها بنا لا يقل عن عشرين ألف قذيفة، وانتهكت سماؤه بأكثر من خمسمائة غارة جوية حصيلتها خمس مجازر... لتسقط ما يزيد على المائة من نساء وأطفال قانا"[2].

كما رصدت مجازر اسرائيل واحتلالها لقانا وكفاح أبناء المقاومة المتواصل، رصدت ساعة تحرير قانا، التي لم تكن لتسترد لولا الاجتياح البشري لآلاف المواطنين اللبنانيين الذين عانوا التهجير، إذ "لم تفلح قوات الاحتلال التي شنت سلسلة من الاعتداءات البرية والبحرية، ولا قوات الطوارئ الدولية، في منع مسيرة العودة للمواطنين"[3] ولم يكن نصرهم ليتأخر، وتم إخلاء قانا من المستعمر.

---

[1] عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص:97.

[2] عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص:21.

[3] (م. ن)، ص:199.

3-2 الهجرة إلى الآخر: عندما يصبح الوطن عاجزًا عن تحقيق أحلام وطموحات شعبه البسيط، وعندما "يعجز الوطن عن ربط علاقة مع أبنائه، يكون الرحيل إلى الآخر/ الغرب لتبحث الذات عمّا افتقدته في الوطن الأم، الذي يصنع من أبنائه ذواتا مهدورة"[1]. وقضية الرحيل إلى الآخر عالجتها الروائيّة المغاربيّة من خلال طرحها لمختلف صور الهجرة إلى الآخر.

أ. **البحث عن الحريّة:** حين تضيق السبل، وتصبح الحياة أشبه بالحبس يُبحث عن الحريّة خارج هذا السجن، وتكون الهجرة أصوب قرار "نعم هذا ما يلزمها! الهجرة!! كل أنبياء الله هاجروا حين ذاقت بهم السبل. هي لن تهاجر بدينها، لكنها سترحل بحثا عن سلامها الداخلي. المنحة جاءت في الوقت المناسب بالضبط! يجب أن تبتعد عن هنا. عن والدتها التي تخنق حريتها وتحاول تزويجها بأي طريقة... وعن كل ما يذكّره بأحمد. وبالمأساة التي تعيشها في غيابه... هذه المنحة هي فرصتها. قارب النجاة الذي جاءها من حيث لا تحتسب"[2].

هذه الحريّة هي ما بحثت عنها هالة في" رواية الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، التي "لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفّس الحرّية، ولا كانت يومًا حرّة، لعلّها فرصتها لكسر قيودها، واكتشاف العالم. عادت وصحّحت نفسها: اكتشاف العالم لا الانكشاف به"[3]، فكأنها بهجرتها هذه تتطهر من سيطرة الرجل، والمجتمع الذكوريّ المتسلط الذي كبّل حريتها.

أمّا سوسن في نخب الحياة التي اتخذت الهجرة إلى بون للبحث عن حريّتها، وحريّة جسدها المفقودة في وطنها، بعد تعرُّضها للاغتصاب "كان يجب أن اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه، الإنسان أينما كان. كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطّات والأرصفة، أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر،

[1] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، ص:126.

[2] خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية، ص:206.

[3] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار هاشيت أنطوان، لبنان، 2012، ص:54.

كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان وطبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون"[1]، فرحلتها كانت للبحث عن الحريّة واستكشاف عوالم جديدة، وللبحث عن قانون لا يتحكم فيه الرجل.

ب- البحث عن الأمان: كانت الهجرة إلى الغرب ملاذ الكثير من المثقفين المغاربة والجزائريّين منهم خاصة جراء العشريّة السوداء؛ فهم فروا من موتهم المحتوم على أيدي الإرهاب الذي ما انفكّ يرسل إليهم التهديدات، ويحاول قتلهم، فالرصاصة التي أصابت الجزائر "جعلت نزفها يتدفّق هنا بعشرات الكتّاب والسينمائيّين والرسّامين والمسرحيّين والأطباء والباحثين، وأن الفوج الجديد من جزائريّي الشتات، قام بتأسيس عدّة جمعيّات لمساندة ما بقي في الجزائر من مثقّفين على قيد الموت في قبضة الرعب"[2].

كما تطرح قضية الهجرة إلى الآخر/الغرب للحماية قضية المنفى، أو كما يسميها من هاجر إلى فرنسا بالحبس الكبير "باريس"، تقول أحلام مستغانمي على لسان ناصر: "نحن نفاضل بين موت وآخر، وذلّ وآخر، لا غير. في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسديًّا.. في أوربا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عريًا كلّ لحظة، ويطيل من عذابك أن العري لا يقتل بل يجرّدك من حميميّتك ويغتالك مهانة. تشعر أنّك تمشي بين الناس وتقيم بينهم لكنّك لن تكون منهم، أنت عار ومكشوف ومشبوه بسبب اسمك، وسحنتك ودينك، لا خصوصية لك برغم أنّك في بلدٍ حرٍّ"[3].

فلا تعني الهجرة إلى الآخر من أجل البحث عن الأمان أنّ صاحبها سيجد أمانه النفسيّ كما وجد أمانه الجسدي عنده، لأنّ الأمان النفسيّ لا يكون إلاّ في أرض الوطن وبين أبناء هذا الوطن.

---

[1] آمال مختار: نخب الحياة، ص:18.

[2] أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:52.

[3] أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 120.

جـ- الهجرة غير الشرعية: تيمة الهجرة غير الشرعيّة في الرواية النسائيّة الليبيّة من التيمات البارزة فيها، حيث طرحت رزان مغربي في روايتها "نساء الريح" هذه القضية وصورت من خلالها مختلف الأحداث والمخاطر التي تقع على قوارب الهجرة غير الشرعية.

عالم الهجرة غير الشرعية يمثل "آلاف البشر الذاهبين إلى مصير مجهول في الحياة، وهم بنفس قدر التصاقهم بها يحلمون بعالم أفضل ينتشلهم من بؤسهم اليومي"[1] تخوض إحدى الشخصيات النسائيّة في الرواية غمار هذه الرّحلة التي ربما "سيكتب لها الموت فيها، أو في أحسن الأحوال العودة إلى السجن، أما لو حالفها الحظ فستكون على الضفة الأخرى من هذا الشاطئ الواسع الذي يقابل ليبيا"[2]، هذه الرِّحلة التي شاركها فيها العديد من الأشخاص من مختلف الجنسيات والأعمار كانت رحلة نحو الخلاص، نحو الحريّة والعيش الكريم.

3-3 صورة الآخر: تنوعت صور الأخر في الرواية النسائيّة المغاربيّة، فهناك من بهرنّ بعالم الآخر؛ كأحلام في رواية "النغم الشارد" التي أبدت انبهارها بإيطاليا "هالني جمال منظرها وزهو ألوانها... فجمال الشارع وهندسة الأبنية، وسحر المدينة كانت تستحوذ على جزء كبير من تركيزي"[3]، كما أنّها صوّرت إعجاب الآخر بوطنها الجزائر وتراثه "كانوا يصفقون أمام اللوحات التي تمثل عمل المرأة الريفية الشاوية والقبائلية، وينحنون أمام تلك التي تعبر عن حياة إنسان الصحراء التارقي"[4].

كما عقدت الروائيّة المغاربيّة مقارنة بينها كامرأة وبين الآخر الذي تمثل في المرأة الغربيّة، فأحلام ومستغانمي وعبير شهرزاد أوردتا مقاطع سردية تتهكمان فيها على الآخر من خلال مقارنة صورة المرأة في هذا المجتمع بالمرأة العربيّة؛ فالأوربيات "كالأبواب الزجاجية

---

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص:45.

[2] (م. ن)، ص:46.

[3] ربيعة مراح: النغم الشارد، ص: 110.

[4] (م. ن)، ص:192.

للمحلات العصرية التي تنفتح حال اقترابك منها، بينما تشهر العربيات في وجهك وقارهن كأبواب خشبية سميكة"، وعن الفرنسيات فوحدها "سجائرهن تصحبهن وتشاركهن الرجال في الحرية وما وراء الحرية"[1].

أمّا صورة الآخر في رواية "عابر سرير" قد تمثلت في صورة فرانسواز إذ كان فيها "شيء من الطيبة الممزوجة بسذاجة الغربيّين في التعامل مع الآخر، والذي يتحكّم فيها منطق إعلاميّ يبسّط الأشياء، ويقسم العالم إلى خيِّر وشرّير، وحضاريّ ومتخلِّف، ولازم وغير ضروريّ"[2]، ففرنسواز التي كانت مهوسة بالمبادرات الخيريّة جعلتها أحلام مستغانمي في مقابلة لصورة العربيّ والجزائريّ بالتحديد.

فهي التي "تسارع لتلبية نداء الإغاثة لهذه الجهة أو تلك، جامعة ما زاد عن حاجتها من ثياب، وما بلي أو لم يبلَ من أحذية وستائر وشراشف، في أكياس... تقوم بإنزالها ووضعها جوار مقصورة البوّاب، في انتظار أن يجمعها الصليب الأحمر"[3]، أمّا في المقابل/ النحن "ليس بحوزتنا أشياء لا نحتاجها، لأنّها حتّى عندما تهترئ، وتعتق، نحتاج حضورها المهمل في خزائننا أو في مرآب خردتنا، لا عن بخل، بل لأنّنا نحبّ أن نثقل أنفسنا بالذاكرة، ونفضّل أن نتصدَّق بالمال، على أن نتصدّق بجثث أشيائنا، ولهذا يلزمنا دائما بيوت كبيرة"[4].

فنحن نعدّ أشيائنا جزءا منّا ومن تاريخنا العمريّ، وكأنَّنا بتكديسها نحافظ على ما تبقى من ذكرياتنا، وخصوصية ذواتنا، ونصون بها روابط ماضينا حتى إن لم نستعملها، فبمجرد رؤيتها تنفتح أمامنا أبواب الذكريات التي تكدَّست هي الأخرى في كلِّ قطعة منها.

تنوعت النظرة للآخر في الرواية النسائيّة المغاربيّة بين من يراه ملاذًا لما يمر به من أزمات سياسيّة وأمنيّة واقتصاديّة، ومن يراه عاصمة للحريّة وخاصة المرأة التي ترى أنَّ حريتها من

---

[1] عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص: 164.

[2] أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص: 241.

[3] (م. ن)، (ص. ن).

[4] أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص:236.

مجتمعها الذكوريّ المتسلط لا تكون إلاّ هناك، وبين من يعدّه العالم المثالي الذي يستحب العيش فيه. فالآخر الغربيّ يكون في أسوء صوره المستعمر، والمحتقر للعربيّ المسلم دائمًا.

4- الدين: خاضت الروائيّة المغاربيّة في تيمة الدين من خلال طرحها لمختلف الإشكاليات التي تحوم حول هذه القضية، وخاصة ما تعلق بالدين الإسلامي وعلاقته بالمسيحيةّ واليهوديّة، وتعدُّ رواية "في قلبي أنثى عبرية" من الروايات التي ارتكزت أساسًا على ثنائية الإسلام واليهودية بداية من عتبة العنوان؛ وحاولت خولة حمدي طرح العديد من القضايا الدينيّة التي تصور نظرة الآخر/ اليهودي للإسلام من خلال علاقة بطلي الرواية ندى وأحمد.

من القضايا الدينيّة التي تناولتها الكاتبة قضية الحجاب في الديانات وصُورته فيها، فغطاء الرأس موجود في كل الديانات "لكنه في الديانة المسيحية مثلا خاص براهبات الكنيسة.. فهو يخص فئة معينة دون الفئات الأخرى. أما في اليهودية، فهو يكرس فكرة نقص تكوين المرأة وكونها جنسا بشريا أدنى من الرجل... كونها آلة لإشباع شهواته...

أما في الإسلام فالأمر مختلف تماما. المرأة المسلمة لا تغطي رأسها وجسدها لأنها عورة ولأنها تخجل من جسدها... بل لأنها تريد الحفاظ على نفسها. تريد أن تحمي جمالها وزينتها فلا يراها منها إلا زوجها ومحارمها"[1]. دافعت ندى عن الحجاب في الإسلام، كونه فرض على المرأة ليرفع من قدرها وليس ليحط من مكانتها، على عكس ما هو موجود في المسيحيّة واليهوديّة.

وإن دافعت خولة حمدي عن الحجاب فإنّ فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" قد طرحت تيمة الحجاب بأسلوب تهاجم فيه مرتديته "... الشارع كان مكتظ وعابس، الجو كان جميلاً النساء كلهن متحجبات ما عداي أنا... كلهن محتشمات، وكلهن مفرغات من أي نوع من الإثارة ألبستهن كئيبة، عبوسهن فطري، متأهبات دائما لحرب ما، شرسات،

[1] خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية، ص:275.

وأكاد أقول غير جميلات، وحتى اللواتي يبدون متأنقات تجعلك شراستهن المفتعلة تنفر منهن"[1]، فضيلة الفاروق لم تكتفي بنبذ الحجاب بل راحت تستهزئ بمن ارتدينه وكأن الحجاب يفقدهنّ أنوثتهنّ وجمالهنّ، ويجعلهنَّ مُسوخاً في أثواب نساء.

كما دافعت ندى في رواية "في قلبي أنثى عبرية" عن الإسلام الذي أصبح ينظر إليه من الغرب بأنّه دين عنف وقتل بسبب ما تبثه الشاشات الغربيّة من "معلومات مشوّهة، هدفها تذكية العداء القائم بين أبناء الديانتين"[2] الإسلاميّة واليهوديّة، هذا الإعلام نفسه الذي حاور هالة في الأسود يليق بك "كلّ من حاورها من الصحافة الأجنبيّة أرادها ضحيّة التقاليد الإسلامية، لا الإرهابيين. خرجت للغناء لكسر القيود التي يكبّل بها الرجل العربيّ المرأة"[3].

مثَّل جاكوب في رواية "في قلبي أنثى عبرية" صورة للعالم الغربيّ الذي يرى أنّ الإسلام دين قتل "ألم تقم الفتوحات الإسلامية منذ القدم على سفك الدماء؟ الإسلام كان دينا دمويا منذ بداياته ولا يزال!"[4]، وهذه الصور المشوهة لم يساهم فقط الإعلام الغربيّ في نشرها فالهجمات الإرهابيّة المسلحة كان لها الدور الأساسي في تشويه صورة المسلم والإسلام، ذلك كونها تنطق باسم الإسلام وشريعته، مع أنّ الإسلام والمسلمين يستنكرون هذه الهجمات وبشدّة.

خولة حمدي من خلال بطلتها التي أسلمت بعد معرفتها لحقيقة الإسلام جعلت أبرز شخصيات الرواية يسْلمون هم أيضا، بعد ما لمسوا ما يحبِّبهم في الإسلام، كما وجدوا فيه ما لم يجدوه في دينهم، ليدركوا أنّه دين الحق وأنّهم كانوا على ضلالة.

لم يكن الإعلام الغربيّ والإرهاب وحدهما من شوه صورة الدين الإسلامي، فبعض المسلمين ممن يقومون ببعض الممارسات التي لا تمت بصلة للإسلام هم من زادوا في عمق

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:134-135.

[2] خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية، ص:278.

[3] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص:78.

[4] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص:78.

هذا التشويه، فبعض هذه الممارسات ماهي إلاّ نتيجة للبعد عن تعاليم الإسلام؛ كالشرك بالله من خلال ممارسة السحر، الذي جعلته ليلى أبوزيد في روايتها "الفصل الأخير" تيمة أساسيّة، كما صوّرت المجتمع المغربيّ بأنّه مجتمع جاهل لدينه بعيد كل البعد عن قيم ومبادئ الإسلام، وهو ما أكدته في أكثر من مقطع في الرواية "سكان المغرب عندما جاءهم موسى بن نصير وعرض عليهم الإسلام قالوا له: "نستشير".

– إيوا*؟

– مازالوا يستشيرون."[1]

أمّا في "العمامة والطربوش" طرحت بن عزيزة قضية الدين من زاوية المعتقدات الدينيّة من خلال خدام الزاويا* "الذين نصبوا أنفسهم ناطقا رسميا للسعادة كلها، الدنيوية والأخروية أيضا... لقد أدركوا أنكم تعانون أزمة إيمان لذا أفهموكم أنهم يُجهضون الشر في رحم الأيام"[2]، فهم عوض أن يلجؤوا إلى الله يتوجهون لضريح ولي صالح "يشترون رضاه بالشموع والقرابين لتزول لعنته وقلبوا الحصيرة لتنقلب المكيدة على أهلها"[3]، ويمارسون عندها طقوسًا أشبه بالطقوس التي كان يمارسها اليونانيون في عبادتهم للآلهة، معتقدين رغم إيمانهم بالله أنّ الأضرحة هي من تستجيب لدعواتهم.

إن جعلت ليلى أبوزيد وصبرينة بن عزيزة معظم شخصياتهما تبتعد عن الدين بسبب جهلها به، فإنّ أحلام مستغانمي جعلت من شخصية "مود" نموذجا للشخص الملحد الذي لا يحترم دينه على الرغم من معرفته له؛ فهو الذي لم يكتف بانتهاك حرمة رمضان بعدم صيامه بل حاول مضاجعة زوجته "سأضاجعك... سأثبت لك أن لا ربّ في هذا البيت

* بمعنى وبعد.

[1] ليلى أبوزيد، الفصل الأخير، ص:26-27.

[2] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص:13.

***الزاوية:** مكان يدفن فيه ولي صالح، يكون قبلة للبعض من أجل التبرك به والدعاء عنده.

[3] صبرينة بن عزيزة: العمامة والطربوش، ص:62.

غيري"[1]. وفوق كل هذا يسب ربه "بشرفك أي رب يمنع زوجا من مضاجعة زوجته؟ يبتسم الشرطي بخبث ويرد:

– ربنا لا يمنع ذلك، أما ربكم فلا أدري.

يكشر "مود..." عن أنيابه، وهو يبادله الابتسامة:

– سيدي كم أحترم ربكم"[2].

عمدت الروائيّة المغاربيّة في تعبيرها عن تيمة الدين إلى إبراز عناصر التباين بين الإسلام والمسيحيّة واليهوديّة، فاتخذت الروائيةّ صورة المدافع عن دينها أحيانًا، وكانت نموذج المتهكمة، صاحبة النظرة العدائيّة له لكونه يحدُّ حريتها وحريّة جسدها أحيانًا أخرى كما عالجت قضية الجهل بالدين من خلال ممارسة الطقوس المتوارثة عن العصور الجاهلية والتي تحكمها المعتقدات والتقاليد، وفي كل هذا ربطت دومًا بين هوية المرأة وذاتها وعلاقتها بدينها.

ختاما لما سبق نجد أنّ الكتابة النسائيّة تشبعت بخصوصيات تجسدت من خلال وعي الكاتبة/ المرأة بذاتها الأنثويّة، بانتهاجها أسلوبًا كتابيّا، وخلق لغة أنثوية تعمل من خلالهما على مناهضة الذكورية من خلال تمرّدها على القوالب الكتابية الذكوريّة المتعارف عليها، وتطرقها في خطابها الروائي لقضايا المرأة التي قيّدت حرية المرأة.

فالخطاب الروائيّ النسائيّ المغاربيّ عالج تيمات تخص قضايا المرأة على الصعيدين الخاص والعام، حيث عدّها الطرف المهمش في مجتمع تحكمه السلطة البطريكيّة، وتسيره الرقابة الاجتماعيّة، كما حاولن من خلاله الكشف عن المسكوت عنه في المجتمعات المغاربيّة من خلال تطرقهنَّ لثلاثية الجنس والسياسة والدين، وكذا العنف، وكان لكلّ روائية

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص:65.

[2] (م. ن)، ص:66.

طريقتها في معالجة هذه القضايا، التي تختلف باختلاف أيديولوجياتهنّ، وباختلاف بيئاتهنّ على الرغم من انتمائهنّ للبيئة المغاربيّة.

الفصـل الثالث

صورة الرجل في المخيال الروائي النسائي المغاربي المعاصر

I- صور الرجل النّمطية في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر

1- الصور النمطية الإيجابية للرجل

1-1 صورة الأب

2-1 صورة الأخ

3-1 صورة الحبيب

4-1 صورة الزوج

5-1 صورة العشيق

6-1 صورة الصديق

2- الصور النمطية السلبيّة للرجل

1-2 صورة الأب

2-2 صورة الأخ

3-2 صورة الزوج: المجحف- العنيف- النذل- الخائن.

4-2 صورة العشيق

5-2 صورة الابن

6-2 صورة الحبيب

7-2 صورة الصديق

II- صور الرجل السلبيّة في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر

1- صورة رجل الدين

2- صورة الرجل المثقف

3- صورة الرجل الانقيادي

4- صورة المدير

5- صورة الجار

إنّ ما تكتبه الروائيّة المغاربيّة من روايات ما هي إلا صور تعكس فيها واقع المرأة المغاربيّة المضطهدة في مجتمع فحوليّ، نتيجة لهذا جاءت كتاباتها متمرّدة على كل أشكال القمع التي يمارسها عليها الرجال، لأجل ذلك طغى حضور الرجل في الروايات النّسائيّة المغاربيّة كونه مضادًا للذات الأنثويّة، وأصبح في رواياتها البطل المضاد الذي صوّرت من خلاله مختلف أشكال التّسلّط والعنف الممارسين عليها من قبله ومن قبل المجتمع البطريكيّ، وفي تصويرها لشخصيّة الرجل اعتمدت إمّا على تجربتها الخاصة أو كانت انعكاسًا لواقع المرأة المغاربيّة.

لذا جاءت صوره أكثر واقعيّة منها متخيّلة، وتأسست هذه الروايات على نوعين من الصور الرجاليّة، صور إيجابيّة كان فيها الرجل معينًا للمرأة؛ وأخرى صور سلبيّة قهَرت المرأة، وانطلاقًا من كلّ ما تقدم سنحاول تبيان مختلف أشكال صور الرجل في النماذج الروائيّة المدروسة، وسنركز من خلال بحثنا على الشّخصيات الذكوريّة المسيطرة على حركة المحور الحدثي والتي تشكل فارقًا عند الشخصيات الأنثويّة في الروايات المدروسة.

I. صور الرجل النّمطية في المخيال الروائي النّسائي المغاربي المعاصر:

إنّ الحديث عن علاقة المرأة والرجل في الرواية النّسائيّة يرتبط بالمقابلة بين طرفين تجمعها تجارب كالقرابة والخصومة والحبّ والصداقة، وهي تجارب قوَّمت من خلالها الروائيّة المغاربيّة هذه العلاقة، وذلك بالكشف عن منظور المجتمع والرجل للمرأة، وكذا منظور هذه الأخيرة لهما. وهذا المنظور هو ما سنحاول البحث عن طبيعته من خلال البحث عن الصور النّمطية لحضور الرجل في النماذج الروائيّة المدروسة.

1- الصّورة النّمطية الإيجابيّة للرجل:

يقول جون جاك روسو Jean-Jacques Rousseau في إحدى حواراته: "كلّما كانت حقول السّلطة ضيقة على المرأة قلّت التوترات واختفت التأجيجات الدّاخلية في الأسرة"[1]، واتسمت علاقة الرجل والمرأة داخل الأسرة والمجتمع بالإيجابيّة.

[1] نقلا عن : محمد بكاي: جدل النسوية، ص: 60. .Derrid.J: lecriture et la différence. P:250.

1-1 صورة الأب:

يشكل الأب "قائداً للسلطة الأبوية المطلقة، وصاحب الهيمنة الذي يعمل على دعم سيطرتها، وإخضاع الأفراد لها. يضرب بقبضته التي يدعمها المجتمع الأبوي التقليدي"[1]، وقد ارتبطت صورة الأب في الرواية النسائيّة المغاربيّة بالسلطة البطريكيّة، والتي هي سبب اضطهاد المرأة وإقصائها من المجتمع؛ بيد أنّ الأب في رواية "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض كان هو الصدر الحنون لنور؛ وكان بالنسبة لبطلتها نور "منبع محبة لا ينضب. تراه وهو ينظر إليها وكأنه يتأمل تحفة نادرة. هدية من السماء لك يكن ينتظرها بهذه الروعة. كان ذلك يملؤها غبطة وثقة بالنفس"[2]. والدها كان يلبي لها كل ما تطلب "كان كل مرة قبل مغادرته يطرح عليها نفس السؤال، وهو يضمها بين ذراعيه ... ماذا أحضر لأمورتي من بيروت؟...

– أ أستطيع أن أطلب ما أريد؟

– أطلبي نجوم السماء."[3]

والد نور هو صورة عن الأب المثالي الذي عوضها الحنان والحبّ اللذين افتقدتهما عند والدتها، ووجدت فاطمة الزهراء هذا الحنان هي الأخرى في رواية "تشرفت برحيلك" لفيروز رشام فقد كان والدها صورة للأب الحنون الذي لا يرفض لابنته طلباً "...وما كان أبي ليسمح لها بذلك لولا أن دموعها هطلت بغزارة في بداية السنة الدراسية عندما عرض عليها إعادة السنة. كان موقفا نادرا فعلا، ففي الوقت الذي ذرفت فيه مئات البنات في الجزائر الدموع من أجل مواصلة الدراسة، بكت جميلو كي لا تعود إليها! وأمام إصرارها اللعين رضخ لها أبي"[4].

---

[1] عبيدا عبد الرحمان: تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، (د.ط)، الأردن، 2007، ص: 32.

[2] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2004، ص: 27-28.

[3] (م. ن)، ص: 28.

[4] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، فضاءات للنشر والتوزيع، ط02، الأردن، 2019، ص: 12.

والد فاطمة الزهراء كان الأب المتفهم الذي يحبّ أن تتعلم بناته على عكس الكثير من الآباء في تلك الفترة الذين صادروا حق بناتهم في التعليم، وحتى الخروج من البيت نتاج جهلهم وخوفهم من كلام المجتمع على بناتهنّ "أبي رجل يقدس العلم ويبجله رغم كونه محدود التعليم، لا فرق عنده في ذلك بين ذكر وأنثى"[1]، كما قدمت حفيظة قارة بيبان صورة الأب المحبّ للعلم والأب الملتزم في روايتها "دروب الفرار"، والذي رغم حضوره الخافت حيث ذكرته الروائيّة على لسان بطلتها في مقتطفات صغيرة وقليلة؛ فهو الأب المحب للعمل الملتزم بتعاليم دينه، يقدم لأولاده درسًا دينيًا صباحيًا طيلة أيام الصيف ويغرس فيهم حبَّ الله.

"يجلس أبي يقرئنا نصيبا من القرآن. نفتح جزء عمّ. نحفظ معه سورة جديدة أو بعض الآيات. يحكي لنا عن الصحابة والرسول والغزوات وما يروى عن أخلاق الرسول الكريمة وسماحته. كان يقنعنا ويمتعنا بدرسه. لم نكن نخاف! كنا نحب الله ونحب نبيه ودينه. كان يقول: كل حديث عن الرسول يقبله العقل فهو صحيح وكل حديث لا يقبله العقل فهو كاذب"[2]، لكن سرعان ما غاب الأب وأخذته الموت بعيدًا عنها وغاب عن فرحها يوم زفافها.

جعلت حفيظة قارة بيبان في بعض السطور التي ذكرت فيها والد شرود من الأب صورة الرجل المتحرر بفكره والمعتدل في دينه الذي ضَمن لعائلته الحياة الهادئة، وزرع بينهم حبّ بعضهم، كما زرع فيهم حبّ الله وحبّ دينهم الحنيف.

أمّا والد نجم فكان "رجلا وسيماً... أضف إلى ذلك حصوله على قسط من التعليم وإتقانه للغة الفرنسية"[3]، كما كان الرفيق بالنسبة لنجم فهو يصطحبه في كل تنقلاته بين ولايات الوطن وحتى خارجه، إضافة إلى كونه كاتم أسرار أبيه، لذا شكّل والده صورة للأب وللصديق، فحتى بعد أن انقطع التواصل الجسديّ بينهما إثر استشهاد والده على أيدي

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 13.

[2] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، سراس للنشر، ط02، تونس، 2004، ص: 66.

[3] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 129.

المستعمر؛ إلّا أنّ تواصلهم الروحي لم ينقطع، فنجم عند قراءته لكتب والده "يشعر بنوع من التواصل مع أبيه، ويغمره إحساس بالفخر الذي تحول، بعد أن فرغ من قراءتها جميعاً، إلى نوع من الفوقية الفكرية يمارسها على أقرانه"[1].

من هنا تميزت صورة الأب في هذه الروايات بالإيجابيّة، والداعمة لأبطالها في وجودها وفي غيابها، إضافة إلى مساهمتها في خلق تركيبة الشخصيات الرئيسية نفسيًّا وفكريًّا.

1-2 صورة الأخ:

الأخ وهو السند والرفيق والصديق مهما كان عمره، هكذا هو أمير الأخ الأصغر لشرود في رواية "دروب الفرار"، فقد كان حبّه لها وتعلقه بها كبيرًا مختلفًا بلا مصالح، تقول عنه شرود: "دعوته إلى أن يريح ظهري من أتعابه بتدليك من يديه الصغيرتين كما تعوّد، فيأتيني، يقف قربي، ويبعث بتلك الحركات الدائرية المتواترة الراحة والانتعاش في ظهري المتعب من الإنحناء على الدروس. يلبي دون أن يطلب جزاء. ويبدو وجهه الطفولي السمح راضيا سعيدا، وهو يقوم بعمل لأجلي وكأنه يثبت حبه لي"[2].

أمير كان يرفض زواج أخته "-شرود! ألم تقولي أنك ذاهبة إلى الجامعة؟ وستدرسين الموسيقى وتعدين الدكتوراه؟

اندهشت لسؤاله، رفعت رأسي المغروس في الوسادة والتفت إليه.

– لم هذا السؤال؟ طبعا! سأذهب إلى الجامعة وسأدرس، وسأتعلم العزف على العود. وألحن لك أجمل القصائد!

– لا! أنت ذاهبة إلى خالد!.. إلى خالد لا إلى الجامعة!

.. أنسيت ما كنت تحدثينني به؟

[1] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 136.

[2] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 39.

... فقد بدا لي في عينيه –وقتها– شعاع داكن حزين لملاك صغير يحرس أمامي المقبلة

..أكان يخشى علي من خالد؟ من نفسي؟ أم من خداع الدنيا؟!"[1].

ظنت شرود أنّها غيرة أخ رأى أنّ خالد سيبعدها عنه؛ فهو كان يبدو "صامتا وحزينا وعتاب مكتوم في عينيه. كان يوليني ظهره ويخرج من الغرفة كلما أقبلت. وأنتبه أحيانا إلى أنّه ينظر إلينا من بعيد، من أقصى الردهة، بكل عمق عينيه اللّيليّتين قبل أن يغيب"[2].

بدأ أمير يلحظ تغيّر شرود عند أول زيارة لبيتها الزوجي، ففي أول صباح بعد زواجها قال: "شاهدتها، تقف أمام المرآة. شعرها الطويل يسترسل على ملابس طويلة بيضاء لامعة تنساب على جسدها. التفتت ناحيتي. لوهلة، بدا لي أنها تغيّرت. لم تعد الطفلة الكبيرة التي تلهو معي... بدت لي بحاجبيها المجززين الدقيقين، ووجهها الذي يعلن آثار زينة النساء، وثيابها المهفهة اللامعة الشفافة، واحدة أخرى.. لم تكن شرود.. رغم بعض الملامح الأليفة... أقبلت نحوي جذلى، فاتحة الذراعين. قبّلتني. وقتها وجدت شرود التي أخذها خالد إلى داره البارحة"[3]، لم يأخذها فقط إلى بيته إنّما أخذ أحلامهما، ووعده لها بإتمام الدراسة وباللحن.

مرّت الأيام والشهور وبدأ الموسم الدراسي وشرود لم تعد للدارسة رغم وعدها لأمير، ابتعدت عنه وعن أحلامهما المشتركة وتركته لحيرته "ترى؟ هل كل الكلمات والأنغام أصبحت لخالد؟

هل أخذ خالد الذاكرة وأطفأ البحر والشجر ودالية العنب وأحلام الصبا؟

هل أنساك خالد حتى أمير؟!

---

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 40.

[2] (م. ن)، ص: 39.

[3] (م. ن)، ص: 56.

أم –ترى– شغلتك لهذا الحد دنياك الجديدة؟"[1]. وخلفت بوعدها له.

مثَّل أمير الصورة الإيجابيّة والمثالية للأخ في الرواية، كما كان الطالب النجيب المتفوق وصورة البطل؛ فهو الطالب اليساري الذي انتفض على سياسة وطنه مع مجموعة من الطلبة في مظاهرات سلمية لا سلاح فيها ولا ممنوعات –هكذا قال– لكنه تناسى "أن الأحلام المعلنة والأفكار الجديدة والكتب والأشعار.. ممنوعات!"[2]، ولم يُنسهم عسس المدينة كما سماهم وأسلحتهم وعصيهم أن يردد نشيدهم العالي فهو ورفاقه في الكفاح كما يقول: "لم نعد نبالي بإشارات الضوء الأحمر الخائفة من النغم.

لم نترك لهم المجال لإخماد أصواتنا. فلم نكن نحمل سلاحا ولا قنابل. ظلت جموعنا تردد معه الأناشيد حتى بعد منتصف الليل. وأشعار درويش تشعلنا فنضيء المسرح ونرقص الحجارة والجدران"[3].

استجابوا لنداء الوطن لكن حكام هذا الوطن لم يستجيبوا لهم وأباحوا دماءهم لينتهي بهم المطاف في اختفاء أمير عن شرود وعن أسرته.

بالإضافة إلى أمير نجد شخصية أحمد؛ الأخ الأكبر لشرود؛ وجوده في الرواية لم يكن إلا بصورة باهتة شبه منعدمة، تذكره عند استرجاعها لبعض ذكرياتها في بيت أهلها، واصفة للانسجام بينهم؛ فهو الأخ المفعم بالحيوية "يترك أمير الرق لأخي أحمد. ينتصب بيننا. يرفع يدا إلى السماء. يدور وسط الحلقة على أطراف الأصابع، ماسكا خصره، راقصا ببراعة مع النغم، حائما في الفضاء، كطائر سحري مضيء"[4]، والذي سافر فيما بعد من أجل الدراسة في باريس.

---

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 60.

[2] (م. ن)، ص: 155.

[3] (م. ن)، ص: 199.

[4] (م. ن)، ص: 192.

وبذلك اتسمت صورة الأخ في رواية "دروب الفرار" بالإيجابيّة، وكانت الصورة المفعمة بمشاعر الأخوة والحبّ.

3-1 صورة الحبيب:

كثيرًا ما كان الأحبّة في الروايات النسائيّة ضحايا للطائفيّة المجتمعيّة الذكوريّة، كما اكتنفت علاقاتهم الحزن والخوف، وفاطمة الزهراء أو زهرة كما يسميها حبيبها طارق -زميلها في الدّراسة- في رواية "تشرفت برحيلك" أحد ضحايا هذا المجتمع.

بدأت قصة حبهّما بتبادل النظرات إلى أن تطورت علاقتهما، وكانت سنوات دراستها ووجودها معه أسعد سنوات عمرها، وقد جمعهما حبّ الشعر قبل أن يجمعهما الحبّ. فرقتهما في البداية الدراسة، وكانت صديقتها سعاد مرسال الحب بينهما؛ وقد جمعتهما في اللقاء الذي أعاد نور الحياة لفاطمة الزهراء "أطلقت شعري في الهواء، وكبركة من السماء طوقتني ذراعان من الوراء:

- كم اشتقت إليك يا زهرتي..

أمسكت يديه ولمحت مربط شعري في معصمه. فتحت ذراعيه كما لو كنت حقا أريد ذلك، والله يعلم كم رغبت لو أنه لا يفتحهما أبدا"[1]

وصلت لحظة الوداع التي انتهت بقبلة "أسندت رأسي على صدره وتعانقنا في صمت... سحبني إليه بقوة مطوّقا خصري بذراعيه. تحسست جسده وأنفاسه، ودقات قلبه تحتاج صدري، وفي لحظة هاربة من الزمن، وقعت شفتاه على شفتي، واستغرقت القبلة ما يكفي من الوقت لأذوب بين يديه كقطعة جليد... ليس بعد القبلة أي كلام. تعانقنا وغرقنا في ضمة طويلة... افترقنا وقد عشت ساعتين من الزمن هما خلاصة السعادة في كل حياتي"[2].

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص:.67

[2] (م. ن)، ص: 69-70.

هذه السعادة التي لم تدم طويلًا؛ لأنّ رسائل الحبّ وقعت في يد عدّو الحب وفُضح أمرها، ولأجل انقاذ شرفه قرّر فؤاد بمباركة من أخيه رشيد تزويج زهرة والأكيد أنّه ليس من طارق، صَدَر الحكم وصادق والدها عليه.

لم يتخل طارق عنها وطلب من والده مرافقته لكنه رفض ممّا جعل أحداث الرواية تتأزم ويتولد الصراع من جديد:

– "تتزوج !! وهل لديك بيت أو عمل؟ ما هذه العجلة، أم تظنني سأعيلكما معا!

– لم أقل أتزوج، قلت خطبة فقط. لن يكون هناك زفاف قبل أن أتخرج وأعمل."[1]

لم يستطع اقناعه في البداية لكن مع إصراره الشديد وافق بشرط أن يسأل عن عائلتها، وعاد بعد أسبوع ليتلقى الرّد: "– اسمعني جيدا يا طارق. أوّلا، أنت صغير على الزواج وغير جاهز. وثانيا، هذه العائلة خطيرة جدا. ألا تدري بأن لديها أخوان ينشطان مع الجماعات الإرهابية!"[2].

لحظتها فقط أدرك طارق أنّ والده لن يأتي معه أبداً، ووجد بديلًا له في شخصية الصياد الذي وافق على مرافقته إلى بيت فاطمة الزهراء:

"– مساء الخير سي صالح. أنا الشيخ طاهر، وهذا طارق ابن أخي، جئنا لطلب يد ابنتك

فاطمة الزهراء. أخفى أبي سعادته العرمة ورحب بهما"[3]

لكن لسوء حظ الحبيبين وصل فؤاد الذي وجوده لن يكون خيرًا، تفحصهما وخاطب طارق:

"– من أنت؟ وماذا تريد؟

– أنا طارق وهذا عمي، جئنا لخطبة فاطمة الزهراء.

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 82.

[2] (م. ن)، ص: 82.

[3] (م. ن)، ص: 84.

...

– جئت يا ابن الكلب يا قليل الحياء! لو كنت رجلاً لكنت خطبتها قبل أن تبعث لها برسائلك

القذرة، أم حسبت بنات الناس لعبة بين يديك!

... اغتاظ أبي فمد دراعه على صدر فؤاد ودفعه إلى الوراء:

– ادخل إلى البيت، فلا دخل لك أنت. إنها ابنتي وقد جاء ليخطبها مني!"[1]

فؤاد لن يدع الأمر يمرّ بسلام فغريمه جاء إليه، وطارق لم يتحمله ليس لأنّه يحاول الاشتباك معه؛ إنّما لأنّه تذكر ضربه الدائم لفاطمة وانفجر في وجهه " لو أنك حقا تحبها وتخاف عليها ما كنت مددت يدك عليها. أم أنك تترجل على النساء الضعيفات فقط!"[2]

وأثار ثائرة فؤاد فقد طعنه في رجولته وكشف أسرار بيته، وكان لزامًا على فؤاد أن يردّ اعتباره "ضربه برأسه وركله كما يفعل معي. لكن طارق ما كان ليسكت وقد عرف أنه خسر كل شيء، لذا لن يغادر حتى يلقنه درسا في الملاكمة... لم يرحمه إطلاقا وتراءى فؤاد خائفا كجرو..."[3]، فعله هذا أثلج صدر فاطمة من جهة، ومن جهة أخرى تأكدت أنّ الأمر قضي ولن يزوجوها لطارق ولو بقي الرجل الوحيد على الأرض.

عقد الاجتماع المصيري في حياة فاطمة وتقرّر زواجها :

"– لقد أعطينا الكلمة للرجل ولن نتراجع، أم أنّه لا وزن لنا في هذا البيت ولا رأي!

...

– حضّروا أنفسكم لأنهم سيأتون يوم الجمعة وانتهى الكلام! ...

عاد فؤاد:

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 84–85.

[2] (م. ن)، ص: 84–85.

[3] (م. ن)، ص: 86.

– اسمعيني جيدا، خضت معك ما يكفي من المعارك فلتتزوجي أحسن لك إن كنت تريدين

العيش. وإياك ثم إياك أن أسمعك تنطقين باسم ابن الحرام ذاك، أما إذا عاد ثانية فأقسم.

بأنني سأقتله وأقتلك"[1].

لم يجد طارق أمام هذا الوضع حلاً سوى أن يطلب منها الهروب رفقته إلى تلمسان حيث تتواجد جدته، وقد حدثتها سعاد بما يريد طارق منها، لكنّها في اليوم الموعود تراجعت عن قرارها:

" – لن أهرب معه...

– ماذا؟!

– سيموت أبي وأمي قهرا إن فعلت.

– أنت من سيموت قهرا إن لم تفعلي!"[2]

لم تهرب فاطمة الزهراء لأنّها اختارت أن تسمع صوت عقلها لا قلبها، فلا قدرة لها على جرح والدها وتعريضه لشرّ كلام الناس، وهي بهذا اختارت القرار الصائب، وقرّرت أن تواجه عنف عائلتها لأجله كي لا تزج به في صراع مع أخ قاتل.

بعد كل هذا تدهورت حالتها الصحية وأصبح من الضروري أن يراها الطبيب الذي قصدته رفقة أختها جميلة، وفي الطريق إليه غيرت وجهتهما بحثًا عن طارق، والتي رغم ضعفها لم تتراجع في بحثها عنه إلى أن وجدته، هوت على الأرض ولم تستفق إلّا وهي على يده :

"– يا مجنونة لم فعلت هذا بنفسك؟ أستموتين من أجلهم!

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 97–98.

[2] (م. ن)، ص: 113.

– بل من أجلك أنت أموت. لو لم أرك اليوم لمت فعلا. جئت لأقول لك أني أحبك، وأني
أريد الذهاب معك"[1].

هذه المرّة طارق لن يتمكن من أخذها معه نظرًا لظرفها الصحي المزمن "يا زهرتي الغالية.. يجب أن تعودي إلى البيت فأنت مريضة ومنهكة. أقسم عليك إن كنت تحبينني لا تقتلي نفسك
هكذا...

– جميلة لن أوصيك عليها. فقدتِ حبيبك وتعرفين معنى فقدان الحبيب. اعتني بها وأرغميها
على الأكل"[2].

لم يستسلم وحاول إعادة الكرّة والتقدم لخطبتها هذه المرّة برفقة خاله "لقد اتصلت بخالي الكبير، وهو رجل ذو وقار وسيصل بعد يومين، وسآتي لخطبتك مرة أخرى عسى أن يغير أبوك رأيه"[3]، وقصدا أب فاطمة الزهراء في دكانه كي لا يتصادفا مع فؤاد، ترجاه طارق أن يفسخ خطوبتها ويعوض له جميع المصاريف، لكنّ أباها ردّ عليهما بغضب:

"– لقد زوجتها لرجل آخر والعرس بعد أسبوع. إن كنت حقا تحبها فدع العرس يمر بسلام،
فقد سببت لنا ما يكفي من المشاكل لحد الآن!"[4]

غضبت فاطمة من ردّ فعل والدها الذي من أجله تراجعت عن الهروب مع حبيبها، ولم ينتصر للحب على الإرهاب، ومن يومها لم تسمع شيئًا عن طارق.

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 119.
[2] (م. ن)، ص: 120.
[3] (م. ن)، ص: 119.
[4] (م. ن)، ص: 121.

صورة طارق/ الحبيب حملت أسمى معاني الحبّ؛ فكان صورة السند المحب والحنون، الذي كان كل همه حماية من يحب، وحفظها في قلبه وحفظ مربط شعرها في معصمه إلى يوم تحرّرها من عبودية الزوج واستعادته لها.

4-1 صورة الزوج:

الزوج هو النصف الآخر، وهو فارس الأحلام ومحققها –هكذا يفترض– وكان خالد في رواية "دروب الفرار" لحفيظة قارة بيبان بالنسبة لشرود "نصف الروح الذي ضاع مني وتاه على مدى الدهر، حتى التقيته. بك، قد اكتملت الروح! وستظل مكتملة إلى الأبد!"[1]، الذي سُحرت به منذ النظرة الأولى "قامة النخل التي أطلت علي، ووقفت لي تمد يدا ساخنة وبالأخرى وردة حمراء في غلاف السيلوفان، لون القمح المصهود بحرّ الشمس في وجهك ويديك، خشونة الملامح الغربية وجمالها، وحدة الصقر في عينيك الساحقتين تتشبثان بي، أربكتني والوردة الحمراء النضرة"[2]،لم يسحرها فقط شكله وهيبته، فحتى فكره وثقافته المختلفة عن الرجال "لأول مرة، أنصت إلى رجل يطلب عقلي قبل جسدي ويتحدث عن الشريكة الإنسان.."[3]، فهو كان الصورة المشرقة للرجل.

خالد هو الرجل الذي تبحث عنه شرود، فلم يكن يهمها أنّه سيكسنها في قرية، ولا ارتباطه بعائلته المكونة من سبع نساء فهي في عينيه كما تقول:

" ...أراني مرتسمة دوما ملء عينيه: أنا الوطن، والسماء، والآفاق.

كنت تقول: –أنت غر كل النساء حولي! هذا ما أريده! امرأة أصيلة عصرية تفهمني! أتحاور معها حول ما يشغلني وما يشغل البلاد والعالم."[4]

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 41.

[2] (م. ن)، ص: 38.

[3] (م. ن)، ص:38.

[4] (م. ن)، ص: 41.

خالد في بداية علاقته مع شرود كان صورة عن الرجل النموذجي المعاصر الذي تتمناه أيّ امرأة؛ فهو مثال للزوج الذي يشتهي السكينة والمودة في الزوجة لا اشتهاء الجسد وفقط. فهل سيبقى خالد على صورته هذه ؟ أم سيكون الزواج مقبرة لحبهما!؟.

تجلت هذه المثالية في العلاقة بين الزوجين في علاقة عمر وأمينة في رواية "الملهمات" لفاتحة مرشيد، حيث جمع بين الحبيبين دراسة الأدب العربي "أول لقاء لنا بالمدرج بكلية الآداب، ونحن في سنتنا الدراسية الأولى. كنت جالسا في الصف أمامي، تلتف وراءك باستمرار، وتنظر إلي بإلحاح"[1]. قصة حبهما الكبيرة جعلتهما يلقبان بقيس وليلى. انتهى مشوارهما الدراسي الذي تكلّل بالزواج، وتحقيق حلمهما في تأسيس دار للنشر، فمطبعة خاصة وشركة للتوزيع، وبعد ذلك توسع عملها ليشمل جلّ البلدان العربيّة.

عمر كان صورة مثاليّة للرجل المثقف، ونموذجًا للناشر الناجح فقد كان "حاضنا للكتب والكتّاب. كان صديقهم وناشر أعمالهم... ناشر من طينة خاصة، عاشق للورقة، يلمسها كما يلامس امرأة بحنان وشهوة. يمرر أصابعه على انحناءات الحروف، ويختار الأغلفة كما يختار هدية لحبيبة، بالشغف نفسه.. بالحب نفسه"[2]، وكانت أمينة هي الداعم وصاحبة الأفكار التي ساهمت في نجاحهما. وقد كانا نموذجين للزوجين المثاليين "زوجين مثاليين، لا جدال ولا مشاجرة"[3]، هذا كان ظاهرهما وصورتهما أمام المجتمع وأمام ابنيهما؛ لكن هل هذه هي الحقيقة التي تختفي وراء أسوار عشهما الزوجي؟.

رسمت حفيظة قارة بيبان وفاتحة مرشيد في بداية تشكيلهما لصورة الزوج بأنّه صورة مشرقة ومحبّة، طغت عليها الإيجابيّة والمثاليّة التي تتمناها أيّ امرأة، على عكس ما عهدناه في الروايات النّسائيّة المغاربيّة، والتي كانت صورة الرجل/ الزوج فيها دائمًا سلبيّة ومتسلطة

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2011، ص: 47.

[2] (م. ن)، ص: 12.

[3] (م. ن)، ص: 07.

إضافة لكونها مضادًا لصورة المرأة. ما يجعلنا أمام تساؤل محوري وهو: هل ستبقى صور هذه الشخصيات ثابتة وأحادية أم أنّها مع تتابع الأحداث ستتسم بالازدواجية؟.

1-5 صورة العشيق:

تمثّلت صورة العشيق في رواية "الملهمات" لفاتحة مرشيد في شخصية صبري/ الآخر؛ الفنان الفوتوغرافي، فلسطيني الأصل يقيم في النرويج " أول ما يشدك إليه عيناه. عينان بسعة العالم... تحمل نظراته كل توتر الكون.. وطاقة التحدي تكاد تنفجر منها"[1]، أسرها بشكله وفكره فهو "كريم في حركاته، في سكب أفكاره المعتقة في كأسك، كريم في إنصاته إليك لحد يجعلك أذكى. تصبح في حضرته بخفة فراشة"[2]، أعاد بنظراته الحياة إلى جسدها الأنثويّ " لمحتُ في نظرته مطاردة شبه حيوانية... وقد مر دهر دون أن أشعر بأنني مشتهاة"[3].

أصبحت أمينة دليل صبري السياحي وزاد تقربهما من بعض، كانت معه تحس بأنّها مختلفة "جزء من الطبيعة أو حورية غادرت البحر إلى حين"[4]، معه لم تفكر في زوجها عمر، ولا فيما هو منشغل عنها، ولا مع من يكون في سفره "كنت أتسلق سلالم الصفاء والنشوة، وأنا أتابع ألبوم حياته التي لم تكن بالهينة، لكنها غنية كخراب جميل"[5].

من المفارقات أنّ خيانة أمينة لزوجها عمر ساهمت في تعزيز علاقتهما خاصة الجنسيّة "حتى عندما أبديت رغبتك في ممارسة الجنس، كعادتك... لم أمانع. مارسنا الجنس بانسجام تام وبحنان كما في السنوات الأولى من علاقتنا... كان اشتهاء لجسدي أنا. جسدي الذي كان ينضج برائحة صبري... وكأن الخيانة زادته رونقا وجمالا"[6]، إضافة إلى أنّها

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 120.
[2] (م. ن)، ص: 122.
[3] (م. ن)، ص: 123.
[4] (م. ن)، ص: 128.
[5] (م. ن)، ص: 129.
[6] (م. ن)، ص: 167.

أعادت لأمينة ثقتها في نفسها وفي جسدها، ونمّت فيها شعور الامتنان لصبري الذي كان صورة لملاك أنقذها من الهلاك.

أمينة تخلت عن حبّها لصبري من أجل أولادها، إلا أنّ استحضاره في خيالها يحرك مشاعر الحنين، ويدفعها بالعودة إلى رسائله التي احتفظت بها في جهاز الكمبيوتر؛ والتي كانت كلها حبّ واشتياق.

استحضرت فاتحة مرشيد في رواية "الملهمات" صورة الرجل/ العشيق بشكل مغاير لطبيعة العشيق الذي كان دائمًا صورة للرجل الاستغلالي؛ إذ يرى في المرأة المتزوجة كائنًا جنسيًا يشبع رغباته الشهوانيّة دون أن يلتزم معها بأيّ رباط، ولا يشعر بحضورها الدائم في حياته الذي كثيرًا ما يخنق الرجل.

1-6 صورة الصديق:

تجّسدت صورة الصديق في رواية "ريح الصبا" لثريا رمضان في شخصية ياسين الذي كان لصبا العصا التي استندت عليها عند عدم تمكنها من الوقوف، فهو الذي حملها عندما اِلْتَوت ساقها "لأقرب جدار مبتعدا عن أقدام المتقاتلين على الهروب من الدخان... إنتِ محتاجة لمرهم مضادّ للالتهاب، كي تشفي سريعا... لم تمر دقائق حتى عاد ليُدلك كاحلي بمرهم"[1]، حملها واشترى الدواء وعالجها دون حتى أن يعرفها، فأيّ نبل وطيبة قلب يحملها هكذا رجل.

"ياسين! شكرا ليديْك، أنقذت رحلتي من الخراب"[2]، هكذا تكرّر اللقاء وابتدأت صداقتهما قضت معه أكثر من ساعة "سابحين في بحر الحكايات، بعيدا عن أشلائنا النازفة، ثم عدنا إلى السطح مُبلّلين بصداقة جميلة"[3] نشأت بين ذاكرتين معطوبتين، فياسين كما تصفه صبا: "الشاب اليافع، البسيط التلقائي، الباحث عن النسيان في زمن الذاكرة الإلكترونية السريعة،

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، فضاءات للنشر والتوزيع، ط01، تونس، 2016، ص:33.

[2] (م. ن)، ص: 37.

[3] (م. ن)، ص: 40.

استطاع أن يلج عالمي بكل سهولة ويصبح قريبا من قلبي في زمن قصير. وضع كامل ثقته فيّ واعتبرني صندوقا لأسراره"[1].

كما وضعت صبا فيه ثقتها واعترفت له بكل الرجال الذين عاشرتهم، وبخيانتها لزوجها فكان نعم المستمع ونعم الرفيق "استمع إليّ دون تعليقات موجعة أو مبتذلة. لم أحسّ أنه غيّر نظرته عنّي، كنت صبا وبقيت، صديقته التي يحبّ المشي معها في طريق الأسرار دون خوف"[2]، فلا عاتبها ولا لامها، إضافة إلى أنّه لم ينظر لها كعاهرة مثلما فعل كل الرجال.

من العلاقات الاجتماعية التي طرحتها الثريا رمضان في الرواية علاقة الصداقة بين الرجل والمرأة، والتي أثارت الكثير من الجدل وتباين وجهات النظر، والسؤال الذي نطرحه هنا: هل يمكن أن تكون هناك صداقة بين الرجل والمرأة دون أن يحدث ميول جسدي/ جنسي بينهما؟. جواب هذا التساؤل نجده في حوار ياسين وصبا، وبمزيج من الفصحى واللهجة العراقية:

"– مِشْتاكتلي لو لا؟

– ياسين يا صديقي الرائع، يا أجمل من التقيت في رحلتي، اشتقت إليك فعلا.

– أبغي أكلّلك شيّ بس خايف هْوايهْ.

– خايف؟ قل ما تشتهي قوله، لا حدود في الحديث بيننا.

ربّما يكون الأمر غريبا، لكنّني بدأت أنسى همّي، وأمسح كلّ تفاصيل الماضي من قاموس قلبي.

...كلما جلست معك، أحسست بركلة ترميني من ملعبِ حماقاتي السابقة نحو عُشبِك، ماذا تسمّين هذا؟"[3]، هذا الكمّ من المشاعر هي نتاج الحبّ والشغف بالآخر، وهو ما يؤكد

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 44.

[2] (م. ن)، ص: 45.

[3] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 66.

أنّه لا وجود لعلاقة الصداقة بين الرجل والمرأة، فلا بد أن يؤثر التجاذب الجسدي في كلّ منهما على الآخر.

ياسين الصديق الذي تخاف على قلبه من حبّها، تقابل كلمة أحبّكِ منه بلفظ الأخوة "أحبّك صديقي وأخي الذي يسع صدره كل همومي"[1]، كان الصديق والمحبّ الوفي، الكريم في مشاعره وهداياه دون أن ينتظر منها أيّ مشاعر غير أخويّة، لكنه أصبح بعد ذلك شخصًا آخرًا "باردا، يائسا، لا يهتم لشيء. كسرت قلب ياسين دون سابق إصرار أو ترصّد"[2]، وأصبح صورة لرجل مكسور القلب، خسر صبا الصديقة عندما أحبّها.

نفس السيناريو يتكرّر مع نادر الصديق قبل الزميل في العمل؛ وهو الفتى البشوش الذي كان لصبا الصديق المعين، تقول عنه كان "اليد التي ساعدتني في رتق ثوب ماضيّ المثقوب، رغم أنّه حمل كلّ صفات الرجل الشرقيّ وتناقضاته. كان عابثا مع الفتيات، مُرتعد الفرائض في حضوري... مهوسا بتمرّدي على قوانين رجولته"[3]، ورغم صغر سنه وفارق العمر الكبير بينهما إلاّ أنّها لم تستطع التهرب منه عندما أحست بميوله الجسديّة والقلبيّة نحوها؛ فمعه يتجدّد شبابها وتنسى همومها وأوجاعها، وعند تقبيله لها اختارت الهروب، وقطع جميع سبل التواصل معه.

بسبب الحبّ خسرت صبا الصديق المخلص والصديق المعين، وخسرت البسمة والسعادة بابتعادهما، فالحبّ عندما يلج صداقة الرجل والمرأة يفسدها، وينهي علاقة كانت أجمل ما ستكون لو بقيت أخويّة خاليّة من الحبّ واشتهاء الجسد.

لم تحظ الصور النمطية للرجل (لأب، والأخ، والزوج، والحبيب، والصديق) في إيجابيتها، بالدور الفاعل في هذه النماذج الروائيّة؛ إلا أنّها مثلت الجانب المشرق لصورة الرجل في المجتمع المغاربيّ.

---

[1] (م. ن)، ص: 81.

[2] (م. ن)، ص: 131-132.

[3] (م. ن)، ص: 139.

2- الصور النّمطيّة السلبيّة للرجل:

ارتبطت الصورة النمطيّة للرجل في الرواية النسائيّة المغاربيّة بالسلطة البطريكيّة؛ والتي هي سبب اضطهاد المرأة وإقصائها من المجتمع، وقد عالجت الروائيّة من خلال هذه الصور مختلف أشكال العنف والقهر المُسلط على المرأة والتي تجسدت في الحضور المكثف للرجل بصوره السلبيّة.

2-1 صورة الأب:

يمثل الأب صورة للمجتمع العربيّ الذكوريّ الذي يستمد منه شرائعه وقوانينه، وحضور صورة أب صبا في رواية "ريح الصبا" كان خافتًا يكاد يكون منعدمًا، وكان في نظرها صوتًا لهذا المجتمع بخوفه عليها وعلى سمعتها وخوفه زاد بعد إقامتها بمفردها، وهو ما تورده الثريا رمضان على لسان بطلتها: "بدعوى كلام الناس، وأن المجتمع لا يرحم من في وضعي"[1]

"ابقيْ هكذا، لا أنت مرتاحة ولا نحن مطمئنون عليك.

- بابا ماذا تريد الآن؟... لن أتزوج رجلا آخر. هذا كل ما لديّ، فهل انتهينا؟"[2]

وهو الأمر الذي لم تتقبله صبا وردت عليه بكل غضب، بأنّها لن تطلب المال من أبٍ خذلها حين طلبت مساعدته للطلاق الذي لم يكن يريده كي لا تلطخ ابنته صورته في المجتمع، وعدّت خوفه عليها تسلط بينما هو حماية لها من نفس المجتمع الذي تراه يستغل المرأة المطلقة جسديًا.

إن خاف والد صبا عليها من التعرض للمضايقات والتحرشات فإنّ أب يسرى في رواية "نساء الريح" كان هو ممارس هذا الفعل عليها في صغرها، وقد طرحت من خلاله رزان المغربي قضية من القضايا المسكوت عنها في مجتمعاتنا العربيّة وهي قضية التحرش وبالتحديد تحرش الأقارب.

---

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 93.

[2] (م. ن)، ص: 172.

يشكل ماضي يسرى صورة ضبابية خاصة في علاقتها مع والدها؛ الذي كانت تبعدها أمها عنه بقسوة وتصرّ على عدم بقائها لوحدها معه، فيما كان هو يقول ليسرى: "إنني أجمل وردة في بستان يمتلكه"[1]، فقد كان من المستحيل لفتاة أن تفسر تصرفات والدها وحنانه، وقربه بأنّه تحرش

"– لم أشعر يوماً بذلك.. كنت أظن أن تقبيله لي على فمي طبيعي جداً وأنه حين يأخذني

بين أحضانه كان لمجرد التعبير عن حنان الأب لابنته، وفي مرحلة المراهقة كنت فتاة مشاغبة ... سمعت أمي تؤنبه وتكيل له التهم وتقول:

– اترك البنت في حالها، علاقتك بها ليست خافية عليَ.

لكنه نفي الأمر وأجابها:

– أنت تسيئين فهمي، هذه ابنتي، كيف يخطر لك أن أمسها بأذى؟! "[2]

أعادت وقتها يسرى تركيب كل المشاهد مع والدها، لتكتشف أنّ والدها كان يشتهي جسدها وينظر إليها كامرأة بإمكانها أن تجعله يصل إلى النشوة؛ التي بسببه حُرمت من الوصول إليها مع زوجها، وانعكس تحرشه بها على كل الرجال الذين عرفت، وأصبحت بسببه شخصية غير سويّة.

كما تراوحت صورة الأب في رواية "تشرفت برحيلك" بين الإيجابيّة في بداية الرواية وتحولت إلى سلبيّة مع تتابع الأحداث، فوالد فاطمة بعد أن كان صورة للأب الحنون والذي ارتبط وجوده في الرواية بابنيه فؤاد ورشيد، وذلك من خلال صدّهما عن تعنيف فاطمة وإنقاذها من براثِن الإرهاب الأخويّ الذي يحاول قلب السلطة لصالحه بالعنف وإلغاء وجود الأب.

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 135.

[2] (م. ن)، ص: 136.

"... سحبني أبي من بين يديه وهو يصرخ:

– كيف تجرأ على ضرب ابنتي في حضوري؟ ماذا هناك؟ ماذا فعلت؟... لولا أن أبي ردّه عني لقتلني."[1]

وفي كل مرّة يحاولان التمرد في وجوده يكن لهما بالمرصاد :

" لا تخافي فأنت ابنتي، وأنا من يقرر وليس فؤاد أو رشيد.

... هيه أنتما، تعالا إلى هنا... فؤاد كم مرة قلت لك لا تمد يدك على بناتي؟...

اللعنة عليك. أتقسم في بيتي على عصياني! اخرج من هنا يا عاق الوالدين".[2]

تحول والد فاطمة الذي لم يكن يومًا عنيفًا على أحد من أولاده إلى صورة الأب العنيف، مع تفاقم تعنيف فؤاد لها.

"... وجدني مطروحة على الأرض أبكي وفؤاد مزال يمزق كراريسي... كانت تلك أول مرة

يرفع فيها يده على أحد منا. صفع فؤاد صفعة لن ينساها:

– كم مرة قلت لك لا تمد يدك على بناتي؟

– أتضربني من أجلها!"[3].

أمام تسلط رشيد وجبروت فؤاد وكثرة التصادمات بينهما وبين فاطمة، واكتشاف والدهما انضمامهما للجماعات الإرهابيّة، ضعف جسديًا ولم يَعدّ بإمكانه الدّفاع عنها؛ هذا الضعف والوهن الجسدي نتج عنه ضعف داخلي جعل سلطته على فؤاد –خاصة– تتراجع وبالتالي تغيّرت صورته في السّرد وتحول من صورة المعين إلى صورة المضاد؛ الذي يقبل بما يقرّر فؤاد بخصوص فاطمة في مقابل تفادي كثرة المشاكل بينهما، والتي لم يَعدُّ يقوى عليها.

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 34.

[2] (م. ن)، ص:39–40.

[3] (م. ن)، ص: 51.

رضخ والدها لأمر تحجبها "أما الحجاب فتحجبي وخلصينا من هذا الموضوع الآن، فقد تعبت من مشاكلك"[1]، ومع ظهور قضية زواجها ورفضها للعريس ناصر وموافقته عليه أعلن انتصار فؤاد ورشيد عليها. "لم أصدق أن أبي قد نطق بذلك أمامهما! لن يرحماني بعد اليوم بعد أن أعلن أبي موافقته على عريسهما ودعاني للتحجب. أبي الذي يحاول حمايتي من صدمات جديدة قد تكون أعنف مما فات، لا يعلم بأنه قدّمني قربانا لهما!"[2]

فاطمة لم تتقبل الزوج ولا فكرة الزواج فقلبها معلّق بغيره، ترجّت والدها وكلها أمل بأن يقف معها ويلغي هذا الزواج "– أقسم عليك أبي، أقسم عليك خلصني من عذابي.. افسخ هذه الخطوبة... سأموت إن تزوجت هذا الرجل سأموت!

– أووه منك يا فاطمة الزهراء!! متى سأرتاح من مشاكلك.

أتظنيننا نلعب! ستتزوجين ناصر، وموتي إن شئت أن تموتي!"[3].

لم يستجب وتمّ اخضاعها قسريًا على الزواج، وتمّت مصادرة حقها في تقرير شريك حياتها؛ هذا الحق الذي أعاده إليها والدها يوم زفافها لمّا أحس بالفكر التطرفيّ لدى أهل العريس "خاطبني بما تمنيت أن يقوله:

– فاطمة الزهراء، إن شئت أُبطل هذا الزواج حالا. فقط قولي نعم وينتهي كل شيء! هل

تريدين أن أطردهم؟!

لم أستطع التفكير... كان عرضه أقصى ما أتمنى، لكن تفاديا لمأساة ما، وفضيحة لن ينساها

الناس قلت: – لا!!!"[4].

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 104.

[2] (م. ن)، ص: 105.

[3] (م. ن)، ص: 116.

[4] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 125.

قالت لا خوفًا من مجتمع لن يرحمها لا هي ولا عائلتها وستبقى قصتها خالدة، وخوفًا على والدها من عار يلتصق به طوال عمره، وقالتها خوفًا من بطش إرهابيين مفترسين سيبيحان دمها لأنّها خرقت عرفًا ذكوريًا، وكما كانت تقدَم النّساء سبايا للإرهاب قدّما فاطمة قربانًا لأخ أميرهما.

هذه الازدواجيّة في صورة الأب نجدها أيضا في والد بطلة رواية "قلادة قرنفل"، فهو صورة للأب الرمز البطل الذي أحبّت أمها فيه "شجاعته.. رأت فيه من قاوم النفس الأمّارة بالهدنة عندما حكى لها أخوها كيف قاوم من اقتحم بيت العائلة الكبير، وكيف كانت له أنياب غرسها في عظامهم.. ففروا هاربين... تبعهم لعله يدخل أنيابه في ضلوعهم علامة على إنهاء زمن السِّيبا"[1]، ليصبح هو حامي القرية وحارسها، ولم يسمح بانتشار اللصوص فيها لكنه ساهم في "انتشار العمة.. لم يطالب يوما بحقه في التصرف كوريث شرعي .. لم تره أمي يدافع عن حقه في امتلاك المصير"[2]، وكان صورة للأب المهزوم الذي اضمحلت وتلاشت سلطته أمام أخته، والعاجز عن الدفاع عن ابنته وزوجته التي ماتت قهرًا على حال البطل الذي تزوجته، وأماتته في قلبها.

هكذا كانت صور الأب ممثل السلطة الأولى انعكاسًا لصورة المجتمع المغاربي، والتي اتسمت بالسلبيّة من خلال قسوة الأب على ابنته، واضطهادها نفسيًّا وجسديًّا.

2-2 صورة الأخ:

تربي الأم ابنها في المجتمعات المغاربيّة انطلاقًا من معتقد راسخ في الثّقافة العربيّة الذكوريّة تُوضع فيه الأنثى دائما تحت سيطرة الذكر، وتُؤمر بطاعته تحت مسمى هو الرجل،

[1] زهور كرام: قلادة قرنفل، دار الثقافة، ط01، المغرب، 2004، ص: 48.

[2] (م. ن)، ص: 46.

وهو معتقد يجعلها تحت وطأة أخ متسلِط يحدّ من حريتها ويحرمها من حقوقها تطبيقًا لأعراف وتقاليد مجتمعه الأبويّ. بنفس هذا الفكر تغذّت ذهنيات رشيد وفؤاد في رواية "تشرفت برحيلك"؛ اللذين مارسا سلطتهما على أخواتهنّ خاصة فاطمة التي كانت في صراع مستميت مع فؤاد.

في البداية كان تعنيفه لها لفظيًا أكثر لخوفه من أبيه، حين رفض خروجها وخاصة للدراسة

"هيه أنتِ.. أمازلت تجوبين الطرقات صباح مساء!

– أذهب إلى الثانوية لا إلى الطرقات"[1].

بدأ فؤاد يتمرّس على الإرهاب الدّمويّ منذ لحظة تغيير مظهره؛ فقد ترك لحيته تنمو، ولا غير جلابيته وأصبح يعتكف على المسجد "أما قصة المسجد فهي الأغرب في كل شيء، ففؤاد لم يوجّه رأسه للقِبلة، ويكفي أن تنقصه سيجارة ليسب الله والدين والوالدين حتى الثمالة! أيعقل أنه اهتدى! ما أسرعها وأغربها من هداية!"[2]، أصبح فؤاد يحلّل ويحرّم كما يشاء ويطبق فعله الإرهابي، وعند أوّل مواجهة لفاطمة معه عندما فتّش غرفتها ووجد ديوانًا شعريًا: "شدّني وجرني نحوه:

– أهذه هي الدراسة التي تدرسين! كنت أعلم أنك تعبثين لا أكثر. أنت ستجلبين لنا العار!

ركلني برجله وضربني بقبضة يده. علا صوتي وجرى الجميع نحو الغرفة.

...

كوحش أُطلق تواً من قفصه بدأ يمزق الديوان ويهدد:

– لن تكملي هذا العام، لن تنهيه، أنا من سيهتم بك بعد الآن.."[3]

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 09.

[2] (م. ن)، ص: 10.

[3] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 33-34.

وبعد ضغط من والده أقسم لها أنّها فرصتها الوحيدة فإذا لم تنجح ستمكث في البيت، وعند رسوبها تحدّته ووقفت في وجهه :

"– كنت أعلم أن الدراسة آخر اهتماماتك. الآن مزقي كتبك وانسَي المدرسة إلى الأبد! ...

– سأعيد البكالوريا العام المقبل مهما حصل.

– أقسم بالله العلي العظيم أنك لن تضعي قدمك خارج البيت بعد اليوم!

– وهل أنت هو ربّ هذا البيت! دعني وشأني!

– أنت لا تخافين من أحد! أتتحدينني يا غبية! ...

– شدني من شعري ورماني على الأرض. ركلني عدة مرات قبل أن تسحبني أمي من بين رجليه"[1].

إثر هذا الشجار لم تلتحق فاطمة بالمدرسة، وبعد أن سمح لها والدها بالعودة هدّدها فؤاد: "قولي لابنتك ألا تخرج من غرفتها إن كانت تريد أن تعيش... زأر فؤاد كوحش:

– ادخلي قبل أن أجعلهم يحفرون قبرك اليوم!

– هل ستقتلني كما يفعل الإرهابيون يا إرهابي!...

– أنا إرهابي!!! اليوم ستعرفين ماذا يفعل الإرهابي!!!

في جزء من ثانية، سحب سكينًا من حيث لا أدري وهجم علي، شدني من شعري وأسقطني أرضا... لحق بهما رشيد وهو يسب ويشتم... لم يتوقف فؤاد عن ضربي للحظة، وسحب منه رشيد السكين وركله أبي إلى الوراء ليحررني... خلصني عمي منه والدماء تسيل من أنفي بعد أن لكمني الوحش على وجهي... بقيت في الرواق أصرخ وأكرر:

– إرهابي.. قاتل.. سفاح.."[2]

[1] (م. ن)، ص: 50–51.

[2] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 57–58.

في مشهد مَهيب فُتحت على فاطمة الزهراء أبواب جهنّم وحفر فؤاد قبّرها، وأمام هذا العنف الجسديّ المتكرّر رأى عمّها أنّ الحل الأمثل أن تترك الدراسة وتلتحق بالمعهد التّكنولوجيّ للتربيّة حتى تتفادى القتال مع فؤاد، والجيد في هذا الأمر أنّها تحت حماية والدها وعمها ولا يمكن لأحد أن يتدخل.

لكن الخلافات بينهما لم تنتهي، وعادت للواجهة قصة تحجبها "نظر إليّ من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى، وكأنه يراني أول مرة:

– عودي وغيّري ملابسك!

– ماذا؟!

– قلت عودي والبسي لباسا محتشما ومستورا....

– اذهبي وغطي شعرك قبل أن أقطع لك رأسك!... لن أفعل ذلك.

جريت نحو الباب لأغادر لكنه لحقني وشدّني من شعري. جرني من فناء الدار إلى مدخل

البيت وانهال علي باللكمات والركلات.

– قلت تحجبي ألا تفهمين! ألا تخافين من أحد!

خرج رشيد من غرفته... وافق على رأيه بشدة:

– إيه، نعم نعم، تحجبي واستري نفسك من اليوم لا خروج بلا حجاب! "[1]

لكنها لم ترضخ لمشيئته وتتحجب، لأنّ تحجبها سيكون خوفاً من الجماعات الإرهابيّة المسلحة التي أصبحت تقطع رأس كل من هي بلا حجاب، لكن فؤاد لن يستكين ويهدأ له بال ما لم تتحجب، فماذا سيقول الناس عن إخوة متدينين وأختهم متبرجة؟ وهذا كان كل همّهما.

[1] (م. ن)، ص:38.

أدركت فاطمة ضعف والدها عندما طلب منها هو أيضا أن تتحجب، وأنّ نهايتها ستكون مأساوية إذا لم تنفذ ما أمرت به في صباح الغد "استيقظ فؤاد ورشيد باكرا وبقيا ينتظران خروجي... فهمت الرسالة، فقد أمرني أبي بالتحجب، وإذا لم أنفذ الأمر اليوم فهذه المرة سيحفرون قبري فعلا!

... نزعت الشال من رقبتي ولفيته على رأسي. لقد تحجبت!!... أجل لقد تحجب. فعلت دلك حفاظا على حياتي لأني لو خرجت هذا الصباح لكسّرا أضلعي"[1].

لن يتوقف الجور الذكوريّ اللامتناهي على فاطمة وهي تحت كنف أخ متسلط؛ يستخدم العنف الجسدي واللفظي لإخضاعها؛ تشرب الموروث الثقافي الذكوريّ الذي يعُدّ الحبّ حرامًا ولا يمكن للفتاة أن تتزوج من حبيبها لأنّه عار.

"– يا عاهرة.. يا فاجرة.. أين أنت؟

...

– ستجلبين لنا العار. أهذه هي الدراسة والعمل!

أسقطني على الأرض وبدأ يخنقني ...

– انظروا ماذا تفعل الكلبة.. تراسل الرجال وتواعدهم! من الكلب الذي تواعدين؟ هيا تكلمي!

... كلاكما سيموت على يدي. سأقتلكما معا! أفهمتِ! ...

في حين واصل هو ركلي ولكمي. لم يتوقف والدماء تسيل من أنفي... جميلة وعلي أنقداني

بصراخهما: لقد ماتت، لقد ماتت!

وفعلا توقف عن ضربي عندما حسبني متّ!"[2]

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 106.

[2] (م. ن)، ص: 75-76.

لم يقتلها لكن أدخلها المستشفى وهي في حالة يجب التبليغ عنّها هذا ما قاله الطبيب، ولأنّ أمها متواطئة مع أبنائها الذكور الذين تدافع عنهم دائما ردّت على الطبيب:

"– طبيب شرعي! لا داعي، إنه أخوها!

– وهل يحق له أن يقتلها لأنه أخوها!؟"[1]

حتى هي الأخرى تنازلت ولم ترِدْ التبليغ عنه، خاطبها الطبيب:

"– إن لم تبلغي عنه ستعودين للاستعجالات مرة أخرى يوما ما.

هكذا يحدث دائما مع النساء المعنّفات اللواتي يتسترن على الرجال أمثال أخيك!"[2]، والطبيب هنا خالف القانون وتستر على الحادثة، وكأنّ فيروز رشام أرادت تأكيد أنّ مجتمعاتنا العربيّة تتستر على جرائم الرجال من الأقارب، وتخالف بفلسفتهم الذكورية القوانين التي تمنع العنف مهما كانت صفة مفتعله.

أصبح رشيد وفؤاد الإرهابيين يفرضان سلطتهما المطلقة في البيت، فلا أحد يقوى على وحشيتهما، لذا نصحها العمّ بأن تطلب من الرجل الذي تحبّ أن يتقدم لخطبتها فلا شيء يخلصها ويحميها منهما سوى زوجها، وأمها ظلّت تردّد:

"– فليأت حبيبك هذا ليأخذك من هنا ونرتاح منك.."[3]

لكن هل سيرتاح فؤاد منها إذا أخذها هذا الحبيب، وزواج الفتاة بمن تحبّ في مجتمعه عار؟.

جسدت صورة الأخ في رواية "تشرفت برحيلك" مختلف أشكال العنف المسلط على المرأة في المجتمع المغاربي؛ فهذا الأخ صادر حق أخته في التعلم واختيار الزوج، وكلّ هذا بممارسة العنف الجسدي عليها.

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 79.

[2] (م. ن)، ص: 79.

[3] (م. ن)، ص: 80.

2-3 صورة الزوج:

عالجت الروائيّة من خلال صورة الرجل/ الزوج في الرواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة مختلف القضايا التي تتشكل من خلالها علاقة المرأة/ الزوجة بزوجها؛ كالخيانة والطلاق، والعنف بمختلف أشكاله، وكذا قضية الزوجة الثانيّة.

أ- **صورة الزوج المجحف:**

تتأزم العلاقة الزوجيّة وتبدأ الفجوة في التوسع بين الزوجين لحظة وجود امرأة ثانية في حياة الزوج، وقد طرحت رزان نعيم المغربي في روايتها "نساء الريح" قضية الزوجة الثانية، من خلال شخصيتي الكاتبة وهو الاسم الذي اختارته الروائيّة لشخصيّة الساردة، وهدى مع إبراز تعايش كلّ منهما مع الزوج خصوصًا لاختلاف طبيعة زواجهما، وتقبّل كل منهما بأن تكون المرأة الثانية.

هدى رضيت بأن تكون الزوجة الثانية؛ ولأنّ عادل رجل "أعمال ثري، كريم يغدق الهدايا على من حوله ولا يحب ارتكاب الخطايا، والقانون صعب التحايل عليه ولا يمكنه الزواج من هدى دون موافقة الزوجة الأولى فأوجد حلاً يرضى به الدين ويحميه من الفضيحة في المجتمع"[1]، وهو أنّ يتزوجها بالسر، ولضمان هذه السريّة كان "لا يأتي إليها إلا كل صباح عندما يخرج إلى عمله، وفي المساء يأتي مع زوجته وابنته لزيارتها"[2]، كجواز مرور إلى بيت هدى دون أن يثير الشكوك حولهما، ومع هذا تعترف هدى بينها وبين نفسها "أنها ليست سوى عشيقة تقدم جسدها وترضي عادل مقابل المال وورقة سرية تعترف بذلك الزواج وشهود من صديقات يمنن عليها بكتمان أمر زواجها منه"[3]، ورضت هدى بهذا الوضع في مقابل أن يقوم بالإنفاق عليها وعلى بيتها.

---

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:79.

[2] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 43.

[3] (م. ن)، ص: 159.

وقد مارس عادل عليهما لعبته بحيث "أصبحت هدى وصفاء صديقتين حميمتين تماماً، لا يمكن أن تسمى علاقة ضرائر فكل واحدة تشعر في يوم ما أنها الأفضل ولها أسبابها، هدى التي يدعي أنه مغرم بها يعشق جسدها، وهي التي يمنحها حرية التنقل وقيادة السيارة والقيام بخدمات خارج المنزل، وهذا يسعدها لأنها لا تحب الجلوس في البيت، تريد أن تكون المرأة المستقلة، أما صفاء المدللة فهي التي يقوم على خدمتها الجميع بمن فيهم الزوجة الثانية!"[1]، فقد كان يغار على زوجته الأولى، ويتعامل معها وكأنها فتاة لم تختبر الحياة بعد، ويوصي هدى دائما "بالانتباه إلى تصرفاتها عندما تخرجان للتسوق، يحذرها من الجلوس بالمقاهي وعدم التحدث مع الرجال الذين تعرفهم من خلال عملها السابق، حتى لا يعاكس أحدهم زوجته المصون الجميلة"[2]، وكأنّ هدى ليست زوجته، ولا هي أنثى في عينيه؛ إنّما هي وصيفة لزوجته الأولى.

عادل لم يكن اسمًا على مسمى ولم يعدل بينهما إطلاقًا، ليس في المعاملات المعنويّة وحسب بل ميّز كمّا أوردت هدى "في مستوى معيشتنا نحن الزوجتين، بيتي وبيتها، ملابسي وملابسها، ما لا أملكه من مجوهرات وما تملكه هي؟"[3]، كما هو ممنوع عليها أن أتنجب ومحظور عليها أن تبتعد عن زوجته الأولى صفاء، لتصبح حياتها معه كخادمة له ولعائلته "تهتمين بشؤون ابنته وتسوّق صفاء وتعدين الولائم في بيتك لهم"[4]، وجعلها تعيش حياة العبودية والولاء الدائم لزوجته ولم تستطع أن تكون زوجة حقيقية، فحتى في مرضه لم تتمكن من البقاء معه في المستشفى كي لا يرى أيّ أحد تأثرها وحزنها الشديد خوفًا من افتضاح أمرها، وهوحدث عندما حضر أخ صفاء لزيارته وأوهمته بأنّها ابنة الشيخ الذي يتشارك مع عادل الغرفة في المستشفى.

---

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 157.

[2] (م. ن)، ص: 158-159.

[3] (م. ن)، ص: 88-89.

[4] (م. ن)، ص: 88.

"– عاد الشاب وطلبت من هو أن يبقى معي قليلا في الخارج، طلبت مساعدته، حكيت له

إنني الزوجة الثانية المغلوبة على أمرها"[1].

بعد هذه الحادثة وغضب صفاء منها بسبب وشايتها بابنها وضرب عادل له، وإجباره لها على مصالحتها قرّرت في النهاية أن لا تقبل هذا الوضع "منذ الآن لم أعد هدى الطيبة التي تقوم بكل هذه الخدمات مقابل فتات يرميه"[2]، تحدثت هدى مع صديقتها الكاتبة التي وجدتها مقهورة، وأحست بألمها؛ قالت: "شكرت الله أنني زوجة ثانية في العلن وليس في السر. أستطيع أن أغضب وأفرح وأحزن متى شئت، يمكن لي أن أحبل وأنجب لا أن أجهض إذا ما شعرت ببوادر الحمل كما فعلت هدى عدة مرات"[3]. قرّرت هدى أن تعيش لنفسها، وتنتصر لذاتها التي همشها عادل، وبذلك تمردت على تسلط وإهانة عادل لها، واستطاعت استرداد كينونتها الأنثوية.

ب–صورة الزوج العنيف:

إن جعل عادل في رواية "نساء الريح" من زوجته الثانيّة هدى خادمة لزوجته الأولى صفاء، فإنّ صالح في رواية "قلادة قرنفل" استعبد زوجتيه فاطمة وزهرة في الفراش؛ فزهرة الفتاة الصغيرة التي اغتُصب صباها اكتشفت "أن عليها أن تكون امرأة بكل ما تحمله الكلمة.. أن تلبس أنوثتها ليلا.. وتتصرف ككل زوجة تهيئ نفسها ليلا لزوج أتبعه الخارج"[4]، هذا الليل الذي كانت تخشاه ولا أحد يعلم ما يحدث داخل غرفتها حتى تبدو "في الصباح شاحبة.. صفراء.. تكاد تسقط من عياء تحمله في جسدها..وجدناها نائمة في المطبخ...

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 103.

[2] (م. ن)، ص: 181.

[3] (م. ن)، ص: 103.

[4] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 42.

اعتقدنا أنها غارقة في موت لم يشهده إلا ليلها... غابت ثم نام ولم يسأل فيها..."[1]، هكذا كان زوجها لا يبالي ولا يهتم بها؛ فهي العقيم التي هزت فحولته.

ماتت زهرة ومات سرّ الغرفة معها، ولم ينكشف إلّا مع فاطمة زوجته الثانيّة التي شاركتها السّر والسرير؛ فصالح في فراش الزوجيّة كان صورة للرجل العنيف الذي يعنف المرأة من أجل الوصول إلى شهوته، لذا ذبلت زهرة وبقيت آثار الخدوش على فاطمة "وبعد أن نزعت عنها الثياب، بدت علامات من الخدش تملأ جسدها وتُحدث بقعا زرقاء"[2]، واجهت فاطمة هذا بصمت، إذ كانت تقيم مراسيم الطاعة خارج الغرفة وداخلها؛ لأنّها تحيا من أجل اليوم المنتظر لها ولصالح، فحتى هذا اليوم عندما أتى لم يشفع لها بأن تكون ذات أهمية عنده "مبروك صالح فاطمة حامل

فيتعثر صالح في مشيته ويهرع يقبّل رأسها.. رأس الحاجة فضيلة... دون أن يلتف إلى فاطمة التي تتجمد في وقفتها... "ذكرا أريده". قال دون أن يلتفت إلى فاطمة.. وفاطمة يأخذها دوار، بعيدا عن لا مبالاة الزوج... تعود من الحمام ... وصالح لا يعيرها اهتماما"[3].

كان صالح كومة من اللامبالاة والعنف الجنسيّ تجاه زوجتيه، فولاؤه وحبّه لأمه. فهل لأنّه انعكاس لصورة الزوج الأناني؟ أم لأنّ الزيجتين أُرْغم عليهما ولم يكن هو من اختار؟.

هذا العنف الجنسي الذي تعرضت له زهرة وفاطمة تشاركته معهما فاطمة الزهراء في رواية "تشرفت برحيلك"، "بأسرع ما يمكن... ألبساني الجلباب والنقاب والسدل والستار ولا أدري ما أسماء تلك القطع

التابعة لكفني، وفؤاد يصرخ:

– خذوها، خذوها..

[1] (م. ن)، ص: 43.

[2] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 111.

[3] (م. ن)، ص: 110–111.

أمسكتني واحدة من اليمين وأخرى من اليسار، وسحبتاني من ذراعيّ نحو باب السيارة"[1]. هكذا زفت فاطمة الزهراء لزوجها، وتأكدت أنّها زفّت إلى قبرها؛ إلى نوع جديد من العنف وهو العنف باسم الدين، وأنّ حياتها ستكون سوداء كسواد جلباب زفافها.

"سعل، دخل، دار، جلس، نظر إلي، نهض، غيّر ملابسه، عاد، اقترب، اقترب أكثر، أطفأ

النور، عرّاني، اعتلاني، أغلق فمي، اغتالني!!!

عند الفجر أفقت من غيبوبتي... نفضن السرير نفضا وتحققن من الأدلة والبصمات:

هذا دم.. نعم إنه دم.. إنها عذراء!!"[2]

فعل النساء اغتصاب لخصوصيتها، وفعل ناصر هو اغتصاب لجسدها باسم الزواج، وهو ذاته الذي مُورس على العديد من النساء في وطننا العربي فحوادث "الاغتصاب المرتكبة أثناء الزواج أكثر من الحوادث المرتكبة خارجة"[3]، واغتصاب ناصر لفاطمة الزهراء تكرّر في كل ليلة

"في السرير لا أزال على نفس الريتم: يعرّيني، يعتليني، ثم يغتصبني.

لا شيء سوى الوجع والقرف.. حسبت الجنس أمتع من هذا، لكن لا قُبل ولا عناق، فقط يدخل

ويخرج لدقائق معدودات، ثم ينبطح على ظهره يشخر!"[4].

ولأنّ "اللحظة الأولى التي يمتلك فيها الرجل كل حقوقه تقرر في أكثر الأحيان مصير الحياة كلها"[5]، وحياة فاطمة ابتدأت باغتصاب امتدّ إلى عنف جسدي تكررّت معه صورة

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 124-125.

[2] (م. ن)، ص:.128

[3] سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ص: 176.

[4] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 131.

[5] سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، ص: 178.

عنف الأخ وتحول فيه ناصر من صورة الزوج المغتصب إلى صورة الزوج العنيف النذل الذي لا وفاء ولا عهد له:

"– ومن قال إنك ستعودين إلى العمل؟...

– ماذا قلت؟ لكم هذا شرطي وشرط أبي وقد وافقت عليه!

– لقد غيرت رأيي، ولا أحد يحاسبني! ...

– لا لم ينته فالآن فقط قد بدأ. عيب، أقسم أنه عيب أن يعدِ الرجل بشرفه ثم لا يفي!

قبل أن يرتد طرفي إلي، كان قد صفني بما يملك من قوة...

– وتضربني أيضا!

– أقتلك إن شئت!"[1]

أمام هول صدمتها طلبت فاطمة الزهراء منه الطلاق، وما إن سمع طلبها حتى عاود ضربها وتواصل سيناريو تعنيفها أسبوعًا كاملاً، وجدت نفسها هربت من وحش إلى وحش آخر أشدّ فتكًا وقسوة؛ وحش جنسي لا يملّ ولا يكلّ "يضربني في النهار ويضاجعني في الليل باسم الحقوق الزوجية! في ذلك المساء الذي ضربني فيه لأول مرة حاولت منعه لمسي، فكتم صوتي بوسادة إلى أن انقطعت أنفاسي ثم أخذ ما أراد!"[2].

رضخ ناصر في الأخير لرغبة والدها وسمح لها بالعمل مقابل شروط وضعها لها "لا تنظري لأحد، لا تتكلمي مع أحد، لا تلبسي هذا، لا تتزيني، لا تتعطري، لا... لا... أمشي فقط وراءه وهو يجرني بحبل الزوجية"[3]، جاعلا حدود عالمها البيت والمدرسة، فحتى زيارة بيت أهلها حدّده كل عطلة صيفيّة. هذا القبول تطَلَب منها دفع ضريبته فلا شيء مجاني عند ناصر، في البداية أحذها إلى مكتب البريد وسلبها كل راتبها وكل ما لديها من مال في حسابها، وبعد ذلك أجبرها على توقيع وكالة تسمح له فيها بسحب أموالها، اعترضت في

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 132–133.

[2] (م. ن)، ص: 133.

[3] (م. ن)، ص: 136.

البداية ثم تحت الضغط أمضت ورقة نسيان مالها، فهو رفض أن يمنحها أيّ مبلغ منه تحت مبدأ المجتمع الذكوريّ "أنت زوجتي ومالك هو مالي"[1].

ثم إن عليها أن تدفع حقّ عيشها عنده "هذا ثمن أكلك وشربك أم أنك تعيشين مجانا هنا!"[2]، لتقع تحت وقع صدمة أنّها ليست متزوجة إنّما مستأجِرة عنده، وعندما أعلنت عصيانها عليه ضربها، هذه المرة حاولت مقاومته ولم تفلح "هذه المرة لم أكن لأستسلم، وأخذت أدفعه بعنف محاولة تخليص نفسي، وعندما نعته بالغدار صفعني وركلني وأسقطني أرضا"[3]، وأسقط جنينها معها، ولمّا أحس بنوع من الذنب حاول تبرير موقفه بأنّه يرغب في جمع مرتبها لشراء بيت يستقلان فيه عن العائلة، وسيارة تغنيهم عناء التنقل في الحافلات.

وهذه نفس الأسباب التي جعلت خالد في رواية "دروب الفرار" يسمح لشرود بالعمل- رغم تحفظه- لأنّها أرادته بدعوة مساعدته على "تجميع أقساط منزل المستقبل مع عدم التراجع عن إتمام دراستها الجامعية بالمراسلة بداية من السنة القادمة"[4]، فاختار لها مكان الشغل لتكون في أمان، أمّا حقيقة لجوئها إلى العمل فهي كما تقول:

"العمل الدائم ينسيني عيني خالد تتسلقان كل جسد أنثوي يمر في الطريق أو تتلصصان من ثقوب البرمقلي على بنات الجيران أو تغافلاني ليمضي بعيدا سارقا لحظات متعة آثمة..

ينسيني أنني في مدينة التناقضات أكاد أنكسر.

فليقتلني العمل!... حتى أنسى!

أنسى!.. أنسى!..

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 139.

[2] (م. ن)، ص: 137.

[3] (م. ن)، ص: 139.

[4] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 112.

أنسى أن الحب أكبر وهم.. طار بي على جناحين وثيرين إلى سابع سماء.. وألقاني في القلعة، على فراش خالد.. ثم اندثر"[1]، لجأت له للتحرر من كل أثقال الخيانة ووحشة المدينة وفتاوى نساء القلعة، فالعمل بالنسبة لها فعل تحرر وبحث عن ذاتها؛ التي افتقدتها وسط نساء رفضت التماهي معهم.

وإن تحملت فاطمة الزهراء في رواية "تشرفت برحيلك" عنف زوجها وقرّرت البقاء معه من أجل أولادها؛ فإنّ قلب الأم هو ما جعل شرود رغم هروبها إلى الشارع تارة، وإلى علبة الدواء تارة أخرى، تعود من أجل ابنها؛ فزوجها خالد لم يعد إلى صورته المشرقة إلاّ بعد ولادتها لابنها زهر لكن سرعان ما تلاشت هذه الصورة وعاد خالد إلى عادته القديمة "أصبح يعود من العمل متعبا مغلقا على قلق دفين. وأحيانا أخرى غاضبا لاعنا المضربين والمتمردين والخارجين على النظام والمتحزبين والمديرين"[2].

وتحول إلى صورة الرجل العنيف عندما وجد أخته وزوجته تتحدثان عن الرقص قامت قيامته ولم تقعد فهو كغيره من رجال المغرب العربيّ "الذي لا يصدق أن تسأل أخته عن لغة الجسد! فالجسد النسوي في الدار ملفوف إلى الكعاب، موعود بعذريته وصمته وسكونه للزوج القادم والجنة الخالدة"[3]، وخدش هذا الجسد من مالكته يعد جناية تعاقب عليها، وتشجبها كل الشرائع الذكوريّة العربيّة.

رأى خالد أنّ شرود المتفتحة الرافضة لعادات وتقاليد القبيلة، والتي وإن احترمتها فلخوفها منه وهو الذي سطر لها الخطوط الحمراء منذ البداية "القانون الأول احترام عاداتنا وطقوسنا.. وما عدا ذلك تواجهه حدتي القاطعة"[4]، وحديثها عن الرقص هو إفساد لأخته، حاولت شرود امتصاص غضبه وأولت ظهرها عنه إلاّ أنّه كما تصف الموقف "وإذا بيده

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 119.

[2] (م. ن)، ص: 167.

[3] (م. ن)، ص: 180.

[4] (م. ن)، ص: 112.

تسقط بعنف مفاجئ، تضرب رأسي، تمسك شعري المشدود ذيل حصان. يعيدني إلى المواجهة تهكم شرير:

– ألم تجدي غير الرقص، موضوعا للحديث؟.. تكلمي.. أم أصابك الخرس؟

– آه هـ هـ هـ!.. أترك شعري أولا!.. أجننت؟.. ماذا أصابك؟"[1]

ويكرّر خالد قهرها الجسديّ فما عاد للتواصل بينهما لغة سوى الضرب تقول الكاتبة على لسان بطلتها " أحاول التخلص من قبضتك. لا تتركني.

تدفعني بعيدا عنك. أسقط على الأرض. تركلني برجلك شامتا. تعلن رجلك الثانية صمتي...

أكتم أوجاع الدنيا داخلي، وأنهض راكضة إلى الحمام.. تلحق بي.. تظل تطرق الباب بعنف شرس بقبضتيك.. لا أفتح. هنا فقط، يمكن أن أنجو من قرف الدنيا!"[2]

لم تعد لشرود الطاقة على تحمل هذا العنف الذي أصبح متكررًا، فوجدت نفسها من طبيب نفسي إلى آخر، وانتهى بها المطاف في مصحة عقليّة بعد خنقها لابنها الرضيع وموته.

جـ- صورة الزوج النذل:

أمّا فاطمة الزهراء في رواية "تشرفت برحيلك" وجدت نفسها تصارع المرض الخبيث الذي نهش جسمها، وتصارع نوعًا جديدًا من العنف مارسه عليها زوجها ناصر الذي لم يطق مرافقتها لزياراتها المتكرّرة للطبيب؛ لأنّه مضطر لدفع ثمن الفحص وشراء الدواء مع أنّه مبلغ ضئيل جدًا "لكن اصطحابي إلى الطبيب في كل مرة إزعاج كبير بنظره، ودفع شيء من المال لأجلي هو إهدار كبير أيضا!"[3]. فهو كان يتمنى موتها في كل مرة:

"قال لي مرة عندما مازحته في الطريق :

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 181.

[2] (م. ن)، ص:176.

[3] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 181.

– صبرا جميلا. لم يبق الكثير وسترتاح مني!

– هذا ما تقولينه دائما. سأموت، سأموت، ثم لا تموتين أبدا!"[1]

ينتظر موتها بشغف ليس لأنّها أصبحت عبئًا ثقيلاً عليه وحسب، إنّما لرفضها توقيع ورقة السماح له بالزواج من امرأة ثانية، وجاء اليوم المنتظر الذي تخلص فيه منها؛ ليس بوفاتها وإنّما بتطليقها طلاقًا لا رجعة فيه:

"– لو أنّك تموتين حقا سأتصدق على كل المساكين!

– طبعا هذا ما تتمناه، فالآن انتهت مهمتي؛ سيارة من آخر طراز، شقة مؤثثة، ومصاريف

ومصاريف عرسك أيضا!

– وهل تريدينني أن أقضي عمري كاملا مع معلمة بائسة مثلك، عليلة و"جايحة"!...

– أنت رجل مستغل!...

– قلت أغلقي فمك واخرجي.

– لا لن أغلقه. أريد أن يسمعني العالم ليعرف أن بدلتك الأنيقة وربطة عنقك نفاق! وأن

أدبك معهم وابتسامتك نفاق! وأنك أسوأ الرجال وأنا سترتك خلال كل هذه السنوات!...

– أنتِ سترتني إذن وليس أنا من سترتك! بدءا من هذه اللحظة أنت طالق، طالق، طالق!!!

الآن ستعرفين من كان يستر الآخر!"[2]

هذه اللحظة التي تحاشتها فاطمة من أجل أولادها الذين لم يفكر فيهم والدهم؛ طلقها "عندما أراد، وكيفما أراد!"[3].

---

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 202.

[2] (م. ن)، ص: 226–227.

[3] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص:228.

تختلف أسباب تمسك الزوجة بزوجها؛ ففاطمة الزهراء حافظت على زواجها من أجل أولادها؛ بينما نور في رواية "السمك لا يبالي" تمسكت به لكونها مغرمة به، حاولت التمسك بعلاقتهما رغم عدم توافقهما "إلا أنها تجاهلت كل شيء، وراحت تمنّي نفسها بأنّ هذه الأمور لا تحدث إلا للغير، وبأنها أوفر حظاً من الآخرين، وبالتالي فلا بد من أن تعود المياه إلى مجاريها، وتكسب ثقة زوجها بالاستنزاف أو بالأقدمية"[1]، إلى أن أدركت أنّ هذا ما تظن وليس ما سيحدث حقًا، فلا يمكن لشخص مثل نبيل بصفاته السيكولوجيّة أن يتغير، لذا قرّرت الانفصال عنه وأن "تعيش أنوثتها بكل مكبوتاتها وتطلعاتها"[2].

فالزواج شكل نقطة سوداء في حياة نور، وانتهى زواجها بالطلاق لكون علاقتها مع زوجها نبيل كان "قوامها اعتبار الآخر خصما في كل الأحوال"[3]، كحال الكثير من الزيجات في الوطن العربيّ والمغاربيّ خاصة، والتي لا يمكن أن تتساوى فيها المرأة مع زوجها، وبالتالي يتم اعتبارها ندّا له، وهكذا كان نبيل الذي "هاجسه الوحيد هو ألا يؤخذ كمغفل. شديد الريبة من الآخرين. حتى الأطفال، كان يرى فيهم شياطين في طور التكوين. كان من أشد الأمور إيلاماً لها، هو أنه كفّ عن اعتبارها امرأة بمجرد أن أصبحت امرأته."[4]

أمّا صبا في رواية "ريح الصبا" لفظت رجلًا كانت "تعتبر عنده "سبيّة" عليها إطاعته تحت ضرب سياطه ثمّ تقبيل حذائه لأنه رضي عنها"[5]؛ خلعته لأنّه " كان يحب التأمّر كسيّد... بلا سيادة"[6]، ومقابل حصولها على حريتها باعت كل ذهبها لتخرس "المحامي الجشع ويستكمل القاضي محاكمته "العادلة"، فأكسب ورقة "اللوتو". آخر ورقة تتخيّل امرأة

[1] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 45.
[2] (م. ن)، ص: 44.
[3] (م. ن)، ص:44.
[4] (م. ن)، ص: 44.
[5] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 17.
[6] (م. ن)، ص: 47.

أنها ستمسكها بين يديها، وثيقة طلاقي. كانت بالنسبة إليّ ورقة "يانصيب" وقد تخيب وقد تصيب"[1]، وفي الأخير أصابت وتخلصت من رجل متسلط خائن.

د- صورة الزوج الخائن:

تجلّت صورة الزوج الخائن في النماذج الروائيّة المدروسة من خلال صورتين؛ صورة الزوج الذي يخون زوجته لتقصير منها في حقه؛ وصورة الزوج الشهواني الذي يخون إرضاءً لشهوته.

فخالد في رواية "دروب الفرار" الذي كان في بداية علاقته مع زوجته صورة للزوج المثالي والذي لم يكن يستهويه لا الفن ولا الجمال؛ إنّما كان حُكْمُه وحَكَمه العقل والمنطق والحسابات، وجدته شرود في أحد الأيام عند النافذة متسمرًا مأخوذًا بمشهد أغفله حتى عن وجودها بجبنه وهي تتلمسه، لم تدركه ما هو إلاّ عندما تسمرت هي الأخرى أمام ذات النافذة "بدت على السطح الواطئ المقابل ابنة الجيران تنشر الغسيل، تولي ظهرها للنافذة، وقد رفعت طرف فستانها المشجر الزاهي الطويل وشدته إلى حزامها. بدت منحنية تأخذ الغسيل من الطشت وقد تعرت ربلتها رجليها المصقولتين الممتلئتين، وأعلى الفخذ المكتنز في بياض وردته الشمس"[2] .

تحت وقع الصدمة والإحساس بالخيانة تسرد حفيظة بيبان حوار شرود وخالد تقول:

"- ماذا تفعل؟.

دون أن تلتف أجبت:

- أتفرج!

ولم تحد عيناك عن الفخذ العاري للشمس...

ألم تجد غير التفرج على ابنة الجيران؟...

---

[1] (م. ن)، ص: 25.

[2] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 78-79.

بعد فترة بطول الدهر، التفت، نصف التفاتة إلي، وسألت باستخفاف:

– .. وماذا في ذلك؟ «كل شيء أحباس إلاّ النظر يا ناس»؟."[1]

وماذا ستقول بعد أن حلّل زوجها واستباح النّظر والتمتع بجسد امرأة غيرها وأمامها، وقدّم مبرراً لذلك وكأنّه أمر عادي، وما زاد من قهرها أنّه أتى إليها ليطفئ شهوته التي تأججت على امرأة غيرها، ويصبح بذلك خالد الصورة النمطيّة الشهوانيّة لكل الرجال كونهم ضعفاء أمام جسد حواء وإغرائه.

جعل خالد شرود في رواية "دروب الفرار" معطوبة اليد والروح داخل أسوار قلعته العاليّة "وجدتني لا أدري ما أفعل بأصابعي في حلقة النساء. أشغلها بتوريق مجلة، بحياكة كنزة، بإبرة تدخل وتخرج في تطريز منديل.. ولكن أصابعي تظل عطشى لرواء آخر لا تعرفه الدار، ولا المدينة الكسلى الغارقة في الخمول."[2]، تركها وانشغل عنها "بالإدارة والحسابات ومسؤولية القلعة وقبيلة النساء السبع التقيات المنتظرات دوما رجل الدار. وإذا أنت سحاب راحل عني بالمطر إلى جبال المسؤوليات"[3]، وتحول من صورة الحبيب إلى صورة الغريب الذي لا يصعد إليها رغم قدومه إلى البيت إلاّ ليلاً باحثًا عن ما يسليه في التلفاز، وبعدها يتحول إلى الرجل الشهواني الذي يعاشر الجسد لا الروح.

بيد أنّ حفيظة قارة بيبان منحت رجل روايتها حقّ الدّفاع عن نفسه وتلوين الصور السوداويّة التي رسمت له عبر أحداث الرواية. فلربما شخصيّة شرود المضطربة والتي تعاني من الكآبة الدائمة هي السبب في تغير صورة خالد الحبيب والزوج.

تغيرت صورة شرود في عيني خالد فهي كانت "جسدا يفور بالعطايا، وتوردا سريعا ما يصاعد في وجنتي التفاح والأهداب الطويلة الكحيلة ترتعش كثيفة على عيون الغزال،

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 78.

[2] (م. ن)، ص: 93.

[3] (م. ن)، ص: 93.

والضفيرة الطويلة السوداء ترقص على الخصر الرقيق"[1]، أمّا الآن "نحيلة، شديدة البياض والشحوب في ثوبها الأزرق الليلي، وشعرها الطليق... غرقة في الصمت، كأنها لا تسمع"[2] لشريط الغناء الذي وضعه لها كي يعود بها إلى ذكريات ماضيهما، الذي يقول خالد أنّه رسمه بنفسه حين سعى إليها. ويتساءل الآن "هل يكفي جسد امرأة يفيض بالإغراء لتكون امرأة بحق؟ أليس الوعي بذلك هو الأهم، حتى لا تصبح مجرد جسد شمعي لدمية يسكنها العدم، ينذر بالخراب؟!"[3].

بَدت له شرود وكأنّها شخص اندفن في جسم غريب عنه "تكره مخالطة النساء، تزهد في كل زينة، لا تبالي بالذهب والحلي... حتى الأمومة حلم كل النساء، لا تريدها وتخاطر بها لأجل شهادة يمكن تأجيلها لسنة أو لبضع سنوات"[4]. حتى في غيرتها من طريقة نظره إلى غيرها كانت في نظره هي السبب "في البيت تدخل صدفتها. تغرق في الصمت. تمسك كتابا تبحر فيه، أو تجيبني حين أحادثها بنصف كلمة"[5]، فهو كأيّ رجل "ينتظر وجها مشرقا ويدا ناعمة تمسح عنه التعب . وامرأة مريحة تنسي الهموم"[6]، بينما هي تزرع الحزن في كل شيء، وكل حديثها عن العالم ومشاكله، فحتى هروبه للتسلية في التلفاز تحولها إلى مشاهد الدمار، وتنسى أنّه متعب، ويحتاج إلى الراحة والفرح، والنهل من لذائذ امرأة تنسيه الأتعاب .

لا أحد يتحمل وجود شخص سوداوي في حياته، فخالد رغم ارتباطه بعائلته وبفكره الذكوريّ العربيّ وبدينه منح لشرود متسعًا من الحرية ما كان غيره وفي نفسه ظروفه الاجتماعيّة والثقافيّة وحتى الدينيّة أن يمنحها إياها، فهي لم تتحمل نفس هذه الظروف

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 104.
[2] (م. ن)، ص: 104.
[3] (م. ن)، ص: 105.
[4] (م. ن)، ص: 107.
[5] (م. ن)، ص: 109.
[6] (م. ن)، ص: 109.

وسببت لها انهيارًا عصبيًا. فهل خالد شخصية حقا عنيفة؟ أم أنه شخص ألبسته هذه المرحلة من حياته بكل ما فيها من ضغوط ثوباً غير ثوبه؟.

جعلت حفيظة قارة بيبان أمواج بحر روايتها تمدّنا لشرود في عليتها وتجزر بنا إلى خالد ومعاناته معها، فالحقيقة التي وصلت إليها شرود هي أنّ الاختيار الذي وافقت عليه بإرادتها كان بعيدًا عن أفكارها وأحلامها؛ فهي كما قال عنها خالد تؤمن في هذا العصر "بعالم أفلاطون ومثاليته، تستشهد بأقواله، وتنسى أن الحياة تقوم على المادة وتحكمها المصاريف والمشاريع المستقبل لا العواطف والأحلام وغابر الحكم"[1]؛ أمّا خالد فقد توصل إلى أنّ الأساس في المرأة ليس الجسد إنّما الفكر العادي المعقول وليس الغريب، لأنّ هذه الغرابة التي وجدها في شرود وميّزتها عن باقي النساء تحولت إلى كابوس ينغص حياته بعد الزواج، وسببًا لخيانته لها.

أمّا كابوس نجم في رواية "السمك لا يبالي" هو زواجه من امرأة لا يحبّها، إنّما تزوجها لمداراة حمل فاضح كان نتيجة علاقة جنسيّة معها، وهي التي استغلت سذاجته فتستّر على كونها غير عذراء، ليصبح أبًا وهو في سن العشرين، ولم يَسْلَم بزواجه المستعجل من ألسنة الناس "إذ لم يكن أحد يفهم كيف يمكن لشاب بتلك الوسامة وذاك النبوغ أن يقترن بفتاة بتلك التفاهة وذاك الغياب؟"[2]

لذا كان طَوال فترة زواجهما "لا يحبها ولا يكرهها، يحملها كعاهة مستديمة لا مناص من قبولها والتعايش معها"[3]، وكان في بحث دائم عن بديل يعوض به نقص علاقتهما.

تحول نجم إلى صورة الزوج الخائن بعد أول أسبوع من زواجه "حيث اختلى بإحدى الممرضات في غرفة المناوبة. كان ذلك لذيذاً لذّة الإثم، خاصةً، وأن محظيته كانت المتمرسات. لكنّه كان حريصا على اختيار الوضعية التي لا ينجرّ عنها أثر مستديم. طبعاً،

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 109.

[2] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 134.

[3] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 154.

لا يلدغ المؤمن من جحر مرّتين! والظاهر، أن الأمر كان يروق لعشيقاته اللواتي أخذ عددهن في التزايد"[1]. وتنوعت أجسادهنّ وثقافتهنّ وحتى طرق ممارسة الجنس معهنّ؛ فقد كانت هناك "بيغي الخنزيرة" المرأة المتزوجة التي "مارست معه الحب عبر الهاتف بألفاظ لا تصدر إلّا عن عاهرة... كانت تلك أول مرة يضاجع فيها –لا سلكيا– امرأة تسمي الأشياء بأسمائها"[2]، اتسمت علاقته بالإثارة ومنحته الراحة كونها خالية من أيّ التزام.

ثم امرأة الأعمال "خيرة" التي كانت تقص عليه مغامراتها الحميمية مع الرجال وهي مستلقية فوق جسده، و"نفيسة" التي تعرف عليها بمصعد أحد الفنادق وغيرهن الكثيرات فقد كان "تحرش النساء الوقح يثيره إلى أبعد حد. كما كان يعفيه من طقوس التعارف الأولى التي كانت تطول أحياناً لنتيجة لا تستحق عناءها. كان يعرف بشكل غامض أن فيه شيئاً يجعلهن لا تتحرّجن عن مراودته"[3]، وكيف لا وهو الشاب الوسيم والطبيب ذو المكانة المرموقة.

ولأنّ لا شيء يخفى في المجتمعات المغاربيّة وصلت أخبار خيانته إلى زوجته التي واجهته بها لتأتيها الصعقة مستفيظة التيار "... كنت معها اليوم، وسأكون معها غداً، وبعد غدٍ... إن كنت تريدين الطلاق، فهو لك. أنا لا أمنعك من أن تفعلي ما تشائين. ولا أمارس أية رقابة عليك. خذي ما طاب لك من العشاق، إن استطعت لكن دعيني وشأني"[4]. فأيّ رجل عربيّ كان أو غربي يقبل أن يكون لزوجته عشاق إلّا إن كان ديوثًا، لم يدرك حقيقة ما قال إلّا عندما خانته، وهي التي كانت تكرارًا ومرارًا تذكره "بأنها قابلت كل خياناته الزوجية بإخلاص وتفانٍ جديرين بالامتنان؛ وبأنها لم تفكر لحظة في خيانته، بل رهنت حياتها لخدمته وللاعتناء بأولاده وبأمّه"[5].

---

[1] (م. ن)، ص: 134.

[2] (م. ن)، ص: 140.

[3] (م. ن) ص: 143.

[4] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص:135.

[5] (م. ن)، ص: 154.

ثقة نجم بزوجته ذاتها ثقة زوج الشقرا في رواية "نساء الريح" بها؛ هذا الزوج الذي كان فاحش الثراء، وصاحب أهم محلات بيع الملابس في ليبيا، كان دائم البحث عن العلاقات خارج إطار الزواج فهو صورة للزوج الخائن، لذا كانت دائمة الشكوى منه فهو "لا يأتي إلى البيت، وكل شهرين يفتح مشروعاً جديداً وعلاقة عاطفية جديدة، أما علاقتهما فهي باردة"[1]، ولكي تعوض هذا النقص قلّدت نمط حياة صديقتها يسرى، ودخلت في متاهة الخيانة وكلّها ثقة بأنّ زوجها "لا يشك بتصرفاتي فهو يثق بي كثيراً"[2]، على عكس يسرى التي كانت مثار شك لزوجها.

زوج يسرى هو الآخر كان دائم السفر، ويبدو صورة للزوج الوفي على عكسها هي، لذا كانت حياتهما الزوجية دائما على المحك نظرًا لشكوكه بسلوكياتها؛ قصة شكه "يمكن أن تصيب أي امرأة بالجنون إلا زوجته، رغم مرور أزمات كثيرة والاقتراب من حافة الطلاق، إلا أن هذا الزواج استمر لأكثر من سبعة عشر عاماً دون أن تتهاوى دعائمه، غير أنه قائم بلا دعائم حقيقية"[3]، ورغم أنّها لم تجد أيّ دليل على خيانته إلا أنّها لا تثق به أبدًا خصوصًا عندما يتعلق الأمر بصديقتها سومة "وهي شبه متأكدة من شهوته إقامة علاقة حميمية"[4] معها فهو لا يخفي "إعجابه بنهديها المنتصبين ورغبته فيها لو سنحت له الفرصة!"[5]، وأمام هذا التغزل العلني يكون ردّ فعلها " ساخراً منه قائلة:

– لم تنال صديقتي، لا أثق بك ولكنني أثق بها كثيراً، هي تكرهك لقسوتك معي، ثم إن في حياتها رجلاً آخر تعشقه وتريد أن تتزوج منه!"[6]

---

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 148.

[2] (م. ن)، ص: 149.

[3] (م. ن)، ص: 63.

[4] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 63.

[5] (م. ن)، ص: 150.

[6] (م. ن)، ص: 150.

مع ذلك تحتفظ بصداقتها لسومة التي كانت مزيجًا من النفاق والمصالح، فيسرى من مصلحتها أن ترسلها إلى "مكتب السيد عبد المجيد ليسلمها مبلغاً من المال سبق وأن طلبته منه لتوفير مقدار أقل من الشك الذي يلاحقها به زوجها"[1]، فبينما حصلت هدى والكاتبة والشقرا على المال من أزواجهنّ الذين وفروا لهنّ حياة الرفاهيّة الماديّة، المجردة من العواطف التي سلبت بفعل العمل والسفر الدائم، حاولت يسرى تحصيل هذا المال من خلال عشاقها.

يقول عمر في رواية "الملهمات" : "إننا كرجال نحتاج ملهمات في الحياة.. لأن الحياة نفسها تتطلب منا إبداعا في عيشها"[2]. لذا احتاج عمر الرجل إلى ملهمات، فلا تكفيه ملهمة واحدة وهي أمينة زوجته التي أخفاها عن عشيقاته حتى لا تقل شعبيته ويبتعدن عنه، وأخفاهنّ عنها إلى أن جاء الحادث الذي كشف المستور، حيث كان يومه برفقة عشيقته كوثر آخر ملهماته "شابة تعمل مضيفة في شركة الطيران... امرأة جميلة وذكية من النوع الذي يعشقه.. كان يعشق ذكاء المرأة قبل جسدها"[3]، لم تكن كوثر أولى ملهماته ولم تكن تجهل أمينة وجودها ووجود غيرها.

كان يقول لزوجته "تمتعي بوقتك يا حبيبتي وبابنتك ودعي التعب لي"[4] ، هذه المقولة حبستها في البيت وأبعدتها عن المكتب وعنه ومنحته حريته، فهي كانت ترى فيه صورة الزوج العاشق الحنون، ولم ترى فيه عكس ذلك إلى أن قدّم نصيحة لصديق له تطلق من زوجته "أنت طلقت لتتزوج الحياة وأنا فضلت الاحتفاظ بهما معا.. زوجتي والحياة"[5]، وقتها أسرتها الشكوك فما قاله أكبر من أن يكون مزحة إنّما هي الحقيقة، ومع تأكّد شكوكها، لم

[1] ا(م. ن)، ص: 150.

[2] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 55.

[3] (م. ن)، ص: 57.

[4] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 59.

[5] (م. ن)، ص: 60.

يكن تقبّل خيانته سهلا عليها فقد أصابها بحرقة نفسيّة يصعب تجاوزها، أفقدتها حتى ثقتها في نفسها، تقول:

"قبل أن أقرر الانتقام (هل أخونه؟ هل أشوه صورته في المجتمع؟ هل أقتله أم أقتلهما معا؟)"[1]، لكنها راحت تبحث عن مبررات لخيانته كي تستطيع التجاوز والنهوض "إنه التطور الطبيعي لكل علاقة حب، الرجل بحاجة إلى تغيير حتى يثبت رجولته... هو يقوم بواجباته... ويسهر على سرية علاقاته حتى لا يجرح إحساسي"[2].

واجهت خيانته لها بروح انهزاميّة، واستمعت لنصيحة والدته "دعيه جاهلا بمعرفتك لخيانته... دعيه يخاف من اليوم الذي تواجهينه فيه... دعي الخوف يؤجج إحساسه بالذنب"[3]، وعملت بها من أجل الحفاظ على صورتهما كزوجين مثاليين، وعندما كانت تبني سقفًا جديدًا لبيتهما بنى هو شقة "عش الحب" –كما سماها صديقه– في بناية الشركة لأغراض إبداعيّة ساميّة، لم تكتشفها رغم عيون التجسس التي سخرتها لمراقبته لأنّ حدَّ بصر هذه العيون باب العمارة.

وعندما كان عمر ممددًا على سرير الغيبوبة وجدت نفسها ممددة على سرير خيانته؛ السرير الذي فضح سرّ شغله المتأخر ليلاً "تكلمه على رقمه المباشر بالمكتب فيجيبها. استدركت أن بجانب السرير على المنضدة جهاز هاتف ثابت... طبعا كان بإمكانه أن يرد على مكالمتها وهو ممدد على الفراش بجانب إحدى عشيقاته"[4]، هكذا تحولت صورة الزوج العاشق إلى صورة الزوج الخائن؛ المبدع في خيانته.

بالمقابل نجد فاطمة الزهراء في رواية "تشرفت برحيلك" تقبلت خيانة زوجها ناصر، ولم تقابلها برد الخيانة أو بالغضب، والحزن ولم تواجهه حتى بها؛ بل ارتاحت منه ومن طلباته

[1] (م. ن)، ص: 61.
[2] (م. ن)، ص: 61.
[3] (م. ن)، ص: 62.
[4] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 96.

الجنسيّة التي لا تنتهي ولم تعدّ تطيقها " ...قد أراحتني هي منه لأنها تشغله عني قليلا، إن لم أقل أنها تشغله كثيرا. وهو أيضا ما عاد يطلبني في الفراش، ليس لأن شهيته الجنسية تراجعت، أنما لأنّه تقزز من روائح أدويتي"[1] ومن تغير ملامحها وسقوط شعرها بعد إصابتها بالمرض الخبيث في ثديها.

ولأنّ لكلّ فعل ردّة فعل كانت خيانة الزوجة زوجها هي الردّ على فعله، وقد كان الشيء الوحيد الذي يشفي غليل المرأة التي يخونها زوجها في نظر فاتحة مرشيد والتي أوردته على لسان إحدى النساء في رواية "الملهمات" هو" أن تخونه هي أيضا ولو لمرة واحدة. بل مرة واحدة تكفي لتغيير نظرتها إليه.. وإلى الحياة..، وتكسر صورة "سي سيد" الزوج المستبد الذي يسمح لنفسه بكل شيء ويمنع عنها أي شيء"[2]، لذا خانت البطلات السابقات باستثناء فاطمة الزهراء أزواجهنّ ردًا على خيانتهم لهنّ. فكيف كانت صور عشاقهنّ؟.

2-4 صورة العشيق:

كان مبرّر صبا في رواية "ريح الصبا" لخيانة زوجها شكري هو البحث عن الحبّ الذي فقدته خارج بيتها الزوجي؛ إلاّ أنّها لم تندم على خطيئتها تقول: "امرأة متزوجة تدخل في علاقة حب مع رجل آخر، إنها خطيئة أخلاقية وقانونية. عقوبتها الرجم أو الحبس إلّا أنها بدت لي كلّها سواء. كانت أفضل بكثير من فظاعة السجن الزوجي. لعلّه مبدأ العين بالعين والسنّ بالسنّ والبادئ أظلم"[3]، هكذا حققت انتقامها من خيانته لها.

سليم الذي أحبته صبا ووثقت به وقفزت على كل العادات والتقاليد والدين من أجله؛ أنكر وجودها "بعد أن صوّر لها الحب في كأس من الأوهام؟"[4]، ويستحيل لرجل شرقي أن

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 192-193.

[2] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 168.

[3] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 45.

[4] (م. ن)، ص: 83.

يحب امرأة خانت زوجها معه، فكما فعلتها معه ستفعلها مع غيره فلا حبّ مع الخيانة، فولعها به وضعفها حيال دقات قلبها جعلها تتناسى هذه الحقيقة.

سليم صورة الرجل الاستغلالي في الرواية عاد هو الآخر باحثًا عنها لمّا أصبحت امرأة مرموقة في المجتمع، وحاول التقرب منها "تُرى، بماذا سأجيب رجلا تسكّع كثيرا بين جروحي، ثمّ رحل تاركا المِشرط منقوعا بالدم؟ بمَ سأجيب رجلا كنت أسأل عنه في أحلك حالات الحرب والثورة ليكافئني بحظر نهائيّ من حياته؟"[1]، تركها وحيدة تواجه الزوج والأهل وهي من سلّمته نفسها وأمَّنتها عنده. وهذه التجربة المريرة مع سليم علّمتها أنّ "الرجال يتساوون في الأنانية والغرور فلا أحد تحبّه امرأة ببذخ، إلا ويدهسها كنملة عابرة للوقت، متعللا بالاختناق بحضورها الدائم في حياته"[2]، فما إن ارتشف كل رحيقها حتى استبدلها بأخرى.

ترى صبا أنّ خيانتها لشكري هي المخاض الذي فجر "ينابيع تمرّدي، وقلمي وتوقي للتحرّر من كلّ النواميس والقيود. تلك الخيانة التي لولاها لكنت ما زلت سجينة سقف شكري، وأنانيته وخوفه من أن أعود إلى العمل والكتابة من جديد. سليم حرّرني من الخوف رغم غروره وفراره في أوج المعركة علّمني أنّ الحياة تحتاج لذراع من حديد، وإرادة قويّة لكسر القيود والانطلاق بكل حرية"[3].

باعت صندوق الذهب هدية والدتها لها يوم زفافها واشترت به حريتها، جمعت أمتعتها وأعلنت رحلة ولادتها من جديد.

بينما كانت يسرى في رواية "نساء الريح" امرأة تمتلك الحريّة، وأنوثة "فائضة لا يمكن لأي رجل الصمود أمامها"[4]، استغلتها لاصطياد العشاق بداية من حبيب الصغر منير "كان

---

[1] (م. ن)، ص: 83.

[2] (م. ن)، ص: 45.

[3] (م. ن)، ص: 65.

[4] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 48.

يسكن إلى جوارنا، أحبني وأحببته كثيرا، كان يغار عليّ ويقف لي حارسا في الشارع"[1]، لكنّ أمه رفضت زواجها به وبقي متعلقًا بها، ودامت علاقتهما حتى بعد زواجها وأصبح "خاضعا تماماً لابتزازها المادي لتمنحه على حد زعمها قليلاً من الوقت على الهاتف وبعض اللقاءات البريئة والقصيرة"[2].

منير لم يكن إلّا صورة للرجل المسْتَغَل الذي يحضر ويغيب بأمر منها "تستدعي حضوره كلما أردت منه مساعدة مالية، ثم أجعله يختفي ويغيب، منير سيبقى مثل الكلب في حياتي"[3]، وفيًا لها ولاحتياجاتها الماليّة؛ فهو في حياة يسرى يلعب دورًا واحدًا كما تقول: "أن يعطيني المال لأشتري به هدايا لكمال"[4]، ليس هو فقط بل كل عشاقها تستغلهم لتنفق على عشيقها كمال البخيل.

كمال رجل ثري وصاحب منصب هام، إضافة إلى أنّه صديق زوج يسرى؛ كان أكثر عشاقها تميزًا وقربًا لقلبها؛ أحبته من أول نظرة عندما ذهبت إليه مع هدى "انتابني إحساس غريب، أخذت ضربات قلبي تخفق، هل تسمعين بالحب من النظرة الأولى؟ هذا ما حدث معي بالضبط.

أخذت رقم هاتفه، وفي مساء اليوم نفسه ضربت رقمه على الهاتف بلا شعور، توقعت ألا يرد علي وفاجأني رده، لكن لهجته كانت جافة نوعا ما"[5].

من يومها بدأت رحلة مطاردته فقد عملت جاهدة من أجل الإطاحة به، لكنّه تهرب منها وغادر ليبيا إلى تونس " قال إنه هرب مني ومما سببته له من ارتباك عاطفي، أجل

[1] (م. ن)، ص: 137.
[2] (م. ن)، ص: 57.
[3] (م. ن)، ص: 68.
[4] (م. ن)، ص: 137.
[5] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 111.

صارحني بذلك وهذا ما دفع حماسي للتأجج أكثر وأكثر"[1]، سافرت إليه وراودته عن نفسها لكنّه صدّها ورفضها

"وأخبرني أنّه لن يتجرأ على الاقتراب مني لأنه دخل بيتي وتعرف إلى زوجي!

لكنني عندما وضعت ساقاً فوق أخرى...

فاجأني بعد أن دخل إلى غرفة وأتى حاملاً بيديه فراشاً خفيفاً وضعه وسط الغرفة... وتمدد

فوقه.

ثم أشار بيده يدعوني لأقف فوق معدته تماماً...

–... شعرت بالخوف في البدء، بقيت منحنية نصف جسدي أمسك بطرف الكرسي، أنظر إلى وجهه وأحس أنني أسبب له الألم، حاولت الهبوط... طلب مني محاولة الوقوف منتصبة تماماً

بكامل قامتي!

... أمسك بساقي وأخذ يمرر يده جيئة وذهاباً عليها.

قال لي:

– كم أحب هاتين الساقين بالحذاء ذي الكعب الرقيق المرتفع جداً."[2]

هكذا كانت طريقة مضاجعة كمال ليسرى طول فترة علاقتهما؛ مضاجعة تدل على أنّ كمال صورة للرجل المنحرف، فلا عقل يستسيغ هذا النوع من الارتباط الجسديّ الجنسيّ بين الرجل والمرأة، لذا نجد يسرى تُقسم أنّه "لا يقترب منها أثناءها، ولا يمارسان الجنس، فقط "المشي فوق السرة""[3]؛ وهذه الممارسة لا تعدّها خيانة إنّما "حقاً طبيعياً في الحياة، وأن ما

[1] (م. ن)، ص: 114.

[2] (م. ن)، ص: 165–166.

[3] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 51.

تفعله لا إرادة لها فيه، بل هي مسلوبة تماماً"[1]؛ فالخيانة بمفهومها أن تنام في فراش رجل آخر وفقط.

كاد منير أن يكشف خيانة يسرى له وشدّد الخناق عليها رغم كل مراوغاتها، وبعد تهديده لها قرّرت عدم العودة إلى كمال وممارسة طقوسه، وأقسمت أنّها ستكون زيارتها الأخيرة فما كانت تريده منه حصلت عليه "ها هو الآخر أصبح مثل الكلب يجري ورائي"[2]، وكأنّها بهذا تسعى للانتقام من كل الرجال.

إنّ اكتشاف نساء روايتي "ريح الصبا" و"نساء الريح" خيانة أزواجهنّ كان أحد دوافع تمردهنّ، الذي تجسد في ردّ الخيانة بالخيانة؛ وقد كان العشيق صورة للرجل الشهواني، والنذل، والمستغل لجسد عشيقته.

2-5 صورة الابن:

علّقت فاطمة الزهراء في رواية "تشرفت برحيلك" كل آمالها على ابنها محمد؛ الذي كان الحفيد المدلّل لدى العائلة، مع أنّه ليس الحفيد الأول فهو المحبّب لا لشيء سوى أنّه ذكر "هو منّا ولنا، لأنه ابن ابننا.."[3] وحاملُ اسم العائلة، لذا لم تكن فاطمة الزهراء تخاف عليه عند تركه وذهابها إلى العمل؛ فهو ابنهم لا ابنها وخط أحمر عليها، فمع أول سهو منها في حقه كُسر أنفها، وأخِذ منها وشوهوا صورتها عنده و"حشي رأسه وهو صغير بكل أنواع الحقد والغل:

- لا تذهب إليها فهي أسوأ الأمهات، أحرقتك وأنت صغير!

هذا ما تكرره عليه جدته يوميا"[4]

---

[1] (م. ن)، ص: 108.

[2] (م. ن) ص: 182.

[3] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 162.

[4] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 166.

هكذا سمموا عقل الصغير، وشبّ على كره أمه التي لم تستطع تربيته كما تريد، وصار لا يحن عليها أبدًا، فعند خروجها من المستشفى عائدة من موت محقق استقبلها ببرودة "عندما دخل محمد سلم عليّ كالغرباء، قبلة على الخد الأيسر، وقبلة على الخد الأيمن، ولحيته تلسع! لم يقل أكثر من جملتين:

– أأنت بخير؟ الحمد لله..

سأل وأجاب بنفسه!"[1]

وكلما كبُر "أصبح نسخة من فاتح، وقد بدأ تعصبه وتطرفه ينحو منحى خطيرا. وشجاراته مع أمال لا تنتهي لأتفه الأسباب التي يبتكرها كما كان يفعل معي فؤاد ذات يوم"[2]، فمحمد بات مثلهم تماما " عنيف، ومتطرف جدا. لا يحلق ذقنه كالشباب، وليست لديه اهتمامات مدرسية. شغله الشاغل ماذا لبست أمال، ومع من تكلمت"[3]، وها هو سيناريو حياتها يتكرر مع ابنتها أمال وهي عاجزة عن حمايتها منهم، وردعهم فقد فلت محمد منها وأصبح لديها وحش آخر يضربها

"آخر مرة ضرب فيها أمال بلا سبب ، رفعت يدي بما ملكت من قوة وصفعته !

– أتضربينني من أجلها! أتضربين رجلاً من أجل هذه التافهة!

– نعم نعم أضرب رجلاً من أجل امرأة!

...

حاولت الإمساك به لإيقافه عن الكسر والتحطيم، فشدني من ذراعيّ ورماني ليردني الجدار.

الآن أصبح لدي ابن يضربني.. لقد اكتملت المأساة!!!"[4].

---

[1] (م. ن)، ص: 219.

[2] (م. ن)، ص: 195.

[3] (م. ن)، ص: 201.

[4] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 224.

سيقف محمد الابن معهم ضد أمه، وهذا أكيد بعد أن جعلوا منه وحشًا يشبههم في كل تصرفاتهم، وأفعالهم المشينة، التي تتسم بالعنف والإرهاب المعنوي والجسدي؛ وأثبت لها أنّه ابن أبيه وصورة للابن العاق لأمه.

هذا العقوق لم نجده عند صالح الابن المطيع في رواية "قلادة قرنفل"، والذي طاعته لأمه فاقت الحدّ، فمن الطبيعيّ أن يتعلق الابن بوالدته في صغره لكن ما هو غير طبيعيّ أن يتعلق بها بنفس الدرجة عندما يكبر لأنّ علاقتهما تصبح وقتها علاقة مرضية، وتعلق صالح الابن الأصغر بأمه فضيلة كان إحدى أشكال هذا التعلق المرضيّ، والذي كان نتاج خوفه وانعدام شخصيته أمامها.

صالح هو الابن المفضل لدى العمة: "... صالح.. الذي تخبئين له أحسن الأكلات.. وتختارين له أحلى النساء.. وترتبين له ربطة العنق.."[1]، ويبقى الولد الصغير في عين أمه. مُجبر أن يؤدي مراسيم الطاعة كل يوم "تشده العمة من ربطة العنق، وتجرّه نحوها وتعيد شد ربطة العنق.. يتماثل بين يديها.. تتجمد جلسته أمامها.. تحشر يدها وتعيد تسوية القميص.. كأنها ترمي عليه بركتها... وكأنها منحته بكلامها هذا، رخصة المغادرة.."[2] وإن كانت تدس له النقود في جيبه في صغره؛ الآن تدس له أوراق المناصب.

هذه المناصب التي تزكيها له، وتسيرها من خلال صالح الذي لا يتحرك إلا بإشارة من إصبعها الصغير وما عليه إلّا التنفيذ "قبّل يدها وجلس على حافة السرير... لا يتحرك.

يترك الأصابع تحتل رأسه.. يتجمد على حافة السرير.. يترك لها المبادرة لها لبداية الحديث... يزحف الخوف نحوه.. ليتها صفعتني وانتهى الأمر... شيء ما حدث في المؤسسة وإلا وجدتها نائمة! ...تخرج يدها من شعيرات رأس صالح.. ثم تستوي في جلستها فتبادر بالكلام...جعلته يتوسد ركبتيها ثم بدأت تداعب شعره... ما اسم القاعة التي كان فيها

[1] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 81.

[2] (م. ن)، ص: 55.

الاجتماع اليوم؟... المسألة لا تستدعي ذلك... لا تتعب نفسك لقد اخترت الاسم... قاعة الحاجة فضيلة... لم يعلق... طلب الإذن بالانصراف، مادام الأمر لا يقبل الجدال"[1].

في هذه المقتطفات من الرواية تبرز شخصية صالح الذي مزال صغيرًا بين يدي أمه تسيّر حياته كما تشاء، فحتى ثقافته ومنصبه لم يشفعا له بأن يخالفها لخوفه الشديد منها "حين تراه في المنصة يخطب في الجمع، تحسب أنه يملك العالم، وحين تراه أمام الحاجة، تشهد كيف يُقَزِّمه الخوف، ويحوله دمية صغيرة تتسلى بها العمة"[2]، وتحركها كما تشاء.

لا يتوقف خوفه من أمه عند هذا الحدّ بل كلّ ما يمرّ به يسرده لها بالتفصيل تقول الساردة: "سيحكي لها الليلة وبالتفصيل الممل.. إنه ما يزال في الجبة.. كبر في الصغر.. ما تجرأ على الانطلاق.. ما تشجع على التحرر.. أخوه الأكبر انفلت من الجبة"[3]، وحده هذا الأخير استطاع أن يخرج عن سيطرة أمه التي مارست عليه نفس الوأد، استطاع أن يغادر الجبة –كما تسميها الراوية– ويغادر البيت إلى مكان لا يعلمه أحد، على الأقل هو "خطا خطوة. لم يصارع أي نعم، لم يواجه أي نعم"[4]، فلا أحد يستطيع مواجهة لالة فضيلة.

اتسمت صورة الابن في رواية "تشرفت برجيلك" بالعنف والعقوق، بينما في رواية "قلادة قرنفل" اتسمت بالعجز أمام سيطرة الأم وجبروتها؛ فهي اسكتت كل رجال البيت، وجعلت شخصياتهم تتلاشى أمام سلطتها، لتنقلب الأدوار السلطويّة وتصبح لصالح المرأة.

2-6 صورة الحبيب:

ركزت إنعام بيوض في رواية "السمك لا يبالي" على شخصية نجم وصوّرته على أنّه شخص كتوم لدرجة الانمحاء، دَفن كل ما يؤلمه ويحزنه ولم يُرد أن ينفتح على الغير، ولو

---

[1] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 113-114-115-118-119.

[2] (م. ن)، ص: 91.

[3] (م. ن)، ص: 137.

[4] (م. ن)، ص: 137.

كان هذا الغير حبيبته نور، لذا كان عاجزًا عن الافصاح لها بحبه وتعلقه بها؛ فهو كان يعيش "في عالم باطني لم يختلقه بمحض إرادته، لكن دفعته إليه هشاشة من حوله، وغربة ذواتهم، وثقل المسؤولية التي ألمّت به بصفته كبير العائلة بعد رحيل أبيه. تبع ذاك الرحيل الفاجع، رحيلاً لا يقل عنه فجيعة. إذ طردتهم سلطات الاستعمار من بيتهم الأنيق... واضطروا للانتقال إلى حوافها التي يعشش فيها السكان "الأهليون""[1]، إضافة إلى زوج أمه الذي عامله معاملة العبيد مع مباركة وتحريض أمه، كلّ هذا شكل بناء سيكولوجيّة شخصيّة نجم الانطوائيّة.

نجم الطبيب المثقف أَسَر نور منذ أول لقاء جمعهما على سرير المعاينة " تمددت... وصالبت دراعيها على صدرها في محاولة خرقاء لإسكات ضربات قلبها، التي بدى لها أنها تدوي في أرجاء المكان"[2]، وكان حاله من حالها "كيف اضطربت موازينه حين وقع عليها نظره أول مرة؟ حاول أن يقاوم طيلة عشرة أيام. لم تفارق مخيلته. احتلت كيانه. قرر أن يتصل بها. كان يعتقد بأنه مجرد أن يتحدث إليها سوف يتمكن من تصنيفها، وبالتالي إزاحتها. أو على الأقل وضعها في خانة من بين خانات مجموعته النسوية"[3]، ليعلن باتصاله بها عن أول هزيمة له.

نور المرأة الحديديّة بعد دعوة وجهتها له لزيارتها في منزلها، جلست قبالته وقالت دون مقدمات:

"– أنصت إلي جيداً. باختصار شديد. أنت تهمني إلى أقصى درجة. وأعتقد، إن لم أبالغ، بأنني أغرمت بك وأريد أن أبني علاقة معك... إن لم يكن لديك أي شعور تجاهي،

[1] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 127.

[2] (م. ن)، ص: 56.

[3] (م. ن)، ص: 122.

ولا تظن بأنه سينشأ يوما ما، فغادر هذا المكان ولا تعد إليه ثانية على الإطلاق"[1]، وهو ما فعله لأنّه لم يستطع تعرية مشاعره أمامها.

ألغت نور أيّ ردّ فعل بيولوجي عند نجم تجاه الأنثى فلم يعد "يسحره صوت سوى صوتها، ولم يعد يطمئنه دفء إلا حين يلامس جسدها، لم يعد ليومه طعم إن لم تشارك في لحظة من لحظاته"[2]؛ فنور كانت بالنسبة له كاملة يبهره "إتقانها لكل ما تفعل. كانت ماهرة في الرسم، وفي الطبخ وفي الرقص وفي الجدال... لكن ذروة مهارتها كانت في إضفاء الصدق على كل ما تقوم به دون محاباة متزلّفة، وكانت أيضا في السكينة التفاؤلية التي تقابل بها الأمور"[3]، بكل صفاتها هذه حاصرت مشاعره، واستطاعت الغوص في أغوار ذاته التي كلّما أوصد أحد أبوابها تفتحه وتجعله أكثر عريًا، لذا قرّر قطع علاقته بها والسفر إلى مرسيليا حيث عائلته، أملا منه في عودته إلى طبيعته ونسيان أمرها.

لكنه عاد إلى أرض الوطن باحثًا عنها، ولكي يتغلب على تعلقه بها، وأن لا ينفضح أمامها حاول أذيتها وصحِب رفيقته إلى معرض لوحاتها "... ثم استدرك بلهجة من أصاب الهدف، وهو يلف ذراعًا حانيًا على كتف المرأة:

– اسمحي لي أن أقدم لك الآنسة نصيرة، فنانة مثلك.

أجابت بنبرة استفهام أرادت أن يقرأ فيها استهجانها:

– مثلي؟...

– جميل أن نضع وجهاً لاسم.

... تجمدت أوصال نجم... ثاني هزيمة... هزيمة كالتها له نفسه ضد نفسه. لِمَ هذا الإمعان في إيذائها عن سبق الإصرار والترصد"[4].

---

[1] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 124.

[2] (م. ن)، ص: 144.

[3] (م. ن)، ص: 144.

[4] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 130–131.

ليس هذا وحسب إنّما حاول تقريبها من صديقه الهادي الذي انبهر بشخصيتها القويّة، وأراد الزواج منها منذ أول لقاء جمعه بها:

"أقدم نفسي أنا الدكتور "قرين"، لكن يمكنك أن تسقطي اللقبين وتناديني "الهادي".

أجابته بشيء من الفتور المحايد:

أنا السيّدة "زمّوش"، ولا يمكنك إسقاط أي لقب"[1].

نجم رغم تضايقه من وقوع الهادي في غرام نور، لكنه لم يصرخ في وجهه بأنّها المرأة التي تسكنه، بل ردّ عليه قائلا: "سأرتب لك موعداً معها، وما عليك إلّا أن تتدبّر أمرك"[2]، أخبر نور بالموضوع ليكون ردّها: "أَشْكُرُهُ على عواطفه النبيلة، وأشكرك على مساعيك الحميدة. لكن دعني أخبرك شيئاً، إذا كنت تريد التخلص مني، وهو حلّ أفترض أنه يريحك إلى حدّ كبير، فأنت لست بحاجة إلى زجّي بين أحضان رجل لمجّرد أنه مغرم بي"[3]، بفعله هذا يكون أقدم على جرح نور في الصميم.

تحفظ نجم في علاقته مع نور الذي "يرتاح إلى العلاقات التي لا التزام فيها. بما أن كل علاقة مآلها التلاشي، فالأمر لا يستحق أن يغير شيئاً في حياته"[4]، جعلها تبتر علاقتها به إلى الأبد محاولة التخلص من تبعيته، ليصبح بعد أن كان "الممسك، في البداية، بخيوط القصة كلّها يحرّكها كما يشاء على النحو الذي يريحه"[5]، خارج هذه القصة بعد أن قرّرت نور أن تخرج من تبعيته وتشطبه من حياتها لتحيا لنفسها ولفَنها الذي تحب. وقتها فقط عاد إليها؛ عاد في اليوم الستين من الأبد لأنّه لم يتحمل خسارتها وفي نفس الوقت لا يمكنه أن يعترف بحبه وشغفه بها وبقي في لا مبالاته.

---

[1] (م. ن)، ص: 169.

[2] (م. ن)، ص: 171.

[3] (م. ن)، ص: 173.

[4] (م. ن)، ص: 57.

[5] (م. ن)، ص: 190.

نجم الحبيب تنوعت صوره بين الحبيب المؤذي الذي لا يهمه شعور حبيبته، إذ كان فعله يحفظه من التعري أمامها؛ وبين الحبيب العاجز عن البوح بحبه لمن سكنته وجعلته لا يرى امرأة غيرها، وفي كلا الصورتين كان الحبيب/ الرجل تجسيدًا للصورة السلبيّة.

إن لم تستطع نور في رواية "السمك لا يبالي" أن تشعل قلب نجم وتجعله يبوح بحبه، فهل ستنجح صبا في رواية "ريح الصبا" أن تشعل قلب حبيب وتفعل ما عجزت عنه نور؟

"-هل ستُشعل السّيجارة أم الأصابع التي تمسكها؟

أشعل سيجارتي مبتسما، وردّ بكلّ برود "ليس كل الحرائق سببها الرجال" "[1]

هكذا كان أول كلام دار بين حبيب وصبا مشحونًا بالدلالات، فهل سيشعل مصابيح الحبّ في حياتها ويكون اسمًا على مسمى أم أنّه سيحرقها وينثر رمادها؟.

في الحياة كثيرًا ما تتحكم بنا الصدف، صدف تكون لعبور برّ الأمان، وأخرى تغرس فينا ألمًا إلى الأبد؛ وصدفة صبا كانت شرارة كهربائية صعقها بها غريب أعاد بها النبض إلى قلبها، التقته في يوم رحلة تحرّرها من قيود الرجال والمجتمع الذكوريّ، رحلة اختارت أن تكون فيها وحدها لولا تدخل هذا الغريب، الذي منذ أول حوار بينهما اكتشف حقدها الدفين على الرجال "أحسّ أنّ من تجلس أمامه قادرة على قتل أيّ رجل ستصطدم به، وأحسّ أنّ مخالبي بدأت تبرز من تحت جلدي الناعم"[2].

لم تتوقف الصدفة عند الالتقاء والجلوس في نفس المكان الشاغر والوحيد في المطار إنّما كانت الوجهة واحدة والمقاعد متجاورة، وكما تقول الثريا بلهجتها التونسية "شبيكْ تِفجعت؟ مش بش ناكلك راني. تْحبّ تشوف تسكرتي وتثبت في نومرو متاعي؟"[3].

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 14.

[2] (م. ن)، ص: 13.

[3] (م. ن)، ص: 15.

هكذا كانت البداية، وهكذا كانت صورة الغريب الذي لم تعرف عنه سوى اسمه حبيب، وأنّه عسكري برتبة عقيد، وكأنه بذلك يخبرها "لن تنقصني الإرادة ولا الجرأة لدخول معركة معك. في النهاية، أنت مجرّد امرأة عابرة في حياتي"[1].

وصلت صبا إلى روما، لم تُرد النوم أو الراحة إنّما قرّرت الخروج نحو "الشارع، حيث الناس يقدِّرون المسافة نجوما وحرية"[2]، كالطير المحتجز الذي اطلق صراحه، وحلق عاليًا، لكن سرعان ما قُصت جناحاه عندما تعرضت لسرقة حقيبتها التي فيها كل ما تملك. وبعد عودتها إلى الفندق تصادفت مع بطاقة حبيب "رميتها جانبا فليس لي مزاج الآن في التّفكير في.. رجل.. تونسي.. يعمل بالسفارة. يااااااه، يا لحماقتي ، إنه قارب الإنقاذ في هذه اللحظة"[3]، وبالفعل اتصلت به ورافقها في تقديم شكوى كما أعارها بعض المال إلى أن تسترد حقيبتها، ويصبح حبيب الرجل المنقذ والرجل الشهم.

من هنا ابتدأت قصتهما؛ ابتدأتها صبا بالانتقام من كل الرجال في شخص حبيب "قرّرت الليلة أن أهدر دم رجل مازال برغم شيبه يشبه الأطفال في ابتسامته"[4]، عزمت على اصطياده ونجحت:

– صباح الخير يا مزيانة!

– ممم، حبيب، أمازلتَ حيّا؟

ربّما، قبل أن تقتُليني الآن.

ابتسمت في مكر، فقد أصابت صنّارتي صيدا."[5]

أسقطته في فخ الغيرة وهي "أول فيروسات مرض الحب، سيفكّر فيّ الآن أكثر"[1]، لكن سرعان ما انقلب الكيد على مُكيده، فحبيب كان الرجل اللعوب الذي يعرف كيف يأسر أنثاه

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 16.

[2] (م. ن)، ص: 18.

[3] (م. ن)، ص: 19.

[4] (م. ن)، ص: 24.

[5] (م. ن)، ص: 30.

بمعاملته، وهذه بعض المقاطع من الرواية التي تجلت فيها صورته : "سحب الكرسي بكل لباقة لأجلس، ثمّ جلس قبالتي"[2]، وتسرد صبا أيضا: "– هل تسمحين لي بهذه الرقصة؟

خرجتْ من صدري تنهيدة، لم يطلبني رجل يوما للرقص. امرأة تخطّت الثلاثين من عمرها بكثير، ومازالت تنتظر دعوة للرقص... انتهت المعزوفة، قبّلني من يدي كأميرة. يا إلهي! كم كان هذا الرجل لبقا!"[3]، لا تظهر عليه قسوة العسكر فبداخله طفل صغير يحتاج لصدر دافئ يحتضنه .

تعترف صبا أنّها اسْتحْلت ضعفها أمامه كلّما حاول التقرب منها "بدأ رأسه يقترب شيئا فشيئا، حتى التصقت شفاهنا. رجّة في الجدار الذي يحمِلني، لا بلْ باتت بين ضلوعي، كأنني لم أقبِّل رجلا من قبلُ"[4] لتقع فريسة لشهوتها، فهو كان كالثعلب في مكره بل كان غابة مليئة بالوحوش؛ "كان نمرا جازا للانقضاض عليّ، نظرة تفوح منها رائحة كريهة غريبة.... دفعني نحو الحائط، أمسك بزنديّ بكل قوّته.... كلّ ذلك وأنا متسمّرة مكاني كأنّما قرِئت عليّ تعويذة"[5].

وأعلنت استلامها لرجل تجسّدت فيه صورة الرجل الشهواني؛ رجل يبحث عن شهوته في "جسد عابر كعادة أغلب الرجال، لكن، لا يوجد رجل شرِه للمرأة إلا إذا كانت طبقا جاهزا للالتهام"[6].

الشهوة غريزة موجودة عند الجنسين لكن التحكم فيها، واختصاص شخص واحد بها هو الطبيعي –من المفروض– وهذا الشخص يكون الحبيب؛ وحبيب روايتنا "كان كما الطير الجريح، يحاول التشبث بكلّ قشّة تعترضه، وحين يشفى يرميها. لعلّه كان ينتقم من طابور

---

[1] (م. ن)، ص: 49.

[2] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 25.

[3] (م. ن)، ص: 62.

[4] (م. ن)، ص: 41.

[5] (م. ن)، ص: 48–49.

[6] (م. ن)، ص: 55.

العاشقات لبيّاع الكلام، لأجل رجل داخله طفل حزين، متعب من هزائمه"[1]، كانت سبب هزائمه ابنة العم وحبيبته منذ الصغر التي استبدلته برجل أغنى منه "كنت رجلا بسيطا يحاول أن يسطر لنفسه مستقبلا أفضل، كان مرتّبي أصغر بكثير من أحلامها"[2].

أمّا حبيبته الثانية، زوجته "قتلت فيه توقَه معها للحلم بعنجهيّتها، لم تستطع أن تجعل نفسها كتابه المقدّس الذي يرتله حتى آخر أيام حياته. كانت تمقت أوراقه وحبّه للكتابة"[3]، وكذا عشيقته التي خانته ومارست عليه السحر والشعوذة ليحبها، كلّ هذا جعله صورة للرجل الخائن الذي يعتبر المرأة كقطع الغيار التي يغيّرها كلما انتهت صلاحيتها الجسدية عنده، وكانت صبا إحداهن، لكنّه احتفظ بها كقطعة احتياطيّة يستعملها بين تغيير وآخر كي لا يبقى بلا امرأة.

حبيب كان الحبيب الزائف كزيف المسافات الذي شرخ علاقتهما؛ فكما ترك عمله وزوجته وأطفاله للبقاء معها، هو الآن تركها تَغرق لينقذها الغريب في وجوده "عهد عليّ ألاّ أتركك ما حييت وألاّ أجعلك تتعبين في حياتك"[4]، ووعده كان كزيف حبّه؛ فهو لا يعرف عن صبا الإنسان غير تضاريس جسدها تقول صبا: "لا يعلم أنّي أعشق هذا النوع من الشكولاطة، ولا يدري أن لدي حساسية من الفواكه الاستوائية، ولا أنّي أكره نكهة الفراولة والفانيليا في المثلّجات. هو لا يعلم حتى أكلتي المفضلة"[5]، لم يكن الحبيب الحقيقي الذي يكون نقطة قوتها وسندها.

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 58.
[2] (م. ن)، ص: 57.
[3] (م. ن) ص: 57.
[4] (م. ن)، ص: 72.
[5] (م. ن)، ص: 118.

"–لقد تعود بكل صفاقة، رميي في الجمر وتركي دون تحريك ساكن ولم يتحمّل مسؤوليتي يوما. قد أكون أنا التي أخطأت في حساباتي يوم اعتبرته رجلي وسندي. راهنت على حصان خاسر منذ البداية"[1].

حتى في أصعب ظروفها لم يساندها تقول: "طلب حبيب مرّات قليلة أن يساعدني متفاخرا بأنّ لديه المال، وكنت أرفض رغم حاجتي للمساعدة الماديّة، وكان يقبل رفضي بدل أن يساندني. وحين صرت أنا التي أطلب صارت المبررات كثيرة لعدم قدرته على المساعدات. كانت وعودا كاذبة لمجرّد التباهي بأنّه رجل"[2]. رجل جاحد لكنه كان كريمًا ماديًا ومعنويًا مع الجميع إلاّ معها فحتى عندما كتبت له: " إن لم تكن معي وقت المصائب فلا حاجة لي بك"[3]. لم يرد إلا بـ"ربي معاك ويسلّمك من كل شرّ "[4].

هذه الدونية التي سرت في كل تصرفات حبيب جعلت صبا تخرج من الخضوع لسلطته وسطوته عليها إلى الوعي بذاتها، حاولت أن تحدّد طبيعة علاقته بها أكانت حبًا، أم جنسًا، أم هوسًا، ففي كل مرة تصمم على هجره وتكتب له يقابل طلبها كعادته بنذالته وردوده القاسية والجارحة

"–أريد حبّا... فمن الأفضل أن نبقى مجرّد أصدقاء.

–ولم لا، لنكن صديقين، أنت امرأة راقية وستفهمين الأمر حتما.

–هل أنت سعيد؟

– لا تخافي عليّ، أنا سعيد في حياتي."[5]

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 123.

[2] (م. ن)، ص: 130.

[3] (م. ن)، ص: 126.

[4] (م. ن)، ص: 126.

[5] (م. ن)، ص: 88.

وعندما يحس أنّ المرأة التي تحبه ابتعدت وسيفقدها يحاول ردّها، كي يحتفظ بها ضمن قائمة ممتلكاته، وأن لا تكون لغيره فهو لا يحب الخسارة " لكنّه عاد بعد أسبوع يرتجي رضاي، ويسأل عن أحوال قلبي، ذلك الذي دكّته الثورات وأهلكه الحبّ. فتحت له بابي على مصراعيه... لكن حبّيله كان يجعلني أعود دائما لأطلب ودّه حتّى في عزّ ظلمه لي وتعنّته ونكرانه"[1].

ظلت علاقتهما على هذه الحال إلى أن جاء اليوم الموعود الذي وصلت فيه لصبا رسالة قبول للعمل في الخارج، وورقة تحاليل تثبت حملها من حبيب؛ ليكون هذين الخبرين هما الفيصل في علاقتهما. أخفت عنه حملها فهي كانت متأكدة أنّه ليس بحاجة إلى أبوة ولد منها، تركت له أغنية الشيخ إمام "أنا أتوب عن حبك أنا"، وعزمت الرحيل وهذه المرّة تحمل شيئا منها معها.

أعطت الثريا رمضان لشخصية حبيب صور مختلفة بداية كانت إيجابيّة؛ إيجابيّة أيّ علاقة في بدايتها فكان الحبيب/ الرجل: الغريب، الشهم والمنقذ، اللطيف، بعدها تحول إلى صور سلبيّة متعددة (الشهواني، الخائن، الحبيب الزائف، الدوني). لخصت صورته في قولها على لسان صبا: "... رجل لا يفقه للحب معنى سوى جسدي حين يعود. هذا الجسد اللعين، كان عليّ أن أشوهه من زمن بعيد كي لا يقترب منه رجل شبق، شهواني، لا يعرف لروحي قيمة"[2].

2-7 صورة الصديق:

تختلف نظرة الرجل لصداقاته عن نظرة المرأة لها، خصوصًا إن كان أحد أطرافها زوجها فصداقة عمر وادريس في رواية "الملهمات" كانت من النوع الغريب تفوق حتى ارتباط

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 88.

[2] (م. ن)، ص: 127.

الأخوة؛ صداقة ارتبطت ببحث مشترك عن الرغبة والإلهام مع فارق كما يورد ادريس: "أنني كنت أنجب كتبا وكان يجني متعا"[1].

لذا كانت نظرة أمينة زوجة عمر لصداقتهما نظرة سلبيّة؛ فهي تمقت ادريس وتعتبره سبب مصائبها، فقد كان صورة لصديق السوء "فعلى هذا النمط الذكوري قامت علاقة الصداقة بينهما. كانا يقضيان أوقاتا طويلة معا بالشقة السرية أو أثناء أسفارهما... لهذا كانا يحرصان كل الحرص على الاحتفاظ بصداقتهما بعيدا عن "المجتمع العسكري" كما كانا ينعتان بيوت الزوجية"[2]، كي لا تنكشف أسرارهما الزوجيّة ولا تتحالف زوجتاهما ضدهما، فصداقتهما بنيت على الخيانة الزوجية والتستر على بعضهما.

ولولا مرض عمر رفيق الدرب لما قرّر ادريس رفع "الستارة الخلفية وأهديكم العرض الحقيقي.. عرض الكواليس المفعم بقلق الممثلين وتقلباتهم المزاجية.. بعلاقاتهم السرية وانفعالاتهم الحقيقية التي يوارونها خلف المكياج والأقنعة قبل أن يرسموا ابتسامة تستحق منكم التصفيق"[3]، ويكتب سيرته الذاتيّة ومغامراته مع النساء، والتي يجهلها الجميع إلّا عمر.

كشفت هذه الروايات من خلال صور الشخصيات الرجاليّة التي كانت كلها سلبيّة، عن زيف المجتمع المغاربي الذكوريّ، وأنّ الرجل المغاربي تغلب شهوته على عقله، وعلى ثقافته، ممّا جعلته بلا قيم ولا أخلاق، وصورة للرجل الذي يحمل جلّ الدلالات السلبيّة التي ترتبط بالعنف والتسلط.

II- صور الرجل السلبيّة في المخيال الروائي النسائي المغاربي المعاصر:

تشكل الروائيّة المغاربيّة صور الرجل انطلاقًا من مرجعياتها التي ترتبط بنظرتها للرجل وعلاقتها به، حيث ترسم صوره في المتخيل الروائي من خلال واقع المجتمع العربيّ المغاربيّ، كما أنّها تستمد صوره من واقعها الخاص، لذا كان حضور الرجل مكثفًا خصوصًا

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 55.

[2] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 170-171

[3] (م. ن)، ص: 14.

بصوره السلبيّة، والتي تمثلت في مدونات بحثنا في صور: رجل الدين، المثقف، الرجل المادي، الرجل الانقيادي، المدير، الجار.

1- صورة رجل الدين:

أثَّر سياق العشريّة السوداء في الرواية النّسائيّة الجزائريّة، وكان حجر الأساس في بناء العديد منها لما خلفته هذه الفترة من سواد في القلوب والبيوت؛ تعرّضت فيه المرأة لكل أشكال الإرهاب (الأسري، المجتمعي، الإرهاب باسم الدين)، وهذا ما تجسد في رواية فيروز رشام "تشرفت برحيلك".

ربطت فيروز رشام معاناة فاطمة الزهراء برجل الدين المتطرف بداية من الأخ إلى الزوج، إلى مسيّرهم أخ الزوج فاتح ؛ الذي صورته بداية من مظهره الخارجي بناءً على نفسية فاطمة الزهراء

"فلم أر في حياتي رجلا بمثل ذلك القبح!

لحية سوداء طويلة ومتوحشة. شامة دائرية كبيرة تميل للسواد وسط جبينه. ظفر أصبع الخنصر، الأيمن والأيسر، طويل وحاد كالسكين. نظرة ماكرة خبيثة لعينين تظللهما من فوق حواجب مبعثرة وكثيفة، ومن تحت تغرقان في هالات سوداء عميقة...

- آه يا أختي لو ترينه.. إنه حقا إرهابي!"[1]

هذه الصورة التي تقدمها فاطمة الزهراء للإرهابي فاتح أخ زوجها، هي صورة بشعة لرجل يستغل الدين لأغراضه الشخصية، فهو كان من ذلك "النوع الذي يمكنه حقا قتل إنسان بكل برودة، فالشر كله يخرج من بين أصابعه وعينيه"[2].

إنّ صراع فاطمة الزهراء مع فاتح ابتدأ من يوم زفافها عندما رفضت أن ترتدي الجلباب الأسود؛ وهو فستان العروس عند السلفيين بدخوله غرفتها وانتهاكه حرمة النساء، وهو الذي

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 100-101.

[2] (م. ن)، ص: 142.

لا يرضى بالاختلاط في بيته فقوانين بيته صارمة "... تذكري دائما أنك في بيت إمام وبيت رجال. لا تنزعي الخمار أبدا، والبسي فساتين طويلة الأكمام، وإياك من "بيجامات السروال". الكحل والزينة لزوجك فقط وفي غرفتك فقط، فلا تخرجي بهما أبدا. ولا خروج لك من البيت إلا مع زوجك."[1]، فالزوجة عنده دائما تحت رحمة الرجل، لهذا كان مرارًا يحرّض ناصر على التعدّد في النساء، وعلى ضربهنّ

"– "فاضربوهن".. الله من قال ذلك يا أخي، أتعصي أوامر الله!"[2]

فكلّما سمع ناصر يضربها ينادي: "– أدّبها، أدّبها، فالعصا تؤدب النساء!"[3]، ولم تتخلص من وجوده إلا عندما التحق بجماعته المسلحة في الجبل، ولم يدم مكوثه معهم طويلاً فبعد قانون الرحمة سلّم نفسه وعاد إلى البيت، وإلى العمل هذه المرّة ليس كإمام إنّما عمل في مهنة يفقه فيها أكثر من الدين؛ وهي بيع ملابس النساء الداخليّة والتي احترفها أيضا غيره من جماعته التائبين فمن "الجهاد إلى الستريغ! طبعا هو بائع بارع، ويعرف مقاسات النهود والأرداف من أصغر مقاس لأكبر مقاس، وما إن تدخل عنده زبونة حتى يمررها بجهاز السكانير عالي التقنية الموجود بعينه والذي يرى به حتى حجم حلمتها! وقبل أن تسأله المقاس الدي تريده، حتى يضع أمامها كل الخيارات"[4].

فشخصية رجل الدين فاتح صَورتها فيروز رشام على أنّها شخصية عدوانيّة ودمويّة جاهلة تمامًا لتعاليم الدين السمحة، هذا الجهل نلمسه أيضا في رواية "دروب الفرار" من خلال شخصية الشيخ الإمام حسن الغضبان–أحد مؤسسي الاتجاه الإسلامي في تونس– الذي سمّم فكر نساء البيت بأفكار دينيّة ذّكوريّة حرفت القرآن والأحاديث، وجعلت مطلق القوامة للرجل ونصيب المرأة الأكبر فيها كان النار، وأنّ المرأة كما أوردته حفيظة قارة بيبان

[1] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، ص: 130.

[2] (م. ن)، ص: 169.

[3] (م. ن)، ص: 133.

[4] (م. ن)، ص: 173.

على لسان الشيخ الإمام حسن الغضبان "خصوصا المثقفة –داعية زنا– تشيع الفاحشة بكل الطرق، فكريا وسلوكيا وأخلاقيا. وهي لذلك لا تستحق أن يؤاخذ الرجل من أجل اغتصابها"[1]، فأيّ فكر وحشي ذكوريّ يبيح الاغتصاب ويجعل منه حقًا مشروعًا للرجل، ليس لشيء سوى أنّها امرأة متعلمة.

وقدمت إنعام بيوض صورة رجل الدين في رواية "السمك لا يبالي" من خلال نموذجين لرجل الدين الشيخ/ المسلم، والبطريك/ المسيحي، وعقدت مقارنة بينهما كما أبرزت تأثير كلّ منهما على بطلتَي الرواية ونظرتهما إلى خالقهما.

جسّدت إنعام بيوض صورة الشيخ في شخصية جدّ نور؛ الذي تزعزع إيمانه بعد وفاة ابنه وأصبح يقيم حلقات البردة كل يوم خميس؛ هذه الحلقات زعزعت هي الأخرى حبّ نور لله وذلك عندما تحرش بها أحد شيوخ هذه الحلقات "بعد أن دفع بها أحدهم ذات مرة إلى ركن مظلم، وأنذرها بأن الله سيغضب... وسيدخلها النار لأن فستانها قصير. ولكي يريها كم هو قصير، راح يسحب يده على ساقيها، ويرفعها شيئا فشيئا إلى أن دسّها بغتة بين فخذيها، وقبض على فرجها بكامل راحته. ثم أزاح سروالها بأحد أصابعه ... الله سوف يعاقبك... اللهما أطراه ما أحلاه"[2]، هنا كانت صورة الشيخ صورة للرجل الشهواني الذي أعمته شهوته عن دينه، وعن صغر عمر نور.

أمّا الصورة الثانية تمثلت في البطريك الياس معوض الذي تميّز بالتسامح والمحبة فكان على يده شفاء ريما صديقة نور وعودتها إلى الكلام بعد أن طال صمتها جرّاء وفاة أمها "... نظراته المختلسة إليها كانت من العمق والمودة... تلك النظرة بالذات هي التي جعلتها تنطق باسمها بعد أن كادت أن تنسى الكلام"[3]، وهي نظرات تذكره بعشقه لوالدتها التي لم يسمح له منصبه الديني من الزواج بها، لذا كان لها الصدر الحنون والمرشد الناصح رغم أنّ ريما من

[1] حفيظة قارة بيبان: دروب الفرار، ص: 64.

[2] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 62–63.

[3] (م. ن)، ص: 79.

أب مسلم وأم مسيحيّة فهو لم يقم تمييزًا عنصريًا كونها مسلمة، أو أنّه حاول تنصيرها بل لم يفرق بين الدينين في معاملته معها إنّما قربها من حب الله.

"–هذا الله تبعكم ما بيعرف ألّا ياخذ ويفرّق!...

جلس شمّاس الياس على كرسيه الكبير، ورفعها إلى حجره، وضمها إلى صدره العريض ثم قال بعد هنيهة صمت:

– قبل كل شي، بدّي اياك تعرفي، إنو الله تبعنا هو نفسه الله تبعك، وتبع كل الناس. وإذا كلهم تركوكِ هو ما بيتركك"[1]

شموس الياس كان عكس الشيخ تمامًا ؛ فالأول قرَّب ريما من الله وزرع حبّه فيها والثاني نزع هذا الحبّ وغرس الخوف مكانه بشهوانيته، هذا لا يعني أنّ رجل الدين لا شهوة لديه إنّما سيطرته على نفسه وشهوته هي من تمنحه صفة رجل الدين. فالشاب شموس –كما تناديه ريما للتفرقة بينه وبين البطريك الياس– أعجب بريما "... التفت صوبها ليتأمل ذلك الكائن... وجه طفلة وجسد امرأة. حطّت عيناه على نهديها المكتنزتين كتفاحتي خطيئة. أغمضها بسرعة، وراح يتمتم بصلاة"[2] وأغلق قلبه عن حبّها تبجيلاً لمنصبه ولدينه الذي يحرّم عليه النّظر بشهوة للمرأة.

هكذا كانت صور رجل الدين التي اتسمت بسلبيتها وشهوانيتها عند الشيخ المسلم، أمّا صورة البطريك فكانت سلبيّة من خلال نظرته للمرأة إلاّ أنّها كانت مغلفة بالحب.

2– صورة الرجل المثقف:

إنّ المثقفين "لا يكونون أبداً في أفضل حالاتهم النفسية إلاّ عندما تحرّكهم عاطفة ميتافيزيقية، ومبادئ الحقّ والعدل النزيهة، فيشجبون الفساد، ويدافعون عن الضعيف،

[1] إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص: 94–94.

[2] (م. ن)، ص: 104.

ويتحدّون السلطة المعْيوية أو القمعيّة"[1]، فكيف كانت العاطفة الميتافيزيقية التي حرّكت شخصيات مثقفي الروايات الثلاث " الملهمات، نساء الريح، وقلادة قرنفل"؟.

صورة المثقف في رواية "الملهمات" تمثلت في شخصية ادريس "الكاتب الناجح" والتي كانت انعكاسًا لكل صور كل النساء اللواتي عبرن حياته "بدأ من التي منحتني الحياة.. إلى التي أيقظت الرجل بداخلي.. والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه.. والتي جعلت قلمي يتألق.. والتي

كانت ورقة مبسوطة تحت يدي..

فكل كتاب عندي مقرون بامرأة"[2].

كانت المرأة ملهمته لكن يستمد إلهامه منها بطريقته الخاصة ؛ فأول كتابة له كانت مع أول علاقة مارس فيها الحبّ مع فتاة أحبّها وهي هناء، لتحل العلاقة الجنسيّة محلّ الروح في الإلهام، فكأن الكتابة عنده تتشكّل من حتمية أنّ "تفريغ القلم يستوجب حتما تفريغ آخرَ"[3]، بعد ذلك تزوجها ليحافظ على انتاجه الأدبيّ. هناء التي لم تستطع أن تنجب له ولدًا يحمل اسمه بسبب المرض الذي أخذها عنه، وأخذ أسلوبًا في الكتابة ساهمت هي في صياغته .

طابَق الكاتب الناجح بين الفعل الجنسيّ والفعل الابداعيّ من خلال ممارسة طقوس نادرة في عالم الكتابة "كل ما أذكره هو جلوسي إلى المكتب، بعد أول ممارسة للحب عن حب، لأمسك بالقلم، وأشرع في الكتابة دون سابق قرار أو تفكير.. أكتب.. وأكتب.. ومازالت النشوة تسري في عظامي"[4]، فبينما تتلفظ المرأة أنفاسها على سرير الشهوة يتلفظ هو أنفاسه على أوراقه كتابةً، ليصبح جسد المرأة ملهمه الإبداعي، وتصبح الأنثى إلهة الفن، ولأنّ

[1] ادوارد سعيد: صور المثقف، دار النهار للنشر ش.م.ل، لبنان، 1996، ص: 23.

[2] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 14.

[3] (م. ن)، ص: 25

[4] (م. ن)، ص:25.

التكرار "عدو الإبداع. والضجر بداية النهاية"[1] كان لا بدّ عليه البحث عن جسد جديد لينتج الجديد.

يتكرّر هذا الطقس مع كل المُلهِمات، وكلّ واحدة فيهنّ تمنحه انتاجًا أدبيًا جديدًا؛ فالطالبة الجامعية ياسمين التي كانت أول من دشنت عشّ الحبّ في مكتب عمر، وأول من أدخلته عالم التجريب الذي "يستوجب تجريدا"[2] لعبت دور الملهمة بامتياز، وكان لها الفضل في إصداره أول "مجموعة قصصية كانت فتحا في فن التجريب بالمغرب.. واعتبرها النقاد مدرسة جديدة"[3]، لكن سرعان ما انسحب من علاقته معها لأنّها كانت انتهازيّة وحاولت محاكاته في الكتابة وأدخلته طقوسها التي كان فيها هو الملهم.

أمّا زينة ملهمته الثالثة الخادمة التي تشتغل في غرفة عمر السرية بمشهد "مؤخرتها وهي منكبة على البلاط، وضفيرتها مائلة على كتفها... أيقظ بأحشائي رغبة دفينة، أحسستها جامحة، في القفز على ظهرها وامتطائها"[4] ظل يلاحقها حتى امتطاها رغم أنّ "مجرد حضورها بالشقة يجعل قلمي ينطلق وتطيعني الكتابة"[5]. كان طقسها مختلفًا كاختلاف شخصيتها؛ كانت تحضر له الطعام الذي يشتهيه وبعد الأكل يشتهي جسدها فهي كانت الأقرب إلى قلبه بعد زوجته هناء

"كانت تخلق حولي عالما قريبا من رغباتي الحقيقية..

كان كل شيء معها سهلا، تلقائيا من غير نقاش.

لا تسألني عن شيء أبدا. تتحرك وفق إحساسها وتتعامل مع الأشياء بحدسها"[6].

---

[1] (م. ن)، ص: 29.

[2] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 68.

[3] (م. ن)، ص: 69.

[4] (م. ن)، ص: 83.

[5] (م. ن)، ص: 86.

[6] (م. ن)، ص: 87.

كل النساء أتعبته إلّا هي، لذا كانت فترتها الأخصب ابداعيًا؛ لأنّه لا وجود للخلافات ولا للنقاشات بينهما.

ادريس صورة للرجل الذي تتحكم في فكره المركزيّة القضيبية، لذا كان لابدّ من أن يجرب جسدًا جديدًا ليقذف ابداعًا جديدًا، ففي عزّ تعلقه بزينة تعرّف بالمطربة نجمة التي أخبرها بأنّه سيكتب رواية بطلتها نجمة عربيّة توهمت أنّها هي، نرجسيتها دفعته للتخلي عنها هي الأخرى دون إصدار أيّ إبداع، وبذلك خسر زينة التي اكتشفت خيانته وخسر ما كان يبدع معها.

دونيّة ادريس لم تتوقف عند هذا النوع من الملهمات العازبات، بل استباح لنفسه تجربة الجنس مع زوجة صديق له؛ وهي ثريا الذي ابتدأت علاقتهما بالصداقة "كنت صديقها الذي تحكي له غرور زوجها وأنانيته، ولم تشك في أنّ أنانيتي أكبر وأعظم"[1]، رويدا رويدا زاد تقربهما الفكريّ ومعه الجسديّ الذي سعدت به كونها عجزت عن إلهام زوجها، وبفضلها طرق عالم الرواية فمن سبقنها قدراتهم الإلهامية اقتصرت على الفن القصصي.

كان جسد الفنانة التشكيليّة رجينا الذي يفيض أنوثة؛ هو اللغة التي ربطت بينها وبين ادريس اللذين اختلفت لغتهما، وتشابهت طقوسهما الإبداعيّة "...دون أن ندرك كيف، كنا في أحضان بعضنا نسبر ألوان جسدينا... وقبل أن نستعيد أنفاسنا لاهثة، نهضت هي إلى لوحتها عارية كعروس البحر لتلقي بأمواجها الملونة على بياض اللوحة

كدت أجن من الفرح..

ها هي فنانة تشكيلية من بلد آخر، وثقافة أخرى، تمارس طقوسي.. تجعل من ممارسة فنها امتدادا لممارسة الجنس"[2]. فكما كان له قصص وروايات ساهمت فيهنّ ملهماته، كان لها هي الأخرى لوحات تحمل كل منها اسم عاشق. فرجينا كانت استثناء بالنسبة له فهي

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 113.

[2] (م. ن) ص: 136.

فعلت ما لم تستطع فعله ياسمين قبْلها، كما كانت المطربة الصينية الاستثناء الثاني حيث ألهمته لكتابة حكايتها من خلال صوتها.

عادة ما يقال ختامها مسك لكن فاتحة مرشيد جعلت خاتمة ادريس مرضًا خبيثًا أصاب قلمه الآخر كما يسميه، في لحظة إباحيّة سلبيّة مارس فيها الجنس مع حائض، فهو لا يمانع بفكره القضيبي هذه الممارسة، وشاركته هذا الفكر رجاء الصحفية التي ترى أنّ دم الحيض هو إجهاض يحرّرها من الأمومة "أصبح اللون الأحمر لون الحرية.. لون المتعة التي لا ينتظر منها شيء سوى أن تتحقق"[1]، لتكون هي خاتمة عهده بالنساء.

رسمت فاتحة مرشيد للكاتب الناجح/ ادريس صورة سلبيّة خاليّة من القيم والأخلاق التي يتحلى بها الرجل المغاربيّ المثقف (الشهواني، النرجسي، الخائن، المخادع، اللئيم، زير نساء)، قدمت السلوك الباطن لشخصيته والتي تكتنفها الازدواجية في علاقته بالمرأة التي قالت عنها بلسانه: "كنت... كمن يعاني انفصام في الشخصية. بداخلي رجلان. أحدهما عاشق من نار.. نار ولدها حرماني من العاطفة.. عاطفة رفضتها يوم أحسست بأنها مشتركة. فتفيض فجأة.. وأنتفض كفارس

يطفئ نار الحرمان بماء القلب.

والرجل الثاني مراوغ لئيم يطمح إلى المخادعة، يتضور جوعا للنساء، ولا شيء يشبع شهيته إلا مؤقتا... فيستغلهن لمصلحته ويرمي بهن كعود ثقاب أشعل وانتهى"[2].

رغم هذا إلّا أنّها بحثت في ماضيه عن ما تبرّر به سلوكياته الشاذة، عادت بنا إلى يوم وفاة والده وهو طفل لم يتعدى السابعة من عمره، وتحديدًا إلى صورة أمه في غرفة والده وهي في أحضان الدادة –كما يسميها– عاريتين تقبلان بعض في وضع حميمي لا يكون إلا بين رجل وامرأة وكانت صدمته بهما "أول زلزال في علاقتي بالنساء... فمشهد الحب بين أمي

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:164.

[2] (م. ن)، ص:182-183.

ودادة الغالية... وأنا طفل، لن تمحوه نظريات علم النفس التي التهمتها ولا أزال"[1]. والحقيقة أنّ صدمات الطفولة تبقى مبثوثة في العقول والعواطف لا يمكن تجاوزها مهما بُلغ من الكبر، فما شخصياتنا إلا تركيبة من تراكمات الصغر.

أزالت الرواية الستار عن مجتمع المثقفين خاصة الذكور (عمر، ادريس)؛ فهم النخبة في العلن وعديمي الأخلاق والقيم وراء الستار.

جمعت في رواية "قلادة قرنفل" صالح الشخصيّة المثقفة مع ابنة خاله مشاعر الحقد والكره كونها رفضت الزواج منه، ولكي لا تتحمل عقاب العمة وطردها أجبرته أن يرفضها هو؛ لأنّ رفضها له في العلن شتيمة. أمّا هو عمِل بما قالت، وظنته العمة وصدّق أنّه هو من رفضها "أنت حاقدة لأني لم أتزوجك.

قالت له: وهل أنا مثلك أحرق أفكاري داخل البيت.. هل كنت تعتقد أني كنت سأقبل لنفسي دور الزوجة الثانية... زوجة شخص يدعى أنه مثقف"[2]. إضافة إلى ذلك فما أشعل نار الحقد بينهما عندما كتبت مقالة عن "صورة تشرد المثقف حين يضيع منه الخيط الفاصل بين ما يعبر عنه وما يعيشه اجتماعيا"[3]، وظن أنّه هو المقصود لأنّ صورته تنطبق وصورة المثقف الذي صورته، لذلك حاول منعها من العمل والكتابة لكنّها لم ترضخ له.

حاول صالح إعادة العلاقة بينهما إلى سابق عهدها قبل أن تطرح العمة فكرة زواجهما "لنعقد السلام بيننا"[4] هذا ما قاله حينما دعاها لسهرة عشاء، اسمعها الأغاني التي تعشقها كان لطيفا للحدّ الذي تتوجس منه " صالح لا يوجد بلطف إلا لسبب في نفسه ومن هذا العشاء أخاف... هل هي حكمة العمة، بأن يستدرجني إلى مطعم ويملأ معدتي ... ويشربني

[1] (م. ن)، ص:180-183.
[2] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 32.
[3] (م. ن)، ص: 31.
[4] (م. ن)، ص: 29.

كلاما مهموسا... بعد ذلك يطلب مني أخذ مبلغ مالي ومغادرة البيت"[1] أشعلت نار غضبه بكلامها، غضب منها واستدرك موقفه.

"مسك بيدي ثم قبلها وهو يبتسم.

– اعذريني، أصبحت منفعلا هذه الأيام.

...أنت التي تدفعين بي نحو العنف في الحديث معك، ليس هذه المرة الأولى التي تستفزينني فيها، تشعرينني دائما برائحة الحرب، بالعدوانية"[2]

صالح كان مختلفًا بكل المقاييس؛ كان صورة للرجل العاشق الرومنسي، كان المكان يفوح بعطر القرنفل "هكذا هي علاقتي معه، كلما دخلت في لحظة عشق كلما أحسست القرنفل يداعب أنفي.. هل هي بالفعل لحظة عشق"[3] استسلمت لهذه اللحظة انسجمت معه ما دفع بها إلى استغلال الموقف ومحاولة اخراجه من صمته وإعادته إلى الصحو من خلال مواجهة نفسه أولاً.

"ماذا تريدين أن أفعل.. هل أنتفض على الحاجة...

–لا، لا، يا ابن العمة، انتفض على نفسك، تمرد على المزيف فيك، حرر ذاتك من البنود،

إبْحث عن صالح الإنسان، الذي من حقه أن يختار.. يحب وينال، أن يرغب يعشق ويكره.. أن تأتي الأفعال من إرادته"[4].

هكذا كانت صورة صالح المتأرجحة بين المثقف ذو المكانة العاليّة، والابن الخاضع الضعيف، وعاشق ابنة الخال لكن لا أحد كان يعلم صورته الداخلية أمام هذا الكمّ من التناقضات "هل تظنين أني جاهل بخطوي الخجول، لكن، ما سألت نفسك كم من جرعة

---

[1] (م. ن)، ص: 137–141.

[2] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 144.

[3] (م. ن)، ص: 153.

[4] (م. ن) ص: 156.

ابتلعت من الخوف، كم من بند حفظت دون فهم، أنا تربيت على الخوف والخوف عطلني... لا أعرف كيف أواجه نفسي، لا أملك وسائل المواجهة..."[1]، ربما تركيبته النفسيّة والشخصيّة رغم ثقافته ومكانته الاجتماعيّة، كانت نتيجة لافتقاده لوجود القدوة من الذكور في صغره، الذين يقفون في وجه الحاجة.

وشخصية عبد المجيد في رواية "نساء الريح" كانت صورة للرجل المثقف النّاجح، تزوج من امرأة ثريّة ألَحت عليه أن يتم دراسته الجامعيّة، وأسست له شركات استطاع بذكائه تطوريها وازدهر عمله في الداخل والخارج الذي اتبع سلوك الأثرياء "لم يكن يحب القراءة، لكنه يمتلك مكتبة تحتوي على آلاف الكتب لا يمتلكها أي مثقف في البلد، لم يكن يعرف في الفن التشكيلي ولا يمكنه التمييز بين مدارسه، لكنه اقتنى أعمال فنانين كبار من مختلف العواصم التي زارها"[2]، ولم يمنعه ما وصل إليه من ثراء وحبّ زوجته، وفضْلُها عليه من أن يكون الزوج المخلص لها، بل راح يعبث مع النساء ونساء الريح شكلنّ حلقة الخيانة في حياته.

اِلتقت شخصية الكاتبة بعبد المجيد في إحدى المعارض التشكيلية عند قيامها بتغطية لهذا المعرض كونها تعمل في مجال الصحافة؛ حدث اللقاء صدفة باصطدام الأجساد تبعه اصطدام القلوب وتعلقها ببعض "... أخذت أتراجع خطوتين إلى الوراء، وفجأة وجدت نفسي في حضن رجل ضخم... وبعد حديث قصير قبلت دعوته على الغداء... جاء إلى المطعم محملاً بالهدايا الثمينة... لأكثر من خمس سنوات كان الرجل الوحيد في حياتي، يغدق علي الحب والهدايا دون أي وعد بالزواج"[3]؛ هذا الزواج الذي كانت تحلم به كل النساء، فلا هو عرضه عليها ولا عارض عندما أخبرته بزواجها، وختم علاقته بها بهدية لزواجها كانت لوحة

[1] (م. ن)، ص: 155.

[2] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 125.

[3] (م. ن)، ص: 125.

فنية باهضة الثمن لفنان ليبي معروف، أخبرت زوجها بأنّها هدية من صديقة تعيش في الغربة، لذا لم تُرد أن ينكشف أمر علاقتها به أمام يسرى.

أخبرت بهيجة الكاتبة عندما رأت اللوحة معلقة في غرفة نومها أنّ عبد المجيد يمتلك نفس اللوحة، كما حدثتها عن كرمه مع هدى ومغامراته العاطفية مع سومة ويسرى، هذه الأخيرة التي انزعجت الكاتبة من علاقته به وأنّه ساوى بينهما "كيف يمكن لرجل أن يساوي بيني وبينها، كان يدعي أنه صاحب ذوق رفيع في اختياراته بالحياة، وإلا لما تعلقت به في الماضي قبل أن أتزوج"[1] وهي التي كانت تعتقد أنّها المرأة الوحيدة في حياته، وها هي خياناته تتجلى أمامها.

عبد المجيد هو صورة للرجل المعطاء فهو الرجل "الذي يمكنه أن يدفع الكثير، ومقابل لا شيء"[2]، هذا ما قالته يسرى التي كانت على علاقة معه، والتي تشكّلت أبعادها في حديثها المتواصل معه على الهاتف ولم تقابله إلاّ مرتين، فقد كانت العلاقة بينهما كما تروي أشبه بالصداقة "كان يحب طريقتي في السخرية من الناس، كنت أمضي الليل وأروي له النكهات البذيئة"[3]، وكان كل مرّة تطلب فيها النقود يرسل لها، إلى أن قطع علاقته بها بسبب إرسالها لسومة ولم يعد يُجب على مكالمتها وأحست بالقسوة وعدلت عن الاتصال به عندما أخبرتها بهيجة :

"– لا تحاولي مضايقته أكثر لأنه يردّ على ذلك بعنف أحياناً!.."[4]

سومة هي الأخرى حاولت التقرب من الفانوس السحري لعلّها تنال من المال والهدايا ما نالته يسرى، فقد اعتقدت أن فرصتها متاحة لتدخل حياته غير أنّ "ملامح الصرامة والكبرياء

[1] رزان نعيم المغربي: نساء الريح، ص: 124.
[2] (م. ن)، ص: 150.
[3] (م. ن)، ص: 129.
[4] (م. ن)، ص: 151.

المرتسمة على وجهها جعلته ينفر منها"[1]، لكن يسرى لم تعلم وقتها بأمر علاقتهما، ولمّا علِمت وواجهت سومة قالت لها : "هذا رجل سيء طلبت منه أن يساعدني في إجراءات الطلاق لكنه ساومني"[2] لتتكشف حقيقته وتتحول صورته لصورة الرجل الانتهازي.

عكست الروائيات من خلال شخصيّة المثقف تأثير عقد الطفولة، وعقدة النّقص على التكوين السيكولوجي للشخصية، والتي جعلت من صورة شخصية المثقف في الروايات تتسم بالسلبيّة.

3- صورة الرجل المادي:

الحسين هو الشخصيّة الرجاليّة الوحيدة في رواية "الملهمات" التي لم تواصل دراستها وتعليمها كباقي الشخصيات الرجاليّة، وقد طرحت فاتحة مرشيد من خلاله قضية الرحيل إلى الآخر بحثًا عن المادة؛ هذا الرحيل الذي جعله صورة للرجل الغادر والخائن، فقد خان ابنة عمه التي بقيت وفية له، وفي انتظار عودته.

عزم الحسين الهجرة طامحًا في حياة أفضل بعد عودته محملًا بالأموال " لم يمانع الأهل، بل ساعدوه...وأعلنوا عن خطبته لفطومة وقرأوا الفاتحة مؤجلين عقد القران لعطلة صيفية قادمة... بكت فطومة بحرارة وهو يعدها بلقاء قريب، يقيم فيه حفل الزفاف، ويصطحبها معه إلى هولندا"[3]

في بداية رحيله كان الرجل المحب الوفي الذي يبعث برسائل كلها شوق وحنين لفطومة. لم يتمكن من العودة في العطلة الصيفية وبدأت وتيرة الرسائل تضعف إلى أن توقفت تمامًا. بعد ثماني سنوات من انتظاره اهتدت إلى الرحيل بحثًا عن عمل تجمع من خلاله المال للحاق بالحسين بعد أن تسرب خبر زواجه من هولندية وأنّ له طفلين، سافرت ورأت هذه الحقيقة بأمِّ عينها، والأمرّ من كل هذا أنّه لم يتمكن من معرفتها عندما قابلها،

[1] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص: 150.

[2] (م. ن)، ص: 130.

[3] فاتحة مرشيد: الملهمات، ص:105.

التزمت الصمت ولم تفصح له عن من تكون و"رجعت فطومة إلى بلدها بعد إقفال باب فتحته... وقد فقدت الثقة في الحب وفي الرجال"[1].

هكذا كانت صورة الحسين المادي والخائن الذي استبدل الوطن والأهل والحبّ بوطن وفر له المال، وحبّ وفر له أوراق الاستقرار.

4- صورة الرجل الانقيادي:

يمثل المقدم إحدى أشكال الشخصيّة الانقياديّة الضعيفة في رواية "قلادة قرنفل"؛ فهو الآخر لا سلطة له مع العمة رغم أنّه صاحب السلطة الأول في القرية، لكنه كان غير محبوب "من كثرة تفانيه في خدمة الحاجة.. بات يبتكر حكايا تروق الحاجة وتجلب العار لأهل القرية"[2]، فهو خادم العمة الوفي "كان يتبعها دون مساءلتها أو طلب أي شيء منها.. حضوره يعني خدمتها.. وخدمتُها تعني الولاء لها"[3]، وظالم القرية الأناني فقد كانت وظيفته نقل الأخبار للعمة فكلما "سمع بدَين فاض فغمر صاحبه، هرع راكبا أول حافلة... وينزل المدينة يخبر الحاجة فضيلة. بعدها يأخذ الحلاوة ويعود بالعربون إلى صاحب الأرض"[4].

كان المقدم صورة للرجل الذليل الراضخ للحاجة، والذي يقوم بأي شيء مقابل كسب رضاها "انشغل عن الحاجة بإزالة الأحجار التي تبدو من حجمها أنها قد تربك مشيتها"[5]، وبنفس العصا التي ينظف بها طريق الحاجة يرهب بها أهل القرية ويتجبّر عليهم "... يضرب بها الأرض إعلانا على قدومه.. يطرق بها أبواب القبيلة.. يهدد بها من تشبث بأرضه ولم تطاوعه نفسه على الرضوخ إلى أوامره بالبيع إلى الحاجة"[6] ولم يجدها إلّا هي يتكئ عليها بعدما كرهه أهل القرية؛ فكان صورة للرجل المنبوذ.

---

[1] (م. ن)، ص:109.

[2] زهور كرام: قلادة قرنفل، ص: 38.

[3] (م. ن)، ص: 37.

[4] (م. ن)، ص: 37.

[5] (م. ن)، ص: 39.

[6] (م. ن)، ص: 40.

5- صورة المدير:

جعلت الثريا رمضان في رواية "ريح الصبا" من شخصية المدير نموذجًا للمسؤول المتسلط الذي لا يحترم موظفاته "... أنا اعتدت على قلّة احترامه لنا، آخر مرّة دخلت فيه مكتبه، نعتني بالحمارة"[1]، أمّا صبا لم تتحمل العمل تحت إمرة رجل تافه، ودكتاتور "يتدخل في عملي الصحفي بشكل غير مهنّي، قرر تغيير ألوان المجلة بعد أن اقتربت من إنهائها... منذ شهر وأنا أحاول إنهاء المجلة، ولم يعد فيها مكان لأي كلمة إضافية، قرّرت طباعتها وضربت بآرائه عرض الحائط"[2]. فعلت هذا وهي متأكدة من أنّ مصيرها الطرد ولم تبالي، فالمهم عندها أن لا ترضخ لجبروت رجل متسلط.

6- صورة الجار:

تمثلت شخصية الجار في رواية "ريح الصبا" في سعيد؛ الذي تتجنب صبا رؤيته كي لا تَرْجِمه بأول حجر عندما يصادفها؛ لأنّه حاول التعدي عليها تروي صبا الحادثة: "منذ دخلت بيته للتهنئة بالمولود الجديد وهو ينظر إليّ بشكل مريب، حتى صرت أتفادى المرور بجانبه في الحيّ. لم يتورع سعيد عن دقّ باب بيتي مرّة بدعوى حاجة زوجته إليّ، وحاول الدخول. عنوة بعد أن مرّر إصبعه على أذني فدفعته بقوّة إلى الخارج"[3]، ورغم قوتها إلا أنّها لم تستطع إخبار أحد فقط لكونها مطلقة "جسد مباح" في مجتمع عربي يفرض على المرأة المطلقة قوانين خاصة، وإن حدث وخالفتها صنفت في خانة عاهرة، فما تعرضت له صبا من تحرش ما هو إلّا صور مطابقة لماضيها الأسود بالتحرش والاغتصاب.

ختاما لكلّ ما تقدّم نجد أنّ النماذج الروائيّة المدروسة تشبعت بخصوصيات الكتابة النسائيّة العربيّة والمغاربيّة، وتوصلنا من خلالها إلى أنّ الرّوائيّة المغاربيّة سعت إلى تعريّة الثّقافة الذّكوريّة التي لطالما وضعت الرجل في أعلى هرميّة علاقته بالمرأة، وذلك من خلال

[1] الثريا رمضان: ريح الصبا، ص: 77.

[2] (م. ن)، ص: 78-99.

[3] (م. ن)، ص: 100.

خوضها في مختلف القضايا التي جعلت المرأة المغاربيّة تعيش واقعًا مهزومًا، كما فضحت مختلف أشكال العنف والاستلاب (الاقتصاديّ، الاجتماعي، الجنسيّ) الممارس عليها، وذلك من خلال قفزها على تابوهات الثّلاثي المحرّم (الدّين- الجنس- السّياسة).

كما صوَّرت العلاقة مع الرجل على أنّها -غالبا- سلبيّة، وقد تنوعت طبيعة سلبيّة هذه العلاقة بتنوع صور الرجل في النماذج الروائية المقدَمة فمنها: العنيف، المغتصب، الشهواني، الخائن، الاستغلالي، النذل، الحقير، المهين. وهذا لا يعني أنّ نماذج البحث لم تحفل بصور الرّجال الإيجابيّة بل كانت هي الأخرى حاضرة وتمثلت في صور: الأب الحنون، الحبيب الوفي، الصديق المعين، والأخ المساند. وفي آخر الروايات تمردت المرأة على كلّ هذه الصور واستطاعت تحقيق ذاتها والخروج من بوتقة الرّجل المتسلط.

خاتمة

حاولنا من خلال بحثنا أن نتتبع الصور المختلفة للرجل في الروايات موضوع البحث، وعليه نُورد مجموعة من النتائج المتوصل إليها:

– ثنائيّة الذكر/ الأنثى هي من أهم الثنائيات التي انبنت عليها أفكار الشعوب ومعتقداتهم الدينيّة، والثقافيّة وحتى العلوم والأدب والتي كان أساسها التمييز بينهما انطلاقًا من اختلافهما البيولوجيّ.

– تجلى هذا التمييز في مختلف المجالات بحيث تمّ تذكير الدّين والتّاريخ والعلوم وحتى الأدب ممّا عرّض المرأة للاستعلاء الذكوري.

– بالرغم من الإشكاليات التي طُرحت في الساحة النقديّة حول تجنيس الأدب، بين مؤيد و معارض حول وجود اختلاف بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل؛ إلاّ أنّه لا يمكن انكار وجود اختلاف ينبع من كون المرأة تختلف عن الرجل جسديًا ونفسيًا، ممّا يجعلها تكتب بطريقة مختلفة عنه.

– لكي نقول عن أدب أنّه نسائيّ لابد من توفر خصائص الكتابة النّسائيّة والدفاع عن حقوق المرأة وكسرها للقيود الاجتماعيّة من خلال الكتابة الإيروتيكية، واقتحامها للثالوث المحرم، إضافة إلى وجود لغة خاصة بها.

– الروائيّة المغاربيّة من خلال النماذج المدروسة كسرت سطوة الرجل على اللغة، وكتبت بضميرها المؤنث ولم تمنح صوت الذكر السرديّ الحق في السرد، بل سردت بالنيابة عنه، باستثناء رواية الملهمات التي منحته حق السرد في جزء من الرواية.

– من دراستنا للنماذج الروائيّة وجدنا أنّ كل الروائيات رسمن صور الرجل انطلاقًا من نفسيّة بطلات رواياتهنّ التي اختلفت من أنثى إلى أخرى باختلاف طبيعة العلاقة التي تربطها برجل الرواية، كما كانت طبيعة صورة الرجل في كل المجتمعات المغاربيّة مشتركة لتشابه البيئات الثقافيّة بينهم.

– كما تمرّدن على القيم الذكوريّة السائدة وجعلن الجنس من التيمات الأساسيّة في الرواية وصوّرن الرجل على أنّه كائن شبقي تجعله غريزته خائنًا مهما كانت طبيعة علاقته بالمرأة (زوج– حبيب–عشيق).

– كانت صورة الرجل في الروايات كلّها سلبيّة إلا القليل منها كانت شخصيات رجاليّة إيجابيّة، فالرواية النّسائيّة المعاصرة مع الانفتاح المجتمعي ودخول المرأة عوالم الشغل، ومنافستها للرجل نقصت فيها حدّة النّظرة الدونيّة للمرأة، وأصبح الرجل يرى فيها الشريك أكثر من العدو، وأصبحت تبهره ثقافتها، وهو ما لمسناه في رواية "السمك لا يبالي".

– في الروايات الثلاث "السمك لا يبالي" و"دروب الفرار"، و"تشرفت برحيلك" سعت البطلات للحفاظ على رابط الزواج وتحَمُّل تسلّط الرجل وعنفه وخيانته؛ ففي الأولى كان من أجل الحب، أمّا الثانيّة والثالثة فكانتا من أجل الأولاد، على عكس الرجل الذي يفسخ هذا الرباط عند أتفه الأسباب لتكون المرأة دائما ضحيّة للرجل.

– ليس دائما المرأة ضحية للرجل بل يمكن أن تكون ضحية للمرأة التي تحمل نسق الذّكورة ويكون هو الآخر أيضاً ضحيّة ؛ ففي رواية "قلادة قرنفل" كانت معاناة المرأة والرجل مشتركة، بل وحاولت البطلة تخليصه من عبودية أمّه، وبالتالي تغيرت صورة الرجل من المُتسَلِط إلى المُتَسَلَطِ عليه.

– برّرت الروائيات في روايات "دروب الفرار، السمك لا يبالي، الملهمات" تصرفات الشخصيات الرجاليّة؛ وذلك بردها إلى العقد النفسيَّة التي تشكلت عندهم منذ الصغر، وكذا تعرضهم للخيانة من النّساء.

– صورت رواية "نساء الريح" النّساء خائنات للرجل، ولم تمنح صوت الرجل السردي حقّ التعبير عن خيانة المرأة له؛ وجعلته تابعًا للمرأة يرتبط وجوده عندها بتأمين المال لها، والذي في مقابله تتنازل عن عواطفه وحبّه لها.

– نجد في رواية "دروب الفرار" أنّ صورة الرجل هي صورة طبق الأصل عن مجتمعه، وتعبّر عن تعصبه الديني وتقاليده وأفكاره ليصبح الزوج والزواج هو مقصلة الأحلام للمرأة،

وهو من يسبب العطب في مشاعرها وجسدها، فبطلة الرواية أصيبت بالجنون، وهو ذاته ما حدث مع بطلة رواية "تشرفت برحيلك" التي شُلَّت وأصيبت بمرض السرطان، فالزوج كان صورة للرجل القاهر.

– طرحت رواية "ريح الصبا" قضية المرأة المطلقة في المجتمع المغاربيّ الذكوريّ، ونظرة هذا المجتمع لها، والتي تصبح بطلاقها مطمعًا لجميع الرجال الذين تتشكل فيهم كل الصور السلبيّة (انتهازي مغتصب، شهواني، خائن).

– أغلب رجال الروايات كانوا مثقفين ويشتغلون في مناصب هامة، أثبتت من خلالهم الروائيات أنّ الثقافة والمستوى الاجتماعي والمالي لا يغيّر من الفكر الذكوريّ المتجذر في ذهنية الرجل، ولا من نظرته الاستعلائية للمرأة، بل يعتمدون على أموالهم ومناصبهم للوصول إلى مبتغاهم من النساء بمقايضتهم بين الخدمات وأجسادهنّ، مثلما حدث في رواية الملهمات.

– كل الشخصيات الذّكوريّة في الروايات المدروسة كانت ثانوية بالموازاة مع الحضور الأنثويّ الطاغيّ والبطوليّ، حيث شكّلت صور الذكر/ الرجل البطل المضاد للأنثى/ المرأة.

– تمرّدت بطلات كل الروايات على واقعهنّ المتأزم بفعل الرجل، وقرّرن التحرّر من سلطة الرجل والمجتمع الذكوري والعيش لأنفسهنّ ومن أجل أنفسهنّ.

في الأخير يبقى البحث عن حضور الرجل بصوره المختلفة في الروايات النسائيّة العربيّة عامة والمغاربيّة خاصة موضوعًا مفتوحًا على مختلف الدّراسات النقدية والأدبيّة، لوجود كمّ هائل من الروايات النسائيّة التي تجسد بنيّة الصراع بين الذكر والأنثى، والتي تبقى فيها هذه الأخيرة تحاول إثبات وجودها، في حين يسعى الرجل دائمًا إلى إلغاء هذا الوجود الذي يشكل تهديدًا لفحوليته.

ملحق

أولا- ملحق الأعلام:

نبذة عن الروائيات :

الثريا رمضان:

الثريا رمضان إعلامية وشاعرة وروائية، متحصلة على شهادة الاستاذية في الصحافة وعلوم الإخبار، وشهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال. عملت كمقدمة ومنتجة برامج إذاعية وساهمت بالكتابة في عديد الصحف والمجلات في تونس وخارجها. حاليا عضو في اتحاد الكتاب التونسيين وفي اتحاد المدونين.

أمّا نتاجها الأدبي فلها مجموعة قصصية بعنوان «غدا يشرق النيروز» ورواية «ريح الصبا» كما مجموعة شعرية «عارية أنام والخطايا»، وكتابين في الشعر «قاب حبين أو أكثر» و«شفاه مثقوبة» ولها نصوص مخطوطة في الشعر والقصة.[1]

2- إنعام بيوض:

إنعام بيوض أكاديمية ومترجمة وروائية وشاعرة جزائرية، اشتغلت بتدريس الترجمة بشقيها التحريري والشفوي لما يفوق ربع قرن في الجامعات الجزائرية. ولها عدة إصدارات منها: "الترجمة الأدبية: مشاكل وحلول" (2003)، وروايتها: "السمك لا يبالي" (2003)، وديوانها "رسائل لم ترسل" (2003). وأنجزت عدداً وافراً من الترجمات لأبرز الكتاب الجزائريين. اختيرت عضواً في المجلس الاستشاري لتقرير المعرفة التابع لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي بالتعاون مع مؤسسة آل مكتوم (2009-2014)، وعضواً في المجلس الاستشاري لتقرير "آفاق التكامل الحضاري في الوطن العربي" التابع للجنة الأمم المتحدة "الإسكوا" (2009-2013). تشغل منصب مدير عام المعهد العالي العربي للترجمة بالجزائر التابع لجامعة الدول العربية منذ إنشائه.[2]

[1] الكاتبة- الثريا -رمضان- لـ«المغرب»: في كتاباتي اهتمام بقضايا المرأة والإنسان عامة. *https://ar.lemaghreb.tn/*

[2] *https://www.arabicfiction.org/ar/InaamBioud_Judge2018; 20/01/2022.*

3- حفيظة قارة بيبان:

ولدت حفيظة قاره بيبان بمدينة بنزرت، نشأت منذ الطفولة على حب الأدب وعشق الفن. درست الأدب العربي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس. كتبت القصة والمقالة والرواية والنص الشعري، نشرت في مختلف الصحف والمجلات في تونس وخارجها. أدرجت بعض نصوصها في برامج التعليم التونسية. كما ساهمت في لجان تحكيم لمسابقات أدبية. ترجمت بعض قصصها إلى الفرنسية وإلى الصينية. من إصداراتها الطفلة انتحرت، رسائل لا يحملها البريد في ظلمة النور، دروب الفرار، كما لديها سلسلة لحكايات الأطفال. ومن جوائز الإبداع الثقافي جائزة عن أفضل نص أدبي نسائي سنة، جائزة كومار للرواية، ووسام الاستحقاق الثقافي، جائزة «زبيدة بشير للإبداع الأدبي»"[1].

4- رزان نعيم المغربي:

رزان نعيم المغربي قاصة وروائية ليبية الجنسية سورية الأصل تلقت تعليمها بسوريا لتنتقل بعد ذلك للعمل في الصحافة الليبية ، نشرت في بعض الدوريات والصحف والمجلات العربية والليبية ونُشرت لها أعمال أيضًا في الملحق الثقافي لصحيفة الحرية التونسية. تعمل الآن منسقة مجلة "أفق" وهي مجلة فكرية ثقافية. شاركت في إعداد برامج ثقافية للتلفزيون. ولها روايتين: الهجرة على مدار الحمل"، ورواية "نساء الريح" التي تُرجمت إلى اللغتين الايطالية والهولندية. كما صدرت لها خمس مجموعات قصصية وديوان شعر واحد. [2]

5- زهور كرام:

روائية وناقدة أكاديمية مغربية، نالت جائزة كتارا في حقل الدراسات النقدية، عن كتابها "نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي"، حصلت سنة 2012 على الوسام الملكي بدرجة ضابط للكفاءات الوطنية.

- أستاذة في التعليم العالي بجامعة محمد الخامس بالرباط- المغرب.

[1] https://www.facebook.com/pages/

[2] https://www.kataranovels.com/novelist. و https://www.arabicfiction.org/ar/Razan-Naim-al-Maghrabi

– عضو لجنة تحكيم بجوائز أدبية (وزارة الثقافة المغربية، جائزة العويس، البوكر، كتارا ..).

– صدر للكاتبة: مجموعة قصصية: مولد الروح، وأخرى روائية: غيثة تقطف المطر، قلادة قرنفل، جسد ومدينة ومجموعة من الكتب: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل، الرواية العربية وزمن التكون من منظور سياقي، ربات الخدور.. مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، الأدب الرقمي.. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ضيافة الرقابة.[1] وكتاب نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي.

6– فاتحة مرشيد:

فاتحة مرشيد؛ شاعرة وروائية مغربية، صدرت لها ست دواوين شعرية ترجمت إلى عدة لغات، ومجموعة من الروايات: "لحظات لا غير" و"مخالب المتعة"، "الملهمات"، "الحق في الرحيل"، التوأم"، "انعتاق الرغبة"، "حميمية الغيم".

أشرفت على إعداد وتقديم برنامج يهتم بالتربية الصحية، وآخر يهتم بالشعر، بالقناة الثانية المغربية لعدة سنوات. وهي تمارس مهنة طب الأطفال بمدينة الدار البيضاء"[2].

7– **فيروز رشام:**

فيروز رشام أستاذة محاضرة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة البويرة، لديها مشاركات بحثية ونقدية وصدر لها كتاب نقدي بعنوان "شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني. ورواية "تشرفت برحيلك""[3].

ثانيا–

ثبت المصطلحات[1]:

[1] ينظر غلاف كتاب: زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، منشورات كتارا، ط01، قطر، 2017.

[2] ينظر: فاتحة مرشيد: الملهمات، غلاف الرواية.

[3] ينظر: https://www.djazairess.com/alfadjr

(أ)	
أب	Father
ابن	Son
إجهاض	Abortion
أخ	Brother
الأركيولوجيا	Archaeology
أدب	Literature
أرملة	Widow
استغلال	Exploitation
أسرة	Family
أسطورة	Myth
أسطورة الخلق	Creation myth
اعتراف	Confession
الاختلاف	Difference
الآخر	Other
الأديان	Religions
الإرهاب	Terrorism
الأزمة	Crisis
الاستربتيز	Srtiptease
الاستعلاء الذكوري	Supremacy –Male
الإسلام	Islam

[1] لضبط المصطلحات اعتمدنا على بعض المراجع والمعاجم المتخصصة وهي:

- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، (د. ب)، 2000.
- سمير الخليل: مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2014.
- كامل المهندس، مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02، لبنان، 1984.
- محمد الجوهري: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، المركز القومي للترجمة، ط01، مصر، 2010.
- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط03، مصر، 2003.
- زليخة أبوريشة، أنثى اللغة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 2009.

Derivation	الاشتقاق
Snake	الأفعى
Imam	الإمام
Ego	الأنا
Anthropology	الأنثربولوجيا
Anthropology –Social	الأنثربولوجيا الاجتماعية
-Historical Anthropology	الأنثربولوجيا التاريخية
Cultural Anthropology	الأنثربولوجيا الثقافية
Peripeteia	الانقلاب
Erotic	الإيروتيكية
Goddes /Mother	إلهة
Egoism	أنانية
Vengeance	انتقام
Femal	أنثى
Childbearing	إنجاب
Femininity	أنوثة
Ideology	أيديولوجية
(ب)	
Bishriyya	البشرية
Patriarchy	البطريكية
Hero	البطل
Biology	بيولوجيا
(ت)	
Epigone	التابع
History	التاريخ
Feminization of the verb	تأنيث الفعل
Manifestation	تجلي
Sexual Harassment	التحرش الجنسي

Emancipation of Women	تحرير المرأة
Sexism	التحيز لجنس الرجال
Cultural traditions	التقاليد الثقافية
Hyperbaton	التقديم والتأخير
Dissent	التمرد
Phallogocentrism	التمركز اللغوي حول الذكورة
Phallocentrism	التمركز حول الذكورة
Androcentrism	التمركز حول الرجل
Discrimination	التمييز، التفرقة
Contest	التنازع
Renunciation	تنازل
Themes	التيمات
Theology	تيولوجي
(ث)	
Culture	الثقافة
Culture of violence	ثقافة العنف
Dualism	ثنائية
(ج)	
Dialectic	جدلية
Body	جسد
Nude	جسد (الرجل أو المرأة) العاري
Broken plural	جمع التكسير
Masculine sound plural	جمع المذكر السالم
Feminine sound plural	جمع المؤنث السالم
Sex	الجنس
Abyss	جهنم
(ح)	
Love	الحب

Lover	الحبيب
Biological Determinism	الحتمية البيولوجية
Happening	الحدث
Feminism	الحركة النسائية
Feminism	الحركة النسوية
Androcratic	حكم الرجل
Pregnancy	الحمل
Intimisme	الحميمية
Menstruation	الحيض
(خ)	
Traitor	خائن
Deceipt	خداع
Anatagonist	الخصم
Dominant discourse	الخطاب المهيمن
Agon	خلاف
Adultery	خيانة زوجية
(د)	
Femininity Studies	دراسات الأنوثة
Cultural Studies	الدراسات الثقافية
Masculinity Studies	دراسات الذكورة
Women's Studies	الدراسات النسائية
Apology	دفاع
(ذ)	
Spaniel	الذليل
Self	الذات
Masculinity	الذكورة
Malism	الذكورية عقيدة
Male	ذكر
(ر)	

Man	رجل
Clergyman	رجل الدين
Desire	الرغبة
Novel	الرواية
Novelist	الروائية
Marriage	الزواج
Husband	الزوج
(س)	
Narrative	السرد
Power	السلطة
Hegemony	السلطوية
Aggresion	السلوك العدواني
Aberrant behavior	سلوك منحرف
Sociocultural	سوسيوثقافية
Politics	سياسة
Sexual Politics	السياسات المتحيزة للرجل
Outobiography	السيرة الذاتية
Psychology	سيكولوجي
(ش)	
Character	شخصية
Protagonist	الشخصية الرئيسية
Type	الشخصية النمطية
Canceled Character	شخصية مهمشة
Deivation	الشذوذ
Villain	شرير
Sensual	شهواني
Male Chauvinism	الشوفينية الذكورية
Devil	الشيطان

(ص)	
صديق	Friend
الصراع	Conflict
الصفة	Adjective
صهر	Affine
الصورة	Image
الصورة الأدبية	Vignette
الصورة الإيجابية	positive image
الصورة السلبية	negative image
الصورة المهيمنة	−image controlling −
الصورولوجيا	Imageology
الصيغ الصرفية	Paradigms
(ض)	
الضرب	Flogging
(ط)	
الطبيعة	Nature
الطقوس الدينية	Liturgy
الطلاق	Beloved
(ع)	
عالم	Universe
عدم الرجولة	Anandria
العربية	Arabic
العرف	Convention
عشيق	Stud
العلاقة	Relation
علم الأساطير	Mythology
علم اللاهوت	Theology
العنف	Violence
عنصرية	Racism

Title	عنوان
(ف)	
Subject	الفاعل
Action	فعل
Deprivation	فقدان
Philosophes	الفلاسفة
Philosophy	الفلسفة
(ق)	
Law of the father	قانون الأب
Refrain	القرار
Resolution	قرار
Quran	القرآن
Grammar	قواعد اللغة
(ك)	
Polyglot Bible	الكتاب المقدس
Ecriture Feminine	الكتابة الأنثوية
Women's writing	الكتابة النسائية
Feminist writing	الكتابة النسوية
Word	كلمة
(ل)	
Pleasure	اللذة
Language	اللغة
(م)	
Matter and Form	المادة والصورة
Domestic tragedy	المأساة العائلية
Text	المتن
Cultured	المثقف
Dual	المثنى

Society	المجتمع
Reference	مرجعية
Center and margin	المركز والهامش
Mood	مزاج
Gender equality	المساواة بين الجنسين
Christianity	المسيحية
Scene	مشهد
Grass widow	مطلقة
Contemporary	معاصر
Maghreb	المغرب العربي
Farce	مهزلة
Object	موضوع
Situation	موقف
Author	مؤلف
Mythology	ميثيولوجي
(ن)	
Grammar	النحو
Narcissistic	نرجسي
Humanitarianism	النزعة الإنسانية
Woman	نساء
Feminist	النسوية
Socialist Feminism	النسوية الاشتراكية
Radical Feminism	النسوية الراديكالية
Liberal Feminism	النسوية الليبرالية
Marxist Feminism	النسوية الماركسية
Patriarchy	النظام الأبوي
Matriarchy	النظام الأمومي
Psyche	النفس

(هـ)	
الهروب	Escape
هوية	Identity
الهوية	Identity
الهيمنة/ السلطوية	Hegemony
(و)	
الواقع	Reality
الواقعية	Sealism
(ي)	
اليهودية	Judaism

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. **إنعام بيوض:** السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2004.
2. **الثريا رمضان:** ريح الصبا، فضاءات للنشر والتوزيع، ط01، تونس.
3. **حفيظة قارة بيبان:** دروب الفرار، سراس للنشر، ط02، تونس، 2004.
4. **رزان نعيم المغربي:** نساء الريح، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2010.
5. **زهور كرام:** قلادة قرنفل، دار الثقافة، ط01، المغرب، 2004.
6. **فاتحة مرشيد:** الملهمات، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2011.
7. **فيروز رشام:** تشرفت برحيلك، فضاءات للنشر والتوزيع، ط02، الأردن، 2019.

المعاجم:

8. **أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور:** لسان العرب، مجلد 4، دار صادر بيروت، ط1، لبنان، 2005.
9. **مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي:** القاموس المحيط مؤسسة الرسالة، ط 8، بيروت، لبنان، 2005.
10. **مرتضى الزبيدي:** تاج العروس، من جواهر القاموس، ج12، ترجمة: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1983.

المراجع العربية:

11. **إبراهيم خليل:** في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007.
12. **إبراهيم صنع الله:** التجربة الأنثوية، مختارات من الأدب النسائي العالمي، دار الثقافة الجديدة، ط1، مصر، 1994.
13. **إبراهيم محمود:** الضلع الأعوج، المرأة وهويتها الجنسية الضائعة، ط01، رياض الرايس للكتب، لبنان، 2004.

14. **ابن عقيل بهاء الدين عبد الله:** شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج01، تأليف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع، ط20، مصر، 1980.

15. **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:** البيان والتبيين، ج01، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر.

16. **أحلام مستغانمي:** الأسود يليق بك، دار هاشيت أنطوان، لبنان، 2012.

17. **أحلام مستغانمي:** ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1999.

18. **أحلام مستغانمي:** عابر سرير، دار الآداب، لبنان، 2003.

19. **أحمد حاجة الربيعي:** صورة الرجل في شعر المرأة الأندلسية، دار غيداء النسر والتوزيع، (د. ط)، الأردن، 2013.

20. **أحمد مختار عمر:** اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب، ط01، مصر، 1996.

21. **الأخضر بن السائح:** سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012

22. **آمال مختار:** الكرسي الهزاز، دار سيراس، تونس، 2003.

23. **آمال مختار:** نخب الحياة، دار الآداب، ط01، لبنان.

24. **إمام عبد الفتاح إمام:** أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، ط01، مصر، 1996.

25. **بثينة شعبان:** 100عام من الرواية النسائية العربية، دار الأردني، ط1، بيروت، لبنان، 1999،

26. **بشرى البستاني** وآخرون: الرواية النسوية العربية، المرأة في عالم متغير، دار كتارا للنشر، ط01، قطر، 2018.

27. **بشرى موسى صالح:** الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

28. **بوشعيب الساوري:** الذات وصورها في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط01، المغرب، 2016.

29. **بوشوشة بن جمعة:** الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والنشر، ط01، تونس، 2009.

30. **بوشوشة بن جمعة:** الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، المغرب، 2003.

31. **بوشوشة بن جمعة:** سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط01، تونس، 2005.

32. **بوعلي ياسين:** أزمة المرأة في المجتمع الذكوري، دار الحوار للنشر والتوزيع، (د. ط)، سوريا، 1990.

33. **ثناء محمد سالم:** لاحقة التأنيث ودلالتها على التحقير في العربية، مرجع إلكتروني.

34. **جلال الدين السيوطي:** همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، عبد العال سالم مكرم، ج01، مؤسسة الرسالة، (د. ط)، لبنان، 1992.

35. **جميل حمداوي:** بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي، ط1، (د. ب)، 2014.

36. **جورج طرابيشي:** الاعمال النقدية الكاملة، ج1، دار مدارك للنشر، ط01، الإمارات العربية المتحدة، 2013.

37. **حسين المناصرة:** المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، لبنان، 2002.

38. **حسين المناصرة:** النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث، ط01، أربد، الاردن، 2008.

39. **حسين المناصرة:** مقاربات في السرد، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2012.

40. **حسين المناصرة:** وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2010.

41. **حسين بستان النجفي:** الإسلام والجنوسة، التمييز بين الجنسين في المؤسسات الاجتماعية، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط01، لبنان، 2012.

42. **حسين بستان النجفي:** الإسلام والجنوسة، التمييز بين الجنسين في المؤسسات الاجتماعية، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، ط01، لبنان، 2012.

43. **خالد عبد العزيز السيف** : إشكالية المصطلح النسوي، الدار العربية للطباعة والنشر، ط01، السعودية، 2016.

44. **خالدة سعيد:** المرأة التحرر الإبداع، نشر الفنك، ط01، المغرب، 1991.

45. **خديجة العزيزي:** الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط01، لبنان، 2005.

46. **خليل أحمد خليل:** المرأة العربية وقضايا التغيير، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط02، لبنان، 1982.

47. **خولة حمدي:** في قلبي أنثى عبرية، دار كيان للنشر والتوزيع، مصر، 2013.

48. **ربيعة جلطي:** الذروة، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2010.

49. **ربيعة مراح،** النغم الشارد، المؤسسة الوطنية للفنون، ط01، الجزائر، 2003.

50. **رجاء بن سلامة:** بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 2005.

51. **زكي علي السيد أبو غضة:** المرأة في اليهودية والمسيحية والإسلام، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، مصر، 2003.

52. **زليخة أبو ريشة:** أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي، سوريا، 2009.

53. **زليخة أبو ريشة:** اللغة الغائبة، نحو لغة غير جنسوية، دار نينوي، (د. ط)، سوريا، 2014.

54. **زهرة الجلاصي:** النص المؤنث، دار سارس، تونس، 2002.

55. **زهور كرام:** السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004.

56. **زهور كرام:** نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، منشورات كتارا، ط01، قطر، 2017.

57. **زينب العسال:** النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008.

58. **سارة جامبل:** النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، مصر، 2002.

59. **سعيد يقطين:** قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، دار الأمان الربط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2012.

60. **سعيدة بن بوزة:** الهوية والاختلاف في الرواية النسوية العربية، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2018.

61. **سمير الخليل،** طانية حطاب: دراسات ثقافية، الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، دار ضفاف، (د.ط)، العراق، 2018.

62. **سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان:** الكتاب، كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج3، مكتبة الخانجي، مصر، 1992.

63. **شريفة القيادي:** هذه أنا، منشورات Elga، فاليتا، مالطا، 1994.

64. **شيرين أبو النجا:** نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002.

65. **صالح مفقودة:** المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط02، الجزائر، 2009.

66. **صبرينة بن عزيزة:** العمامة والطربوش، دار هومة، الجزائر، 2014.

67. **الطيب بوعزة:** ماهية الرواية، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، ط01، لبنان، 2016.

68. **عائشة التايب:** النوع وعلم اجتماع العمل والمؤسسة، منظمة المرأة العربية، ط01، مصر، 2011.

69. **عباس حسن:** النحو الوافي، دار المعارف، ط03، مصر، 1975.

70. **عبد الرحمن محمد حميد الدين:** المرأة بين تكريم القرآن واستغلال دعاة الحرية، مؤسسة الإمام الهادي الثقافية، ط01، (د.ب)، 2020.

71. **عبد العاطي كيوان:** أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، ط1، القاهرة، 2003.

72. **عبد اللطيف الزكري:** وظيفة الصورة في الرواية النظرية والممارسة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2016.

73. **عبد الله محمد الغذامي:** المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط03، المغرب، 2006.

74. **عبد المجيد جحفة:** سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، ط01، المغرب، 1999.

75. **عبيدا عبد الرحمان:** تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، (د.ط)، الأردن، 2007.

76. **عدنان السبيعي:** سيكولوجية الأمومة، الشركة المتحدة للتوزيع، لبنان، 1975.

77. **عصام واصل:** الرواية النسوية العربية، مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2018.

78. **علي علي الصبح** الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية،، (د.ب)، (د.ت).

79. **عيسى برهومة:** اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2002.

80. **غادة السمان:** القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، ط02، لبنان، 1990.

81. **فاتحة مرشيد:** الحق في الرحيل، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 2013.

82. **فاطمة حسين** العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر، نازك الملائكة، سعاد الصباح، نبيلة الخطيب"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، الاردن، 2011.

83. **فاطمة كدو:** الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، دار الأمان، المغرب، 2004.

84. **فراس السواح:** مغامرة العقل الاولى، دراسة في الأسطورة– سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، ط11، دمشق.

85. **فضيلة الفاروق:** اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر، ط01، لبنان، 2006.

86. **فضيلة الفاروق:** تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط01، بيروت، 2003.

87. **فهمي جدعان:** خارج السرب، بحث في النسوية الإسلامية الرافضة وإغراءات الحرية، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط01، لبنان، 2010.

88. **فوزية دياب:** القيم والعادات الاجتماعية، بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، دار النهضة للطباعة والنشر، لبنان 1980.

89. **قدور عبد الله ثاني:** سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007.

90. **القس أنطونيوس فكري:** إنجيل لوقا، الإصحاح13.

91. **القس أنطونيوس فكري:** رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس : الإصحاح 11.

92. **القس أنطونيوس فكري:** سفر العدد، الإصحاح 27.

93. **القس أنطونيوس فكري:** سفر دانيال، الإصحاح 12.

94. **القس مكسيموس صموئيل:** تفسير سفر أيوب، الإصحاح 42.

95. **كاظم الحجّاج:** المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، الانتشار العربي، ط01، لبنان، 2002.

96. **ليلى أبوزيد:** الفصل الأخير، المركز الثقافي العربي، ط02، المغرب، 2011.

97. **مجموعة باحثين:** المرأة العربية من العنف والتمييز إلى المشاركة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، لبنان، 2014.

98. **مجموعة من الأكاديميين العرب:** الفلسفة والنسوية، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2013.

99. **مجموعة من كهنة وخدام الكنيسة:** الموسوعة الكنسية لتفسير العهد القديم، سفر التكوين، ج1، كنيسة مار مرقص القبطية الأرثوذكسية، ط01، مصر، 2006.

100. **محمد الولي:** الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1990.

101. **محمد أنقار:** بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، ط01، المغرب، 1994.

102. **محمد عبد المطلب:** قراءة في السرد النسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، مصر، 2014.

103. **محمد معتصم:** المرأة والسرد، دار الثقافة، ط01، المغرب، 2004.

104. **محمد معتصم:** بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان، ط1، المغرب، 2007.

105. محمد معتصم: مكون الشخصية الروائية، من السند التاريخي إلى هلاميات وادي السّليكون، دار التنوير، ط 01، الجزائر، 2014.

106. محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، المغرب، 1988.

107. محمود طرشونة: نقد الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

108. مسعودة لعريط: سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، 2013.

109. مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين، دار الهدى للمطبوعات، ط1، (د. ب)، 2015.

110. مصطفى الورياغلي: الصورة الروائية، دينامية التخييل، وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط1، الرباط، 2012.

111. منى الشرافي تيم: الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي منشورات ضفاف، ط01، لبنان، 2015 .

112. منى الناغي: التوافق العقلي والنفسي بين الرجل والمرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط01، مصر، 2018.

113. منير ناصر المبدل: أنثى السرد، دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، مؤسسة الانتشار العربي ط01، لبنان، 2015.

114. نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، دار الأهالي، ط1، سوريا، 1997.

115. نبيل سليمان: حوارات وشهادات، دار الحوار، سوريا، 1995.

116. نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، ط01، لبنان، 2008.

117. نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 2004.

118. نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي ط03، المغرب، 2004.

119. نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، (د.ط)، مصر، 2017.

120. نوال السعداوي: المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل، ط04، مصر، 1990.

121. نوال السعداوي: توأم السلطة، مؤسسة هنداوي سي آي سي، مصر، 2017.

122. نورة الجرموني: الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو-برانت، ط01، المغرب، 2011.

123. هند إدريس عبد السلام: لا ترحلي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط01، الأردن، 2013.

124. هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق، السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، ط 01، مصر، 2014.

125. ياسمينة صالح : وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم، ط01، لبنان، 2006.

126. يسرى بن الهذيلي: المرأة العربية ونمطية الصورة، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، (د.ت).

127. يسرى مقدم: الحريم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط01، لبنان، 2010.

128. يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، 2018.

129. يمني العيد: الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، ط 01، لبنان، 2011.

130. يمينة عجناك: قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر، كتابات زهور ونيسي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2017.

131. **يوسف عدنان:** الرغبة في حواء وتأويلها، دار حكمة، 2000.

المراجع المترجمة:

132. **بام موريس:** الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

133. **إدوارد سعيد:** الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبوديب، دار الآداب، ط4، بيروت، 2014.

134. **بورغدة وحيد وآخرون:** المرأة العربية من العنف والتمييز إلى المشاركة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط01، لبنان، 2014.

135. **جون ستيوارت مل:** استعباد النساء، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة، ط01: مصر، 1998.

136. **جون ل. إسبوزيتو:** بنات إبراهيم، الفكر النسوي في اليهودية، والمسيحية، والإسلام، تر: عمرو بسيوني و هشام سمير، ابن نديم للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2018.

137. **دانييل هنري باجو:** الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، سوريا

138. **دنييل هنري باجو:** الأدب العام المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997.

139. **رينان إرنست:** ابن رشد والرشدية، تر: عادل زعيتر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط01، لبنان.

140. **فرانسوا مورو:** البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة أحمد الولي و عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.

141. **فرانسواز إيريتييه:** ذكورة وأنوثة، فكرة الاختلاف، تر: كاميليا صبحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2003.

142. فرانسواز إيريتييه، ومجموعة باحثين: أجمل تاريخ للمرأة، تر: نرمين عمري، أكاديميا إنترناشيونال، (د.ط)، لبنان، 2012.

143. مارلين ستون: يوم كان الرب أنثى، نظرة اليهودية والمسيحية إلى المرأة، تر: حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، سوريا، 1998.

144. نيكول فرمون ومجموعة من الكاتبات: ثنائية الكينونة، النسوية والاختلاف الجنسي، تر: عدنان شريم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط02، سوريا، 2009.

المراجع الأجنبية:

145. Leonard J.Swidler ,Women in Judaism: the Status of Women in ormative Judaism ,Metuchen, N.J: Scarecrow Press, 1976.

146. Derrid.J: lecriture et la différence

147. Gag Greimas,J. Courtes: Sémiotque, dictionnaire raisonné de la théorie de langage, hachet, université, paris, 1979.

148. J.J Bachofen: Das Mutterrecht; karais Hoffmann;1861.

149. kate millett sexual politics gardern city; Ny:Doubleday 1970.

المجلات:

150. حسن تليلاني: الأدب النسوي–سجال في مصطلح– جريدة النصر، العدد 12707، قسنطينة، الثلاثاء 11 نوفمبر 2008.

151. حسين مناصرة: هل هناك كتابة نسوية، مجلة إنزياحات، ع4، اليمن، سبتمبر 2010.

152. كارمن البستاني: الرواية النسوية الفرنسية، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع34، لبنان، 1985.

153. واسيني الأعرج: ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن، مجلة روافد، عدد خاص بـ: المرأة والإبداع، منشورات مارينو، الجزائر، 1998.

مواقع الأنترنت:

154. https://www.arabicfiction.org/ar/Razan-Naim-al-Maghrabi

155. https://ar.lemaghreb.tn /

156. https://www.arabicfiction.org/ar/InaamBioud_Judge2018; 20/01/2022.

157. https://www.djazairess.com/alfadjr

158. https://www.facebook.com/pages/

159. https://www.kataranovels.com/novelist

160. الأمم المتحدة: إعلان القضاء على العنف، المادة الأولى، نييورك، أمريكا، 1993، نقلا عن: www.icsft.net

فهرس
المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة.....أ-ز

مدخل

الإطار المفاهيمي

I- مفهوم الصورة والصورة الروائيّة.....**09**

1- الصورة.....**09**

2- الصّورة الروائيّة.....**12**

II- الأدب النّسائي:.....**16**

1- المؤنّث والأنثوي.....**16**

2- النّسوي والنّسائي.....**18**

3- تعريف الأدب النّسائي.....**24**

III- الرواية النّسائيّة.....**26**

1- الرواية.....**26**

2- الرواية النسائية.....**27**

الفصل الأول

علاقة الرّجل والمرأة ومصادرها المتعدّدة.

1- المصدر الدّينيّ.....**31**

1-1 الأنثى هي الأصل.....**31**

1-2 ذكوريّة الدين.....**33**

1-3 الرجل والمرأة بين المساواة والتمييز في الدّين.....**39**

2- المصدر الأنثروبولوجيّ.....**44**

2-1 العوامل التي أنتجت التمايزات بين الرّجل والمرأة.....**45**

2-2 أثر التمايزات الجنسية في علاقة الرّجل والمرأة..... **51**

3- المصدر اللّغويّ..... **58**

3-1 المفاهيم..... **58**

3-2 التّذكير هو الأصل..... **61**

3-3 قواعد اللّغة العربيّة والانتصار للمذكر..... **62**

3-4 اللّغة والاختلاف اللّغويّ بين الجنسين..... **73**

4- المصدر الأدبيّ..... **76**

4-1 جدليّة العلاقة بين الذّكر والأنثى في الخطاب الأدبيّ..... **78**

4-2 المرأة في كتابة الرّجل..... **79**

4-3 الرّجل في كتابة المرأة..... **81**

الفصل الثاني

قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة.

1- الخصوصيّة والاختلاف في الكتابة النّسائيّة..... **86**

1-1 خصوصية الكتابة النّسائيّة..... **86**

1-2 لا خصوصية في الكتابة النّسائيّة..... **93**

1-3 اختلاف الكتابة النّسائيّة عن الكتابة الذكوريّة..... **95**

2- قضايا الرواية النّسائيّة المغاربيّة..... **100**

2-1 القضايا الخاصة..... **101**

2-2 القضايا العامة..... **124**

الفصل الثالث

صورة الرّجل في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر.

I- صور الرجل النّمطية في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر..... **139**

1- الصور النمطية الإيجابية للرجل..... **139**

1-1 صورة الأب 140
2-1 صورة الأخ 142
3-1 صورة الحبيب 145
4-1 صورة الزوج. 150
5-1 صورة العشيق. 152
6-1 صورة الصديق. 153
2- الصور النمطية السلبيّة للرجل 156
1-2 صورة الأب 156
2-2 صورة الأخ 160
3-2 صورة الزوج 166
4-2 صورة العشيق 185
5-2 صورة الابن 189
6-2 صورة الحبيب 192
7-2 صورة الصديق 201
II- صور الرجل السلبيّة في المخيال الروائي النّسائيّ المغاربيّ المعاصر 202
1- صورة رجل الدين 203
2- صورة الرجل المثقف 206
3- صورة الرجل المادي 215
4- صورة الرجل الانقيادي 216
5- صورة المدير 217
6- صورة الجار 217
خاتمة 220
الملاحق 224

قائمة المصادر والمراجع.....**237**

فهرس الموضوعات.....**251**

الملخص

الملخص:

إنّ ثنائيّة الذكر/ الأنثى هي من أهم الثنائيات التي انبنت عليها أفكار الشعوب ومعتقداتهم الدينيّة والثقافيّة، والتي كان أساسها التمييز بينهما انطلاقًا من اختلافهما البيولوجيّ، هذه الاختلافات هي التي شكلت أزمة المرأة في الوطن العربيّ ككل، ممّا جعل ثقافة المجتمع تنحاز للذكر وتجعله في أعلى هرمية العلاقة بينه وبين الأنثى وذلك على امتداد العصور، وعلى اختلاف النظم الدينيّة والثقافيّة والاقتصاديّة وحتى الأدبيّة.

وقد انعكست هذه الاختلافات على كل ما تبدعه المرأة الكاتبة في روايتها، كون هذه الأخيرة تعكس بشخصياتها مكنونات كاتبتها؛ فالرّوائيّة المغاربيّة تكتب انطلاقًا من عالمها المعاش وأيديولوجيتها ممّا أكسب نصوصها خصوصية؛ تمثلت في الدفاع عن حقوق المرأة وكسرها للقيود الاجتماعيّة من خلال الكتابة الإيروتيكية، واقتحامها للثالوث المحرم، إضافة إلى خلق لغة خاصة بها، وهي بهذا تثور بعقلها وكتاباتها على المثيولوجيا التي بنيت حولها ومنحت الرجل الأفضلية عليها في شتى مناحي الحياة(الدينيّة، السياسيّة، الاقتصاديّة، الاجتماعيّة) ناهيك عن اقتصار دورها في الجانب البيولوجي فقط، ممّا وسع الهوة بين المرأة والرجل وأدّى إلى تشديد الصّراع بينهما.

هذا الصّراع أوقعها في أزمة البحث عن هويتها في مجتمع ذكوريّ ألف ذهنية التعالي على المرأة واحتقارها، فكانت المرأة هنا مجبرة على تأكيد وإثبات تميّزها من خلال القدْر الممنوح لها من الحريّة، كما وضعها أمام قضايا جديدة عالجت فيها علاقتها مع مجتمعها والرجل الذي تربطها به صلات كالقرابة والحب والزواج؛ وهذه القضايا زوّدت الرّواية النّسائيّة المغاربيّة بمواد خام تقوّم من خلالها علاقة المرأة بالرجل، هذا الأخير الذي لطالما كان مضادًا للذات الأنثويّة، فكان صراعها معه من أجل المساواة وتعريته روائيًا، فتشبعت نصوصها الروائيّة بواقع المرأة المأزوم بفعل مجتمعها الذكوريّ الذي مارس عليها مختلف أشكال التّسلط والهيمنة.

من هنا تمحور بحثنا الموسوم بـ: "صورة الرجل في الرواية النّسائيّة المغاربيّة المعاصرة – نماذج مختارة–" حول البحث عن مظاهر حضور الرجل في الروايات النّسائيّة المغاربيّة؛ والذي صوّرت من خلاله مختلف أشكال التّسلّط والعنف الممارسين عليها من قبله، لذا اختلفت صوره واتسمت أغلبها بالسلبيّة، وهو ما تلمسناه في الروايات النّسائيّة المغاربيّة محل اشتغالنا في بحثنا هذا.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الرجل، المرأة ، الرواية، المغاربية.

Abstract:

Male-female dichotomy is so important. Peoples' premises and religious and cultural beliefs are based on it. It's based on discrimination between man and woman starting from their biological difference.

These differences are the main reason behind woman crisis in all the Arab world. Thus, the society culture becomes unfair, and male becomes at the top of the relation with female, throughout ages, religiously, culturally, economically and even literary. These differences have been reflected on every female writer's creativity in her novels, since this latter reflect, through its characters, the emotions of their author. The Maghreb novelist writes, according to her reality and ideology, so her texts have been acquired a specificity consisting in defending woman rights and breaking the social restrictions through the erotic writing and addressing the three taboos: politics, religion and sex, besides creating her own language. So, through this way, she mindfully revolts with writings against mythology, which has been built upon her, and makes man better than her religiously, politicaly, economically and socially. Furthermore, her role is only limited to the biological side, which has sharpened the gap between woman and man, and has led to the renewal of struggle between them.

This struggle makes her fall in the crisis of looking for her identity in masculine society, which has adopted the ideology of having an inferior perspective towards her. Therefore, woman has been obliged to prove her distinctiveness through the given scale of liberty. She has also been faced new issues in which she tackles her relations with her society and man with whom she has relations including kinship, love and marriage. These issues provide the feministic Maghreb novel with genuine topics on which woman and man relation is based. Man has always been against the feministic ego so her struggle with him has always been for equality through novels. Thus, her novelistic texts about the woman reality that's full of crises because of her masculine society, which has exercised on her various kinds of humiliation and dominance.

On this basis, our research: "The image of man in the contemporary Maghreb feministic novel- Selected models- " is about man presence aspects in Maghreb feministic novels, which depicts man in various kinds of exercised humiliations and violence. Therefore, his images are varied, and they're characterized with negativity. This has been observed in the Maghreb feministic novels, while working on this research.

Keywords: Image, The Man, Woman, The Novel, *Maghreb*.