

إفداء

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى:

أهل العلم وطلبته

أساتذتي الكرام

زوجي وبناتي

الأهل الأعزاء

شُكْرٌ

أَتوجّه بالشكر الجزيل إلى:

الأستاذة المشرفة

سامية داودي

آمنة بلعلی

أساتذة الأدب وتحولات

ما بعد الحداثة

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

بلغت الرواية مرحلة متقدمة من الوعي المعرفي، لما تتمتع به من حرية الحركة والتعبير والانفتاح اللامحدود على الواقع، والقدرة على الإفادة من الأجناس الأدبية وغير الأدبية. وعرفت الكتابة النسائية الجزائرية تطوراً ملحوظاً في السنوات الأخيرة، حيث برزت العديد من الأسماء في الساحة الأدبية، مثل: أحلام مستغانمي، مليكة مقدم، مايسة باي، زهرة ديك، يسمينة صالح، فضيلة الفاروق، سارة حيدر، ليندة كوداش وديهيّة لويز وغيرهنّ من المبدعات. ولقد تضافرت عدّة عوامل لذلك، اجتماعية، ثقافية ودينية... ولعلّ أهمّها هو فكر ما بعد الحداثة الذي ظهر في الغرب وأحدث خلخلة كبيرة في كلّ المفاهيم السائدة، فكان يدعو إلى تجاوز كلّ قديم والانطلاق نحو الإبداع والتجديد في كلّ شيء، ورفض التّميط والتقليد وكسر النّماذج القديمة وبناء حياة جديدة، كما يدعو إلى الاعتراف بالمهمّشين، والمقصّيين والعرقّيات والأجناس المختلفة.

وجدت الحركات النسائية التي ظهرت في الغرب في مقولات ما بعد الحداثة السند الذي تنكّى عليه لتطرح مشاغلها واهتماماتها، ولتطلق دعوات تنادي بتحرر المرأة واحترام حقوقها، من الولايات المتحدة الأمريكية في أوّل الأمر، لتنتقل إلى الدول الأوروبية وبالضبط فرنسا، أين ناضلت الناقدة الفرنسية سيمون دي بوفوار عن حقوق المرأة من خلال كتابها المعروف: الجنس الآخر، فذاع صيت هذه الحركات النسوية في العالم الغربي، وعَلّت أصوات نسائية تدافع عن المرأة، وقد اختلفت اتجاهاتها بين الراديكالية والليبرالية والماركسية والنسوية السوداء ونسوية العالم الثالث.

وصلت هذه الموجة من الأفكار والنظريات الغربية إلى الثقافة العربية وتأثرت بها أيما تأثر، حيث سارعت بعض الأقلام النقدية إلى ترجمة طروحات النقد النسوي، والدعوة إلى الانفتاح على العالم ومواكبة تطوّراته الاجتماعية والثقافية والفكرية، ما أدّى إلى ظهور إبداعات نسوية متأثرة بالمنجز الغربي واتّخذت من نظرية التفكيك وسيلة لفضح ممارسات السلطة الذكورية في المجتمع العربي ومراجعة الخطابات التي أنتجت حول المرأة قديماً وحديثاً.

ومنذ بداية الخمسينيات من القرن العشرين تبرز أقلام نسائية عربية مشحونة بالرفض ومدججة بالاحتجاج (كوليت خوري ونوال السعداوي وغادة السمان وغيرهن...) فتتبع مصطلحات جديدة هي:

أدب المرأة والأدب النسائي والإبداع الأنثوي والكتابة النسوية وسرد الأنثى... وتصرّح بعضُ الكاتبات برفضهنّ لمصطلح الأدب النسائي خوفاً منهنّ من تأدية هذا المصطلح دوراً في إبقاء الأعمال النسائية في الظلّ، مثلما حدث لأدب الأقليات الثقافية والرّواية السّوداء، ونجد باحثين آخرين يعترفون بوجود أدب المرأة الذي تبذعه المرأة، والأدب النسائي الذي يعتمد قضايا نسائية خالصة، ويعارض الكثير من الكتاب والكاتبات هذا التّصنيف باعتبار أنّ الإبداع أو الكتابة رؤية إنسانية لا علاقة لها بالذكور والمؤنث، فالأدب واحدٌ يتفاعل مع همّ الإنسان العام للرجال والنساء على السّواء.

جاءت الكتابة النسائية في معظم البلدان العربية خطاباً ينبش في المحظور ويستنطق المسكوت عنه في الثقافة العربية، كاشفةً القمع الذي مارسه مختلف السّطات (سلطة الأب، سلطة المجتمع سلطة الدين) على المرأة جاعلةً منها الجنس الثّاني، المحاصر في أجواء البيت والطبخ والتّربية. لقد تبلور وعي المرأة بالكتابة نتيجة مجموعةٍ من العوامل يتقاسمها الاجتماعي والنسائي والسياسي والثقافي، مثل الاهتمام بتعليم المرأة العربية، ونمو الحركات النسائية، وانتشار النشاط الجمعيّ وإدماج المرأة في الممارسات السياسية.

يشمل الخطاب النسويّ الأدب الذي تكتبه المرأة أو هو الأدب الذي تكتبه النساء والرجال عن المرأة ويهتم أساساً بتصوير تجارب النساء ومطالبهنّ ووعيهنّ الفكريّ والذاتيّ والاجتماعيّ، كما يصف مشاكلهنّ النفسيّة وآلامهنّ الناتجة عن صراعهنّ الداخليّ بين تحقيق ذواتهنّ وبين الإذعان لمقاييس اجتماعية محدّدة تهضمّ حقوقهنّ الإنسانية. وعموماً إنّ الأدب الذي يعكس نظرة المرأة لذاتها وللرجل ولعلاقتها معاً، ويكشف عن الآلية التي يعمل بها المجتمع على ترسيخ الاضطهاد الجنسيّ، وازدواجية المعايير الحاكمة لحياة الجنسين التي تكفل هيمنة الرجل على المرأة اجتماعياً ونفسياً وثقافياً وبيولوجياً واقتصادياً ولغويّاً. أمّا الخطاب الأنثويّ أو الكتابة الأنثوية فقد أوجدتها كمصطلح هيلين سيسكو محدّدةً إيّاها بأنّها الأسلوب الذي يمكن به التحرّر من المنطق الذكوريّ السائد، إذ يمثّل الرّجلُ العناصر الإيجابية كلّها: الفعالية، المنطق، الفعل، الحضارة... بينما تمثّل المرأة تضادّها السّلبّي: السّلبية، اللّامنطقية، القلب، الطّبيعة... فهذه الكتابة زبقيّة تتخذ من جسد المرأة وفكرها

وتقاقتها منهلاً ثرياً تنهل منه وتجد مكانها في الغائب والنَّاقص والمقموع والمنتزق واللامعروف والمهمّش.

ويشير الباحثون إلى أنّ الخصوصيّة في أدب المرأة تكمنُ في النظرة الأنثوية إلى العالم وإلى الحياة، وإلى الأسئلة الكثيرة المطروحة في حياتنا اليومية، وقد تكون هذه النظرة مرتبطةً بأمور عديدة في حياة المرأة (الأحاسيس واللّوعي والتّاريخ والثّقافة...)، ونجد روايات يرين أنّ عالم المرأة وتفاصيله ونظرة المرأة إلى ذاتها وإلى العالم وعلاقتها به هو ما يشكّل جوهر الكتابة النسائية.

وقد تمّ تحديد الكتابة النسوية بتلك المبنية على نقد الثّقافة الأبوية الذّكورية واقتراح رؤية أنثوية للعالم والاحتفاء بالجسد الأنثوي، أمّا كتابة النّساء فتتمُّ بمنأى عن فرضيّة الرّؤية الأنثوية للعالم والذّات إلّا بما يتسرّب منها دون قصد.

اتّخذت المرأة الجزائرية من الكتابة وسيلةً للدّفاع عن حقوقها والبحث عن الحرّية التي تنتسدها بهدف التحرّر من النّسق الثّقافيّ الذي هيمن عليها مدّة طويلة، فالكتابة تساهم إسهاماً مباشراً في إثبات هويّة المرأة وتساعد على الارتقاء بها روحياً وفكرياً ونفسياً وعاطفياً، بالإضافة إلى أنّها وسيلة مهمّة للتّعبير عن المشاعر الدّفينة للآخرين في محاولة لتقريب المسافات بين المرسل والمرسل إليه، فللكلمة وقع السّحر على النّفس الإنسانيّة؛ فهي الوحيدة القادرة على التّغلغل إلى الأعماق، والتّأثير في الإنسان، وربّما قلّبت حياته رأساً على عقِب. دون أن نغفل أنّها وسيلة للتّنفيس عن مكنونات النّفس الدّاخلية، والتي تحتاج بين الحين والآخر إلى الخروج، ولن تجد لها سبيلاً أفضل من الكتابة والإبداع.

وإذا تجاوزنا الاختلاف الدائر حول أسبقية جميلة دباش أو طاوس عمروش في كتابة الرواية النسائية الأولى في الجزائر، فإنّ مرحلة التأسيس (البواكير) تعود إلى النّصف الأوّل من القرن العشرين، وقد تمثّل فترة الأربعينيات طور المخاض وتضمّ المحاولات الأولى التي بدأت تنفصح عن تركيب تخيليّ جديد في الجزائر، ولم يكن من نصيب الكتابة الرّوائية إلا القدر القليل من الأقلام النسوية التي رفعت التّحدي وأقدمت على لغة سردية تتجاوز الأجناس التّقليدية، وفي الوقت نفسه

تحتضن رؤية إبداعية جديدة تحاول صياغة الواقع صياغةً ترتقي بها إلى مجال تأسيس سرد نسويٍّ جزائريٍّ له معالمه وأُسسه الخاصّة التي ينفرد بها عن الكتابات الأخرى سواء الكتابة الاستعمارية أو الكتابة الذكورية. والملاحظ أنّ صورة الآخر تفرض نفسها على جُلّ الكتابات، ونعني بالآخر كلاً من الأب والزَّوج والمجتمع والاستعمار، وضمن هذا الإطار تضع الكاتبة أمامها مسألة المرأة الأساس، وهي الحاجة إلى التحرر أي انعتاق الذات وبحثها عن إمكانيات التّحقق الفعلي والإسهام في القضاء على التّخلف والخروج من منطقة الظلام، ذلك بالاحتجاج الداخليّ والتعبير الأدبي وتسليط الضوء على سلطة الواقع والرَّجل والمستعمر.

ويزداد الاهتمام بالرواية النسائية كتابةً ونشرًا وتلقياً بعد استقلال الجزائر، وتبرز أسماءٌ تُسهم في ترسيخ السرد النسائيّ مثل: آسيا جبار، زهور ونيسي، يمينة مشاكرة، عائشة لمسين وليلى صبار وأخريات... اللواتي اشتغلن على عالم المرأة، ورصدن مواقفها إزاء الأحداث، واستثمرن الموروث السرديّ عبر علاقات التناص الحكائية واللغوية، وابتعدن بذلك عن النمطيّة في محاولة لتدوير السرد (أي الانحياز إلى التجربة الذاتية...).

استطاعت الرواية النسائية الجزائرية في مطلع الألفية الثالثة أن تحدث حركةً في المجتمع وتشدّ انتباه النقاد أكثر لما احتوته متونها الحكائية من سرد كاشف لوضع المرأة في المجتمع الجزائري، بلغة سردية جريئة تفضح ممارسات السلطة الذكورية بشتى أنواعها، وتتخذ من البوح والتعرية وسيلتها الأساس.

أدركت المرأة أنّ حريتها تكمن في استعادة جسدها الذي ظلّ مدة طويلة في يد الرّجل يفعل به ما يشاء، فقد اعتبرت الثقافة العربية الجسد الأنثويّ موضوعاً اشتهاها يحقّق للرّجل المتعة الجنسية واختزلت المرأة إلى مجرد جسد شبيقيّ وفاتن؛ فأغلب النصوص العربية القديمة تمجّد الجسد الأنثويّ المثير للشهوة دون الاهتمام بمشاعر المرأة وكيونتها كذات لها وجودها المستقلّ، وكأنسانٍ يتمتّع بهويته الخاصّة، ويُعتبر الجسد الأنثويّ النّيمة المشتركة بين مختلف الأعمال الإبداعية النسوية، فقد نادى التسويات بضرورة تحريره من برائن السلطة الذكورية وذلك بالتركيز عليه، وجعله البؤرة الأساس التي ينطلق منها السرد، لأنّ تحرير الجسد يعني تحرير المرأة والاعتراف بها ككائن مستقلّ بذاته.

وعليه أثرنا البحث عن المحظور في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة، كونه عنصرًا مهيمًا في العديد من النصوص الإبداعية، واخترنا مجموعة من الروايات كمدونة تستجيب لتشكّل خطاب المحظور داخلها، وهي: مزاج مراهقة، وتاء الخجل، واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، ورجالي لمليكة مقدّم، ورواية سأقذف نفسي أمامك لديهيّة لويّز، والهجّالة لفتيحة بورويّنة، إضافة إلى قصّة حياتي لفاظمة آيت منصور عمروش.

ومن هنا فقد كانت الإشكالية المؤسسة للعمل على النحو التالي:

- كيف اشتغلت النماذج الروائية المختارة على المحظور؟ أو كيف تمّ اختراق المحظور؟ وما الأثر الذي أحدثه في النصوص؟
وتفرّعت منها أسئلة عديدة:

- ما معنى المحظور؟ ما هي أشكاله؟ وما علاقته بالكتابة النسائية الجزائرية؟
 - هل ساهم المحظور في إكساب الرواية النسائية الجزائرية خصوصية معيّنة؟
 - هل محاولة إدخال المحظور في الخطاب الروائيّ هو محاولة لتشكيل نصّ سرديّ مختلف؟
- وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على مقولات النّقد الثقافيّ الذي يُعنى بكشف المخبوء تحت أقنعة البلاغيّ والجماليّ، أي يسعى إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خاصّة تتدرّج بأغطية الجمال والبلاغة، وينقد الأنساق المضمرّة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافيّ بكلّ تجلّياته وأنماطه وصيغته. وأخذ النّقد الثقافيّ في التّوسع خلال السّنوات العشر الأخيرة ليشمل خطابات إبداعية كثيرة كالرواية والمسرحية والسينما، قارئًا المكبوت بين السّطور، وباحثًا عن المسكوت عنه. كما استعنا بالنّظرية النسوية والتّأويل، لأنّ الاهتمام بالكتابة النسائية يتطلّب التّسلّح المعرفيّ بالقضايا الجندرية، بما هو الشّكل الأوّلي للعلاقات الدّالة على السّلطة، خاصّة أخذ الحذر ممّا تنتجّه اللّغة من معانٍ تحجّرت في المعجم الذّكوري وفي سياقاته، فانعكست تلك الهيمنة على قراءة النصّ النسائيّ، فتمثّلت المرأة هامشًا في اللّغة والخطاب. والتّأويل أضحى بدوره مسلكًا نقديًا مهمًّا في مقارنة النّصوص الأدبية وقراءتها وتخمينها وفهمها واستنطاقها واستيعابها.

وقد جاءت بنية البحث كالاتي: مقدمةً طرحنا فيها الاشكالية الأساس، وأهداف البحث المرجوة ثم مدخلٌ تعرّضت فيه لمعنى المحظور لغةً واصطلاحًا وعلاقته بالكتابة النسوية. وتلاه الفصلُ الأوّلُ المعنون ب: **خطاب الذات بين الكشف والستر**، فمعروف أنّ الكتابة عن الذات والبوح بأسرارها وهواجسها الداخليّة لاتزال في المناطق المعتمّة والمحظورة بسبب سلطة الرقيب الداخلي والخارجي الذي يفرض هيمنته على المبدعات، إلاّ القليل النادر الذي استطاع التحرّر من هذه السلطة وخوض غمار السيرة الذاتيّة متحديا بذلك الأعراف والتقاليد، في حين لجأت بعض المبدعات إلى اتخاذ أقنعة مختلفة للتعبير عن الذات ومكوناتها.

قسمنا الفصل المذكور أعلاه إلى ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأوّل: **السيرة الذاتية / استبطان المناطق الخفية**، قصّة حياتي **لفاظمة أيت منصور عمروش** بالدرس والتحليل وكشفنا عن أمور خفيّة مرتبطة بالكتابة وأسرتها ومجتمعها. ودرسنا في المبحث الثاني: **الرواية السيرذاتية / توسيع فضاءات اكتشاف الذات**، الاستراتيجيات التي اتخذتها المبدعات في الكتابة عن الذات كون هذه الأخيرة من المحظورات في الأدب العربي، وتوقفنا أولاً عند شبكة التعلّق النصّي في روايات **مليكّة مقدم** وبعدها ناقشنا قضية الاسم المستعار في روايات **فضيلة الفاروق**، لننتقل إلى رواية الهجالة **لفتيحة بورويّة** ونبحث فيها عن الطبيعة النصيّة المراوغة ونحلّل علامات الالتباس بالاعتماد على عتبات النص. أمّا المبحث الثالث: **مليكّة مقدم الصوت المناهض للقيم السائدة**، فرصدنا فيه السلطات التي تمرّدت عليها الساردة وسعت إلى تقويضها بمختلف الطرق والآليات.

تطرّقنا في الفصل الثاني المعنون ب: **كتابة الجسد من القمع إلى التحرّر** إلى هذا المصطلح الذي شاع في الأوساط الأدبية في السنوات الأخيرة، من المعلوم أنّ الكتابة عن الجسد تعدّ من التابوهات التي تؤزّق ضمير الكتابة، فتجعلها من محرّمات المجتمع. إنّ قضية الكتابات السردية عن الجسد، وعن الحبّ والعشق في سماتهما الجسدية محفوفة بالمغامرة، يترقّبها الخطر، وتحيط بها المحظورات والنواهي التي تعدّ حصاراً قاسياً عليها وعلى روى الكاتبة نفسها. وعموماً تعتبر كتابة الجسد الأنثويّ سردياً حالةً نضجٍ أدبيّ، ومحوراً تحليلياً يجمع بين مفهوم الكتابة والجسد وعالم النساء، وناقش هذا

الفصل أهمية الوعي بالكتابة النسائية وكيف يشكّل الجسد حلقة أساسية في هذا الوعي الذي ينطلق من أنّ الكتابة بالجسد هي كتابة الذات بالدرجة الأولى.

تفرّع الفصل الثاني إلى ثلاثة مباحث، تعرّضنا في المبحث الأول: **النقد النسوي والجسد الأنثوي**، إلى مفهوم الجسد في الثقافة العربية ومفهومه في الثقافة الغربية وعلاقته بالكتابة النسوية. وتوقفنا في المبحث الثاني عند اشتغال الجسد في روايات **فضيلة الفاروق**، وكان ذلك عبر محطات منها: تعريف العنف وأهم أشكاله المتمثلة في العنف الأسريّ والعنف الزوجي، ورصدنا فيه العنف النفسي والجسدي والجنسي. وبعدها انتقلنا للمبحث عن كيفيات التحرّر في الرواية وقد تمثّلت في ممارسة الكتابة بالإضافة على إطلاق العنان للرغبة الجسدية بغية فكّ الحصار عليه. لنصل إلى المبحث الثالث أين حلّلنا رواية شهقة الفرس لسارة حيدر من خلال الوقوف على معجم الجنس في هذه الرواية وكذا اللغة الشعاعية، واستعارة الجسد.

عنوننا الفصل الثالث ب: **استنطاق الهامش وقراءة التاريخ**، وارتأينا تقسيمه إلى ثلاثة مباحث كذلك، المبحث الأول جاء بعنوان: **التاريخ والتاريخ المضاد**، حلّلنا فيه رواية فضيلة الفاروق مزاج مراهقة التي عادت بنا إلى فترة ما قبل الثورة والصراعات الداخلية التي حدثت بين العسكريين والسياسيين هذه الأحداث التي سكت عنها التاريخ الرسمي، فأعادتها إلى الواجهة واستنطقت المناطق المعتمدة فيها، أمّا المبحث الثاني: **الإرهاب / اغتصاب الأنوثة** فرصدنا فيه العنف والاعتصاب في رواية تاء الخجل التي خصصتها فضيلة الفاروق لتدين العمليات الوحشية التي قام بها الإرهاب الإسلامي في مرحلة العشرية السوداء، وجاء المبحث الثالث: **إشكالية الهوية والانتماء** وحلّلنا فيه إشكالية الهوية الأمازيغية التي تعرضت للتهميش والتغيب من طرف السلطة.

وختمنا البحث بأهمّ النتائج التي أفضت إليها الدراسة.

لعلّ أهمّ الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز أطروحتنا هو ضيق الوقت، وتشعب عناصر الموضوع، وتداخل تفرّعاته، وتشابك محاوره ممّا استدعى الدقّة والتّركيز لتجنّب التكرار والاستطراد. إنّ البحث يضعنا أمام العديد من الطّروحات المرتبطة باستراتيجية الكتابة النسائية، كما يدعونا

لاكتشاف المسكوت عنه ونقده وتفكيكه، وخاصة ما يتعلّق بتابوهات عديدة متعلّقة بالذات النسائية مثل: الحُبّ والحريّة والجسد والقهر والمعاناة والصّمت والعزلة.

ونتوخّى من هذا البحث الوصول إلى جملة من الأهداف لعلّ أبرزها:

- التّعريف على الخلفيات التي تستند إليها كلّ من الروائيات اللاواتي يكتبن باللّغة العربية والفرنسية، والدوافع والأسباب التي تجعل بعض الروائيات يتفادين الخوض في بعض المسائل، في حين البعض الآخر يُقبل على ذلك بحزم وإصرار.

- بيان المحظورات السياسيّة والدينيّة والاجتماعية التي تناولتها الرواية النسائية الجزائرية بدءًا من ستينيات القرن الماضي وصولاً إلى العقد الثاني من الألفية الثالثة.

- التأكيد على تنوع شواغل الرواية النسائية الجزائرية على المستويين النّيماتي (المرأة، التاريخ الواقع، المحظور، الهامشي...)، والتّفني (تعدّد الرواة، الإستعارة، تعدّد اللّغات...).

وقد اعتمدنا في البحث على مجموعة من المراجع المهمّة التي كانت سندًا لنا في التّحليل، بعضها ينتمي إلى حقل الدّراسات اللّغوية، والبعض الآخر يندرج ضمن الفكر ما بعد حديثي، أو النّقد الثقافي، أو النّقد النسوي، أو التاريخ، أو الدّين، نذكر منها:

- المرأة والسرد لمحمد معتصم.
- سرد المرأة وفعل الكتابة للأخضر بن السّائح.
- النّظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب لإبراهيم الحيدري.
- النّقد الجندري التّمثلات السّوسولوجية للجسد الأنثوي لعبد النّور إدريس.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أشكر الأستاذة المشرفة سامية داودي على رحابة صدرها ورعايتها ودعمها لي في هذا المشوار، كما أود أن أقدم شكري الجزيل وتقديري البالغ للمجهود الذي ستبذله لجنة المناقشة في قراءة هذا البحث وتحملها عناء تقويمه، وإلى كلّ من ساعدني على إتمام هذا العمل.

مَدْخَل: المحظور والكتابة النسائية/علاقة احتواء

1. تعريف المحظور

2. علاقة المحظور بالكتابة النسائية

مَدْخَل:

درج كلُّ بحثٍ علميٍّ ينحو إلى الدقّة الوقوف على أهمّ مصطلحات البحث، فحريٌّ بنا الوقوفُ عند مصطلح المحظور بغية تعريفه وتمييزه عن باقي المصطلحات التي يتداخل معها، خاصّة وأنّ السّاحة النّقديّة العربيّة تعجُّ بالدراسات حول فضاءات المحظور في الرّواية العربيّة وخرق الممنوع في الفنّ والأدب، فقد أدّت الرّواية العربيّة دوراً أساسياً كفضاء تواصلٍ لمجموعة مواضيع محظورة، منها ما يتعلّق بالسياسة، أو ما يتعلّق بالجنس وما يمسّ الأعراف الدّينية، وغير ذلك.

1/ تعريف المحظور:

- لغة: "مأخوذة من الحَظَر، بمعنى الحَجْر، وهو خلاف الإباحة، والمحظور المحرّم: حظر الشيء منعه"¹ من خلال هذا التّعريف يبدو أنّ ابن منظور يميل إلى الجانب الدّيني فيسوّي بين الحظر والتّحريم، المحظور/ المحرّم.

التّعريف اللّغوي لكلمة المحظور هو الممنوع، وإذا سحبنا هذا التّعريف إلى مجال أوسع علم الاجتماع مثلاً نجد أنّهما يحملان تقريباً المعنى ذاته، فالإنسان اجتماعي بطبعه، لا يمكنه العيش وحده في هذا الكون، فمنذ القدم عاش في مجموعات اجتماعية تحتكم إلى قانون معيّن، وإلى مجموعة من العادات والتقاليد والأعراف التي يشترك فيها أفراد الجماعة الواحدة، ومن ثمّ برز المحظور، وهو شبه اتفاق بين الجماعة الاجتماعيّة الواحدة على كلمات وألفاظ ممنوعة ومحظورة لأسباب مختلفة، قد تكون مثلاً دينية اجتماعية نفسية كالخوف والحرص ...

غير أنّ المحظور لا يقتصر على الكلمات والألفاظ بل يتعدّى ذلك إلى بعض الممارسات التي لا تتفق مع الجماعة الاجتماعيّة الواحدة والتي تمسّ الجانب الدّيني والاجتماعي والنّفسي، وفي الحقيقة كلّ هذه الجوانب مرتبطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، فالإنسان في القديم كان في تفسيره للظواهر المختلفة التي تحدث في الطّبيعة يرجعها إلى أمور غيبية روحانية، ومن ثمّ يُكسبها ويصبغها صفة القداسة، ومن هنا ارتبط المحظور بالمقدّس، ذلك أنّ بعض "الكلمات لها حرمة تبعث في النّفس

¹ ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د.ط، القاهرة: د.ت، دار المعارف، مادة(حظر).

الخوف أو التَّقديس"¹. تتداخل مع كلمة المحظور عدّة مصطلحات أخرى من قبيل الممنوع اللّامساس، الطّابو، المحرّم ... وهذه المصطلحات تختلف في المعنى اللّغوي إلاّ أنّها تكاد تتّفوق في التّعريف الاصطلاحي، وإنّ التّركيز على الجانب اللّغوي لهذه المصطلحات يقودنا إلى التّمييز بين أنواع كثيرة من المحظورات اللّغوية، فهناك ما هو متعلّق بالنحو والصّرف والمستوى الصّوتي والمستوى المعجمي. لكن هذا ليس موضوعنا.

يقابل مصطلح المحظور في اللّغة الإنجليزيّة بـ "التابو" (Taboo) وكلمة "تابو" إنّما هي كلمة قديمة مأخوذة عن الشّعوب البدائية التي عاشت في جزر المحيط الهادي والبحر الكاريبي، وهي مرتبطة في أصولها الغربيّة بطوابع فولكلورية تتعلّق بالسّحر والأرواح وما شابه ذلك، حيث كانت تلك الشّعوب تعتقد أنّ الأرواح الشّريرة تطارد أولئك المارقين الخارجين عن التّابو"². وكلمة تابو كلمة لاتينية تعني أيضا: "المحظور في نظر المجتمع أو ما تعتبره أعراف المجتمع أو أيّ جهة أخرى من المحرّمات بعيدا عن الدّين، فهو بمثابة خطّ أحمر لا يسمح للمجتمع بتجاوزه حتّى ولو كان مخالفا للشّريعة والقانون"³، يتبيّن من خلال هذا التّعريف أنّ المحظور مساوٍ للتّابو غير أنّ الدّكتور أحمد كريم بلال يأخذ على النّقاد توظيفهم لمصطلح تابو لأنّه غربيّ ولدينا في اللّغة العربيّة البديل: "ومن عجائب الانقياد الفكري والثّقافي نحو الغرب استخدامنا لهذه الكلمة وتوظيفها مع أنّه لدينا من البدائل العربيّة ما هو أقرب إلى ثقافتنا وأكثر ارتباطا بترائنا وفكرنا، ولست أرى ما يمنع استخدام كلمة محظور في حدّ ذاتها تعبيرا عن هذه القضية، وفي ترائنا الأدبي نماذج لا حصر لها من الخروج على المحظور بأبعاده المختلفة (المحظور السّياسي، المحظور الدّيني، المحظور الجنسي)"⁴. ويرى فرويد أنّ التّابو يحمل "مدلولين متعارضين: فهو يشير من جهة على ما هو مقدّس مكرّس، ومن

¹ لمى فائق جميل العاني، الكلام المحظور، اللّامساس، مجلة كلية الآداب، ع101، ص240.

² أحمد كريم بلال، المحظور في الأدب العربي على مستوى التّنظير النّقدي والفعل الإبداعي، مجلة أعراب، ع2، فبراير

http://www.alukah.net/literature_language/0/67176/

2014، على الموقع:

³ فريد مغنات: التّابوهات والأنتى في رواية اعترافات امرأة لعائشة بنور، على الموقع:

<http://thaqafat.com/2016/07/32326>

⁴ أحمد كريم بلال، المحظور في الأدب العربي على مستوى التّنظير النّقدي والفعل الإبداعي، الموقع السابق.

جهة أخرى إلى ما هو مخيف وخطير، ومحرم ومدنس، ويتجلى التآبؤ أساسا في صورة قيود ونواهٍ، ونواهي التآبؤ لا تقوم على أساس من عقل أو منطق، فالتآبؤ تحريم مرفوض من الخارج¹.

تختلف المحظورات من مجتمع إلى آخر، فما هو محظور مثلا في المجتمع العربي قد نجده غير محظور في المجتمع الغربي وهكذا، والمحظورات أيضا تختلف وتتطور من عصر إلى آخر، فقد تختفي محظورات وتظهر أخرى جديدة، حسب السياقات الاجتماعية والثقافية والدينية لكل عصر، وهي كما يقول جون كارل فلوجل (John Carl Flugel): "والمحرّمات التي نحن بصددنا محظورات تتضمن جزاءً اجتماعيا أو ما فوق الطّبيعة يُدَلّ كلُّ من يخالفها، فهي من ناحية تختلف عن القيود التي يُملئها ضمير الفرد على نفسه أو تملئها عليه المشاركة الوجدانية، كما تختلف من ناحية أخرى عن القيود التي تفرضها قوانين العقوبات، فالمحرّمات هي الطّريقة الخاصّة التي تلجأ إليها المجتمعات البدائية لضمان توافق الفرد وتكيّفه بالعرف الاجتماعي وإخضاعه له"². من خلال هذا التعريف يبدو أنّ فلوجل يربط بين المحظور والأخلاق لأنّ الإنسان الذي يخترق هذه المحظورات يتعرّض للعقاب من المؤسّسة الاجتماعية، ولهذا ارتبط مفهوم المحظور أيضا بالرقب والذّي يعني المجموع الكلّي للقوى الكابطة³. ويذهب عبد الكريم جمعاوي إلى القول بأنّ: "الرقابة المشتقة من الفعل اللاتيني censere (قوم، وقدر القيمة) في أوسع معانيها: فعلٌ من أفعال السّلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية...) تمهيدا لمراقبتها، ويعتمد معايير دينية وأخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية تبعا للحالات والأزمات"⁴.

وهذا ما ذهبت إليه آمنة بلعلّ في ربطها للمحظور بالرقابة تقول: "ارتبط حضور التآبؤ المحرم بحضور مؤسّسة الرقابة على الإبداع، وقد مرّت الرقابة على الإبداع بأشكال عدّة وفرضت في كلّ مرحلة طرقا شتى من القوانين التي تسببت في خلافات حادة بين الكتّاب والمؤسّسات الدينية والسياسية

¹ سيجموند فرويد، الطّوطم والتآبؤ، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتّوزيع، 1983، ص43.

² جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، ترجمة: أمين مرسي قنديل دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص20.

³ المرجع نفسه، ص42.

⁴ عبد الكريم جمعاوي، التّشويش الأكبر على التّواصل الرّوائي، على الموقع: <https://www.aljabriabed.net/>

والاجتماعية التي تقنن الثقافة والكتابة حسب رغبتها¹، وترى أيضا أنّ "هناك مؤشرات مرتبطة بتاريخ الشعوب تشير إلى أنّ الرقابة على هذه السرديات الصغرى هي من إنتاج الثقافة والمجتمع، فالمجتمع الذي صاغ طريقة الكلام هو الرقيب الأول باعتباره المنتج والمعلم الأول لاستعمال اللغة"²، فظهور المحظور مرتبط أساسا بوجود الرقابة .

ارتبط المحظور في الثقافة العربية بالتألوث الشهير (الجنس، الدين، السياسة) وإذا عدنا إلى تاريخ العرب في العصر الجاهلي نجد أنّ الجنس لم يكن من المواضيع المحظورة، والدليل على ذلك مجموعة الكتب التي ألفها رواد في تلك الفترة يناقشون فيها هذه المواضيع بكلّ حرية وطلاقة، مثلا كتاب الأغاني، العقد الفريد، طوق الحمامة ... وقد جاء في مقدّمة طوق الحمامة قول للطاهر مكي: "وأشهد أنّي وقفت أكثر من مرّة أمام بعض الحقائق وبعض الفقرات التي كان ابن حزم فيها -كعادته- جريئا صريحا مرتفع الصوت لا يكتفي ولا يلمح ... لا يتأثم ولا يتردد ... وهممت أن أدع هذه الفقرات، ومع شيء من الفكر والتأمل رأيت ذلك جرما لا في حقّ النصّ فحسب وإنما في حقّ التراث العربي، وفي حقّ أجيالنا الصاعدة في أن تعرف كلّ شيء"³.

والسؤال المطروح إذن كيف أصبح الجنس، السياسة، الدين من المحظورات؟ متى دخلت دائرة الحظر؟ فبالرجوع إلى التاريخ العربي وإلى العصر الجاهلي بالضبط نجد أنّ مسألة المحظورات لم تكن مطروحة بهذه القوّة والشدة، لكن مع مجيء الإسلام إلى شبه الجزيرة العربية ومع الفتوحات الإسلامية أيضا خاصّة مع تمازج العرب بالعجم في تلك الفترات بدأت بعض المحظورات في الظهور، وبالخصوص الدينية التي ارتبطت بالدين الإسلامي، غير أنّ هذه المسألة لم تكن معروضة بمثل هذه الحدّة التي هي عليه اليوم، فمع دخول العالم العربي مرحلة جديدة وهي مرحلة الحداثة والتفتح على الغرب خاف كثيرون على قيمهم الدينية وسارعوا إلى تحريم أمور كثيرة حفاظا على الهوية

¹ أمانة بلعلی في حوار مع نوارة لحرش، على جريدة النصر، كيف حضر التألوث المحرّم في الرواية الجزائرية، نشر بتاريخ

2 يناير 2018، على 23:01 على الموقع: <https://www.annasronline.com/index.php/2014-08-09->

² المرجع نفسه.

³ الطاهر مكي نقلا عن أحمد كريم بلال، المحظور في الأدب العربي على الموقع:

http://www.alukah.net/literature_language/0/67176/

العربية والإسلامية، ففرضوا بذلك ممنوعات جديدة على المجتمع العربي لم تكن كذلك فيما سبق، ومن هنا نشأ المحذور الديني، وبالتالي "ظهرت فكرة تقديس الدين ورموزه، من كتب سماوية وذكر لله أو الرسل والأنبياء والتحدّث عن أمور العقاب والثواب، فنشكّلت في أذهان الناس الكثير من الأمور الغريبة التي تحيط بموضوع الدين وتبعاته"¹.

ويبرّر أحمد كريم بلال انتشار ظاهرة المحذور في الثقافة العربية بشكل واسع بقوله: "وأحسب أنّ لهذه الظاهرة التي انتشرت بشكل كبير في تراثنا العربي مبرراتها الاجتماعية التي لم تعد مقبولة في عصرنا الحاضر، فالثقافة في تلك الفترة الغابرة كانت ثقافة ذكورية في المقام الأول، وقد كانت الأدبيات القارئيات المثقّفات قلّة قليلة للغاية، ومن ثمّ لم يكن من المحرج أو المسيء تداول مثل هذه العبارات بين جمهور القارئ من الرجال، على الأخصّ حال كون أغلبها في سياق الدّعابة والفكاهة"².

وهذا اعتراف واضح بأنّ المرأة في تلك المرحلة كانت مهمّشة إلى حدّ بعيد، فارتبطت القلم/الكتابة بالرجل، وهذا يحيلنا إلى فكرة أخرى مفادها أنّ الرجل لمّا يكتب عن الجنس لم يكن ينطلق من منطلقات المرأة، ولم يكن يعطيها الأبعاد نفسها، وللتاريخ العربي وجهتها نظر إلى المرأة، إمّا غاوية وفتنة تدخل السرور والمتعة فاحتفوا بها في أشعارهم، وأخرى تدعو إلى اعتزال النساء والغزل لأنّها مصدر الشرّ، إلى جانب موقف ثالث وهو موقف الصّوفية التي تنقل المرأة إلى العالم الرّوحي وتتسامى بها مثل ابن عربي وغيره.

2/ علاقة المحذور بالكتابة النسائية:

ارتبط المحذور بالمرأة، فالمرأة في حدّ ذاتها تعدّ محظورا فلا يجوز ذكر اسمها أو النّظر إليها أو الحديث عنها، وتاريخ المرأة تاريخ مليء بالمحظورات التي كبّلتها وقمعت حريّتها وحرية جسدها وتفكيرها، فكانت الكتابة من نصيب الذّكر، ويرتبط مفهوم الكتابة "بالمعرفة والثّقافة بمعناها العام، والكتابة مفهوم تسلّطي يلبس كلّ أشكال السّلطة ويستعملها دعما للذّات ودرءاً للدّخيل، وبذلك فهو

¹ سوسن أبرادشة: المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير إشراف كلوش فتيحة، جامعة سطيف2، 2013/2014، ص29.

² أحمد كريم بلال، المحذور في الأدب العربي. http://www.alukah.net/literature_language/0/67176/

يعكس بصورة مجازية كل ألوان القهر السلطوي ويزوجها بدعم حيوي لا مثيل له، وعندما تطرح ممارسة المرأة الكتابة يتم تناولها في الغالب الأغلب خارج الأسس الثقافية التي تبني علاقاتنا بالكتابة وبالمعرفة¹، فاستبعدت المرأة من هذا المجال، فأُنْ تكتب المرأة وتأخذ قلما لتعبّر عن أفكارها فهذا بحد ذاته اعتبر من المحظورات، ومع صعود التسويات ومطالبتهنّ بالدّفاع عن المرأة وحماية حقوقها وما صاحبها من تغيّرات اجتماعية وثقافية وخاصة من ناحية تطوّر وسائل الاتّصال ونشر الوعي بين النساء، بالإضافة إلى الأفكار التي جاء بها فكر ما بعد الحداثة التي تنصّ على إعادة الاعتبار لكلّ هامشيّ وعرقي وصعود الأقليات، كلّها أسباب دفعت المرأة لدخول غمار الكتابة، لكنّ هذا لا يعني أنّ المرأة بدأت الكتابة حديثاً، بل هناك عدّة كتابات لنساء نشرن أعمالهنّ تحت أسماء مستعارة، خوفاً من بطش المجتمع، كما أنّ المرأة عرفت الحكي قبل الكتابة، والنّثر الشّفوي الشعبي شاهدٌ على ذلك، شاهدٌ على دور المرأة في الحفاظ على الثقافة الجزائرية التي أنتجت الأجيال المتلاحقة عبر الحقب الزّمنية المتعاقبة.

وفي العصر الحديث لاحظنا صعود موجة كبيرة من الأدبيات (روائيات، شاعرات، وقاصّات) والناقداً اللّواتي ولجن مجال الكتابة والتأليف والنّقد، ومن بين الرّوائيات الجزائريات: أحلام مستغانمي، مليكة مقدّم، فضيلة الفاروق، زهرة ديك، عائشة بنّور، عايدة خلدون، نينا بوراوي، وغيرهنّ، وهذا يدلّ على وعي تامّ بأهميّة الكتابة كوسيلة للتحرر من براثن التّهميش والمحظور، ولقد حقّقت المرأة قفزة نوعية تتمثّل في انتقالها من حالة كونها موضوعاً للحظر إلى ملامسة المحظور في كتاباتها، بل وجعله الموضوع الأساس في أعمالها الإبداعية، والبؤرة مشتركة بين أغلب الإبداعات النسائية، فقد دارت أغلبها حول الثالوث المحرّم (الدين السّياسة، الجنس).

فلم تعد الكتابة ترفاً بل حاجةً وجودية في حياة المرأة، فهذه عائشة لمسين تصرّح: "اخترت الكتابة لأتنفّس، لأقول، لأحبّ ..."²، وتبدي حفصة ريناكوديل برأيها حول الدّافع إلى الكتابة تقول: "أكتب

¹ عبد المجيد جحفة، سطوة النّهار وسحر النّيل، الفحولة وما يوازها في التّصور العربي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1، 1999، ص35.

² Interview par Keira aharche : Elmoudjahed 04 Novembre 1991.

لأنّ تنفض ضدّ حياة مسطّرة، وأثّر ضدّ نظام مفروض¹، فالكتابة هي أكثر من تعبير بالنسبة لها، إنّها نوع من الخلاص، إنّها سبب الوجود، ومنه فقد استطاعت المرأة أن تواجه السّلطة الذّكورية بالسّلاح ذاته الذي حارب به المرأة لسنوات طويلة.

لقد تمكّنت المرأة الكاتبة من اختراق المناطق المحظورة، والاختراق هنا يحمل معنى إيجابيا وهو الاكتشاف والإبداع، أي إبداع طريقة جديدة في الكتابة تستطيع من خلالها قراءة الخلفيات الذّهنية والنسق الثقافي المتحكّم في الأمة العربية، وزعزعة اليقينيّات التي يؤمن بها، والتي لا تمثّل في الحقيقة إلاّ شيئا يطارده، فوجب فضحه وقراءته قراءة بعيدة عن الخشية والحظر، بغية تحقيق تقدّم ونفّح على العالم ومسايرته في كلّ تطوّراته، الفكرية والثقافية، وهذا ما تدعو إليه الحداثة التي تعتبر فعل تجاوز واختراق لكلّ ما هو تقليدي سائد ورفض النّمودج، إنّها "هدم الأنساق الاجتماعية والثقافية والأدبية، وسؤال متجدّد يعيد النّظر في الثّابت والمألوف والمقدّس، لذلك فالحداثة في جوهرها هي اختراق دائم للمحظورات وهتك متواصل للأعراف والتقاليد، إنّها إقامة على أرض غير ثابتة، فهي التأسيس لإبداع خارج السّنة، ويستدعي الحديث عن الحداثة في الرّواية العربية اختراق المحظور"².

سعت الرّوائيات والمبدعات إلى اختراق المحظور بغية إنتاج خطاب جديد مغاير للذّائقة العربية وللمجتمع العربي ككلّ، لأنّ الخطاب ليس ممارسة لغوية فقط بل له علاقة وطيدة بالمجتمع من حيث كونه ممارسة اجتماعية، فاللّغة عند نورمان فاركلوف **Norman FAIRCLOUGH** "جزء من الحياة الاجتماعية لا يمكن اختزاله وبينه وبين عناصر الحياة الاجتماعية الأخرى علاقات منطقية جدلية تجعل من الضّروري أن يأخذ البحث والتّحليل الاجتماعي اللّغة دائما بعين الاعتبار"³. تربط علاقة التّفاعّل/ التّأثير والتّأثّر بين المجتمع واللّغة، ويرى فاركلوف أنّ "التّصوص لا تنتج فقط من

¹ Interview par Tahar Djaeut : Algérie actualité, N° 939, Novembre 1983.

² محمد الصّالح البوعمراني، اختراق المحظور في الرّواية العربية بين الحداثة الإبداعية والحداثة الاجتماعية، جامعة قفصة، تونس، ص3. International journal of Humanities and cultural studies (IJHCS) vol.1, Issue.3 December, 2014.

³ نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، التّحليل النصّي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ديسمبر 2009، ص19.

البنى اللسانية والنطق الخطابية، إنها تنتج أيضا من البنى الاجتماعية الأخرى ومن الممارسات الاجتماعية في جميع جوانبها"¹.

ومن هنا يبدو أن الكاتب ليس حراً في إنتاج خطابه لأنه خاضع لقيود اجتماعية ولغوية تتحكم في إنتاج هذا الخطاب، فالنصوص باعتبارها مكونة من الأحداث الاجتماعية لا تنتج فقط من الإمكانيات التي تحددها اللغات، نحتاج إلى أن نتعرف على كيانات منظمة متوسطة ذات طبيعة لسانية². وهذا يعني أن اللغة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع، تنشأ بين أحضانه وتتطور على السنة أفراده.

ومجمل هذه العناصر اللسانية الداخلة في شبكات ممارسات اجتماعية أطلق عليها "تسمية النطق الخطابية أشياء مثل الأسماء والجمل (هذه جزء من البنى اللسانية)، إنما هي ضروب خطابات وأصناف وأساليب تنتقي هذه العناصر بعض الاحتمالات التي تحددها اللغات وتستبعد أخرى، وتسيطر على التغيير اللساني في مجالات معينة من الحياة الاجتماعية لذلك يمكن اعتبار النطق الخطابية هي التي تنظم التغيير اللساني وتتحكم به"³. ويؤكد محمد الصالح البوعمراني على أن "الخطاب الروائي هو خطاب لغوي غير مفصول عن البنى الاجتماعية التي أنتجته، وهو في آن يسعى إلى تغيير هذه البنى، وهو خطاب غير مفصول عن القيم، بمعنى أنه خطاب إيديولوجي يقوِّض قيماً ويسعى إلى تأسيس قيم جديدة"⁴.

والمحظور يحمل في ذاته بذور الاستفزاز على الخرق والانتهاك ويرى جوستاف لوبون **Gustave Le Bon** أن أكبر "همّين للإنسان منذ وجد على سطح الأرض كانا يتمثلان في خلق شبكة من التقاليد أولاً ثم في تدميرها عندما تكون آثارها الإيجابية قد استنفذت"⁵، ودون تقاليد ثابتة لا يمكن أن يوجد حضارة، ودون الإزالة البطيئة أو العملية التحريرية لهذه التقاليد لا يمكن أن يوجد

¹ نورمان فاركوف، تحليل الخطاب، التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ص 62.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ المرجع نفسه، ص 61-62.

⁴ محمد الصالح البوعمراني، اختراق المحظور في الرواية العربية بين الحداثة الإبداعية والحداثة الاجتماعية، ص 4.

⁵ جوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة وتقديم هاشم صالح، دار الساقي، ط 1، 1991، ص 101.

تقدّم، "والصّعوبة تكمن في إيجاد توازن بين الثبات والتحوّل، ولهذا صعوبة ضخمة جدا، فعندما يتيح شعب ما لأعرافه وتقاليده أن تنتهت وتترسخ بقوة زائدة طيلة أجيال عديدة فإنه لا يعود يستطيع التطور"¹.

يرى الباحثون أنّ اختراق المحظور نتيجة طبيعية لآبد منها من أجل التطور والنقدّم ومواكبة تطوّرات العصر، لأنّ مفهوم المحظور مفهوم متغيّر ليس ثابتا، يتغيّر من زمن لآخر ومن مكان لآخر، والمحظور في الأدب يعني كلّ خطاب يختفي في ثنايا النص لينتج رؤى الروائي المختلفة مع الأنماط الثقافية السائدة والمهيمنة في مجتمعه، فالبحت عن المقدّس " في حدّ ذاته إبطال لمفعول قدسيته بل يمكن اعتباره شكلا من أشكال انتهاك المحرّم، إنّ البحت في المقدّس تحويل له على موضوع شبيهه بجميع موضوعات الفكر التي شغلت وماتزال تشغل الإنسان، موضوع يقال باللغة ويفكر بها وفيها، الأمر الذي يخضعه لمنطقها وعقلانياتها الداخليّة وهو ما يدخل على المقدّس ما هو غريب عنه ومتعارض معه"².

وإذا ما عدنا إلى الأعمال الإبداعية التي نحن بصدد تحليلها ألفيناها خطابا يخترق المحظور وذلك بالكشف عن بعض الممارسات التي تعدّ من المحرّم الحديث عنها خاصّة في المجتمعات العربية المحافظة، ولذا فقد أحدثت مثل هذه الإبداعات خلخلة في السائد والمألوف، وخيبة أفق انتظار القارئ الذي تعود على استهلاك نمط معيّن من الكتابة، فالكتابة السردية العربية أصبحت اختراقا مستمرا لا اقتداء بالموجود، وإثارة لإشكالات لا تقديما لإجابات قاطعة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان³.

وفي دراسة لمحمد برادة عن خصائص الرواية الجديدة يرى أنّها تميّزت بنقد المحرّمات (السياسية، الدّين، الجنس)، فالجنس قد احتل حيزا في النصوص الإبداعية لمحمد شكري وعالية ممدوح وسلوى النّعيمي وغيرهم ممّن تجرّؤوا على اقتحام مثل هذه المناطق الملغمة وبلغت جريئة، وكذلك الدّين احتلّ

¹ جوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص 101.

² نور الدّين الزّاهي، الملكية والجسد والمقدّس، مجلة يتفكّرون، ع5، خريف 2015،

<https://www.mominoun.com/articles>

³ ينظر: إدوارد الخراط، الحساسيّة الجديدة، مقالات في الظّاهرة القصصيّة، دار الآداب، بيروت، 1993، ص11.

مكانا مهماً في الخطاب الروائي وذلك أنه لا تنحصر تجلياته في مسائل الاعتقاد بوحداية الله تعالى، بل تشمل الطقوس والمعاملات المتصلة بالدين وترسباتها في اللاوعي، وتتضح العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكياتهم¹.

ونتيجة لذلك انقسمت الآراء إلى قسمين، هناك من يؤيد ما ذهب إليه الروائيات، وهناك من يرفض ذلك تماماً، ويعتبره مخلاً بالحياء ويبعث على التقزز، وأثار هذا الموضوع جدلاً واسعاً بين فئات المجتمع المختلفة. فيرى الفريق المعارض أنّ هذه المحرّمات الثلاث الدين، السياسة، الجنس لا يجوز أبداً الاقتراب منها وملامستها أو الحديث عنها، مثلاً في مسألة توظيف الجنس في الرواية العربية يرى الشاعر والروائي إبراهيم قرصاص أنّ الروائي العربي والجزائري الذي وضع نفسه في متاهة الجسد "لا يتوقّر على أهلية العقول المبدعة الكبيرة التي تناولت الجسد في أعمالها الروائية العالمية في سياقات اجتماعية وسياسية وثقافية معيّنة وواضحة الهويات، كان الغرض منها تحرير الإنسان من عبودية وسائطه العفائية والتقليدية القديمة"²، على عكس ما ذهب إليه بعض النصوص الروائية العربية التي جعلت الجنس مجرد نتاجات تواكب انفجار الحداثة في الثقافة الغربية تحديداً.

ما يعني أنّ الروائي العربي يفشل في كلّ مرّة في بناء مشروع الروائي المستقل برويته وفلسفته للعالم الذي نشأ وترعرع في تناقضاته "لذلك لم تأت الرواية العربية بأيّ جديد على المستوى المعرفي بقدر ما أّزمت أوضاع الإنسان العربي وجعلت منه مجرد لعبة للتسلية، وماركة قابلة للتجديد وفق ما تمليه الثقافات الأخرى، وأرى أنّه من واجب كتّاب الرواية تناول الجسد كقيمة إنسانية"³، غير أنّ هذا القول الذي ذهب إليه إبراهيم قرصاص لا ينطبق على جميع الروايات العربية والجزائرية، فالروايات التي نحن بصدد تحليلها اتخذت الجسد كوسيلة للتحرّر وإثبات الذات وتحمل بعداً إنسانياً في وضع

¹ ينظر: محمد براءة، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص60.

² إبراهيم قرصاص، الأدب الإبروتيكي في الرواية الجزائرية... إعداد راضية صحراوي، الوطن الثقافي، على الموقع:

<http://www.startimes.com>

³ المرجع نفسه.

الأصبع على جراح الأنثى، ذلك أنّ مسألة الجنس التي يراها الكثيرون مسألة محرّمة هي في الواقع مجرد حاجة طبيعية مثلها مثل الأكل والشرب.

وهو ما يطفو أيضا في كلام محمد الأمين البحري: "إنّما يؤسف له حقّا ألا يزال التّابو بكلّ تيماته الدّين، السّياسة، الجنس يثير ضجّة فارغة في الأدب، والحقّ أنّه لا يجب أن تتّم مهاجمة التّعريض لموضوع ما أو حتّى المرافعة عن طبيعة وجوده الأدبي لأنّه ليس أقل ولا أكثر قيمة من بقية التّيمات المطروحة في شارع الأدب ... فالجنس مجرد موضوع مثله في حياة الإنسان الواقعية والأدبية مثل بقية المواضيع السّياسية الدّينية الحرب الموت"¹. بل ويؤكّد أنّ هذه الطّابوهات وبالخصوص الجنس هي ممارسات عادية موجودة في الواقع.

ليخلص محمد البحري إلى أنّ تلك الموضوعات مهما كان شكل توظيفها سطحيا أو عميقا أو كاملا أو مجزؤا فإنّها تبقى من النّاحية الفنّية "مجرد موضوعات مساوية لجميع نظائرها الموجودة في حياة النّاس، مطروحة في طريق الفنّانين والأدباء وإنّما الشّأن في أسلوب التّنال وفنّية التّوظيف وجمالية التّشكيل ومحمولات التّأويل"²، فتكمن المشكلة -يؤكّد محمد البحري- في معالجة هذه الطّابوهات معالجة فنّية وجمالية.

هناك الكثير من النّقاد الذين تناولوا قضية الجنس في الرّواية باعتبارها جزءا أساسيا من الحياة ومكوّنا رئيسا من العالم الرّوائي، بل يصرون على وجود هذا المكوّن حتّى تكون الشّخصية قريبة من الواقع، ويؤكّد محمد الأمين بحري في حوار مع نوارة لحرش على كون المسكوت عنه أو المحظور يساهم في التّجديد "فماذا يعني أنّ يسكت الفنّ والأدب والإبداع عموما عن هذا الجواهر المتفاعل الذي يمنح للحياة ديناميّتها بل ومعناها الحركي الدائم التّغيير، بل أكثر من ذلك فإنّ اختراق القوانين الوضعية والشّرائع والخطوط الحمراء هو ما يضع القوانين التّنظيمية البشرية على محكّ التّفعيل

¹ محمد الأمين البحري، المسكوت عنه في الواقع ... ليس فاكهة محرّمة في الأدب، نشر يوم 22 آذار 2015 على

<http://alketaba.com>

الموقع:

² المرجع نفسه.

ويعمنحها فضاءاً للتجدد والتأكد¹، ويرى أنّ هذا المكوّن الاختراقي (الاجتماعي النفسي والأخلاقي) الذي نطلق عليه فنياً مصطلح المسكوت عنه هو "ما يمنح المبدع وعمله روابط الاتصال الوثيقة مع ما يجري من حوله من تفاعلات حيوية ترسم وجه الإنسانية بكلّ ملامحها الجمالية"².

أمّا بخصوص قضية استدعاء المسكوت عنه في الأعمال الإبداعية فيرى بحري أنّها ليست أزمة موضوع قيمي "إنّما أزمة تأليف وكيفية توظيف فنّي، إذا لم يكن طرق المحرّرات الاجتماعية والعقائدية والسياسية إشكالا إبداعيا يوماً، بل على العكس يصبح عدم التّطرق إلى تلك المسكوتات في مجتمع بشري محبول على الخطايا هي المشكلة القيميّة للكتابة"³.

تتعرّض رانيا حفني للمحرّرات التي تعرقل مسيرة الأدب العربي وتمنعه من بلوغ المراتب الجمالية العليا التي وصل إليها الغربيون فتقول إنّ العرب ضحايا المقدّس بكلّ صورته، ممّا يحرم الفرد من الخوض في مناطق جديدة لتقف حائلاً دون التّجريب، فالناس عموماً يقدّسون القائم ولا يغيّرونه، وبالتالي "فقدنا فعل الحرية وفقدنا النّقد الذي يقودنا إلى قيم إيجابية خالقة، إنّ الواقع الحالي أشدّ سوءاً من السّابق، فإذا كان المبدع برأيه اعتاد على الطابوهات التّقليدية فهي الآن تتكاثر وتتنامى وحاصرت الإبداع وخنقته"⁴.

وتشير رانيا حفني في السّياق نفسه إلى ظهور محظورات جديدة لم تكن معروفة من قبل، تذكر من بينها "لقمة العيش، والخوف من النّقد والهجوم، فالكاتب قد يتغاضى عن عيوب ظاهرة من أجل الحفاظ على وظيفته وأسرته واسمه، ليظل بعيداً عن مليشيات السّوشيال ميديا وعن العقول المتحرّجة المبرمجة"⁵. وترتبط آمنة بلعلي هذه المحظورات الجديدة بتطور أشكال الرّقابة، ذاتية واجتماعية

¹ محمد الأمين البحري، المسكوت عنه في الواقع... ليس فاكهة محرّمة في الأدب، نشر يوم 22 آذار 2015 على

<http://alketaba.com>

الموقع:

² المرجع نفسه.

³ المرجع نفسه.

⁴ رانيا حفني: تابوهات عالمنا العربي على الموقع:

<http://www.ahram.org.eg/WriterArticles/542/2017/0.aspx>

⁵ المرجع نفسه.

وسياسية، ففي "بداية الألفية الثالثة نشهد تلاشي أضلاع المثلث المحرّم بشكل لافت مع حفاظ المؤسسة السياسية على سلطتها في توجيه الثقافة ... واتّسع المثلث ليصبح التّحريم مرتبطاً بموضوعات مثل الشّدوذ الجنسي، الإرهاب، وليس بالدين والمعارضة، وليس بالسياسة وبالإنثنيات وليس الوطنية"¹. هكذا يتأكّد لنا أنّ الرّقابة لا تزال سارية المفعول من خلال أساليبها الجديدة وأدواتها المعقّدة، كقطع الأنترنت، وتعطيل القنوات التلفزيونية وغيرها.

ويرى **عبد الحميد ختالة** أنّ المحظور لم يعد ذا قيمة فاعلة في الرواية الجزائرية "فالذي لا يختلف فيه قارئان أنّ الصّحف والجرائد التي يعدّ لسان حال يوميات الجزائري حُبلى بالأخبار المتطرّفة أخلاقياً وسياسياً ودينياً، ولا نختلف كذلك في أنّ حيرة القارئ قد خفّت كثيراً لحظة تلقيه لعناوين صحفية بالبنت العريض تتمرّد على المألوف"²، ويضيف أنّ "الطّابو في العرف الكتابي خروج عن المعهود وخرق لحجب الطّهر والحياء الفنّي يغازل بواسطته الكاتب انتباه القراء"³.

ويربط **عبد الحفيظ بن جلولي** بين الكتابة السردية/الرواية والواقع كونها تعبّر عن مطامح الأديب وآماله وانشغالاته وهمومه، ويؤكّد أنّ "ما يجعل ديمومة وحضور المحظور هو التّعرض له في إطار المعيار الإنساني الموسوم بالقيّم، لأنّه حتّى القرآن الكريم وهو النّص المقدّس المتعالّي تعرّض لأشدّ هذه المحرّمات منعا وهو الجنس، لكن بتدقيق لغوي ومعنوي تغلّفهما العفة المبتغاة في مجتمع أهمّ ما يميّزه أنّه إنساني بالدرجة الأولى"⁴.

يتبيّن لنا من خلال هذا القول اتّفاق رأي **عبد الحفيظ بن جلولي** مع رأي **محمد البحري اللّذين** يؤكّدان على ضرورة توظيف المحظور توظيفا فنّياً في الرواية وليس توظيفا سوقياً وتسويقياً من أجل الشّهرة فقط، لأنّ الفنّ والرواية أكبر من ذلك بكثير، والأعمال الخالدة هي الأعمال التي تتعامل مع

¹ أمانة بلعلّي، كيف حضر الثّالوث المحرّم في الرواية الجزائرية، على الموقع:

<https://www.annasronline.com/index.php/2014-08-09->

² المرجع نفسه.

³ المرجع نفسه.

⁴ المرجع نفسه.

هذه المحظورات بوعي جماليّ وتحكّم تقنيّ، أمّا التي تستعين بها كوسيلة للشهرة فمآلها الزوال لا محالة.

ويرى عبد الحفيظ بن جلولي أنّ فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي ومليكة مقدّم أكثر تحرراً وتطرّفاً في تقديم المدلول الجنسي في مجتمع تهيمن عليه الذكورة، فيما يذكر البوعمراني أنّ علاقة المحظور والمباح بالرّواية العربية "علاقة تلازم، الرّواية العربية في ميلادها الأوّل ولدت في حضن المحظور، فرواية زينب الرّواية العربية الأولى توارى كاتبها ولم يفصح عن هويته واتخذ اسماً مستعاراً بقلم فلاح مصري خوفاً وخجلاً من عمل يراه النّاس من العبث والمجون الذي لا يليق أنّ يكتبه الإنسان الجاد والمحترم"¹.

ويربط البوعمراني بين المحظور والواقع وبين الرّواية والواقع إذ يقول: "الرّواية باعتبارها تعبيراً ثورياً عن المقموع والمضطهد ضدّ البنى الاجتماعية والثّقافية والدينية والسياسية التي شكّلت آليات قمعه وقهره، والمحظور عندما يصدر عن صوت أنثوي في مجتمعات ترفض صوت الأنثى في الخطاب العادي وتعتبره عورة يحمل شحنة صادمة مضافة للبنى الفكرية القائمة"². والمتفق عليه أنّ الرّواية ليست نقلاً آمناً للواقع، ولا انعكاساً آلياً للمجتمع، وإنّما هي نصٌّ سردي تخيليّ يقدم رؤى اجتماعية وفكرية تتجاوز السائد، ويعرض تطوّرات ثقافية تكشف المخبوء.

أمّا محمد دلومي فلا يتفق مع من يعتقد أنّ الكتابة في الأدب عن الأمور الجنسية تعدّ حرية فكرية أو حرية إبداعية أو نوعاً من الإبداع الأدبي، ويقول "أعتقد أنّ أصحاب هذا النوع من الكتابة ابتدعوها لغاية واحدة ووحيدة هي "خالف تعرف" فالأشياء الشاذة في الحياة دوماً تجلب الانتباه، وهذا ما يريده هذا الصّنف من الأدباء عندنا، ومهما حاول البعض أن يثير هذه القضية بدعوى أنّها أزمة متفشية في المجتمع إلّا أنّ الواقع يكشف عن أزمة من نوع آخر وهي أزمة إبداع لا يحترم فيها أصحابه هذا المجتمع الذي يرون أنّه في أزمة جنسية وإن كان الواقع يؤكّد أنّ الأزمة موجودة فعلاً

¹ محمد الصّالح البوعمراني، اختراق المحظور في الرّواية العربية بين الحداثة الإبداعية والحداثة الاجتماعية، ص 5.

² المرجع نفسه، ص 6.

في المجتمع فإنَّ علاجها ليس بيد هذا النوع من الأدباء¹. ويبدو أنَّ محمد بلومي لا يستحسن طرائق الأدباء في توظيف الجنس، ويراها مجرد اختراق من أجل الاختراق، وليس لغاية فكرية وفنية. ذلك أنَّ الجنس ظاهرة اجتماعية موجودة ولا ضير في تصويرها أدبيا، ويرى أنَّ المجتمع يعاني أزمات أعمق من الأزمات الجنسية كان يمكن أن تتحوَّل إلى أعمال إبداعية.

في حين يذهب الشاعر رابح ظريف في طريق مخالف تماما حيث يربط بين الحرية والأدب ويرى أنَّه كلُّما ضاقت مساحة الحرية كانت تجربة الكاتب على المحكِّ، فالكاتب الحقيقي هو "الذي يبدع نصًّا عظيما في مساحة محدَّدة، وكلُّما ضاقت هذه المساحة كان الأديب كبيرا، في رأيي أنَّ الحرية المطلقة هي أكبر قيد للإنسان، وكلُّما أدرك المبدع مجال حركته واتجاهاته أحسَّ بحرية أكبر"²، أمَّا الكتابة عن الجنس فتختلف في رأيه من سياق إلى آخر، والمبدع الحقيقي حسبه هو الذي ينجح في "الخروج على القارئ بنصِّ أدبي كبير من مساحة أخلاقية ضيقة"³.

أمَّا الروائية زهرة مبارك فهي تبرأت تماما من توظيفها الجسد قصد الترويج لأعمالها، وهي تتساءل لماذا هذا السؤال الآن: الأدب الإيروتيكي موجود منذ القدم وليس وليد اللحظة، واليوم يبرز هذا السؤال لأنَّ القارئ أصبح يصله عبر وسائل الإعلام والنشر الحديثة ما لم يكن متوقِّرا من قبل، لهذا عرف هذا النوع من الكتابة انتشارا كبيرا خاصَّة مع بروز بعض الروائيات اللواتي امتلكن الجرأة في الكتابة في مثل هذه المواضيع، مثل فضيلة الفاروق، وزهرة ديك وغيرهنَّ، ولذلك أخذت الرواية الجزائرية منحى آخر، ليس فقط في الطرح بل في اكتشافها بعدما ظلَّت الكثير من الأعمال حبيسة، واليوم مساحة البوح كبرت لأنَّ المتلقي لم يعد تقليديا ولا جهويا، بل افتراضيا من كلِّ المشارب، وهو ما شجَّع الكتاب الذين تناولوا الجنس في أعمالهم على إظهاره للمتلقِّي عبر وسائل التواصل الاجتماعي⁴.

¹ الأدب الإيروتيكي في الرواية الجزائرية، إعداد راضية صحراوي، على الموقع:

<http://www.elwatandz.com/culture/7596.html>

² المرجع نفسه.

³ المرجع نفسه.

⁴ المرجع نفسه.

وهناك من يرى أنّ هذه المحرّمات الثلاث الدّين، الجنس، السّياسة هي مسائل مهمّة جدًّا في حياة الإنسان ويجب إتاحة الفرصة للبحث فيها وتحليلها والاقتناع بها، وليس "اجترارها وحفظها عن ظهر قلب ... وأنّ يتساءل ويتعرّف على كلّ ما يثير التّساؤل والاستفهام عنها، وليس المطلوب الإفراط في التّعبير عن الهواجس الإنسانيّة وإنّما المطلوب البحث في الفكر الدّيني والسّماح بطرح الأسئلة المفيدة التي تساهم في استنارة العقل ونمو الوعي الإيماني"¹.

من خلال كلّ ما سبق يتبيّن أنّ المحظور شكّل بؤرة مهمّة تناولها العديد من الأدباء والنّقاد بالتحليل والمعابنة على الرّغم من اختلاف آرائهم بين مؤيّد ومعارض، وانّفقوا حول نقطة أساس وهي أنّ يكون تناول المحظور في الأعمال الإبداعية تناولاً فنياً وإبداعياً.

¹ مادونا عسكر، المحرّمات الثلاث الدّين الجنس السّياسة، الحوار المتمدّن محور العلمانية الدّين السّياسي ونقد الفكر الدّيني على الموقع: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=319266>

الفصلُ الأوّلُ: خطابُ الذاتِ بينَ الكشْفِ والسّترِ.

المبحثُ الأوّلُ: السّيرةُ الذاتيّةُ/استبطانُ المناطقِ الخفيّةِ.

المبحثُ الثّاني: الرّوايةُ السّيرذاتيّةُ/توسيعُ فضاءاتِ اكتشافِ الذاتِ.

المبحثُ الثّالثُ: مليكةُ مقدّمِ الصّوتِ المُناهضِ للقيمِ السّائدةِ.

يعدّ التعبير عن الذات وخوالجها في العالم العربي من المحظورات، سواءً تعلّق الأمر بالرجل أو المرأة، وإنّ الكتابة في جنس السيرة الذاتية لهو كتابة عن الذات والحياة الحميمة والخاصّة، وهي كتابة ترفضها المجتمعات العربية وتعتبرها من قبيل كسر التقاليد والأعراف القديمة، ولعلّ هذا ما يبرّر ندرة هذه الكتابات مقارنةً بالأجناس الأدبية الأخرى، نظرًا لصرامة التقاليد والعقوبات التي يتعرّض لها الأديب أو الأديبة على حدّ سواء.

إنّ الكتابة عن الذات يعني التصريح، المكاشفة، البوح والاعتراف وكشف المستور، وكلّها أمورٌ تعدّ من المحرّمات في مجتمعنا الجزائريّ، ويؤكد معظم النقاد أنّ نصوص السيرة الذاتية تعدّ من المناطق الخطيرة، فالاقتراب منها هو اقتراب من المحظور والمسكوت عنه، فهي نصوص ملغمة يخشى النقاد ملامستها والبحث فيها، لأنّ المجتمع العربي ما زالت تلقفه العديد من العادات والتقاليد التي يصعب تخطّيها، وهذا ما ذهب إليه عصام العسل في قوله: "إنّ أدب السيرة الذاتية لا يمكن له أن يوجد في ثقافة تعتمد المخاتلة وتقديم نصف الحقيقة، فضلاً عن أنّ الحديث عن الذات لا يمكن له أن يجد مبرراً لوجوده في المجتمعات التي لا تعرف كيف تعبّر عن نفسها إلاّ من وراء حجاب"¹. لذا فإنّ أغلب المبدعين يستترون تحت قناع الرواية التي تؤمن لهم الحماية من الانتقادات التي تطل كتاباتهم.

المبحث الأول: السيرة الذاتية/استبطان المناطق الخفية:

لا تزال الرواية تحظى بحصّة الأسد في الدراسات النقدية الأدبية الحديثة، وقد وجد فيها المبدعون متنفساً لمشاعرهم، بثّوا فيها رؤيتهم للعالم عن طريق الشخصيات التي نقلت هواجسهم الفنية والجمالية، في حين بقي جنس السيرة الذاتية ضمن منطقة محدودة مقارنة بالرواية، و"ما يلاحظ بخصوص السيرة الذاتية النسائية هو ندرتها على مستوى العالم العربي، ومردّ ذلك إلى الخوف من التصريح بضمير المتكلم الذي يحيل على واقع مرجعي خارج النص"². إضافة إلى أسباب أخرى منها الخوف من مواجهة العالم، والتعرض للانتقادات من طرف المتلقي، لأنّ الثقافة العربية هي ثقافة محافظة

¹ عصام العسل، فن كتابة السيرة الذاتية - مقاربات في المنهج - دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2010، ص3.

² لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية - الجنس الملتبس - محاكات للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2013، ص23.

تفضل النستر وراء أقنعة ورموز بدل التجلي و الكشف، ويرى كثيرون "أن أدب الاعتراف محطّ شبهة والتباس لأن الجمهور الأدبي لم يتمرس بعد في قبول الحقائق كما هي وعرض الأخطاء كما وقعت، إنّما يرى في جرأة الكاتب على كشف الحقائق سلوكا غير مقبول (...). لأنّ أدب الاعتراف يبيث ذعرا لدى بعض الكتاب فيحول دون اقتربهم إلى المنطقة الحساسة التي قد يقع التشهير بهم جرّاء ذلك، ففكرة الاعتراف محاطة بكثير من ضروب الحذر"¹. غير أنّ هذا لم يمنع ثلّة من المبدعين في ولوج باب هذا الجنس الأدبي قديما وحديثا، ومن بين الكتابات السير الذاتية النسائية، سيرة فدوى طوقان "رحلة جبلية، رحلة صعبة"، ونوال السعداوي "أوراق حياتي"، وزينب الغزالي "أيام من حياتي" وغيرها.

من المعروف أنّ ما تتسم به السيرة الذاتية هو "الجرأة والكشف عن الذات وهما صفتان ليستا مألوفتين في الكتابات العربية وخصوصا كتابة المرأة"²، ولعلّ هذا ما جعل المرأة تنصرف إلى الرواية السير الذاتية التي وجدت فيها ضالتها، فهي الصيغة التي أعطتها فرصة البوح دون خوف من العقاب، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن ماهية السيرة الذاتية، ومقوماتها، والأسباب التي جعلتها من المحظورات، ولمّ لجأت المبدعات إلى الرواية السير الذاتية؟

-ريادات نسائية:

تاريخ الرواية النسائية متأخر جدّا مقارنة بتاريخ كتابة الرّجل، وقد اقترن بدخول المرأة العربية عالم الكتابة و"قد استغرق هذا الدخول وقتا وجهدا كبيرين: فالمعوقات التي تواجه المرأة الكاتبة في مجتمعنا العربيّ أعقد بكثير من تلك التي تواجه الرّجل الكاتب"³، وقد ذكرت أمل التميمي مجموعة من العوامل والظروف التي دعت المرأة العربية إلى كتابة ذاتها وسنلخصها في الآتي:

- ربط خطاب النهضة المصرية بين قضايا المرأة وقضايا الحداثة، فالفضل يعود إلى النهضة العلمية في مصر، ودعوات الإصلاح وضرورة تنقيف المرأة لبناء مجتمع قويّ متماسك يصنعه رجل

¹ عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، مجلة يتفكرون، ع4، الرباط، المغرب، صيف 2014، ص22.

² أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص03.

³ المرجع نفسه، ص29.

قوي وامرأة واعية، فقد أجمع جُلُّ المؤرخين أن لحظة التّوير كانت مع حملة نابليون، فقد كانت نقطة تحوّل في تاريخ مصر العلمي والسياسي، فانتعش الجانب العلمي والأدبي بالتّطور والتّحوّل الذي أحدثته الحملة في نشر العلم وبعث النهضة الفكرية من خلال احتكاك المصريين بالفكر الأوربي المتحرّر، فتأثّروا بأسلوب حياتهم وشاهدوا تحرّر المرأة الغربية وخروجها إلى الحياة العامّة دون رقيب، فبدأت مقارنتها بحياة المرأة العربية التي تحكّمها التقاليد والأعراف، فظهرت نوازع تفعيل حركة الانفتاح على الغرب وحضارته لتطوير المجتمع العربي¹.

كما أن كتابة المرأة عن ذاتها ارتبطت أيضاً بحركة تحرير المرأة في العالم العربي، ففي نهاية القرن التاسع عشر، ومع مطلع القرن العشرين، طالب قاسم أمين (1863/1908) "بتحرير المرأة من الجهل والحجاب والسّجن، وأحدث كتابه ضجةً كبيرة، وكانت دعوته تجديديةً شاملة²، فقد نجحت دعوته التي أحدثت ثورة كبيرة ضدّ المفاهيم السّائدة، ولقيت انتشاراً واسعاً، ذلك لأنّها كانت "تستمدُّ حرارتها واستمراريتها من تجربته في فرنسا ومشاركة المرأة الأوروبية المثقفة له في الحديث والرأي، ثمّ مقارنته المستمرة بينها وبين نساء بلده المتخلّفات في وقته، والبعيدات عن مثله الأعلى الذي تمثله ويتمناه"³، فكلُّ هذه الظروف مجتمعة أفسحت المجال أمام المرأة لدخولها عالم الكتابة والتّعبير عن آرائها الخاصّة، وقد ساعدها ظهور الصحف والمجلّات، ممّا أدّى إلى بروز نساءٍ كثيراتٍ بدأن الكتابة عن أنفسهنّ بأشكالٍ مختلفةٍ مثل: نبوية موسى، مي زيادة، أنجي أفلاطون. وبهذا فقد شكّنت المرأة الطريق نحو الحرّية والتحرر، وخرجت من دائرة المحظور.

فالكشف عن الذات هو بداية ظهور شكلٍ كتابيٍّ يدعى السّيرة الذاتية النسائية. وتشير أمل التّيمي إلى أنّه يصعب العثور على سيرة ذاتية نسائية بالمفهوم المعاصر للسّيرة الذاتية الحديثة في بدايات دخول المرأة عصر النهضة، لأنّه ارتبطت بأشكالٍ عديدة اعتمدتها المرأة في الكتابة مثل:

¹ ينظر: أمل التّيمي، السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص30.

² المرجع نفسه، ص31.

³ محمد طاهر الجبلاوي، "أشرف على الطبع"، مهرجان الشّعْر الخامس، الاسكندرية، 1963، المجلس الأعلى برعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الجمهورية العربية المتّحدة، ص276.

المذكرات، اليوميات، المقال الشخصي¹، ولذا يمكننا أن نقول أن الكتابة عن الذات وحول الحميميات والأمور الخاصة التي تتعلق بالمرأة هي باكورة السيرة الذاتية وهي من بدايات الأدب حول الذات.

أما مرحلة النضج الفني للسيرة النسائية العربية حدّته أمال التميمي ببداية الثمانينات من خلال ظهور نموذج من السيرة التي تنطبق عليها إلى حد كبير جداً شروط السيرة الذاتية كفن، كنوع أدبي، كسيرة فدوى طوقان "رحلة جبلية صعبة" 1985، ونوال السعداوي "أوراق حياتي" 1998 وزينب الغزالي "أيام من حياتي" 1989، وغيرهن²، وهكذا توالى كتابة السير الذاتية حتى نهاية القرن العشرين، الذي شهد نشاطاً كبيراً لحركة الكتابة السير الذاتية النسائية في كافة الأقطار العربية.

وبهذا أصبح إسهام المرأة في الكتابة الأدبية يُعدّ موقفاً حضارياً، حيث تمكّنت من انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل الذي احتكرها لأمد طويل، على الرغم من ذلك تبقى الكتابة السير الذاتية النسائية على مستوى الوطن العربي تعاني مشاكل عديدة لعل أهمها: أسئلة الهوية والوضعية المهمشة للمرأة والخوف من مواجهة الآخر لذا نجد معظم الكاتبات اخترن الألقاب، والبوح عبر الحجاب خوفاً من المجتمع الذكوري الذي يتحكّم فيهنّ.

ويشير الباحثون إلى أن الصيغة السردية للسيرة الذاتية تشكّل أكثر الصيغ ظهوراً في الكتابة الروائية النسائية العربية، إلا أنها تظلّ قليلة العدد بمثيلاتها عند الكُتاب الرجال "ويعزو أغلب النقاد هذه الظاهرة إلى أسباب متنوّعة ومتعدّدة، منها أن الكتابة النسائية عموماً والسيرة الذاتية على وجه الخصوص تكاد تكون مشياً على الأشواك بأقدامٍ مجرّحة أصلاً، لا حافية فحسب، ذلك لأن الكتابة النسائية تعاني عوائق اجتماعية"³، وهذا يعني أن دخول المرأة عالم الكتابة ليس بالأمر الهين، إنّما شكّل تحدياً كبيراً في مواجهة المجتمع، وبالخصوص إذا كانت الكتابة عن ذاتها وتجاربها الخاصة والحميميّة.

¹ ينظر: أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص32.

² سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص61.

³ عمر إدلبي: السيرة الذاتية النسوية: بواغث الكتابة المقيدة على الموقع:

1. قصة حياتي لفاظمة أيت منصور عمروش/الكشف عن أشياء في الظل:

ينفق معظم النقاد والدارسين لفن السيرة الذاتية على صعوبة تحديد تعريف دقيق شامل لهذا الجنس الأدبي، وذلك يعود أساساً إلى حداثة "ومرونة هذا الجنس، وضعف الحدود الفاصلة بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى، مما يجعله قادراً على التجول بداخلها بحرية"¹، وقد قدمت عدة تعريفات للسيرة الذاتية، من بينها تعريف عبد العزيز شرف يقول: "السيرة الذاتية تعني حرفياً ترجمة حياة إنسان كما يراها هو"²، ويعرفها إبراهيم عبد الدايم: "والترجمة الذاتية الفنية هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح (...). وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافياً كاملاً عن تاريخه الشخصي على نحو موجز حافل بالتجارب، والخبرات المنوعة الخصبية، وهذا الأسلوب يقوم على جمال العرض وحسن التقييم وعذوبة العبارة، وحلاوة النص الأدبي، وبث الحياة والحركة في تصوير الوقائع والشخصيات وفيما يتمثله في حوار، مستعيناً بعناصر ضئيلة من الخيال لربط أجزاء عمله حتى تبدو ترجمته الذاتية في صورة متماسكة، على ألا يسترسل في التخيل والتصوير، حتى لا ينأى عن الترجمة الذاتية"³. لعل أهم خاصية ذكرها عبد الدايم لفن السيرة الذاتية هي اعتمادها على الخيال بنسبة ضئيلة، فلا يستحسن للمبدع أن يطلق العنان لخياله وإلا أخرجها من مجال السيرة الذاتية إلى مجال فني آخر.

وقد وضع عبد القادر الشاوي علامات من خلالها يمكن تحديد السيرة الذاتية على مستوى الإنتاج الأدبي السيرداتي العربي، يلخصها "بحضور ضمير الأنا كتعبير عن امتلاك ناصية الكلام والتدويت من خلال تحويل تلك الأنا إلى بؤرة، والميثاق التلغفي الذي يتجلى في أوضح صورته في إعلان المؤلف عن مقصديته من الكتاب، سواءً بالإحالة على تجربة ممتدة أو محدودة في الزمن، أو بمخاطبة القارئ بالصيغ الدالة على الفرادة أو المنفعة أو الخلود، وكذا من خلال مختلف الإحالات

¹ تهناني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2002، ص 11.

² عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، مصر، ط 1، 1992، ص 28.

³ يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1985، ص 15.

التي قد ترد في النص ضمنياً أو صراحة إلى تجربة الحياة الواقعية¹. نستخلص من هذا التعريف أنّ الشاوي يركّز على أمور أساسية وهي:

- الاعتماد على ضمير المتكلم (الأنا).

- الأنا تمثل بؤرة الأحداث.

- تحديد الغاية من الكتابة.

ويسمّيها محمد عبد الغني حسن " التّرجمة الذاتيّة " وفي تعريفه لها يقول: "أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجّل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته، وما جرى له فيها من أحداث تعظم وتصغر تبعاً لأهميته"². وبهذا فإنّه أشار إلى خاصية أخرى للسيرة الذاتية وهي أنّها قائمة على التذكّر والحكي الاستعادي.

يُجمع النقاد على أنّ فيليب لوجون **Phillipe Lejeune** أوّل باحث نظر في خصائص السيرة الذاتية* وحاول وضع مفهوم دقيق لها وفصل في مقوماتها التقنيّة والثيماتية إذ عرفها بأنّها "حكي إستعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة"³، حيث رسم الحدود لهذا الفنّ في كتابه الميثاق الأوتوبيوغرافي 1975، ويعتبر هذا التعريف الأكثر تداولاً واستعمالاً من طرف النقاد العرب، وقد ذكر فيليب لوجون ما يسمّى بـ "ميثاق السيرة الذاتية" (أو المعاهدة النصية) يحدّد فيه طريقتين ليتحقق التّطابق بين (المؤلف، السارد والشخصية):

1. ضمنيًا: على مستوى العلاقة: مؤلف - سارد وهو يأخذ شكلين:

¹ عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص7.

² محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف للنشر، ط3، ص35.

* يرجّح أنّ مصطلح (السيرة الذاتية) المعاصر ظهر للمرّة الأولى في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، وتحديدًا عام 1832، وهو ترجمة لمصطلح (Autobiographie) وأصوله يونانية ويتركب من: الذات (Auto) والحياة (bio) والكتابة (graphie)، لمزيد من التفصيل ينظر: عمر منير إدلي، سرد الذات. فنّ السيرة الذاتية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة الإمارات العربية المتّحدة، 2008، ص25.

³ فيليب لوجون: السيرة الذاتية، -الميثاق والتاريخ الأدبي- تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت 1996، ص22.

أ/ استعمال عناوين: لا تترك أي شكّ حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية...)

ب/ مقطع أولي: للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شكّ حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف الموجود على الغلاف، دون أن يرد في النص.

2. **بطريقة جلية:** على مستوى الاسم الذي يأخذ السارد، الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو اسم المؤلف المعروف على الغلاف¹.

تعدّ السيرة الذاتية من أكثر الفنون الأدبية حرصاً على عقد الميثاق، وهو ميثاق الثقة بين الكاتب والقراء، يتأكد من خلاله التطابق التام بين الأقطاب الثلاثة المكونة للسيرة الذاتية: المؤلف السارد، الشخصية. وتشير جلية الطرير إلى أن أهمّ خاصية تميّز نظرية لوجون السير الذاتية هي الخصيصة المرجعية التي ينهض عليها العقد السير ذاتي، بحيث تقوم بين النص والواقع الخارجي صلات متينة لا لبس فيها. والعقد المرجعي عند لوجون قوامه تعهد الكاتب بأنه يصدر فيما يكتب عن وقائع حقيقية، ومن هذا المنطلق وحسب لوجون فإنه لا يمكن الخلط بين السيرة الذاتية والأجناس الأدبية الأخرى.

لقد وجدت فائزة أيت منصور عمروش في السيرة الذاتية ملاذا لسرد معاناتها التي طبعت كلّ مرحلة من مراحل حياتها في الجزائر وفي تونس خلال فترة الاستعمار الفرنسي. وتعدّ قصة حياتي خطاباً أوتوبيوغرافياً بامتياز، لأنها تستجيب لمقومات السيرة الذاتية المتمثلة في:

1. **العقد السير ذاتي:** وقد اشتمل على:

- تقديم الكاتب الفرنسي:

جاء في تقديم فانسان مونتوي Vincen Monteil قوله: "إنّها قصة حياة، حياة بسيطة كتبت بشفاافية من قبل سيّدة قبائلية عظيمة، أولاً في سنة 1946 ثم في 1962 قبل أن يخطفها الموت في

¹ فيليب لوجون: السيرة الذاتية، -الميثاق والتاريخ الأدبي، ص39-40.

بريطاني بتاريخ 09 جويلية في سنّ الخمس والثمانين سنة¹، ويضيف قائلا: "فارقت فاطمة أيت منصور عمروش والدة طاوس وجان هذه الحياة لكنها تبقى حاضرة بيننا من خلال هذه الصفحات، حيث نعثر فيها ثانية على الأعمال والأيام، والولادات والوفيات والبرد القارس والجوع والبؤس، والمنفى وقساوة القلوب، والأعراف الفظة لبلد قاس، أين كانت اللعنات والاعتيالات والنّار من الأمور العادية لأناس فقراء"².

من خلال هذا التقديم يتّضح جليا التّطابق بين الساردة والمؤلفة، والشخصية البطلة (فاطمة أيت منصور) والموضوع على غلاف قصّة حياتي، كما أنّه بالرّجوع إلى الواقع فإنّ طاوس وجان أبناء فاطمة، وهذا ما لا يترك الشك أنّنا أمام سيرة ذاتية للمؤلفة تحكي عن حياتها الشخصية.

- تقديم الكاتب الجزائري:

إضافة إلى تقديم فانسان ورد تقديم آخر لكاتب ياسين يُحيي فيها فاطمة أيت منصور على شجاعتها ويفتخر بها كونها أول جزائرية استطاعت كتابة سيرة حياتها، على الرّغم من الانتقادات التي وجّهت إليها، يقول: "أيها الجزائريون أيتها الجزائريات أكتبوا شهادتكم بأنفسكم، ولا تقبلوا أن تكونوا أشياء"³، ويصرّح قائلا: "فاطمة أيت منصور عمروش مؤلفة هذه الأسطر التي سنقرأها"⁴.

-رسالة جان الموهوب عمروش:

ورد في قصّة حياتي رسالة لابنها جان عمروش يطلب من والدته فاطمة أن تكتب ذكرياتها وما عانته في حياتها حتّى تبقى راسخة في أذهان الجزائريين، وجاء فيها: "أمّي العزيزة ما زلت أدعوك من الضّروري أن تكتبي ذكرياتك دون اختيار وفقا لمزاجك، إنّها ستكون جهدا كبيرا، ولكن أعتقد يا أمّي أنّك لن تتركي طفولتك وتجربتك التي عشتها في منطقة القبائل"⁵.

¹Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, Edition Mehdi, Tizi- ouzou,2009, p7.

² Ibid, p7.

³ Ibid, p 11.

⁴ Ibid, p 11.

⁵ Ibid, p 18.

- رسالة فاطمة أيت منصور عمروش:

وقد ردت فاطمة على هذه الرسالة تلبية لطلب ابنها جان برسالة جاء فيها: "أترك لك هذه القصة التي هي قصة حياتي وافعل بها ما تريد بعد وفاتي ... هذه القصة حقيقية ولم يتم اختراع أحداثها كل ما وقع لي قبل ولادتي سردته عليّ أمي"¹، فهذه الرسالة تمثل الوثيقة المرجع التي تثبت عقد المؤلفة مع القارئ والتي تحيله إلى حقائق عاشتها في الواقع، فرسالتها بمثابة التصريح بأنها تكتب سيرة ذاتية، كما أنّ عنوان هذه السيرة (قصة حياتي) جاء على شاكلة العناوين الكلاسيكية في الكتابات السير الذاتية الغربية والعربية على حدّ سواء: قصة حياتي Histoire de ma vie لكازانوفيا **Giacomo Casanova**، قصة حياتي Histoire de ma vie لجورج صاند **George Sand**، حياتي لأحمد أمين، أوراق حياتي لنوال السعداوي.

وعلاوة على ذلك العنصر المرجعي -العقد السير ذاتي- فمن بين عناصر الخطاب السير ذاتي تأتي الأنا وما يرافقها من تلفظ واعتراف، فنرى كيف تسعى الكاتبة إلى جعل القارئ ينسى أنّ عملية إحلال أنا «الراوي المتلفظ» في الخطاب مكان أنا «المؤلف» هي بالضبط عملية استبدال مجازية واستعارية. تقول فاطمة أيت منصور عمروش في متن كتابها قصة حياتي أين تحكي عن تادرت أوفلة" عندما وصلت كنت لا أزال طفلة صغيرة، وبالكد أتذكر السنوات الأولى من إقامتي في هذه المدرسة"²، وهنا تعلن الكاتبة عن النزعة الاعترافية لمؤلفها وتمارس تأثيرها على المتلقي وذلك عبر توجيهه إلى أنّه في مقام سير ذاتي من خلال عقد السيرة الذاتية المبرم معه منذ الاستهلال، ومن خلال الاطلاع على بعض التقنيات المعتمدة في العنونة وبعض عناصر التلفظ والمرجعية. فالإشارات العتباتية والمكانية والزمانية تحيلنا على عالم واقعي بأيدولوجيته وثقافته ومفاهيمه، إلا أنّه أصبح عالماً متخيلاً بسبب ثقب الذاكرة وما يعتريها من نسيان طبيعي ومتعمد.

-إدراج الصور الفوتوغرافية: تؤدي الصور الفوتوغرافية دوراً مهماً في توثيق حياة الأشخاص وتعدّ بمثابة الوثيقة المرجع التي تحيل على حياة الشخصية الحقيقية والمرتبطة بالواقع، فهي تؤرخ لحياة

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p19.

² Ibid, p32.

الانسان زمانيا ومكانيا، وتتبع مراحل حياته بدءا من الطفولة إلى مرحلة الشيخوخة، كما أن الصور الفوتوغرافية تؤرخ للمكان الذي عاش فيه كاتب السيرة الذاتية وللأشخاص كذلك (الأصدقاء الأقارب، الأب، الأم، الأبناء...)، كما تؤدي دورا في دعم شهادة المؤلف على حياته وما يحيط به.

ضمّنت **فاطمة أيت عمروش** قصة حياتها بمجموعة من الصور وصل عددها إلى أحد عشر صورة، وقد ظهرت في أربع صور، ففي الصورة الأولى نجدها تحمل ابنها **بول محند سعيد** وهي في الثامنة عشرة سنة، علما أنها تزوجت ببلقاسم أوعمرش عام 1899، وانجبت مولودها الأول عام 1900. والصور كلّها بالأبيض والأسود تحكي عن الماضي البعيد أين لم يتطور بعد فن التصوير ولم تدخله الألوان المختلفة.



(1)

أما الصورة الثانية التي ظهرت فيها فهي حين بلغت السادسة عشر من العمر، ظهرت إلى جانب آلة الخياطة ما يدلّ على أنها كانت تمارس الخياطة، وفي مقدّمة الصورة ثلاث فتيات يخطن الملابس كذلك لكن باليد وكلهنّ يرتدين أزياء تقليدية. هذا كان عام 1898 على بعد اثنتي عشر كيلومترا من (مشلي) إحدى قرى القبائل.

والصورة الثالثة التي ظهرت فيها هي الصورة الموضوعية على غلاف السيرة الذاتية، الصورة الشخصية وتسمى "بورترية" أي صورة نصفية لشخص معيّن؛ تظهر عليها الكاتبة بلامح الكبر وتجاويد الخبرة الطويلة، تُوقف النظر وتبعث الاهتمام في نفس القارئ. وقد التقطت لها هذه الصورة

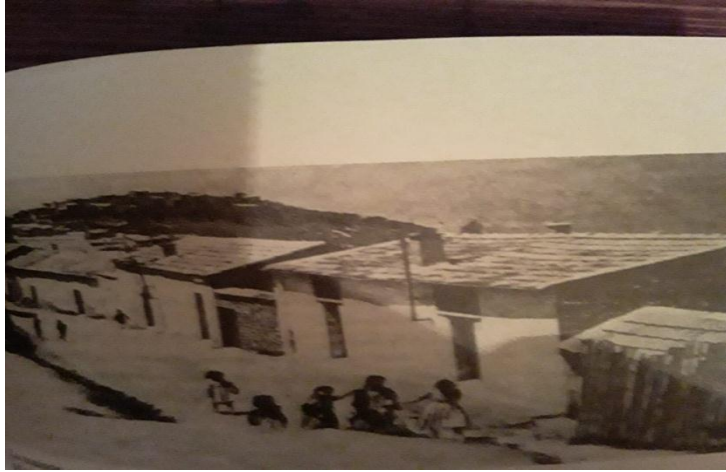
في فرنسا عام 1965 حين كان عمرها ثلاثا وثمانين سنة، ما يعني أنها كانت في مرحلة متقدمة من العمر، وهي صورة انفرادية تمثل الذات منفردة تجاه العالم.

والصورة الأخيرة التي ظهرت فيها كانت مع ابنتها طاوس عمروش في بريطانيا عام 1966، يبدو أن الصورة قد التقطت في فصل الشتاء، تظهر فيها فاضمة مغطاة بالكامل ويدها عصا تتوكأ عليها، ما يوحي بتعبها الجسدي.

ولإشارة فإن كل صورة تحمل إلى جانبها تعليقا للكاتبة تعرّف فيه بالأشخاص وعلاقتهم بها، وما يلاحظ بخصوص هذه الصور هو غياب صور توثق لطفولة الكاتبة، وهذا ما يدعونا للتساؤل عن سبب غياب مرحلة الطفولة، فهل قصدت الكاتبة محوها من حياتها لأنها كانت مرحلة صعبة عانت فيها بسبب كونها ابنة غير شرعية أو أن السبب غير ذلك، ندرة الصورة في القرية التي نشأت فيها في تلك الفترة الزمنية، ثم إنها لم تثر أي اهتمام لدى أهلها وأقاربها لأنها ولدت خارج مؤسسة الزواج.

والملاحظة الثانية هي في ترتيب الصور، لم تأت مرتبة حسب مراحل حياة الكاتبة، بل كانت الصورة الأولى حينما بلغت الثامنة عشرة سنة، أما الصورة الثانية حين كان عمرها ستة عشر سنة، فما الذي قصدته الكاتبة من وراء ذلك؟ وهل كان ترتيب الصور اعتباريا غير خاضع لرسالة أرادت الكاتبة إيصالها للقارئ، أم أن زواجها وكونها رزقت بولد احتل عندها مكانة مميزة لذا سبقت بهذه الصورة؟

وثقت الصور المتبقية أشخاصا وأمكنة لها علاقة بفاضمة أيت منصور عمروش، وجاءت الصور على النحو الآتي: الصورة الأولى أخذت للمنزل والقرية عام 1960، وتظهر فيها عدة بيوت تقليدية أسقفها من القرميد وبفنائها مجموعة من الأطفال يلعبون، وجانب من القرية.



(2)

وبعدها نجد ثلاث صور في صفحة واحدة تعلوها صورة لمحمد أمرزوق مع أختيّه: جيدة وعلجية وأبناؤهما على عتبة المنزل "باغيل علي"، وتحتها مباشرة نجد صورة لأبناء فاطمة وهم: بول محمد السعيد (Paul Mohand Saïd)، هنري عشور (Henri Achour)، جان الموهوب (Jean El Mouhoub)، لويس محمد الصغير (Louis Mohand Seghir)، ماري لويز طاوس Marie Louise Taos. أمّا الصورة التي بجانبها فهي لحماها أحمد أوعمروش وزوجته الأخيرة زهرة. ونجد في الصفحة التي تليها مجموعة من الصور الأخرى التي توثق لأبناء فاطمة ايت منصور وعائلة أوعمروش كذلك.

فهذه الصور الفوتوغرافية تمثل سجلاً تاريخياً، يوثق لحياة فاطمة زمنياً ومكانياً، وهي بمثابة أرشيف لها أهمية تاريخية كبيرة، وقد حرصت الكاتبة على تقديمها حيث ربطت بين النص المكتوب وبين الصور الفوتوغرافية حتى تضع المتلقي في أجواء حقيقية من حياتها. فالصورة قد هيمنت على العالم، فعلى الرغم من أنّ وجودها ضارب في أعماق التاريخ إلا أنّ تأثيرها قد ازداد قوة وامتداداً في هذا العصر بعد أنّ شاركت النص المكتوب القدرة على إنتاج المعرفة ونقلها، فهي وإن لم تقم مقام المكتوب في أداء كلّ وظائفه، إلا أنّها تنهض في المقابل ببعض وظائفه الهامة.

1-1- قصة حياة أو بيان مكاشفة:

إن شروط السيرة الذاتية بمفهومها الحديث تنطبق إلى حد كبير على النص الذي كتبه فاطمة أيت منصور عمروش* بعنوان قصة حياتي ويسجل بشكل شبه كامل جميع جوانب حياتها. فاطمة أول امرأة جزائرية امتلكت الشجاعة لكتابة سيرتها الذاتية، كانت تملك شخصية قوية على الرغم من معاناتها، بدءاً من طفولتها إلى شيخوختها، فقد عاشت أوضاعاً مؤلمة من احتقار واضطهاد من طرف الزاهبات، إلى ازدياد ونبيذ من قبل المجتمع كونها ابنة غير شرعية، فكانت تُلقب بابنة "الخطيئة". أما الدافع إلى كتابة قصة حياتها فهو رغبتها في الكشف عن طبيعة الحياة في بلاد القبائل، فهي ترى أنه من حق أبنائها التعرف على ماضي والدتهم وتقاليد أجدادهم.

قصة حياتي أول سيرة ذاتية نسائية جزائرية، وتتبع أهميتها - يؤكد عمر أزراج - من عدة أبعاد؛ يتلخص البعد الأول في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي الفني: إنها سيرة ذاتية رائدة من حيث تاريخ الشروع في كتابتها عام 1946. أما البعد الثاني فيتمثل في كون هذه التحفة

*التعريف بفاطمة أيت منصور عمروش: ولدت فاطمة أيت منصور عمروش 1882، في قرية من قرى منطقة القبائل والمعروفة إلى اليوم بـ "تيزي هيبيل" وكانت ابنة غير شرعية من أم أرملة، الأمر الذي جعل أمها تودعها بمدرسة للأخوات البيض في منطقة "واضية" وكان ذلك عام 1885 حيث لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، ونظراً للمعاملة السيئة التي تلقتها من الزاهبات اضطرت أمها لاسترجاعها. وفي سنة 1886، التحقت بمدرسة البنات بملجاً "ثادرت أوقلة" وفيها تعلمت القراءة والكتابة وعاشت لسنوات مع الأخوات في الدير إلى أن تحصلت على شهادة التعليم سنة 1892.

حاولت "فاطمة" التأقلم مع عادات وتقاليد القرية لكن دون جدوى، لأنها بقيت ابنة الخطيئة والعار الذي ارتكبه أمها والذي بقي يلاحقها. وبفضل تحصيلها العلمي تمكنت من الحصول على وظيفة بمستشفى "آيتمنقلات" وهناك تعرفت على السيد "بلقاسم أوعمرش" من قرية "إغيل علي" الذي تقدم لخطبتها وكان معتقاً للدين المسيحي، وبعد موافقة الأب (بالديت) وموافقة "فاطمة" على الزواج منه تقرر عقد قرانهما في الكنيسة بعد تعميد "فاطمة" وإعطائها إسماً مسيحياً "مارغريت" (Marguerite).

انتقلت "فاطمة" للعيش مع زوجها "بلقاسم" في قرية إغيل علي مع عائلته الكبيرة التي لم تستطع التأقلم معها إثر المشاكل الكثيرة التي كانت تحدث بين أفراد الأسرة، وأمام صعوبة الحياة قررت العائلة السفر إلى تونس وهناك استقرت "فاطمة" مع زوجها وبعد وفاته اضطرت إلى الهجرة نحو "فرنسا" وأقامت هناك مع أبنائها إلى أن وافتها المنية بتاريخ 09 جويلية 1967 عن عمر يناهز خمسة وثمانين سنة (85 سنة).

الأدبية تسجل تفاصيل معاناة امرأة مجروحة ومقاومة بشكل مباشر. ومن الملاحظ أيضا هو أن قصة حياتي هي سيرة ذاتية تنكئ على أسلوب الاعترافات في سرد دراما منفي الأنثى وأزماته النفسية الصعبة. ليخلص إلى أن قصة حياتي هي أول سيرة ذاتية أدبية متمرّدة تكتبها أديبة جزائرية في عصرنا الحديث¹.

جاءت قصة حياتي مقسّمة إلى ثلاثة أجزاء: فبعد تقديم فانساي مرساي وكاتب ياسين كانت رسالة جان الموهوب ابن فاطمة إلى أمّه يلح على كتابة قصّتها، وكانت بعده رسالة "فاطمة" لابنها جان عمروش تخبره فيها بأنّها تورثه قصّتها بعد موتها. وبعد كتاب "قصة حياتي" المؤلف الوحيد الذي كتبه "فاطمة" في سنة 1946، تروي فيه أحداث حياتها، وتمت مراجعته بعد 1962 من طرف الكاتبة وابنتها طاوس، لينشر بعد وفاتها عام 1968 باللّغة الفرنسية (Histoire de ma vie)، والأجزاء الثلاثة قد عُنوانت بعناوين رئيسة على النحو الآتي:

1. طريق المدرسة.

2. الدّخول إلى أسرة عمروش.

3. الدّهاب إلى تونس.

وقد أنهت الكاتبة سيرتها بمجموعة قصائد شعريّة حزينة ومؤثّرة جدّا، إضافة إلى مجموعة من الصّور الفوتوغرافية التي ضمّنتها داخل سيرتها والتي تُعدّ بمثابة وثائق تؤرّخ بطريقة مباشرة لهذه السيرة وتدعم ما ذهبت إليه فاطمة سردًا ووصفًا.

تمكّنت فاطمة من الانفلات بقلمها من المعوقات المختلفة التي قد تقف أمام طريقها لكتابة قصّتها وسرد تفاصيل حياتها التي عاشتها متنقلة من مكان إلى آخر ومتذبذبة بين ثقافتين، ثقافة المستعمر وثقافة الأمّ. ولما كانت السيرة الذاتية قائمة على فعل التذكّر وما يستدعيه من جهد وإضافة وحذف وانقضاء فقد استعانت فاطمة بذاكرتها التي تعتبر خزّانًا هائلًا تغرف منه الحكى وتنسج خطابًا ينبش في أعماق التّاريخ ويغوص في أغوار النّفس البشرية، خطابٌ يقتحم المحظور ويكشف عن المستور.

¹ ينظر: عمر أزراج، فاطمة أيت منصور عمروش شاعرة وكاتبة ومغنية أمازيغية متمرّدة، مجلة الجديد، 01/08/2015، العدد: 7، ص96، على الموقع: <http://www.aljadeedmagazine.com/?id=809>

استطاعت **فاطمة** بعفويتها وبساطتها أن تحتّ الخُطى نحو مناطق معتمة، فراحت تسرد قصة حياتها بدقة كبيرة، فالكتابة بالنسبة لها عبارة عن محاولة لإثبات الهوية وتأكيد الذات. فما هي المحظورات التي لامستها **فاطمة** في سيرتها الذاتية؟ ما علاقة قصة حياتي بالمحظورات الثقافية والاجتماعية؟ وهل يحتلّ المحظور حضوراً متميّزاً من خلال ارتباطه بسياقات إيديولوجية واجتماعية ودينية؟ وهل اتخذ صوراً شتى ودرجات متفاوتة بسبب سلطة الرقابة الداخلية والخارجية؟ لأنّ المحظور لا يكون ناجماً عن القمع السياسي والاجتماعي وحسب، بل من اضطهادات راسخة في أعماق الذات وفي بنية الضمير الجمعي.

-النشأة غير الشرعية:

بدأت **فاطمة** سيرتها الذاتية بسرد وقائع طفولتها المريرة التي عاشتها في منطقة القبائل، منبوذةً محقورةً مرفوضة، وقد ركزت في سردها على مرحلة الطفولة التي تعتبر مرحلة حساسة تترك أثراً كبيراً في نفس الشخص، "وتعود النساء في كتاباتهنّ عن الذات إلى الطفولة بشكل كبير، فهذا العالم يشكّل بالنسبة إليهنّ البناء للآتي، لأنّ الصيغة التي تتخذها الكتابة في استعادة هذا الماضي تنحو في كثير من الأحيان إلى الدقة في التفاصيل واسترجاع الأشياء وكأنّها حدثت في هذه اللحظة"¹، وربما ترمي البطلّة من استرجاع هذه المرحلة إلى تبرير نفيها وعدم تقبلها في المجتمع الجزائري، كما أنّها ترغب في إشراك العالم أحزانها، لذا ركزت على الحزن والقهر الذي عاشته متوسّلة بذلك خطاب الاعتراف الذي مكّنها من الكشف عن تفاصيل ولادتها، ويرى **عبد الله إبراهيم** أنّ "للاعتراف قيمة تفوق كثيراً قيمة الصمت أو التزوير، ولا بدّ أن يُمنح المعترفون فرصتهم لقول ما يريدون قوله"². فالاعتراف وسيلة للبوح بالأسرار الدفينة التي تؤرق الذات.

سردت **عيني** لابنتها **فاطمة** تفاصيل ولادتها غير الشرعية، وذلك يعود إلى علاقة أقامتها مع شاب كان يعيش معها تحت سقف العائلة، وحدث هذا بعد وفاة زوجها المسنّ، "في فناء بيتها كان يعيش

¹ لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية-الجنس الملتبس- ص72.

² عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص23.

شاب من نفس عائلة زوجها، أحبها وأحبته، والمقدر أن يكون قد كان¹، وبهذا فقد صرحت فاطمة واعترفت بعلاقة الحب التي ربطت بين والدتها وذلك الشاب، وكشفت عن فعل الجنس الذي حصل بينهما، وفي قراءة لهذا الاعتراف يتبين مدى شجاعة فاطمة وجرأتها خاصة إذا علمنا أن المجتمع الجزائري مجتمع محافظ لا يسمح بمثل هذه العلاقات التي يعتبرها بمثابة العار والخزي للعائلة وللمجتمع أيضا، فالمرأة لا يُسمح لها أبدا بالخروج عن القوانين الشرعية للزواج الذي يعتبر المجال الشرعي والوحيد للتناسل، وبموجبه يثبت نسب الأبناء إلى آبائهم، وكل طفل يولد خارج هذه المؤسسة يعتبر غير شرعي.

تخضع المرأة في المجتمع القبائلي للعادات والتقاليد وللسلطة الذكورية التي تملئ عليها طريقة خاصة في العيش، لا بد من تطبيقها والسير على نهجها، وإلا تعرضت لعقوبات قاسية، بما في ذلك الزواج، فمعروف أن الوالد أو الأخ الأكبر أو العم أو الخال هو من سيختار الزوج المناسب لل بنت دون علم منها، وليس بإمكانها الرّفص، بل عليها الانصياع لأوامر العائلة، ذلك لأن الزواج في المجتمع القبائلي هو مشروع الجماعة لا الفرد، وكثيرا ما تزوج الفتاة وهي في سن مبكرة مثلما حدث لعيني والدة فاطمة، التي زوجها برجل يكبرها بكثير، وكانت فتاة جميلة صغيرة ولم يكن منها إلا الرضى بالوضع، وبعدها حدث ما حدث وأصبحت حاملا بفاطمة و"الشاب أنكر أن يكون هو والد الطفلة"².

الأمر الغريب في هذه السيرة الذاتية هو تصريح فاطمة بعلاقة الحب ونشأتها غير الشرعية، فهذا التصريح يمثل صدمة للقارئ العربي الذي لم يتعود على مثل هذه الاعترافات، خاصة إذا كانت من قبل المرأة، التي تعتبر في حد ذاتها محظورا، وما أدراك أن تأخذ قلمها وتعترف بالمحظور، وبفعلها هذا فقد انتهكت منظومة القيم وكسرت التقاليد والعادات المتعارف عليها، ويبدو أن فاطمة لا تعي حجم خطورة هذه الاعترافات، وترى أمل التّميي أن اعترافها " يبدو غريبا عن القارئ العربي ولا يتفق مع موروثه الثقافي أبداً، ولكن هذه الاعترافات لا تبدو غريبة في مجتمع يبدو فيه الحديث عن

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 25.

² Ibid, p 25.

هذه العلاقات غير الشرعية والشاذة كالزنى والإجهاض كأنه أمر طبيعي، وترى أن كتابتها بلغة الآخر هو ما كفل لها هذه الحرية¹.

إن نشأة فاطمة الأوربية وتشبّعها بالثقافة الغربية وتمكّنها من اللغة الفرنسية هو ما أعطى لها الحرية للخوض في مسائل خطيرة تبدو في نظر الآخر أموراً طبيعية، فالكتابة بلغة الآخر سمحت لها بالاعتراف ووفرت لها الحماية في آن، وفي السياق نفسه تذهب مهنا غراء للقول بأن اللغة الفرنسية "تمنح الكاتبات المغربيات الحرية في القول، قول الممنوع والمحظور، وهي مرآة غير مقيدة تبحث فيها المرأة عن هويّتها في مجتمع تبدو فيه صامتة، وهي تستطيع أن تقول بالفرنسية ما لا يمكن البوح به بالعربية، خاصّة إذا تحدّثت عن نفسها، فاللغة الفرنسية غطاءً يعطيها القدرة على قول الممنوع والبوح بأسرار النفس دون قيود، فالكتابة باللغة الفرنسية تمنح الجرأة في اختراق الموروث ومحظوراته"². شكّلت اللغة الفرنسية الملاذ الذي لجأت إليه فاطمة إذ مكّنتها من سرد مكوناتها الداخلية؛ أحاسيسها، مخاوفها، تنشئتها غير المألوفة، تعاطفها مع أمّها دون خوف وخجل من المنظومة العربية الإسلامية، فتأثّرها بالآخر هو الذي جعلها تتصرّف هكذا تصرّف، فخلال تتبّعنا للمسار السردى للسيرة نشعر وكأننا نقرأ لكاتبة أوربية بأصول قبائلية.

تعدّ مسألة الشرف في المجتمع القبائلي مسألة حياة أو موت، وترتبط بالدرجة الأولى بالمرأة التي ينظر إليها على أنّها مصدر العار أو الشرف، ففي حالة ما رضخت والتزمت بالقوانين الذكورية المفروضة عليها تمدح لحفاظها على شرف المجتمع وتمسكها بكل معاني الحرمة والعرض، ويصبح بذلك جسدها رمزا للشرف، وإنّ أيّ خروج من نطاق المكرّس هو إثم وفاحشة واعتداء على شرف المجتمع، ما يعني دق ناقوس الخطر، ف"القتل في منطقة القبائل أقلّ خطورة من المسّ بعرض المرأة، فثمن القُبلَة أعلى من ثمن القتل"³. ويعرّف الشرف بـ "سلسلة واسعة من الآليات التي تتفادى وقوع هذا الجسد في المحظور، وتبقى سمة الحذر والتوجّس والخوف من اختلاط النساء بالرجال المحرّك

¹ أمال التميمي، السيرة الذاتية النسائية، ص 112.

² غراء مهنا، السيرة الذاتية في صيغة المؤنث، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ع 22(2002)، ص 55.

³ أ. هانوتو و أ. لوتورنو: منطقة القبائل والأعراف القبائلية، ج1، دار الأمل للنشر والتوزيع، تر: إبراهيم سعدي، تيزي وزو، 2014، ص2017.

الكبير في تطوير عدد من الميكانيزمات والأدوات التي تكفل إلى حدّ بعيد صناعة جسد محصّن ومحمي ومحفوظ¹.

إنّ المجتمع الذكوري العربي لا يتسامح مع ممارسات تخرج عن القوانين والقواعد التي وضعها والمستمدّة من الدين الإسلامي والعرف، فالمرأة في هذا المجتمع تعيش قهرا وإكراها جزاء هذه الممارسات التي تحكم عليها بالإقصاء، فمكانها الوحيد داخل هذه المنظومة هو البيت، ترعى شؤونه وتدبر أموره، وعليها الالتزام بالحشمة وحماية شرفها وعدم إبداء زينتها للناس، بالمقابل الرجل هو الوحيد الذي يملك الحقّ في الذهاب إلى السوق، والخروج إلى الأماكن العامة.

ونتيجة انتهاك عيني لقوانين المجتمع فقد تبرأ منها أخوها ونبذتها عائلتها، وأصبح الكلّ ينظر إليها كمصدر للزيلة يجب التخلّص منها، ذلك لأنّ المجتمع القبائلي لا يتساهل مع جرائم الشرف ويفرض عليها عقوبات صارمة تصل حدّ القتل، "يتوجّب رجم المرأة التي يكون حملها غير شرعي، إن لم تكن العائلة قد بادرت هي نفسها إلى التّضحية بها ... حسب المعتقدات الدينيّة، إنّ مثل هذه الجرائم تجرّ معها العار وكذا لعنة الله على القرية"². وهذا ما اعترفت به فاطمة في قولها: "التقاليد القبائلية مخيفة، فعندما تخطئ المرأة يجب أن تخنقي حيث لا تُرى، ولا يلحق العار بعائلتها ... فقبل الاحتلال الفرنسي كان العرف ينصّ للأولياء بأخذ الابنة المخطئة إلى حقل وقتلها ... ولكن بعده العدالة الفرنسية حاربت هذه التقاليد القاسية"³.

وجدت عيني نفسها تعيش وحيدة مع ابنتها فاطمة غير الشرعية، تتكر لها الجميع وبقيت يوم ولادتها بمفردها تعاني آلام المخاض ولا أحد ساعدها "وعضت الحبل السري بأسنانها وفي الغد جاءت عجوز وأحضرت لها طعاما"⁴. غير أنّ المعاناة لم تبرح مكان عيني وفاطمة التي بدأت تكبر وتخرج

¹ ميسون العنوم، جسد المرأة والدلالات الرمزية: دراسة أنثروبولوجية بمدينة عمان، إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، ع59، 2013، ص32.

² أ. هانوتو و أ. لوتورنو: منطقة القبائل والأعراف القبائلية، ص207-212.

³ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p25.

⁴ Ibid, p26.

للشارع للعب مع الأطفال، وكان الكل يؤذيها وهي لاتزال طفلة صغيرة فلم تستوعب سبب كره الأطفال لها ولم تفهم لم هي منبوذة من طرف أهل القرية كبارا وصغارا.

عانت فاطمة العنف بكل أشكاله، ففي إحدى المرات دفعها أحد الأطفال داخل الثين الشوكي وأصبح جسدها مغطى بالكامل بأشواك الصبار، وكانت والدتها عيني تنزعها عنها واحدة تلوى الأخرى والدموع تنهمر من عينيها، "ذهبتُ مع أخي إلى المنبع عند أخذه الثيران فدفعني ولد شريير إلى سياج الصبار فخافت عليّ أمي كثيرا حتى أنها لا تدري ماذا ستفعل لكي تحميني من شرّ الرجال، فراحت تخبئني دائما لأنها تخاف عليّ عند خروجي من المنزل أن يقتلني أحد و أن يسقط عليها العار مجددا في نظر العدالة الاجتماعية"¹. انتاب الخوف عيني وخافت على ابنتها من أن يقتلها ويحملوها المسؤولية فراحت تفكر في كيفية انقاذها، حتى أنها في لحظة يأس وضعتها في نافورة باردة محاولة التخلص منها، لكن حبها وحنانها منعها من ذلك فأخرجتها، تقول فاطمة: "من شدة اليأس أدخلتني أمي نافورة باردة مثلجة، لكنني لم أمت"²، يبدو أن فاطمة ليست حاقدة أبدا على والدتها إثر فعلها هذا، وذكرت الحادثة دون خلفية سوء أو شائبة غضاضة.

أدركت عيني خطورة الوضع لذا لجأت إلى المحكمة الفرنسية طالبة الحماية: "عندما أصبحت أمي غير قادرة على إخفاء خطيئتها تجمع أعمام إخوتي وقرروا طردها وأخذ الأطفال منها طمعا في ثروتها ... وعندما أرادوا إجبارها على ذلك رفعت شكوى ضدّهم لدى العدالة الفرنسية ... سعد القضاة إلى القرية وعيّنت المحكمة وصيّا على الأطفال ... وأصدرت أمرا ينصّ بعدم التعدي على الأرملة والأيتام"³، وبهذا فقد استطاعت عيني أن تحمي نفسها وابنتها من بطش المجتمع ونجت بحياتها من القتل، لكن نظرة الشين والقبح ظلّت تلازمها ولم تقدر على محوها.

تظهر شخصية عيني قويّة وشجاعة وتمرّدة أيضا، فقد تمكّنت من اختراق المحظور بإقامتها لعلاقة حبّ مع شاب كان يسكن معها وانجابها لفتاة غير شرعية، وأصرّت على مواجهة المجتمع

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p27.

² Ibid, p26.

³ Ibid, p26.

والسلطة الذكورية فهي نموذج للمرأة المتمردة المتحررة التي ترفض الانسحاق وراء النموذج والنسق الاجتماعي، وهذا ما يظهر من خلال زواجها الثاني فقد رفضت أن تتبع زوجها إلى بيته، مع العلم أن المرأة في المجتمع الجزائري هي التي تزف إلى بيت الزوج، وتنتقل من بيت أهلها إلى بيت زوجها للعيش معه.

رفضت عيني أن تكون تابعة للزوج وفرضت عليه أن يتبعها هو إلى بيتها "أمي عاودت الزواج لكنها لم توافق على أن تتبع زوجها إلى بيت عائلته"¹، وبهذا فقد تمكنت من إحداث خرق في عادات وتقاليد المجتمع القبائلي، في وقت كان الأفراد أكثر تمسكا بالمجتمع والعائلة، فلم ترض بالخضوع والصمت بل كانت تواجه كل ما يعيقها ويعكر حياتها كامرأة مستقلة بذاتها، تفكر في مستقبلها ومستقبل أبنائها، ولم تبق في البيت مستسلمة كما هو حال الكثيرات، بل دافعت عن نفسها بكل شجاعة، وهذا ما صرحت به فاطمة في قولها: "أمي كانت شجاعة وكان لديها عادة القول: "الوشم الذي على ذقني أفضل من لحية الرجال"²، وهنا يظهر تحدي عيني لهيمنة المجتمع الذكوري، حيث أدركت أنه على المرأة أن تناضل من أجل فرض ذاتها داخل الجماعة التي تنتمي إليها، وأن الرضوخ والاستسلام لن يحل مشاكل المرأة، والسبيل الوحيد هو المقاومة قصد تغيير حياتها وتحسين ظروف عيشها.

أما شخصية الزوج فتحيلنا إلى الشخصية النمطية التابعة لثقافة النسق، فهو متمسك بالعائلة وعادات المجتمع على الرغم من أنه قيل في البداية قرار عيني وشروطها، إلا أن شخصيته تأبى التغيير وتتحو نحو الحفاظ على النموذج السائد، فحين توفي أخوه عاد إلى عائلته لحماية والدته وأخواته وترك عيني، "التزم بوعده حتى اليوم الذي مات فيه أخوه، وكان عليه أن يذهب ليبقى مع عائلته"³، فلم يتمكن من التحرر بنفسه وذاته، بل بقي مشدودا إلى النسق، وهذا يعكس العلاقات القوية والمتماسكة في المجتمع القبائلي التقليدي، والتنشئة الاجتماعية التي تلقاها منذ صغره.

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p29.

² Ibid, p29.

³ Ibid, p29.

إنّ الاسم جزء لا يتجزأ من الهوية لذا طلبت عيني من أب فاطمة الاعتراف بابنته واعطائها اسما، لكنّه رفض وبقيت مسلوبة الهوية ومجرّدة من صفة النّسب: "بعد ولادتي بتسعة أيّام رفعت أمّي شكوى ضدّ والدي لدى وكيل الجمهورية أملا في أن يعترف بي ويعطيني اسمه، لكنّه رفض لأنّه كان مخطوبا لفتاة من قريته، من عائلة مرموقة، حيث هدّده بالقتل إنّ هو ترك هذه الفتاة، ومن شدّة خوفه تمسّك بها"¹، ولم يكن الاعتراف بها أمرا هيّئا، حيث أنّه في ذلك الوقت "يصعب الإيجار على الاعتراف بالأبوة، وهكذا وُصمت على جيبني بوصمة العار"²، فالاسم يعبر عن هوية الشّخصية ويميّزها عن غيرها من الأفراد، "إنّ هويّتك بكلّ بساطة هي ماهيتك، وإذا سألك شخص ما: من أنت؟ فسينتظر منك أن تذكر اسمك ردّا على سؤاله"³، بقيت فاطمة دون اسم وهوية تنسبها إلى المجتمع القبائلي الذي ولدت فيه، وتوكّد انتماءها إلى العائلة التي انحدرت منها، ولهذا جاءت أحداث قصّتها بحثا عن الهوية المفقودة، وكأنّها تطالب المجتمع بحقّ من حقوقها وتساّله عن الذّنب الذي اقترفته حتّى أنكر كيانها ونفى وجودها.

تبدأ من هنا دراما فاطمة التي عاشت دون اسم على الرّغم من أنّ والدها كان طرفا فاعلا في الخطيئة، إلّا أنّ المجتمع لم يهّمه ذلك وعاقب المرأة فقط، فهي الوحيدة التي تدفع أخطاءها وأخطاء الآخرين، أمّا الشّاب فقد ترك عيني وابنته وخطب إحدى فتيات القرية. وتبدأ رحلة الكاتبة في البحث عن الهوية لتجد نفسها في واضية، أخذتها والدتها إلى راهبات يستقبلن الفتيات الصغيرات، ظلّا منها أنّها ستكون بخير، فلا أحد بإمكانه أن يتسبّب لها بضرر، غير أنّ صدمة عيني كانت بالغة حين زارتها آخر مرّة وألقتها ضعيفة وهزيلة، وآثار الضّرب منتشرة على جسدها فقرّرت أن تعيدها إلى البيت.

سردت الكاتبة كلّ هذه الأحداث بطريقة عفوية وصادقة، فكان اعترافها تنفيسا عن ذاتها التي عانت الغربة والمنفى والوحدة، ونلمس من اعترافها أنّها ترغب في تسليط الضّوء على المنظومة

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p26.

² Ibid, p26.

³ جون جوزيف، تر: د. عبد النور خرافي، اللّغة والهوية: قوميّة، إثنيّة، دينيّة، عالم المعرفة، 2007، ص4.

الذكورية التي تخص المرأة بمعاملة قاسية، وعلى الرغم من ذلك لم تستسلم بل أخذت القلم وكتبت قصتها كاشفة عن أسرارها الدفينة، من خلال محاورة بواطنها وتحفيزها على البوح والاعتراف بالأمر التي تورقها، ويمثل هذا الاعتراف بالنسبة للكاتبة النافذة التي من خلالها تمكنت من الانفلات من سجن الكتمان والصمت إلى البوح والتحرر وإثبات الذات.

- اعتناق الدين المسيحي:

تجدر الإشارة إلى أنه في فترة نشأة الكاتبة عرفت الجزائر استعماراً فرنسياً حاول طمس الهوية الجزائرية بثتى الوسائل المتاحة، فراح يستقطب المهمشين والمستضعفين من أجل استمالتهم، وذلك بتقديم بعض المساعدات المالية للقرى والمداشر الصغيرة، كما بنى كنائس لنشر الدين المسيحي من أجل القضاء على الإسلام.

وقد ارتكزت عمليات المستعمر التبشيرية على المناطق الشمالية وبالخصوص مناطق القبائل الكبرى والصغرى، وبموجب هذا المخطط الاستعماري الذي سعى إلى القضاء على هوية الشعب الجزائري راح الكثير ضحية، ومن بينهم فاطمة أيت منصور عمروش التي لم تجد ملجأً يأويها بعدما رفضها مجتمعها، فقصدت مدرسة بواضية، وهناك بدأت تدريجياً في اعتناق الدين المسيحي غير واعية بهذا المخطط الخطير وعواقبه.

صرحت فاطمة باعتناقها الدين المسيحي، وكيف صارت تتردد على الكنيسة، وتحضر كل طقوس العبادة من صلوات وترنيمات وترتيلات: "انتهى بي الأمر بالدخول إلى الكنيسة وحضور القداس، أحببت الاستماع إلى أغاني الكنيسة، هناك البعض من الأخوات ممن تملك صوتاً رائعاً، وكنت دائماً حساسة لسحر الموسيقى"¹، نستخلص من هذا القول شدة إعجاب الكاتبة بأجواء الكنيسة واستمتاعها بالموسيقى الساحرة وحبها للأغاني والتراتيل.

تحكي تغلغلها في هذا الدين تدريجياً قائلة: "كنت في البداية لا أفهم شيئاً من تلك الصلوات، ولم أكن أحضر القداس وأكتفي بالبقاء في الرواق، والاستماع إلى الموسيقى وأغاني الأخوات ...

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p74-75.

إلى أن انتهى بي المطاف بالدخول إلى الكنيسة وحضور القداس¹، وهكذا اشتدّ اعتناقها للمسيحية إلى أن أصبحت تطلب وقت الحاجة من المسيح والعذراء مساعدتها وأجهدت نفسها للتعمق أكثر في هذه الديانة، وهذا ما نستشفه من قولها: "فرضتُ على نفسي البقاء لمدة طويلة في الكنيسة أطلب بحرارة من المسيح والعذراء مساعدتي... أصبحت متمسكة أكثر بالدين وتمنيت أن أسمع يوماً تمثال العذراء وهو يتكلم ويملي عليّ خطوات مستقبلتي، وكم رجوته أن يفتح لي باباً وسط هذه الظلمة التي أعيش فيها"². وهنا يظهر نجاح خطة المستعمر الفرنسي في استمالة بعض المنسيين والمنبوذين.

لم يتوقّف الأمر هنا بل تعداه إلى تغيير هوية الأشخاص بتغيير أسمائهم، وهذا ما نجده في قول فاطمة وتبنيها لاسم قديسة (Marguerite) من أصل لاتيني (Marguerita) ، تقول فاطمة: "في أكتوبر من هذا العام توجّهنا إلى قسم الكبار وكنا أربعة فتيات "أليس"، "إناس"، "بلانش"، وأنا "مارغريت"، وقدموا لنا أسماء فرنسية لأنّه هناك الكثير من "فاطمة"، "تسعديت"، "ذهبية"³. والشيء المثير للاهتمام فهو عفوية اعترافها وعدم معرفتها بخبايا المستعمر الفرنسي الذي برّر إعطائها اسماً آخر بوجود بنات يحملن الأسماء العربية نفسها ممّا يُصعب التمييز بينهما: فاطمة، تسعديت... فلم تنتبه إلى كون المستعمر يسعى إلى تغيير هويتها بتغيير اسمها، وهكذا فعل مع الكثير من أبناء القبائل الذين تعرضوا لتغيير أسمائهم وتعميدهم واعتناقهم المسيحية، وكلّ ذلك كان يدخل في إطار المشروع الفرنسي الذي يهدف إلى طمس الهوية الإسلامية الجزائرية.

لم تَع فاطمة خطورة الاعتراف باعتناقها الدين المسيحي، مع العلم أنّها تعيش في مجتمع مسلم محافظ، ويعتبر اعتناقها هذا الدين خروجاً من الإسلام ويُنتعت صاحبه بالمرتدّ، فهي مرتدّة في نظر المجتمع، لأنّه يمثل تجاوزاً وانتهاكاً لتعاليم الدين الإسلامي، وقد شرع الله تعالى إقامة الحدود، ومنها حدّ الردّة لتحقيق مقاصد الشريعة، والردّة لغة: كما جاء في الصحاح: "ردّ عليه الشيء إذا لم يقبله،

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p88.

² Ibid, p78.

³ Ibid, p 32.

وكذا إذا أخطأه وردّه إلى منزله، وردّ إليه جواباً رجع ... وردّه ترديدا وتردادا بفتح التاء فتردد، والارتداد الرجوع، ومنه المرتد والردة¹. أما اصطلاحاً: فالردة تعني الخروج من الإسلام إلى الكفر. أما حكم المرتد فهو القتل إن لم يتب بعد الإستتابه، يقول الموصلي: "وإذا ارتد المسلم والعياذ بالله، يحبس ويعرض عليه الإسلام، وتكشف شبهته، فإن أسلم وإلا قُتل لقوله صلى الله عليه وسلم: "مَنْ بَدَلَ دِينَهُ فَأَقْتُلُوهُ"². أما عن المرأة المرتدة والصبي قال عن الأول (المرتدة التي تقتل وتحبس وتضرب كل الأيام حتى تُسلم ... الصبي المرتد يجبر على الإسلام ولا يقتل)³. فالردة انحراف خطير يعاقب صاحبه بأشدّ العقوبات التي تصل إلى القتل، وفي سؤال لأحدهم: ما حكم المسلم الذي اعتنق المسيحية عن اقتناع؟ يجيب عبد الرحمن بن عبد الله العجلان المدرّس بالحرم المكي يقول: "... المسلم الذي اعتنق المسيحية عن اقتناع يكون مرتداً، فإن كان في دولة إسلامية فيجب أن تتخذ في حقّه أحكام المرتدين، يستتاب، فإن تاب وإلا قُتل كافراً بالله تعالى، وإن مات على ذلك فهو خالد مخلد في النار (...). قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " لَا تَسْأَلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ عَنْ شَيْءٍ، فَإِنَّهُمْ لَنْ يَهْدُوكُمْ، وَقَدْ ضَلُّوا، فَإِنَّكُمْ إِمَّا أَنْ تُصَدِّقُوا بِبَاطِلٍ، أَوْ تُكذِّبُوا بِحَقٍّ، فَإِنَّهُ لَوْ كَانَ مُوسَى حَيًّا بَيْنَ أَظْهُرِكُمْ، مَا حَلَّ لَهُ إِلَّا أَنْ يَتَّبِعَنِي"⁴، وقال الله تعالى: ﴿وَمَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فِيمْتِ وَهُوَ كَافِرٌ فَأُولَئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ [البقرة/217].

لقد حدّد الأئمة مجموعة من الأسباب للوقوع في الردّة، من بينها الجهل بدين الله تعالى، وضعف التمسك بالمعتقد الصحيح عند الكثير من المسلمين، ممّا أوقعهم بسبب جهلهم وضعف تمسكهم في

¹ الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، ترتيب محمود خاطر، القاهرة: دار الكتب المصرية 1976، ص 238.

² محمد بن اسماعيل البخاري، تحقيق محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النّجاة، ج4، رقم الحديث: 3017، ط1، 1422هـ، ص61.

³ عبد الله محمود بن مودود الموصلي الحنفي، كتاب الاختيار لتعليل المختار، تعليق الشيخ خالد عبد الرحمن العك، لبنان، دار المعرفة، د.ت، ص173-183.

⁴ الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق الأرئوط، مؤسسة الرسالة، رقم الحديث: 14631، ج22، ط1، 2001، ص 468.

جملة من المكفّرات¹. وهذا ما أوقع فاطمة في الرّدة لأنّها لم تجد سنداً تتكئ عليه، فقد أدركت أنّها مرتدّة وليست على دين مجتمعا ومع ذلك ظلت مسيحية إلى أن وافتها المنية.

إنّ عدم تقنن فاطمة للمسألة ومدى خطورتها هو ما جعلها تسرد لنا الأعمال الخيرية التي كان يقوم بها الآباء والأخوات البيض ومساعدتهم للناس، وتحكي بالتفصيل عن الدين المسيحي والكنيسة وأعياد الميلاد والصلوات دون التنبه إلى أنّ المسألة خطيرة، تقول: "عند اقتراب عيد ميلاد المسيح حضرنا الحفل بجدارة، حفظنا التراتيل... غنينا في المستشفى ما يسمى ب: "القدّاس الملكي" أمسية يوم الأحد... وفي منتصف ليل 1898 غنّت الأخوات في المصلّى أغاني رائعة، أعجبت كثيرا بقوة وانسجام الأخت "إيمانويل" وهي تنشد شعرا... ولقد أنجزت المتديّنات في تلك السهرة كلّ شيء بإتقان، واستمتع جميع الحضور، كما تحصل كل واحد منا على هدية². وتضيف في موضع آخر: "بمناسبة يوم الميلاد ذهبت مع بلقاسم نتمنى عامّا سعيدا للمبشرين"³، فزوجها أيضا مسيحي، وكان يساعد الأب (Justrob) على ترجمة بعض الصلوات إلى القبائلية: "هذه السنّة هناك صلاة القرن في منتصف اللّيل، لأننا كنا في 31 ديسمبر 1899، لا تزال الثلوج تتساقط وزوجي يساعد الأب جوستروب في ترجمة الترنيمات إلى القبائلية"⁴، وحاولت الأخوات ترجمة الصلوات إلى القبائلية أيضا: "ترجمنا الصلوات إلى القبائلية "لاف مايا"، "باتي"، "كراد" والأخوات بذلن قصارى جهدهنّ لغرس هذه الجمل في رؤوسنا، وكانت تبدو الابتسامة على شفتيّ عندما أستمع للأخت وهي تتحدّث القبائلية على طريقته"⁵. فهكذا كانت المحاولات الأولى لترجمة الصلوات من اللّغة الفرنسية إلى القبائلية حتى يسهل تعليمها والإحساس بها عند ممارستهم لهذه الطقوس بلغتهم الأمّ وغرسها في أذهان الأطفال وجعلها جزءا من هويتهم.

¹ ينظر: عبد العزيز العبد اللطيف، أمواج الرّدة وصخرة الإيمان، الرّدة مفهومها وأسبابها في العقيدة والشريعة، على الموقع:

<http://islamport.com/w/amm/Web/135/2752.htm>

² Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p78.

³ Ibid, p 78.

⁴ Ibid, p 96.

⁵ Ibid, p 73.

اختلف الأمر عندما انتقلت إلى قرية إغيل علي قرية زوجها بلقاسم عمروش الواقعة ببجاية (القبائل الصغرى) حيث واجهت مشكلة الذهاب إلى الصلاة في الكنيسة، ذلك أن لهذه المنطقة عادات وتقاليد تمنع النساء من الخروج وتلزمهن بالاحتجاب "عادات وتقاليد منطقة القبائل الصغرى تمنع النساء الشابات من الخروج والظهور أمام الرجال"¹، عكس ما كانت عليه في منطقة القبائل الكبرى، أين كانت تنتقل بحرية إلى الكنيسة وتقوم بطقوس العبادات دون خجل وتشير إلى أن هذا أول تحول ألمها عندما التحقت بعائلة زوجها في إغيل علي لأنها أصبحت مقيدة بعادات المنطقة، كما أن حمايتها منعتها من الخروج إلى الصلاة لأن ذلك يشكّل عاراً على العائلة، تقول:

"قلت: أذهب إلى الكنيسة، تعلمون جيداً أننا مسيحيون.

- ليس من اللائق أن امرأة شابة من عائلة عمروش تخرج في وضوح النهار ويراهم سكان القرية، سيكون هذا عاراً لن يمحي، سنكون أضحوكة كل العالم، وعائلتنا عائلة قوية وشريفة.

- أجبت: ماذا أفعل إذن؟ مع ذلك يجب أن أذهب إلى الكنيسة، أنا أيضاً مجبرة.

- يجب أن تتهضي قبل صلاة الفجر لا ترجعي حتى الليل، كي لا يتمكن أحد من القرية أن يقول بأنه رآك تذهبين إلى الفرنسيين"²، وعلى الرغم من هذه الخطوط الحمراء التي وضعتها القرية فقد اخترقت فاطمة كل هذه الحواجز، فكانت تغادر متخفية هي وزوجها إلى الكنيسة، "كان علينا أن نكون طائعين، وخلال سنوات كنا نستيقظ قبل الفجر في كل وقت ونغادر متخفيين"³، وبهذا فإن اعترافها بدفاعها عن دينها وعدم امتثالها لأوامر المنطقة لدليل على قوة معتقدها وشدة تعلقها بهذه الديانة.

من المعروف أن الجزائر في تلك الفترة وإلى يومنا هذا تدين بدين الإسلام، والذي يمثل عنصراً من عناصر الهوية الجزائرية، وكل من يخرج عنه يعتبر مرتدّاً، ويكون منبوذاً من طرف المجتمع ويتهّم بالخيانة، وإلى يومنا هذا فإن اتخاذ دين آخر غير الدين الإسلامي يعتبر من المحظورات لقوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الْإِسْلَامِ دِينًا فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الْآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ [آل عمران/85]

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 105.

² Ibid, p 106.

³ Ibid, p 106.

وقد كانت فاطمة على وعي أنها مرتدة، وهذا ما نستشفه من خلال قولها: "بما أن كنتي كانت تعتنق الدين الإسلامي فإننا نعتبر مرتدين، لكن ابنتها الذي كان يعمل في السكة الحديدية كان مثلنا معتقاً المسيحية"¹. إن تدين الكاتبة بديانة الآخر (المستعمر) جعلها تدفع ثمن هذا التدين، فنظرة الأهالي إليها نظرة احتقار وازدراء، "التقيت السيدة "أشاب" في يوم من أيام النزهة، ولكوني مسيحية وهي مسلمة ادعت أنها لا تعرفني"². ونحن نتساءل هل اندماج فاطمة في ثقافة الآخر إلى حدّ الدوبان جعلها ترى أن اعتناق المسيحية وارتدادها عن دين الإسلام سيوصلها إلى حياة الاستقرار التي تتشدها؟ وما دام أنها كانت تعي بردتها ودين مجتمعها هو الإسلام، لماذا أصرت وبقيت وفيّة للدين المسيحي على الرغم من الشك الذي ساورها حياله؟

إنّ المتتبع للسرد في هذه السيرة الذاتية يلحظ أنه على الرغم من اعتناق فاطمة المسيحية إلا أنها لم تكن متشددة حيال ذلك، والدليل هو مقارنتها بين الأديان حيث تقول: "فيما يخص الدين يبدو لي أنني لم أكن أبداً في العمق مقتنعة به تماماً، ولكنني أوّمن بشدة بالله"³، وتضيف في موضع آخر: "بقيت أحتفظ من ذلك الزمن بانطباع محزن ومشوش، كان الجميع يتكلم عن الله، كل شيء يجب أن ينجز في محبة الله، ولكننا كنا نشعر أننا مراقبون، كانت كلماتنا موزونة ومنقولة للراهبة الأمّ الرئيسية، أنا التي كنت أعتقد أنني سأجد مرة أخرى أجواء "تادرت أوفلة" خاب ظني واحترت. عندما كنت أقول إنّ لكلّ الديانات جانبها الطيب كانوا يعتبرون ذلك سباً"⁴.

وتأتي في مسار الحكاية لتسرد كيف كان الآباء يخرسون فيهم المعتقدات المسيحية، وأنّ "المعمدين وحدهم يصعدون إلى السماء لم أكن أصدقهم، لأنني أفكر في أمي ومعاناتها وصومها ثلاثة أشهر وذهابها لجلب الماء للمصلين فجراً، وكنت أقول لنفسي هل يمكن ألاّ تصعد روح أمي إلى السماء؟"⁵.

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 97.

² Ibid, p 45.

³ Ibid, p 75.

⁴ Ibid, p45.

⁵ Ibid, p 90.

وهذا يعكس الصراع الداخلي الذي عاشته فاطمة، صراع الثقافتين اللتين أثرتا عليها، فعلى الرغم من تبنّيها للديانة المسيحية إلا أنها لم تتمكن من التجرد من ثقافتها الأصلية.

2- وضع المرأة القبائلية:

يرى الباحثون أنّ الأوضاع الاجتماعية الضاغطة على المرأة أدت إلى تبلور وعي الكاتبات وتكريس أقلامهنّ لخدمة قضايا المرأة، وجعل معظمهنّ يركّزن على الشخصيات النسائية، ومن ثمّ تصويرهنّ لعوالمها النفسية الداخلية، وصراعها مع المجتمع، ونضالها من أجل تحسين وضعها الاجتماعي والثقافي، ومنه تعتبر المرأة الكتابة من أهمّ المشاريع التي حاولت فيها إثبات وجودها ثقافيا وذاتيا في المجتمع، فالكتابة بالنسبة للعديد من الكاتبات تفجير للمكبوت والمخفي الذي تراكم عبر الزمن، لتعلنه في حوارها مع الرجل والمجتمع والتاريخ، في ظلّ البحث عن الذات الإنسانية المسلوقة.

عاشت المرأة في المجتمع الجزائري أوضاعا مزرية خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي، الذي عمّق أزمتها ومعاناتها في مجتمع ذكوري لا تملك فيه أيّة سلطة، "ففي هذه الفترة كانت المرأة مضطهدة وكانت تعامل أشبه ما تكون بالسلعة، وقد يكون لفترة الاستعمار تلك أثرها السلبي على معاملة الرجال للنساء، ذلك أنّ الاستعمار عُرف بقسوته على الأهالي، وهؤلاء ينقلون المعاملة نفسها إلى بيوتهم ويحاولون أن يثبتوا وجودهم من خلال أسرهم وعائلاتهم"¹.

صوّرت فاطمة وضع المرأة القبائلية وسردت أيامها الحزينة والثقيلة التي تجرّعت فيها مرارة الألم والمشقة، استهلّت قصّتها بسرد طفولتها المريرة، كونها ابنة غير شرعية، فكان العالم يبدو لها شريرا، "إنّ العالم سيئ، وطفل الخطيئة سيصبح ضحية المجتمع، خاصّة في المجتمع القبائلي"²، فقد أدركت مدى خطورة الوضع الذي وجدت نفسها فيه، وكان على والدتها الجدّ والمثابرة في العمل من أجل تربيته وتحصيل لقمة العيش، فكانت الأب والأم في الوقت ذاته، لذا لجأت إلى ممارسة العديد من الأنشطة والأعمال.

¹ مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ط2، 2009، ص17-18.

² Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 27.

سردت فاطمة مختلف الأعمال التي كانت تؤديها والدتها عيني، فقد كانت تنهض في الصباح الباكر وتتجه لحمل الماء، وبعدها تقوم بالأعمال المنزلية من طبخ وتنظيف وترتيب، ولا تكتفي بهذا فقط، بل تقوم بمختلف النشاطات كالنسج والبستنة وجني التين، وصناعة الفخار ... "تواصل أمي أعمالها اليومية تغسل، تخطي، تنسج الصوف، ترتب المنزل، تجمع التين، العنب والزيتون، تطحن الشعير والقمح والبلوط، وتنقل الماء والحطب"¹، وكل هذا يحتاج إلى صبر وجهد كبيرين.

من المعروف أن منطقة القبائل جبلية، تعتمد بالدرجة الأولى على خدمة الأرض التي توفر لها الغذاء والماء، وقد أشارت الكاتبة في سيرتها إلى مختلف الخضر والفواكه التي كانت والدتها تزرعها وتعتمد عليها كمصدر للرزق، "تقوم في حديقة المنزل بقطف الفاصولياء الخضراء، الكوسة، أوراق البصل الطازجة، وعندما تأتي أمي في المساء تطهو لنا المقلوب ..."²، وهذا وضح دور المرأة الكبير في تأمين القوت والعيش للعائلة.

إن كانت مختلف النشاطات شكّلت عبئا وثقلا عليها فإن موسم جني الزيتون يعدّ مصدر فرح وسعادة ومنتعة للنساء، لأنه فيه تخرج إلى الفضاء الخارجي، وتشعر بنوع من الحرية في مغادرتها للبيت إلى الحقل، وتستمتع بمختلف المناظر الطبيعية، وكأنها خرجت من الدائرة المغلقة إلى فضاء رحب وواسع، ولهذا فإن كل النسوة يخرجن لمثل هذه المناسبة الكبيرة، "... كل النساء صغيرات أو مسنات عليهنّ الذّهاب لجني الثّمار، فيستيقظن باكرا، ويلبسن أجمل ما لديهنّ من ثياب ويكتلن ويلبسن البابوش بلون أرجواني، ويرتدين كل مجوهراتهنّ لينتقين في الحقول، كل النساء يُحببن فصل جني الزيتون، حيث يتمكّن من الخروج باكرا والعودة في الليل عند ظهور النجوم وهنّ سعيدات"³. فموسم جني الزيتون يعتبر عرسا للمرأة القبائلية تتعرّف فيه على نساء أخريات من القرى المجاورة، ويتمّ فيه اختيار الفتيات للزواج، لهذا نجدهنّ يركّزن اهتمامهنّ على إبداء جمالهنّ الجسدي وذلك

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 26.

² Ibid, p 46.

³ Ibid, p 108.

بالتزيّن بالحلي، وهذا يعكس النظرة الدونية للمرأة في حصرها في جمال جسدها فقط، والذي يمثّل معياراً لجذب اهتمام الآخرين والزواج.

سردت فاطمة مختلف النشاطات التي تقوم بها المرأة القبائلية، فعلى الرغم من ثقافتها الفرنسية إلا أنها لم تنتكّر لأصلها وهويتها الأمازيغية، وذلك من خلال تسليط الضوء على هذه النشاطات اليومية والموسمية بأدقّ التفاصيل، فمن جني الزيتون إلى صناعة الفخار التي برعت فيها عيني "كانت أمي كباقي نساء القرية، فعند حلول فصل الربيع تحضّر الفخار الذي تصنع منه الأدوات، تذهب بعيداً بحثاً عن الفخار المناسب لصناعتها (...). رأيت أمي خلال العطلة تبلّل وتعجن الصلصال، وتنزع عنها الأحجار الصغيرة حتى تصبح العجينة ناعمة كالحرير ... صنعت هذه السنة أشياء كثيرة: جرّات وطناجر، وصحون لطهي الفطائر، جرّات كبيرة لحمل الماء والزيت والمؤونة بكلّ أنواعها ... لادخارها لفصل الشتاء، كما نفعّل في قريتنا"¹. ونستشفّ الرغبة الملحّة لفاطمة أيت منصور عمروش في الكشف عن عالم المرأة، فقد فصلت في ذكر أشغالها وتعدادها ووصفها وصفاً دقيقاً.

مارست المرأة القبائلية صناعة النسيج كذلك، والتي تعتبر من أقدم النشاطات التقليدية التي عرفت بها منطقة القبائل ولا تزال إلى يومنا هذا، وهو نشاط يؤدي في فصل الشتاء، وتقضي المرأة معظم وقتها في النسيج لتلبية احتياجاتها من جهة، والمساهمة في رفع الدخل العائلي من جهة أخرى "ابتداءً من فصل الربيع إلى فصل الخريف تقوم النساء بنسج البرنس، أمّا الرجال فيقومون ببيعها وذلك ينفق على المنزل"²، وقد تعلّمت فاطمة حياكة النسيج من حماتها، تقول: "علّمتني تاعذيلت حياكة النسيج ... لحق صيف 1903، أصبحت أتقن حياكة الصّوف، وأعمل برانيس لبيعها في السوق"³. وهذا ما يؤكّد أنّ حرفة النسيج كانت منتشرة جدّاً في منطقة القبائل وكانت تمثّل مصدر رزق للعديد من الأسر.

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 56.

² Ibid, p 111.

³ Ibid, p120.

يبدو أن المرأة تعمل وتشتغل على مدار العام، ففي كل فصل إلا ولديها نشاط خاص تقوم به، فالشتاء لجني الزيتون، والصيف لصناعة التسيج، الربيع لصناعة الفخار، أما الخريف لجني التين وتجفيفه، إضافة إلى أعمال منزلية أخرى تبدع فيها المرأة، كطلاء المنازل وتزيينها. ومن هنا فإن المرأة ركيذة وأساس وعماد العائلة القبائلية، إلا أنها لم تحظ بالمكانة اللائقة بها.

2-1- حكي العنف:

يعدّ تفضيل الذكور على الإناث من القيم التي سادت المجتمعات العربية، وكذا المجتمع الجزائري، حيث نجد الاحتفال والسرور والبهجة حين يولد طفل ذكر والذي يستقبل بالزغاريد والأفراح، كما أن إنجاب الذكور يمنح المرأة قيمة اجتماعية، تتعزز أكثر بإنجابها لعدد كبير من الذكور لأنهم يمثلون قوة عاملة للعائلة وبهم يستمر اسمها. وفي المقابل تستقبل الأنثى بوجه عبوس، لأنها تمثل عالة على المجتمع.

نقلت فاطمة تفاصيل الاحتفال بمولودها الأول وما عاشته في بيت زوجها بلقاسم أوعمروش في منطقة بجاية، هذه المنطقة التي لا تختلف عن بقية المناطق القبائلية في معاملتها للمرأة معاملة الكائن الضعيف والمهمش، وهذا يبدأ منذ لحظة الولادة أين يحتفل بالطفل الذكر، تقول: "في اليوم الثامن من شهر سبتمبر ولد إبنني هنري عاشور، وبهذه المناسبة قمنا بحفلة لم أشهدها في حياتي، كل نساء القرية الشابات والمسنيات جنن لتهنئتي وللمشاركة في الحفلة"¹، فبمجرد الإعلان عن ميلاده بدأت مراسيم الاحتفال "امرأة تطبل على الدلو والأخريات كنّ يرافقنها بالتصفيق والغناء والرقص، تلقيت الكثير من الهدايا: البيض، أجزاء من لحم الغنم، والدقيق، وحتى العسل، كان المنزل مليئاً بالهدايا، حتى أن حماتي لم تجد لها مكاناً، حضرن وليمة كبيرة، حضر كل الأحباب لاقتسامها معنا، كما ورعنا البعض منها على الجيران"². من هنا تظهر مكانة الرجل في المجتمع القبائلي، فهو المهيمن وهو الذي يحمل اسم العائلة ويضمن استمرارها، ويفضل دائماً على المرأة حتى في الطعام

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 120.

² Ibid, p 120.

والملبس، فيختار له الأفضل والأجود، وأمّا المرأة فنصيبها الرديء والأقلّ جودة، وتربى الفتاة على هذه التنشئة الاجتماعية منذ صغرها، حتى تُرسخ في ذهنها دونيئها.

يحتل الزوج مكانة هامة في المجتمع الذكوري، كما أنه يتمتع بالسلطة المطلقة داخل العائلة، وصاحب كلّ القرارات المتعلقة بشؤون الأسرة فهو الأمر والنّاهي، فلا سلطة تعلو فوق سلطته، وهذا ما سرده فاطمة عن حماها أحمد أو عمروش حين ضرب زوجته ضرباً مبرحاً، "كان يحمل بين يديه مجموعة من الأعواد الحديدية المربوطة بحزام من الجلد، أخذ جوهر من شعرها وبدأ يضربها على ظهرها بكلّ قوّته، كنّا هناك جميعاً نحاول فكّها من بين يديه"¹، تتعرض المرأة للعنف داخل هذه المجتمعات التقليدية لأتفه الأسباب.

لم يقتصر العنف ضدّ المرأة على الجانب الجسدي فقط بل تعدّاه إلى الجانب النفسي، فقد كان أحمد أو عمروش يحبّ النساء وقد تزوج مرّات عديدة "أحمد أو عمروش تزوّج أربعة نساء هنّ: جوهر أم بلقاسم" "دودة"، "زهرة"، "سمينة"²، وهذا يترك أثراً كبيراً على نفسيّة المرأة التي تأبى العيش مع زوجة ثانية، وتقول فاطمة إنّه في إحدى المرّات "دخلت إلى الغرفة الكبيرة، التي هي لعائلة والد زوجي أحمد أو عمروش فرأيت امرأة شابة ترضع طفلاً صغيراً، كانت "دودة" الزوجة الثانية لوالد زوجي"³، ولم يكتف بذلك فقط بل طلب المرأة التي كانت من قبل مخطوبة لابنه، طلبها للزواج لكنّ عائلتها رفضت "وأمام يأس والد زوجي رجعت الفتاة المخطوبة لزوجي إلى عائلتها، كان قد طلب من الشّيخ (الإمام) هل له الحقّ في الزّواج بها، لكنّ أولياء الفتاة رفضوا أن تكون ضرة لـ"جوهري"⁴، وكذلك والد أحمد أو عمروش تقول عنه إنّه تزوّج حوالي عشرين مرة، مدّعياً أنّ المرأة توقّر له البيت والسكينة.

¹ Fadhma Ait Manssour Amrouche : Histoire de ma vie, p 93.

² Ibid, p 90.

³ Ibid, p 90.

⁴ Ibid, p 103.

وجدت فاطمة أيت منصور عمروش منفذا في الكتابة لتوجّهها نحو المحظور أو نحو ذلك الذي لا يقال علنا، فالكتابة/ السيرة الذاتية بهذا الشكل مرآة تتجول في جوانب العصر وأبعاد الفضاء لتسجيل الصّراعات وتشخيص هموم الإنسان / المرأة وإشكاليات الحياة إنّها بديل عن الموت¹.

غدت الكتابة في حياة فاطمة أداة فعالة لمقاومة الخيبة والحزن والانكسار وهي الاستمرار في المنفى والحلّ الوحيد للخروج من حالة الضياع والغربة، بالإضافة إلى كونها (الكتابة) فعلا حضاريا ووجوديا، يقوم بزحزحة الذات عن ثوابتها لتمتدّ نحو الآخرين، وعملية انتاج الشك والسؤال والقلق، كما أنّ الغاية التي تحقّقها السيرة الذاتية هي تخفيف العبء عن الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين ودعوتهم إلى المشاركة فيها، فالسيرة الذاتية لا تشغل على الصّعيد الشّخصي فقط، بل على المستوى الاجتماعي كذلك، ولهذا فإنّ سيرة فاطمة أيت منصور عمروش هي سيرة مجتمع بأكمله.

المبحث الثاني: الرواية السيرذاتية/توسيع فضاءات اكتشاف الذات:

إنّ فضاء التعبير عن الذات في البلدان العربية ضيق، لذلك يلجأ الكتاب للاحتفاء بمظلة الرواية، واستغلال مراوغات القصّ التخيلية في رواية السيرة الذاتية، للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياتهم². وفي ذات السياق يشير إبراهيم عبد الدائم إلى اتخاذ المبدعين أفضة لسرد ذواتهم وتجاربهم الذاتية، "ولا يخفى أنّ أكثر الأعمال الأدبية تدلّ على ذاتية كاتبها، وتختفي هذه الذاتية وراء الشّخصية الروائية أو أكثر من شخصية"³. وقد اعتبر جابر عصفور توجّه الكتاب نحو كتابة الرواية السيرة الذاتية مظهرا من مظاهر اتّساع المسكوت عنه في الأدب⁴. وهذا يدلّ على أنّ كتابة الذات لا تزال في باب المحظور.

إنّ معظم المبدعات المعاصرات (مليكة مقدّم، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق...) لم يصرّحن بأنّ ما يكتبنه هو سيرة ذاتية، ويلجأن إلى إعطاء صيغة رواية لأعمالهنّ الأدبية، على الرّغم من وجود بعض العلامات والإشارات التي تحيل على أنّ هذه الأخيرة هي كتابات سيرذاتية يتداخل فيها

¹ ينظر: عبد الرّحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الرّوائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الانسان، ص08.

² جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999، ص209.

³ يحيى إبراهيم عبد الدائم، التّرجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص51.

⁴ ينظر: جابر عصفور، زمن الرواية، ص208 - 209.

التخييلي والذاتي إلى درجة كبيرة، وهذا ما ولد الالتباس الأجناسي بين السيرة الذاتية والرواية، حيث أصبح تمييز كلّ جنس أدبي عن غيره أمراً عسيراً لتداخلهما وتوالدهما من بعضهما البعض، وهذا التعلق بين السيرة الذاتية والرواية أنتج أجناساً أدبية أخرى (الرواية السيرية، رواية السيرة ذاتية، التخيّل الذاتي...) وجدت فيها المرأة المبدعة الحرية للتعبير عن ذاتها دون الخوف من الرقابة والعقاب.

يبدو أنّ كتابة السيرة الذاتية والتّصريح أنّها سيرة ذاتية ليس بالأمر الهين، خاصة بالنسبة للمرأة، وهذا ما يشير إليه عنوان سيرة فدوى طوقان "رحلة جبلية... رحلة صعبة"، يظهر أنّ كتابة المرأة سيرتها الذاتية مغامرة صعبة في مجتمع مازال تقليدياً محافظاً تسيطر عليه ثقافة المحظورات، ويرى أمين الزاوي أنّ: "إيديولوجية الحشمة والسترة التي تحاصر الكاتب العربي والتي تمارس عليه نوعاً من القمع الأخلاقي الاجتماعي والديني تكبح فيه رغبة الذهاب في قراءة الذات في مداها البعيد الصادق القريب من الحقيقة..."¹، ويضيف: "إنّ المجتمع الذي تهيمن عليه هذه الإيديولوجية هو مجتمع لا يعترف بصوت الفرد، بل يريد دائماً صدى لصوت الجماعة (...). وبالتالي هو مجتمع غير مؤهل لقبول جرأة كتابة السيرة الذاتية التي هي المرأة لتجارب الذات"²، وهذا ما يفسّر منع نشر رواية محمد شكري "الخبز الحافي" ردفاً من الزمن لما تحمله من كشف صادم للحياة السرية، هذا إذا ما تكلمنا عن الرجال فما بالك عن النساء.

ومن هنا فإنّ كتابة السيرة الذاتية تقع في منطقة الممنوعات، وهذا ما دفع المبدعات لممارسة أساليب متنوّعة "من المراوغات الميثاقية التي جعلت هذا الجنس في الكتابة العربية موضع نقاش وتساؤل، فإنّ لنا أنّ نتخيّل حجم الالتباسات التي تعترى السيرة الذاتية النسائية، فعندما تكتب المرأة ذاتها وهي أصلاً صوت مقموع هامشي، فليس غريباً أنّ تلجأ إلى أساليب أكثر مراوغة وتعميقاً على الميثاق السيرذاتي، ممّا يوقع سيرتها الذاتية بمزيد من التعلقات الأجناسية والمحظورات الفنية"³.

¹ أمين الزاوي، لماذا يخاف الأديب العربي من كتابة سيرته الذاتية:

<http://www.echoroukonline.com/ara/articles/158161.htm>

² المرجع نفسه.

³ عمر إدليبي، همس الذات قراءة في السيرة الذاتية النسوية: http://www.arrafid.ae/arrafid/p15_5-2011.html

وترجع لطيفة لبصير في كتابها سيرهنّ الذاتية الجنس الملتبس - هذا الالتباس بين السيرة والرواية- إلى وجود خوف لدى الكاتبة من إحالة ضمير المتكلم عليها خاصة في مجتمعنا العربي، وقدّمت كمثل لطيفة الزيات التي اعتبر النقاد عملها "حملة تفتيش" سيرة ذاتية لكنّها نفت ذلك بقولها لم أكتب سيرة ذاتية¹، وكذلك أحلام مستغامي التي اعترفت أنّ روايتها الأولى هي سيرة ذاتية، تقول: "في هذه الرواية لم يكن ممكناً أن أنجو من الكشف عن سيرتي الذاتية، الرواية الأولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير"²، وتساءلت لطيفة لبصير كيف أنّ أحلام تنشر عملاً روائياً وينال رواجاً كبيراً ثمّ تعلن أنّه سيرة ذاتية.

كثيرة هي أقنعة المرأة حين يتعلّق الأمر بسرد حياتها الشخصية وتجاربها الذاتية، وتعتبر الرواية القناع الأكثر توظيفاً من قبلها، لما يوفّره من حماية، كما أنّه يقيم حاجزاً بين الأحداث المروية وحياة المؤلفة الحقيقية، فالرواية تقوم على فكرة تتبناها الشخصيات، يتمّ عرضها بلغة فنية توحى بعمل تخيليّ خالٍ من أيّ تماس مع الواقع، غير أنّ الأمر ليس كذلك، لأنّ كتابة الرواية تتلبّس بكتابة الحياة والذات.

أمام كلّ هذه المفارقات نتساءل عن الأقنعة التي استعانت بها كلّ من مليكة مقدّم وفضيلة الفاروق وفتيحة بورويّة لكتابة حياتهنّ وسرد تجاربهنّ الذاتية، فكيف تشكّلت الذات في هذه الروايات التي تشترك في نقاط عدّة ولعلّ أهمّها خرق السائد؟

1. شبكة التعلّق النصّي في روايتي "الممنوعة" و"رجالي" لمليكة مقدّم*:

يمثّل الميثاق السيرداتي حدّاً فاصلاً بين الأجناس الأدبية، فهو يحدّد هوية النصّ إذا ما كان سيرة ذاتية أو غيرها، فوجود الميثاق السيرداتي يضع النصّ ضمن جنس السيرة الذاتية، وإنّ رواية مليكة

¹ ينظر: لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية-الجنس الملتبس- ص8-9.

² المرجع نفسه، ص25.

*سيرة الكتابة خارج النصّ: وُلدت الكاتبة الجزائرية مليكة مقدّم Malika Mokeddem في الخامس من أكتوبر 1949، بالقنادسة ولاية بشار، درست طبّ الكلى في جامعة وهران، ثمّ انتقلت إلى فرنسا عام 1977، واستقرت بها نهائياً عام 1979. توقفت مليكة عن ممارسة وظيفتها كطبيبة سنة 1985، لتتفرّغ للكتابة. من أهمّ رواياتها: "الرجال الذين يمشون" Les hommes qui marchent عام 1990، "الممنوعة" L'intirdite عام 1993، وركّزت فيها الكاتبة على المحرّمات التي تحيط بالمرأة الجزائرية.

مقدم تنزع نزوعاً بيئياً إلى أن تكون خطاباً سيرداتياً بامتياز، حيث نقلت ذكرياتها عن أيام طفولتها، وتمرداتها، وعن حياتها في الصحراء، وانتقالها إلى فرنسا وعن دراستها وعملها كطبيبة. إلا أن الكاتبة لجأت إلى وضع صيغة رواية على غلاف عملها الأدبي، فتسترت تحت قناع الرواية لتحكي عن ذاتها وسيرة حياتها، من أجل دفع القارئ إلى الاعتقاد أن العمل رواية وليس سرداً ذاتياً.

وإنَّ الهروب من الرقابة المفروضة على الكاتبة هو ما جعلها تلجأ إلى التخييل الروائي الذي يمزج بين الواقعي والتخييلي، فالسرد الروائي المتخيّل "يشكّل قناعاً يسمح بتقديم معرفة بالذات أكثر حرية وجرأة، وربما صحّة وحقيقة، وهو ما لا تسمح به الكتابة المباشرة عن السيرة الذاتية خاصة حين تخضع مثل هذه الكتابة لسلطة السائد، أو تتحكّم بها رؤية معيارية تحيل على حضارة تحاكم سننها وأعرافها وتقاليدها من يتجرأ على الكلام، مجرد الكلام، عن الجنس والدين والسياسة، فكيف إذا كانت الكتابة شأن الإبداع، كتابة نقدية، أو كانت اعترافاً أو كشفاً صريحاً عن الذات وما عانته بسبب هذه التقاليد في علاقتها بالجنس والدين والسياسة"¹، فقناع الرواية إذن وسيلة للمخاطلة والمراوغة، وهي ظاهرة منتشرة في المجتمعات المحافظة، كالمجتمع العربي الذي لا يتكلّم عن ذاته إلا من وراء حجاب.

يحضر العنصر السيرداتي إذن بقوة على الرغم من أننا لا نقع على أثر صريح لما يسميه فيليب لوجون "العقد السيرداتي" بين الكاتبة وقرائها، وعلى أغلفة أعمالها نجد صيغة رواية، إلا أنه توجد بعض العلامات والقرائن التي توحى للقارئ بوجود تطابق بين العالم التخييلي والواقع المتّصل بالموثّفة، فما هي هذه القرائن؟

يعرّف محمد آيت ميهوب القرائن السيرداتية بأنها: "كلّ الإشارات الصريحة أو الخفية النصية أو خارج النصّ التي يمكن أن تثير شكّ القارئ في قيام الرواية على ميثاق روائي خالص، وتفتح أمامه المجال لإقامة علاقة تشابه بين العالم الروائي والعالم المرجعي"². تنقسم هذه القرائن إلى:

¹ يمينى العيد: الرواية العربية - المتخيّل وبنيتّه الفنيّة-، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص196.

² محمد آيت ميهوب، تقديم: محمد القاضي، الرواية السيرداتية في الأدب العربي المعاصر، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص91.

- قرائن من داخل النص السردى.

- قرائن من خارج النص السردى، وهذه تنقسم إلى:

1- قرائن محيطة بالنص السردى.

2- قرائن خارجة عن النص، تنتمي إلى منشورات أخرى، قد تكون للمؤلف أو غيره.

إنّ التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية قد يقع في مستويات عديدة:

- **الهوية:** أهم ما تتحدّد به مرجعية النص السيرداتي على الإطلاق هو "مبدأ الهوية، لأنّه الأصل الذي تنحدر منه كلّ النّصّورات المرجعية الأخرى في النّصوص، كمرجعية الأحداث، الزّمان، المكان وغيرها"¹. إنّ مبدأ الهوية هو الذي يؤسّس للعلاقة المرجعية في النص، هذه المرجعية التي تنبني على تطابق المؤلّف، السارد والشّخصية الرّئيسة، كما تتحدّد أيضا بشرط آخر وهو ما يرتبط بالزّمان، المكان، الأحداث، فهذه العناصر دور مهمّ في إضفاء مصداقية على السيرة الذاتية، واعتمادا على هذه المؤشرات نتطرّق إلى مظاهر التّشابه بين المؤلّف، الرّاي، والشّخصية الرّئيسة، في رواية **مليكّة مقدم** "رجالي" وذلك من خلال: الاسم، الجسد، السيرة.

- **الاسم:** إنّ التّطابق بين اسم الرّاي واسم المؤلّف هو ما يثير في القارئ الفضول، ويدعوه إلى التّفقّيش داخل العمل الإبداعي عن مؤشّرات يمكن أن تصف هذا الأخير على أنّه سيرة ذاتية، ذلك أنّ السيرة مرتبطة بفعل القراءة، فتضع القارئ في موقع ارتياب وشوق للبحث في تفاصيل العمل الإبداعي عن كلّ ما يحيل إلى المؤلّف خارج النص، والتّطابق بينه وبين الرّاي.

حضور الاسم في العمل الإبداعي ينشّط الفعل التّأويلي لدى القارئ، ويجعله أمام التباس بين ما إذا كان العمل رواية أو سيرة، وحسب **فيليب لوجون** فإنّ حضور اسم المؤلّف داخل العمل السردى يؤدي إلى "اختراق الحاجز الفاصل بين النص وخارج النص"². وقد راهن على اسم العلم في الميثاق السيرداتي حيث يعتبره الدّعمة الرّئيسة لهذا الجنس فيقول: "إذن يجب علينا أن نموضع مشاكل

¹ جلييلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيّات، مركز النّشر الجامعي، 2004، ص122.

² فيليب لوجون، السيرة الذاتية-الميثاق والتّاريخ الأدبي، ص37.

السيرة الذاتية في علاقته مع اسم العلم، ففي النصوص المطبوعة يتحمل التلّف من طرف ضمير اعتاد أن يضع اسمه على غلاف الكتاب، وعلى الصفحة الأولى فوق عنوان المؤلف، ويتلخّص في هذا الاسم الوجود التام لما نسميه بالمؤلف، العلامة الوحيدة في النص - خارج النص - التي لا ريب فيها أنّها تحيل إلى شخص واقعي يطلب بهذه الطريقة أن تنسب إليه في آخر المطاف مسؤولية تلّف النص المكتوب برمته¹.

إنّ اسم العلم في الكتابات السير الذاتية مهمّ جدًا، لأنّه يحيل مباشرة إلى المؤلف الذي يوثق العلاقة بينه وبين النص، وإنّ التّطابق بين المؤلف السارد والشّخصية الرّئيسة يتمّ في الميثاق السير ذاتي بناءً على هذا الاسم. وقد أشار لوجون إلى أنّ مصادفة اسم العلم في العمل الإبداعي تتمّ في بعض الأحيان بعد بداية الكتاب بكثير. وهذا ما نجده في روايات مليكة مقدّم، فعلى أغلفة رواياتها تعلن عن اسمها الشّخصي مليكة مقدّم ونعثر عليه أيضا في المتن، وقد ورد في حديث أم البطلة مع والدتها أم جميل صديق مليكة، قولها: "وأنت كيف تتوين أن تزوّجي مليكة؟ مليكة ستزوّج بابن عمّها... ولكنّها تريد أن تدرس أولا"². فاسم البطلة مليكة يطابق اسم المؤلّفة في رواية رجالي، لكن على الرّغم من ذلك لا يمكن أن نتوقّف عند هذه القرينة ونطلق على هذا العمل السردّي اسم رواية سير ذاتية، بل لابدّ من البحث عن مؤشّرات وقرائن أخرى، لأنّ الرّواية السير ذاتية "إنّما تستمدّ وجودها من التلقّي، ومن الشكّ الذي يجده القارئ في صفاء الميثاق الرّوائي، انطلاقا من شبكة قرائن لا من أدلّة قاطعة"³.

الإيهام بالتّطابق بين اسم المؤلّفة والبطلة في العمل الإبداعي إنّما يدلّ على ممارسة لعبة التّخفي والتّجلي من طرف الرّوائية، فمن جهة تضع على غلاف العمل "رواية" ومن جهة أخرى يجد القارئ التّطابق بين اسم المؤلّفة و البطلة، وبالتالي يمكن أن ننظر إلى هذا التّطابق من زاوية أخرى وهي "اعتباره عنصرا فنّيًا يوظّفه الرّوائي للمزج بين الرّواية والسيرة الذاتية"⁴.

¹ فليب لوجون، السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي، ص34.

² مليكة مقدّم، رجالي، تر: نهلة بيضون، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص37.

³ محمد آيت ميهوب، تقديم: محمّد القاضي، الرّواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص96.

⁴ المرجع نفسه، ص96.

تحمل الشخصية البطلة في رواية رجالي لمليكة مقدّم اسم مليكة فقط دون لقبها، وهذا ما يطرح تساؤلاً: لم لم تعطِ المؤلفة لقباً للبطلة، واكتفت بإعطائها الاسم فقط؟ يمكن قراءة ذلك من زاويتين: -الزاوية الأولى: تشير إلى موقع المرأة في المجتمع العربي، فمن جهة ترغب في التحرر، ومن جهة أخرى تخاف من الرقيب الداخلي والاجتماعي، فتمارس لعبة التخفي والتجلي، لتثير ذهن القارئ وتحفزه على خلق فضاء للمقارنة بين المؤلف الحقيقي والبطل التخيلي، "فحضور الاسم دون الكنية يعمق التداخل الأجناسي في الرواية السيرداتية، ويترك القارئ في حيرة إزاء تحديد طبيعة الميثاق القرائي"¹.

- الزاوية الثانية: يمكن أن تحيل إلى أمور عديدة، ذلك أنّ المرأة لم تستعد هويتها بعد، أو أنّها لا تريد هويتها الماضية والارتباط بالأب "مقدم" الذي يحيل على السلطة الذكورية، فهي تنتكر لهذه الهوية، وتسعى إلى بناء هوية جديدة، حتّى وإن كانت داخل العمل السردي، لأنّ لقبها "مقدم" أتقل كاهلها، فتخلصت منه وأبقت على اسمها مليكة فقط، إشارة إلى احتفائها بالأنثى. كما يمكن أن يكون اسم مليكة رمزاً إلى كلّ النساء اللواتي يعانين الظروف نفسها، فالذات تبحث عن مكان لنفسها بعيداً عن التبعية للعائلة. ومن هنا يمكن القول إنّ لاسم المؤلف وظائف عديدة داخل العمل الإبداعي، ولا يقتصر على كون العمل سيرة ذاتية أو رواية.

- الجسد: نقصد به الملامح الجسدية التي يتشابه فيها البطل مع المؤلف، لا شك أنّ مليكة مقدّم ابنة الصحراء تتّصف بصفات جسمية منها: لون البشرة الداكن، الشعر المجعد، وأمور أخرى تظهر من خلال صورتها الشخصية، وقد منحت كلّ هذه الصفات التي تتّصف بها لبطلتها في الرواية، "حقاً يصعب تصديق ذلك! بلون بشرتي وشعري المتلولب"². هذا الوصف يوضّح أوجه التشابه بين المؤلفة والبطلة، خاصّة إذا قارناها بصورتها الشخصية، وهذا يضع القارئ مرّة أخرى في حيرة والتباس، ويبثّ فيه الرغبة في مواصلة البحث عن القرائن الأخرى.

¹ محمد آيت ميهوب، تقديم: محمد القاضي، الرواية السيرداتية في الأدب العربي المعاصر، ص 97.

² مليكة مقدّم، رجالي، ص 86.

جاء الوصف في هذه الرواية قريبا من الواقع والحقيقة، فقد وصفت المؤلفة البطلة وصفا دقيقا، ولم تخلق صورة جميلة للمرأة كما عهدناها في الروايات، إنما جاء وصفا تكسر فيه الساردة التمثيلية المعروفة عن وصف الجسد: الفاتن الأبيض، والشعر الطويل الحريري، والعينان الزرقاوان، هذه الأوصاف عادة ما نجدها في الروايات التي تركز على الجسد الأنثوي، باعتباره جسدا فاتنا يجلب المتعة للرجل. أنزلت مليكة مقدم الجسد الأنثوي من هذه القدسية والخيال المفرط الذي يملكه الرجل الشرقي العربي عن المرأة إلى الواقع، مما يدل على احتفائها بفئة المهمشين (السود)، فالمرأة ليست دائما بيضاء جميلة، فمعايير الجمال لا تكمن في بياض الجسد وسلاسة الشعر ونعومة الملامح. يحمل وصف المؤلفة لجسد البطلة رؤيتين:

- من جهة يحيل إلى التّطابق بين المؤلفة والبطلة الساردة في الكشف عن الذات والهوية ممّا يضعنا في المحور الواقعي بوضوح دون إغفال المحور التخيلي، فالرواية السيرداتية تلعب على حدّي "المرجعي" و"التخيلي"، فهي إنجاز رغبة الذّوبان لهذين النوعين معا (السيرة الذاتية والرواية).

-ومن جهة أخرى يحيل إلى رغبة مليكة مقدم في إعادة الاعتبار للمهمّشات من النساء ذوات اللون الأسمر، فهنّ جزء لا يتجزأ من المجتمع، وتغيير الذهنية العربية التي تعودت على رسم معالم وصفات معينة للمرأة. مع العلم أنّ الفتاة السّمرَاء أكثر تهميشا من البيضاء في بلد تمثّل فيه الصحراء أكثر من (80%) من مساحته الإجمالية، والدليل ملكة جمال الجزائر 2019، وما أثارته من ضجة كبيرة لأنّها سمرَاء، فقد كانت صدمة الجمهور العربي كبيرة، وأثارت جدلا واسعا في الأوساط الإعلامية.

- السيرة: من القرائن الأخرى التي تحيلنا إلى التّطابق بين المؤلفة والبطلة حضور العناصر السيردية داخل العمل الإبداعي (تاريخ الولادة، مسقط الرأس، الطّفولة، التجارب الاجتماعية، المهنة ...)، وفي كلّ هذا يعتمد القارئ على معارف ومعلومات خارجية تعرّف بالمؤلف وحياته.

لا يمكن لقارئ رواية رجالي أن يتغافل عن كلّ هذه القرائن التي يصادفها أثناء قراءته للرواية، ففي كلّ مرّة يعود إلى موسوعته الثقافية ليكتشف أنّ ثمة تطابقا في بعض العناصر، فيقيم مقارنة بين ما يعرفه خارج النصّ الروائي وما قرأه داخل المتن، ولعلّ أبرز هذه المحطّات هي:

- **تاريخ الميلاد:** ولدت مليكة مقدّم في الخامس من أكتوبر 1949، وداخل المتن الروائي نجد البطلة الساردة تصرّح بأنها كانت "في 1965 في الخامسة عشر"¹. وبعملية حسابية بسيطة فإنّ هذه السنّة تطابق تقريبا تاريخ ميلاد المؤلّفة، فالبطلة الساردة ولدت في سنة 1950، بحذف خمسة عشر سنة من 1965، والكاتبة مليكة مقدّم ولدت في الفترة ذاتها (1949).
- **مسقط الرأس:** بالعودة إلى حياة المؤلّفة خارج النص نجد أنّ مسقط رأسها بالقنّادسة، ولاية بشار، وكذلك البطلة تقول: "القنّادسة مسقط رأسي"²، وهذا ما يخلق في القارئ فضولا للبحث عن الوشائج القربى بين المؤلّفة والبطلة الساردة، سواء أكانت اجتماعية أو فكرية.
- **الطفولة:** عاشت مليكة مقدّم طفولتها في الصّحراء، بولاية بشار إحدى ولايات الجنوب الجزائري، وقد وصفت البطلة الساردة المنطقة التي تقطن بها والتي تلقت فيها تعليمها الابتدائي والمتوسّط كالآتي: "كانت دارنا تقع خارج القرية ... في سعيّر الصّحراء كنت أنوب وسط الحرّ عند ذهابي إلى المدرسة"³، ممّا لا يدع مجالاً للشكّ بأنّ مليكة مقدّم تخيّرت لبطلتها البيئة التي نشأت فيها، الأسرة والمدرسة والوسط الاجتماعي، وهي عوامل حاسمة في بناء شخصية الفرد.
- **السّفر:** عاشت مليكة مقدّم بالقنّادسة، وبعدها سافرت إلى جامعة وهران أين زاولت دراسة طبّ الكلى، ثمّ انتقلت إلى فرنسا عام 1977 واستقرّت بها نهائيا، وبالعودة إلى حياة البطلة داخل الرواية نلّفى أنّها حذت مراحل المؤلّفة نفسها من حيث المناطق التي أقامت فيها ردحا من الزّمن حتّى استقر بها المقر بفرنسا.
- **المهنة:** لمهن الأبطال دور في توجيه القارئ للبحث عن وجود تواصل بين البطل والمؤلّف و"قراءة الرواية قراءة سيردانية، ذلك أنّ تحديد مهنة الشخصية الروائية هو تعريف بموقعها الاجتماعي ... فيغدو كلّ تشابه بين مهنة البطل ومهنة المؤلّف قرينة عن حضور المؤلّف في العالم الروائي، ودعوة إلى تجاوز المسافة الفاصلة بين التّخييلي و الواقعي"⁴. اشتغلت مليكة مقدّم

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص113.

² المصدر نفسه، ص114.

³ المصدر نفسه، ص14.

⁴ محمد آيت ميهوب، تقديم: محمّد القاضي، الرواية السّيردانية في الأدب العربي المعاصر، ص148.

طبيبة مختصة في طب الكلى، وكذلك البطلة، "أنخيل طبيب مختص في أمراض الكلى مثلي"¹، وكذلك في قولها: "عاودت الاتصال بالمستشفى الذي كنت أقوم فيه بمناوبات ليلية"². وطبيعة العمل تعمق الشبه المطلق بين مليكة الحقيقية ومليكة الخيالية، ومنه تؤكد مفهوم صحة المرجع (ما يكتب هو حقيقي ويمكن أن يُتحقق منه بالنظر إلى الوثائق أو في الواقع).

● **الحياة الأدبية: مليكة مقدم رواية جزائرية كتبت العديد من الروايات باللّغة الفرنسية، وترجمت إلى اللّغة العربية، من بينها: Les Hommes qui marchent، الرجال الذين يسرون التي نشرت عام 1990، ورواية: L'interdite الممنوعة عام 1993، ورواية Je dois tout à ton oubli أدين بكلّ شيء لنسيانك عام 2008. تقول البطلة في الرواية: "أنهيت روايتي الأولى "الرجال الذين يسرون Les Hommes qui marchent"³، وتضيف في موضع آخر: "أنا الكاتبة المغمورة، ها هو صاحب المكتبة ذاك يفرضني في مونبليه"⁴. تجسّد هذه العبارة التي تذكر فيها عنوان كتاب لها نشرته عام 1990، تعالق ذات المؤلفة بذات الساردة والشخصية في الرواية، فمواطن التقارب فيما بينها وصلت إلى حدّ التّوحد.**

● **الأصدقاء: تمتدّ علاقات المؤلفة في الحياة الواقعية إلى الحياة التّخيلية، حتّى أننا نعثر على بعض الأصدقاء الحقيقيين في المتن الروائي، وهناك مؤشرات واضحة تؤكد التّطابق بين أصدقاء المؤلفة وأصدقاء البطلة، وما عزّز ذلك هو ذكرها الصّريح لأسمائهم، وقد اشتركت الرواية والسيرة الذاتية في لقاءها بالكتّاب: "التقيت بالطاهر جاووت للمرّة الأولى ... أرسلني لي كتابك إلى الجزائر حين يصدر، سأكتب عنه مقالا في صحيفة: Algérie Actualité ... أصبحت الكتابة عودتي الأولى إلى الجزائر منذ عشر سنوات"⁵، وتجدر الإشارة إلى أنّ الكاتب طاهر جاووت (1954 - 1993)، عمل مسؤولا عن القسم الثقافي في الجريدة الأسبوعية Algérie Actualité "أخبار**

¹ مليكة مقدم، رجالي، ص 141.

² المصدر نفسه، ص 92.

³ المصدر نفسه، ص 176.

⁴ المصدر نفسه، ص 181.

⁵ المصدر نفسه، ص 165.

الجزائر" الناطقة باللغة الفرنسية في الفترة الممتدة ما بين 1980 و1984، ونشر العديد من المقالات عن الرسامين والنحاتين الجزائريين والفنانين وغيرهم.

• **العنوان:** عنونت المؤلفة روايتها "رجالي"، والياء هنا يعود عليها، ومن شأن ظهور ياء المتكلم "ي" في العنوان "أن يهدم الحاجز بين النص وخارج النص، ذلك أن وقوعه أسفل اسم المؤلف يبعث القارئ على ملء محل الضمير بأول اسم يرجع عليه، فلا يجد أمامه سوى المؤلف"¹. لنخلص إلى أن هذه القرائن كلها تحيل إلى الالتباس بين السيرة الذاتية والرواية ونلخصها في الجدول الآتي:

العناصر السيرية	حياة المؤلفة	حياة البطلة
تاريخ الميلاد	أكتوبر 1949	"كنت في 1965 في الخامسة عشر"
مسقط الرأس	القنادة، ولاية بشار	"القنادة مسقط رأسي"
الطفولة	عاشت في الصحراء	"في سعي الصحراء كنت أدوب وسط الحر"
السفر	سافرت إلى فرنسا 1977	"إنها باريس في شهر آب / أغسطس والمرّة الأولى التي أقبل فيها الذهاب إلى شقة رجل".
المهنة	طبيبة مختصة في أمراض الكلى	"أنخيل طبيب مختص في أمراض الكلى مثلي"
الحياة الأدبية	روائية	"أنهيت روايتي الأولى الرجال الذين يسرون"
الأصدقاء	طاهر جاووت	"التقيت بالطاهر جاووت للمرّة الأولى"
العنوان	رجالي	توظيف ياء المتكلم "ي"

وهي بعض المؤشرات والقرائن التي لا تنفي القراءة المرجعية والسيرداتية لرواية رجالي. ويبقى السؤال الذي يطرح بإلحاح في هذا السياق: هل لجأت مليكة مقدم إلى تجنيس سيرتها الذاتية بصيغة رواية خوفا من الرقيب الخارجي، أو أنها قصدت ذلك وأرادت ليس فقط التمرد على العادات والتقاليد

¹ محمد آيت ميهوب، تقديم: محمد القاضي، الرواية السيرداتية في الأدب العربي المعاصر، ص 175 - 176.

الاجتماعية، الثقافية، الدينية، بل التمرد أيضا على أعراف الكتابة الأدبية، وقصدت الاختلاف لا الائتلاف؟

2. التخفي في الاستلهام السيرذاتي/فضيلة الفاروق والاسم المستعار:

كثيراً ما تلجأ المبدعات إلى توظيف أسماء مستعارة لأعمالهنّ الأدبية قصد التخفي والتورية، وترى أمل التميمي أنّ ظاهرة التخفي وراء أسماء مستعارة ظاهرة اختصت بها كتابات المرأة، وتعلّل هذا بالضغوط الأسرية في المقام الأول، إضافة إلى العقوبات التي زاولها عليهنّ المجتمع، فهناك كتابات نشرن مذكراتهنّ تحت أسماء مستعارة مثل مي زيادة وألقابها المتعدّدة، وهناك أخريات اشتهرن بأسمائهنّ المستعارة منهنّ بنت الشاطئ¹، وتبدو القائمة طويلة ولم تقتصر فقط الظاهرة على المبدعات العربيات بل مسّت كذلك الغربيات أمثال: لويزا مي ألكوت **Louisa MyAlcott*** التي نشرت أعمالها تحت اسم مجهول، وذلك لما كانت تتوقّعه من ردّة فعل المجتمع الأمريكي في ذلك الوقت تجاه عمل روائي نسائي.

وكذلك "ماري آن إيفانس **Mary Anne Evans*** الروائية الإنجليزية وواحدة من أشهر الكتاب والأدباء دخلت عالم الأدب باسم "جورج إليوت" فاخترت اسماً ذكوريا لتؤخذ أعمالها محمل الجدّ، وتجذب اهتمام النقاد والقراء على حدّ سواء.

إنّ ظاهرة الاسم المستعار لم تقتصر فقط على النساء، فقد نشر محمد حسين هيكل روايته الأولى تحت اسم مستعار، "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري، متخليا بذلك عن اسمه الحقيقي، يقول

¹ ينظر: أمل التميمي، السيرة الذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص78.

* لويزا مي ألكوت: كاتبة وروائية أمريكية، ولدت عام 1832، برعت في كتابة القصص للأطفال، كان عليها كسب معيشتها مبكراً، فبدأت بالحكاية والتدريس، ثم اشتغلت ممرضة في الحرب الأهلية الأمريكية، حيث شرعت في كتابة الرسائل بعنوان: "صور من المستشفى"، أهم أعمالها: نساء صغيرات، زوجات جيدات، فتاة محافظة، رجال صغار، أطفال جو، تحت أزهار الليلك، قصّة جاك وجيل، توفيت يوم 6 مارس 1888، عن عمر يناهز 56 سنة.

* ماري آن إيفانس: روائية إنجليزية، ولدت في 22 نوفمبر 1819، اشتهرت باسمها القلمي الزوائي الذكوري "جورج إليوت" عرفت بالواقعية والبعد النفسي في رواياتها التي تتناول معظم أحداث إنجلترا، تأثرت بالكتابات اليونانية، والدين، إذ تلقت بعض تعاليمه في المدرسة المعمدانية. أهم أعمالها: ترجمة كتاب "حياة السيد المسيح" لدايفد شتروس، Daniel و Adam Bede، Dérroula، توفيت في 22 ديسمبر 1880، عن عمر يناهز 61 سنة.

نشرت هذه الرواية أول مرة على أنها بقلم فلاح مصري، نشرتها بعد تردد قليل في نشرها، وفي وضع اسمي عليها¹، كذلك الكاتب الجزائري محمد مولسهول الذي كان ينشر رواياته تحت اسم مستعار "ياسمينه خضرا" وهو اسم زوجته، يقول: "لم أحاول الاختباء إطلاقاً لكنني كنت ضابطاً في الجيش أيام كانت بلادي عرضة لحرب شرسة، وكنت خاضعاً للجنة رقابة من طرف الجيش، ولكي أستمر في الكتابة كان عليّ أن أختار طريق السرية، استعملت اسم زوجتي (ياسمينه خضرا) كنوع من الاعتراف بالجميل للمرأة التي ساندتني وشجعتني في مشواري"². لا شك أنّ للرقابة بكل أشكالها دورها الفعّال في توجيه الكتاب نحو توظيف الاسم المستعار.

إنّ قضية الاسم المستعار مسّت أيضا المبدعات الجزائريات أمثال: آسيا جبار * التي نشرت روايتها باسم مستعار، في حين أنّ اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء إيماالين، وأيضا الروائية نينا بوراوي واسمها الحقيقي يسمينة نينا، ومريم بان (Marylise Benttaim) وصفية كتو (زهرة رابحي) وغيرهن.

ظاهرة الاسم المستعار إذن منتشرة في الساحة الأدبية محليا وعربيا وعالميا، ويبدو أنّ الكاتبة الجزائرية المعاصرة فضيلة الفاروق اتخذت اسما مستعارا عند ولوجها عالم الأدب في الفترة الزمنية العصبية، التسعينيات من القرن العشرين، أمّا الاسم الحقيقي لها فهو فضيلة ملكمي، فلماذا اختارت الكاتبة الاسم المستعار؟

يرى فيليب لوجون إنّ "الاسم المستعار اسم يختلف عن الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كلّ كتاباته أو بعضها، فالاسم المستعار اسم المؤلف، فهو ليس اسما زائفاً بكلّ

¹ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، الحديثة (2) - الأبنية السردية والدلالية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص29.

² الرّوائي الجزائري ياسمينه خضرا يكشف سرّ اسمه المستعار <https://al-ain.com/article/yasmina-khadra-algeria>

* آسيا جبار: من مواليد 30 نوفمبر 1936، بمدينة شرشال، غرب الجزائر، اسمها الحقيقي فاطمة الزهراء، من أشهر الروائيات الجزائريات وشمال أفريقيا، معظم أعمالها تناولت معضلات النساء، وهي أول شخصية تولت منصب عضو في أكاديمية اللّغة الفرنسية، أهمّ أعمالها "رواية العطش، الرّدة وأغاني النّسيان، ظل السلطانة، لا مكان في بيت أبي، نساء الجزائر، نافذة الصّبر... وأعمال سينمائية ومسرحية، أقامت بفرنسا حتى وافتها المنية في فيفري 2015، عن 79 سنة.

تأكيد، بل اسم علم، اسم ثانٍ (...)، إن الأسماء الأدبية المستعارة على العموم ليست سرّاً خفياً ولا خداعاً، فالاسم الثاني حقيقي كالأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية هي الكتابة المنشورة وبكتابة سيرته الذاتية فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...). إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغيّر شيئاً في الهوية¹، وهذا يعني أنّ الاسم المستعار لا ينفي الهوية الحقيقية لصاحبه، إلا أنّ الإفصاح عن الذات عن طريق الكتابة يعتبر قضية معقدة وشائكة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمرأة، هذا الكائن الذي كان ولازال مبعداً من داخل اللّغة في ظل غياب الحرية وغياب الوعي الأنثوي عموماً.

وفي حوار أجرته نورة لحرش مع فضيلة الفاروق أثارت معها قضية الاسم المستعار وسألتها عن السبب الذي جعلها تلجأ إليه فأجابتها قائلة: "حين اخترت اسماً مستعاراً كنت خائفة ومرعوبة من ردة فعل العائلة والمجتمع، وكنت أريد أن أتخفى، لأنّ مجتمعنا لا يتقبل المرأة أن تبوح بمكنونات قلبها، ولكن بعد سنوات من التّخفي بدأت أعرف أنّ جيل عائلتي يقف إلى جانبي وشجّعني"². وبالتالي يمكن القول إنّ السرد النسوي قد اتخذ الاسم المستعار كقناع من أجل سبر عوالم الخيال وكذا كآلية دفاعية من أجل مواجهة الواقع، فالاسم المستعار يُتيح للشخصية أن تقول ما تريده وبكلّ حرّية، وها هي بطلة رواية "هند والعسكر" للروائية السعودية بدرية البشر تكتب باسمها الحقيقي، فغضب منها زوجها منصور غضباً شديداً لأنّها أثارت سخرية الرجال منه "قال منصور لأخي إبراهيم وأمّي أنّ ما أنشره في الصّحف بين الحين والآخر من كتابات، وأضع عليه اسمي الصّريح، تجعل زملاءه يتندرون عليه في مجالس الرجال... سمعت زميلاً لي أقلّ منّي رتبة يقول: جاء زوج هند ثم ضحك بقية الزّملاء"³، وهذا يدلّ على أنّ تصريح المرأة باسمها في أعمالها الإبداعية يعدّ مخاطرة كبيرة في مجتمع تعودّ على أسماء ذكورية، ولذا فقد وجدت هند بطلة رواية "هند والعسكر" في الاسم المستعار ملاذاً ينقذها من زوجها "تجاهليه أكتبي بأسماء مستعارة متنوعة، تارة باسم همسة

¹ فيليب لوجون، السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 39.

² حوار أجرته نورة لحرش مع فضيلة الفاروق بتاريخ: 2007/08/14، على الموقع:

<http://www.alnoor.se/article.asp?id=9094>

³ البشر بدرية، هند والعسكر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، 2011، ص 145-146.

بحر، وتارة باسم نفلة صحراء، وغيرها... مكتوب عليّ أن أتقن دائما لعبة التخفي. هنا في البيت قناع، وفي المستشفى قناع، وفي الزيارات الاجتماعية قناع، وحتى حين أكتب يجب أن ألبس القناع ... الكتابة فعل مضادّ للأقنعة... أخاف من كثرة لبسي للأقنعة أن أضيع وجهي الحقيقي"¹.

غدا قناع الاسم المستعار المظلة التي تحتمي بها الكاتبة من أجل تمرير خطابها، وإن افتقارها إلى القناع يجعلها فقيرة، تقول بطة رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي: "دهمها إحساس بالفقر، لافتقارها إلى قناع... الجميع حولها يملك أكثر من وجه، وهي تواجه الحياة سافرة، إنها تطالب بحقها في امتلاك قناع، القناع كان سيوفر لها الكثير من الخسارات والنضالات والآلام، ويعفيها من ضريبة الحياء"².

وعن أسباب لجوء الكاتبات إلى قناع الاسم المستعار ترى فيرجينيا وولف أن العقّة هي الدافع القوي للستر وراء هذه الأسماء "كان الباقي من معنى العقّة هو الذي أملى إغفال الاسم على النساء حتى زمن متأخر كالقرن التاسع عشر، إن كارريل، جورج اليوت، جورج صاندا، كلهن ضحايا صراعاتهنّ الداخلية، كما تبرهن كتاباتهنّ، فقد سعين بشكل غير فعّال إلى حجب أنفسهنّ، باستعمال اسم رجل لهذا قدّم الولاء للتقاليد... بحيث أنّ العلنية عند النساء تكون مقبولة"³، وفي ذات السياق يذهب يوسف وغليسي إلى القول إنّ "الكتابة النسوية في الجزائر- وعموم الوطن العربي- تحت ضغط الظروف الاجتماعية القاهرة التي يفرضها النظام الأبوي البطريركي، تتيح للمرأة أن تتحايل بأضعاف ما تحايلت به جورج صاندا لذلك تعجّ الساحة الأدبية النسوية بعشرات الأسماء المستعارة أو الأسماء المزيفة، أو أنصاف الأسماء تحايلا على الأسرة، أو هروبا من النقد الاجتماعي، أو تتصلا من مسؤولية الانتماء القبلي والعروشي في حال ارتكاب "خطأ شخصي" أثناء الكتابة"⁴، فلعبة التخفي وراء قناع الاسم المستعار، لعبة مقصودة من طرف المؤلّف، لذا ينبغي على القارئ أن يبحث عن دلالات ذلك بغية فهم الشخصية وتحولاتها عبر المسار السردي، ويؤكد محمد الداوي أنّ المرأة لا

¹ البشر بدرية، هند والعسكر، ص156.

² أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، نوفل، بيروت، لبنان، 2012، ص303.

³ ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي: تر: عدنان حسن/رنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص122.

⁴ يوسف وغليسي، خطاب التأنيث-دراسة في الشعر النسوي الجزائري-، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص56.

تستعمل الاسم المستعار "للتنكر، وإنما لبناء هوية جديدة، قوامها عدم الانتساب إلى الزوج، الذي يعتبر عائقاً للابداعية الروحية، وترسيخ الاسم الجديد بوصفه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة واستحقاق"¹.

إن فضيلة الفاروق لم تكتف باسم مستعار في الواقع، بل امتد ذلك إلى رواياتها أين عالجت قضية الكتابة تحت هذا الاسم، ففي رواية مزاج مرافقة اختارت لشخصيتها الرئيسة اسم **لويزا والي**، صرحت هذه الشخصية في الرواية برغبتها في الكتابة باسم مستعار، إذ ورد ذلك في حوارها مع يوسف عبد الجليل: "لا علينا، كنت سأنشر لك إحدى القصص، لكن توفيق نبهني إلى أنك لا تريد التوقيع باسمك لأسباب عائلية، ولهذا تراجعنا وانتظرت اتصالك لنتحدث في الأمر"². كما ورد في حوارها مع توفيق عبد الجليل:

قلت له: لويزا والي.

ولم يعطني وقتاً لأفكر بشخصه، كان قد اختصر كل المسافات نحوي، لويزا والي اسم جميل. لكنّه أردف: يناسب الأدب"³، وتضيف: "ترددت قليلاً ثم قلت له: قد يناسب الأدب، لكنّه لا يناسب عائلتي، إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار"⁴.

عالجت فضيلة الفاروق مسألة الكتابة باسم مستعار في هذه الرواية من وجهات نظر مختلفة، فقد كانت لويزا توقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار، لأنها تخاف من رد فعل العائلة والمجتمع إزاء كتاباتها. وعليه نسجل هذا التماثل في اتخاذ اسم مستعار بين الكاتبة والبطلة وكأن فضيلة الفاروق تعترف على لسان بطلتها بالأسباب العائلية الكامنة وراء ظهور اسم آخر غير اسمها الحقيقي على غلاف روايتها الأولى، وتمرر في الوقت ذاته خطاباً غير مباشر إلى القارئ لتشعره بوضع المرأة بصفة عامة ووضعها بصفة خاصة، ويوضح أكثر موقفها هذا توفيق عبد الجليل:

¹ محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص84.

² فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، دار الفرابي للنشر، بيروت لبنان، ط2، 2007، ص111-112.

³ المصدر نفسه، ص86.

⁴ المصدر نفسه، ص86.

"سيئ جداً أن نخترق من أجل أسماء ليست لنا، لأنها في الغالب تلغينا، تتمرد على الأصل، تعيش هي وبطل الأصل نكرة"¹، وهذا ما أشارت إليه في حوار مع نواردة لحرش: "أشعر بألم لأنني انسلخت من هذه العائلة باسم مستعار، خاصة أن عائلتي عائلة مشهورة بمهنتها المتوارثة جيلاً عن جيل، مهنة الطب، فوجدتني غريبة باسم الفاروق الذي لا علاقة له لا من بعيد ولا من قريب باسم عائلتي الأصلي "ملكومي"².

يوكد المحلل النفسي جان إدواردو تيزون Juan Eduardo Tesone في كتابه الأخير: في

آثار الاسم الأول. ما يسجل الآخرون فينا Dans les traces du prénom. Ce que les

autres inscrivent en nous أهمية الاسم الأول (le prénom) ، ويذكر أنه تحيط بالاسم شبكة رمزية، رحبة ومحررة في بعض الأحيان، وأحياناً تكون ضيقة وخانقة، توجه مجرى حياة الإنسان دون علمه. أهميتها هي أنها تشكل جوهرها لا ينفصل عن وجودنا. ويذكر تيزون أن الاسم الأول هويتنا. قل لي اسمك، سأخبرك من أنت ...³، فضيلة الفاروق تدرك أن الاسم هو الصق شيء بالإنسان، هو له ويبقى معه ويمثله أيضاً، لهذا احتفظت باسمها الأصلي الذي يحددها كأنثى جزائرية، وغيّرت لقبها حتى لا تُعرّض أفراد عائلتها للخطر نظراً لطبيعة القضايا التي تطرحها في كتاباتها السردية وتأزم الوضع في الجزائر في التسعينيات.

3. الهجالة لفتيحة بورويّة/الطبيعة النصيّة المروّعة:

كثيرة هي حيل ومراوغات المرأة المبدعة حين تكتب عن ذاتها، فمليكة مقدّم أوقعتنا في الالتباس الأجناسي، وفضيلة الفاروق نشرت روايتها باسم مستعار، تُرى ما هي الطريقة الأخرى التي لجأت إليها فتيحة بورويّة الإعلامية الجزائرية؟

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 68.

² إبراهيم محمد النملة في حوار مع فضيلة الفاروق، لو بقيت في الجزائر لأصبحت محلّية، على الموقع:

<http://www.alriyadh.com/673204>.

³ Rebecca Benhamou, L'importance du prénom serait largement sous-estimée, publié le 13/04/2013 à 09:00 https://www.lexpress.fr/styles/psycho/l-importance-du-prenom-serait-largement-sous-estimee_1239900.html

أوضحت الكاتبة الصحفية لجريدة الحوار أنّ كتابها الهجالة عبارة عن مذكرات شخصية تحكي فيها عن تجربتها الخاصة بعد وفاة زوجها الصحفي مراد تيروش¹. وعند قراءتنا لهذه الرواية ألفيناها نتحدث عن تجربة ذاتية عانتها فتيحة بورويّنة المؤلفة والشخصية الرئيسية، لكن ما يثير التساؤل: لماذا أعطت فتيحة بورويّنة صيغة رواية لهذا العمل الأدبي، في حين أنّ كلّ المؤشرات تحيل إلى أنّها سيرة ذاتية؟ سنحاول أن نكشف عن مناطق اللبس فيها.

3-1. عتبات النص/ علامات الالتباس:

بدأ الاهتمام بمصطلح العتبات ووظائفها في النص الأدبي منذ الثمانينات، وقد أثار هذا المصطلح المترجم عن جيرار جينات **Gérard Genette** في كتابه (Seuils) عتبات 1987، اهتماماً نقدياً كبيراً في العقود الثلاثة الأخيرة، وقد تناول جينات العديد من العتبات النصية، العنوان، المؤلف، التمهيد، التقديم... إلخ وأشار إلى أنّ كلّ هذه العتبات لديها دورٌ في معمار الرواية مهمّ وتشكّل نصوصاً أخرى موازية.

ومن خلال هذه العتبات (العنوان، الإهداء التقديم) والميثاق السيرداتي الذي وضعه فيليب لوجون نكشف عن مواطن اللبس في هذا العمل الأدبي، هل هو رواية أو سيرة ذاتية؟ ولماذا اختارت المؤلفة صيغة الرواية؟

■ **العنوان:** يعتبر العنوان أولى العتبات التي تستدعي انتباه القارئ، نظراً لاحتلاله واجهة الغلاف، وتتنبق أهميته كونه من أهمّ العناصر المكوّنة للنص الأدبي، والعنوان عند جيرار جينات "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهور قرائه من جهة أخرى، وعقد تجاري بينه وبين الناشر"².

جاء عنوان الرواية في صيغة مفردة "الهجالة" وهو الاسم الاجتماعي للمرأة المتوفى عنها زوجها، و"الهجالة" لفظ عامي يُداول في المجتمع، خاصّاً بالمرأة فقط فالرجل لا يسمى هجّالاً.

¹ خيرة بوعمرّة، فتيحة بورويّنة تحكي عن تجربتها مع الترمّل. <http://thaqafat.com/2016/04/30881>

² عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، ط1، الاختلاف، الجزائر، 2008، ص71.

وصفة الهجالة تنطبق على المؤلفة فتيحة بورويبة لأنها فقدت زوجها حقيقة، وهو بمثابة الميثاق المرجعي (الواقعي)، وأكدت المؤلفة لجريدة الحوار أنها اختارت هذا العنوان الصادم لجذب القراء إلى قراءة تجربتها مع الترمّل، ونجد في متن الرواية أنها تسرد يوميات لامرأة توفى زوجها كئيبةً وحزينةً في أشهر عدتها.

وقد يحمل لفظ الهجالة معنى قدحيا حيث قد يشتم به أحد كأن يقال له "يا ولد الهجالة" (أميس تجالت بالقبائلية)، ونجد في الموروث الشعبي الجزائري جملة من الأمثال التي تقلل من شأن الأرملة وتقهرها كأن جرما خطيرا اقترفته، من بينها: "الهجالة ربات عجل ما فلاح، ربات كلب ما نبج" و"شربة الهجالة"، و"لا تديش الهجالة ولو تكون بنت خالة". وتذكر فتيحة بورويبة أن المواقف نفسها من الأرملة لا تخلو منها باقي شعوب العالم على اختلاف عقائدها وانتماءاتها وثقافتها وحتى درجة تحضرها؛ يقول المثل الإفريقي "سقطت الشجرة الآن ... بدأ التسلق عليها" ويقول الإنجليز "البصل يجعل حتى الأرامل يبكين".

■ الإهداء: أشار جيرار جينات في كتابه (Seuils) إلى أن الإهداء تقليد عريق عُرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة، فنجد إهداءات سلطانية، إهداءات عائلية، أخوية، إهداءات عامة وغيرها، والفرق بين الإهداءات القديمة والحديثة هو أن هذه الإهداءات الآن تسجل حضورها الرسمي في النص المحيط (المناص) كملفوظ مستقل¹. ويميز بين نمطين من المهدى إليهم:

1. المهدى إليه الخاص: وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية وودّ ومحبة.

2. المهدى إليه العام: ويتحدّد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي الثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسّسات ثقافية، منظمات إنسانية...².
جاء في إهداء المؤلفة:

"إلى روح من احترق قلبه بحبي... فاحترقتُ بنبضه الغائب إلى الأبد..."

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ص 94.

² المرجع نفسه، ص 94.

إلى الصديق الحميم... قبل الزوج العاشق... إلى من أحبني بطهري وأخطائي.

إلى مراد تيروش...

إلى أطفاله بشري وعبد الرحمن...

إلى من تأوهوا برحيله المفاجئ مثلي... فآنسوني ولملموا حزني المتشظي مثل المرايا...

لك نهدي حروقنا الموجعة...¹.

أهدت المؤلفة عملها لزوجها وقد ذكرت اسمه مراد تيروش، وإلى أطفالها بشري وعبد الرحمن، فمراد تيروش الإعلامي هو اسم زوج هذه المؤلفة الحقيقي، وقد ترك لها بعد وفاته طفلاً وطفلةً. فقد تحقق التّطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية ضمناً عن طريق هذا المقطع الأولي للنّص المبني على ضمير المتكلم الذي يحيل مباشرة إلى اسم المؤلفة الموجود على الغلاف.

وإذا تأملنا الإهداء نجده انتقالاً من الأنا نحو الآخر، يشكّل ممراً وسيطاً بين الأنا والهو، وذلك في إطار ميثاق تواصل بين الأنا والغير، قائم على الحبّ، أو العلاقة الحميمة الوجدانية المشتركة، ومن ثم صيغ الإهداء بأسلوب شاعري رقيق، وجّه إلى المهدي إليه، الذي هو الزوج الذي غادر الكاتبة وأبناءها.

كانت علاقة الإهداء بالرواية علاقة مباشرة من خلال ترابط اتصال، وذلك عبر مجموعة من العلاقات الدلالية والمنطقية، كالأحوال، والتّفاعل، والتّعيين (إلى مراد تيروش، إلى أطفاله بشري وعبد الرحمن)، والتّوجيه السياقي (إلى روح، رحيله المفاجئ)، إلى غير ذلك من العلاقات النصية والموازية الأخرى التي تجمع بين الإهداء والعمل المعروف.

■ التّقديم: ورد في تقديم عبد الملك مرتاض:

"عرض عليّ هذا النّص مخطوطاً فألفيته نصّاً أدبيّاً، رصيناً، يمثّل تجربةً فريدةً عاشتها كاتبةٌ إعلاميةٌ متأقّة، هي فتيحة بوروينة... تمثل في حكي قصّة فقدان زوجها فجأة"².

¹ فتيحة بوروينة، الهجالة، دار القصة للنشر، 2009، ص9.

² المصدر نفسه، ص9.

يشير **عبد الملك مرتاض** بشكل صريح إلى أن هذا العمل هو سيرة ذاتية أدبية لهذه المؤلفة، فقد تحقق الميثاق السيرداتي، أضف إلى ذلك أنها في هذه الرواية تسترجع المؤلفة تجربة ذاتية عاشتها، تسرد فيها وقائع من حياتها الخاصة معتمدة في ذلك على الذاكرة. وهذا يطابق تعريف **لوجون** للسيرة الذاتية. فهي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وتاريخ شخصيته"¹. يقوم نصّ الهجالة على انتقاء موقف من الحياة الشخصية للكاتبة، حيث عرضت ما تعتبره جزءاً هاماً من مسيرتها سواء على المستوى الشخصي أو الاجتماعي أو المهني.

ونحن نتساءل الآن لماذا هذا التردد في التصريح بطبيعة العمل على الرغم من أن الكاتبة قد امتثلت لقوانين المجتمع ولم تتمرد عليها، فظهرت على أنها مطيعة وخاضعة إلا فيما تعلق بنظرة الناس إلى الهجالة من خلال أمثالهم وحكمهم. تعلن بدءاً عن أن الكتاب رواية ثم تشير في إهدائها إلى حدث وفاة زوجها، بل تتعداه إلى ذكر الأسماء الحقيقية للزوج الراحل والأبناء لتتبادر إلى ذهننا فكرة التداخل بين الواقعي والتخييلي، وبعدها يلي تقديم **عبد الملك مرتاض** لينفي كلفة كون القصة ضرباً من ضروب الخيال المحض، ويؤكد حضور حياة الكاتبة في العمل عبر الأحداث والشخصيات والأحاسيس والمكان.

ليتبين في الأخير أن الأمر يتعلق بتوثيق أنا الكاتبة في النصّ التخييلي في العتبات، وذلك في إطار الانشغال بالسياقات الذاتية، وعليه يتكرر الحديث عن مبدأ التّطابق بين الكاتبة والساردة والبطلة أو الشخصية المحورية في الهجالة وذلك في مواضع عدة، في الوجه الثاني من الغلاف وفي الإهداء والتقديم مع استحسان واضح من قبل الموقعين لمبدأ المزج بين التجربة والكتابة.

وهكذا إذن امتزج السيرداتي مع التخييلي في نصوص **مليكّة مقدّم** و**فتيحة بوروينة**، ومن بين التقنيات الخطابية التي يمكن مقاربتها، كما رأينا، في سبيل كشف تشعبات النوع الهجين، إشارات محيط النصّ المضلّلة، وهو جزء من النصّ المطبوع من شأنه أن يتحكّم في القراءة كلّها: اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، لعبة التوطئات الملتبسة. ولا تعني كلمة

¹ فيليب لوجون، السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 8.

"رواية" التي يشير إليها المصاحب النصي على الغلاف الخارجي عن البحث عن مرجعيات سير ذاتية، دون اكتراث بخوف المؤلف والناشر اللذين يسعيان أحياناً لنزع توصيف "سيرة ذاتية" عن عمل ما خشية على القيمة الإبداعية ورفضاً لإظهاره "عملية رسم للذات غبية" على حد قول توماس كليرك. وفي الوقت ذاته لا تحمي الكتابة بضمير المتكلم القارئ من التخيل، وذلك عبر توجيهه إلى أنه في مقام سير ذاتي من خلال عقد السيرة الذاتية المبرم معه منذ الاستهلال.

المبحث الثالث: مليكة مقدّم الصوت المناهض للقيم السائدة:

تحمل روايات مليكة مقدّم خطاباً مختلفاً صارخاً للمرأة، خطاباً ينحو نحو التجديد وتأسيس قيم جديدة، وثقافة جديدة لقانون جديد، هو قانون الحداثة التي فرضت نفسها كقانون كوني عالمي، عملت مليكة مقدّم وعبر بطلاتها على مناهضة القيم السائدة والتمرد والثورة على المجتمع الأبوي ذلك بتقديم نموذج مختلف للمرأة، وسعت إلى إعادة قراءة الواقع والتأسيس لوعي مغاير يطالب بالتغيير، ويبشّر بولادة المرأة بحيز إبداعي يزحزح المعايير السائدة، ويسهم في تصدع البنيات التقليدية، وبذلك يبدو أنّ إبداعها الروائي ليس مجرد إشكال شكلي أو مضموني، وهذا ما يوصف "بالحساسية الجديدة في الفن والأدب والتي تعني ظهور معايير جديدة وجماليات مغايرة لما درجت عليه النصوص"¹، ويصف إدوارد خراط هذه الحساسية، بأنها تغادر القواعد الثابتة ولا تتوسل بالسرد المطرد، بل هي اختراق لا تقليد واستشكال لا مطابقة، وإثارة السؤال لا تقديم الأجوبة، وهي ليست انقلاباً شكلياً على البنى السردية بل هي رؤية وموقف².

تجدر الإشارة إلى أنّ هذا التحوّل في الخطاب الأنثوي لم يكن وليد الصدفة، بل مهدت له مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية، فهو ناتج عن التحوّلات التي شهدتها المجتمعات المغاربية خاصة بعد الاستقلال، أين عرفت خلخلة في بنيتها وتطلعاتها وأنماط عيشها ممّا جعل الأنماط التقليدية في كتابة الرواية غير قادرة على استيعاب هذا الجديد، ف"واقع المجتمعات المغاربية المعاصرة

¹ محمد خضير، رواية التغيير في الرواية النسوية، موقع جريدة الصباح الإلكتروني في 2013/7/8، على الموقع:

<http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=49777>

² ينظر: إدوارد خراط، الحساسية الجديدة، ص 8-9.

هي التي فرضت على كتاب الرواية تجديد الأشكال والأبنية التي يعبرون بها عنها، بسبب ما طرحته من أسئلة جديدة لم تعد أنساق النموذج التقليدي قادرة على استيعابها"¹.

أدركت **مليكة مقدم** من خلال بطلاتها أن حرية المرأة وتغيير نظرة المجتمع إليها لن تكون سهلة، لهذا رفعت شعار التمرد والتّمدّد، وقد طرح الكاتب الفرنسي **ألبير كامو Albert Camus** ماهية التمرد من خلال سؤاله الكبير ما التمرد؟ ويجيب: "إنّه إنسانٌ يقول لا: ولئن رُفض فإنّه لايتخلّى" ويستدرك ويقول: " هو أيضًا إنسانٌ يقول نعم منذ أول بادرة تصدر عنه ويضرب لنا مثلا بالعبد الذي ألف تلقّي الأوامر طيلة حياته، ويرى فجأة أنّ الأمر الجديد الصّادر إليه غير مقبول "متسائلا عن معنى اللاّ" فما هو فحوى هذه "اللاّ" ليقتراح إجابة دقيقة "إنّها تعني أنّ الأمور استمرت أكثر ممّا يجب وأنّها مقبولة حتّى هذا الحدّ، ومرفوضة فيما بعده، وتعني أيضًا أنّ هناك حدًا يجب ألاّ نتخطاه" وهذا الحدّ نجده غالبًا "في إحساس المتمرد بأنّ الإنسان الآخر يبالغ ومن ثمّ "فحركة التمرد تستند إذن في نفس الوقت إلى رفضٍ قاطع لتعدّد لا يطاق، وإلى يقينٍ مبهم بوجود حقّ ضائع واعتقاد المتمرد أنّ له الحقّ في أن..."²، فمفهوم التمرد عند **كامو** هو "ذلك الصّراع بين الإنسان وغموضه الذاتى، وهذا يعني أنّ التمرد هو المطالبة بنوع من الشّافية"³.

يبدو أنّ التمرد حسب **مليكة مقدم** هو السلوك الأنجع الذي يؤدي إلى تحقيق الذات وتحقيق الحرية لذا سعت بطلتها إلى تفويض كلّ السلطات التي تقف في طريقها، وقد أعلنت عن تمردّها على الثّابت الدّيني والاجتماعي والسياسي أو ما يُدعى بالثّالوث المحرّم (الدّين، السياسة، الجنس) ويرى البعض أنّ الغوص فيه يعدّ خروجًا عن المألوف وخوضًا في المحظور، في حين يرى الآخرون أنّه أمرٌ طبيعي تقتضيه الحياة، "وإنّ وصف الجنس والدّين والسياسية بأنّها من المحرمات الثّلاث وبهذا التّحديد القاطع يدلّ على أنّ تلك القضايا حقولُ ألغامٍ على الكاتب أن يتحرّك فيها بحذرٍ

¹ بوشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنّشر، ط1، 2003، ص9.

² ينظر: ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص18.

³ محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو، وموقفه من الثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون الجزائر، 1984، ص25.

شديد¹. فالاشتغال على التابوهات روائياً يعكس العلاقة بين الجمالي والمعرفي عبر محاور عدّة، كالمحذور اللغوي والمحظورات الثابتة والمتغيّرة، وجنس الكاتب ذكراً كان أو أنثى، والتقنيّات الموظّفة في مقارنة المحظورات.

1. تفويض السّلطة:

عملت مليكة مقدّم على تفويض السّلطات التي وقفت ضدّ المرأة وحالت دون تحقيق حريّتها، فبدأت بتفويض سلطة الأب فسلطة المجتمع والدين. وقبل التّعرف على آليات التّمرد في رواياتها نقف عند تعريف مصطلح التّفويض أولاً.

- تعريف التّفويض: يعتبر مصطلح التّفويض إحدى مصطلحات فكر ما بعد الحداثة، وقد تباينت الآراء حوله:

- التّفويض لغة: جاء في لسان العرب "قوّض البناء: نقضه من غير هدم، وقوّض انهدم مكانه وتقوّض البيت تقوّضا، وقوّضته أنا... ومنه تفويض الخيام، قال أبو منصور: تقوّض أي تجيء وتذهب ولا تقر"²، من هنا فإنّ معنى التّفويض يدلّ على الهدم.

-إصطلاحاً: إنّ فكرة التّفويض تعود إلى الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريدا Jacques Derrida في قراءته للمنجز الغربي والذي ينطلق من المعايير الثابتة أولاً وتأكيداً وبعدها يعمل على هدمها وتفويضها، "قراءة ديريدا قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النّص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصّريحة، ثمّ تسعى إلى تفويض ما تصل إليه من معانٍ في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النّص من معانٍ تتناقض مع ما يصرّح به، أي أنّها تهدف إلى إيجاد شرح بين ما يصرّح

¹ مناع مريّنا، حدود التّعبير، "تجربة كتابة القصة والرّواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسّادات" تر: طلعت الشّايب، دار شرقيات للنشر والتّوزيع، ط1، 1995، ص111.

² ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، المجلّد5، ج42، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981، ص3775.

به النص وما يخفيه¹، فالنقويض يهدف إلى فهم المرتكزات الأولية التي قامت عليها الفلسفة الغربية، ومن ثم إعادة بنائها من جديد بعدما تمّ هدمها.

وقد هاجر هذا المصطلح الغربي إلى النقد العربي ووظفه العديد من النقاد العرب أمثال فريد الزاهي، عبد العزيز حمودة، عبد الله إبراهيم، محمد الغدامي وغيرهم، إلا أنّ هناك تباين بين هؤلاء النقاد، فهناك من وظّف مصطلح التفكيك مقابل النقويض، وهناك من اعتمد على مصطلح آخر وهو التشريح، كما نجده عند الغدامي الذي يقول: "احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرّض له من قبل -على حدّ اطلاعي- وفكرت له بكلمات مثل النقص/ الفك، ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثمّ فكرت باستخدام كلمة التحليلية، من مصدر حلّ أي نقص، ولكنني خشيت أن تلتبس مع حلّ، أي درس بالتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية"²، أي تشريح النص، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه الوسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص.

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى القول إنّ "التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزلاً، قطع جهازٍ أو بناءٍ عن بعضه بعضاً، دون إصابتها بعطب، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقيّة... والخيمة في العربية تُطنب إذا بُنيت، وتُقوّض إذا أُسقطت أعمدتها وطُويت"³، والتفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل "تخرّب كلّ شيء في التقاليد تقريبا، وتشكّك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ، وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية"⁴ إنّها تنظر إلى الموجودات نظرة ريب وشكّ ومراجعة.

¹ ميجان رويلي وسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص108.

² عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص48.

³ عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، ط1، 2003، ص26.

⁴ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص254.

أما ميجان رويلي وسعد اليازجي فإنهما قد شابهتا بين التفويض والاستعارة "الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي إذ يصفه باستمرار بأنه صرّح أو معمارٌ يجب تفويضه، وإن انطوى مفهوم التفويض على انهيار البناء فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتفويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائياً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تفويضه"¹، ولهذا وجهت عدة انتقادات لدريدا في نظرية التفكيك الذي يرفض الجانب المضاد للتفكيك وتقديم أية نظرية وتعريف له، ليس لأنه "غير قابل للترجمة ولكنّه مرتبط بمسألة غير القابل للترجمة، إنّه مرتبط باللّغة القومية ... في أثناء إجراءاتها الغيرية في ذاتها"².

وقد مرّ هذا المصطلح حسب عبد السلام المسدي بثلاث مراحل وهي:

- **المرحلة الأولى:** هي مرحلة النقل عن طريق الدّخيل اللّغوي ويقالِب/ شكل المعرّب، فهي مرحلة التّقبّل الجُملي مبنًى ومعنى، "إذ يقتحم المصطلح الغريب المجال الدّهني السّائد ويكون بذلك ضيفاً على مخزونها القاموسي، ويقدر قرينه من التّصوّرات الرّائجة في المجال التّدائلي يسهل على اللّغة استيعابه، ضمن أحد حقولها الدّلالية، أمّا إذا كان غير قادر على أن يتواءم مع الرّصيد القائم أو حتّى الاقتراب من بعض عناصره فإنّه يبلغ في غريته الحدّ الأقصى"³. وبين قبول ورفض يبقى هذا المصطلح يزاحم اللّغة / المعجم، تدفعه غريزة البقاء، لأنّ الانسجام يقلّل من حدّة غريته ويقضي على عزلته، ويجعله مألوفاً لدى الباحثين والمتلقّين على حدّ سواء.

- **المرحلة الثانية:** هي مرحلة "تفجير المصطلح وفرقته لفصل مدلوله عن دالّه، استشعاراً بزوال الغربة القائمة في البدء بين التّصوّر المدلول عليه والناطقين باللسان المتقبّل بينهم وبين اللفظ الدالّ على ذلك المدلول"⁴، وتلتجئ اللّغة في هذا المقام إلى عملية تحليلية تؤدّي إلى "تفكيك

¹ ميجان رويلي وسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، ص 107-108.

² جاك دريدا، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الزباط، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال، ط1، 1998، ص 222.

³ عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 48-49.

⁴ المرجع نفسه، ص 49.

المفهوم الموحد إلى أجزاء مكوّنة له فيقع التّعويل على استعمال عبارات طويلة ومتعدّدة الكلمات، فيها إطناب الأداء يسدّ خلل التوازن الذي طرأ بموجب انسحاب اللفظ الدال، وبذلك تتخلّى اللّغة عن قانون الاقتصاد بما أنّ ناموسا أقوى قد تسلّط عليها وهو قانون رفع اللبس الذي ترتعن به وظيفتها الإبداعية¹ أو الفنية.

- المرحلة الثالثة: وهي مرحلة التجريد "وفيها يعمد العقل اللغوي بقدرته التأليفية إلى اشتقاق الصورة الذهنية المتفرّدة في غير إسهاب تحليلي، فهذه المرتبة تنتزل ضمن حركة التدرّج الإختزالي الذي هو ثمرة تآزر اللّغة والعقل"²، والذي تعتمد فيه الظاهرة اللسانية على الطّاقة الإيحائية وعلى القدرة التّضمينية "بصورة يصبح الجزء المذكور دالاً على نفسه وعلى الأجزاء التي تمّ اختزالها، ولذلك كثيرا ما يستقرّ من بين ألفاظ العبارة لفظ يحوصل مفاهيمها ليصبح هو المصطلح الدال بذاته على المجال الكلّي، وقد يحل لفظ آخر محلّ العبارة فيعوّض مداليلها جميعا"³. تلك إذن مراحل التّرقى نحو صوغ المصطلح التّألفي، أولها تقبل، ثم تفكيك ثم تجريد.

ومن كلّ ما سبق يمكن القول إنّ مفهوم التّقويض يعادل مفهوم الهدم وإعادة الإنتاج، وقد تأثرت النّسويات بهذه المفاهيم الجديدة التي جاء بها فكر ما بعد الحداثة والتي بدأت في الغرب كحالة لما وصلت إليه التّقافة والتّحوّلات الاجتماعية والاقتصادية في، وفكر ما بعد الحداثة يركّز على الذات ويعيد الاعتبار للفرد كذات داخل المجتمع بعدما ألغته الحداثة في تركيزها على العقل، وبهذا تنامي الشّعور بضرورة الاهتمام بالذات كجزء من الإنسان بعدما عجز العقل عن تحقيق ما رغب فيه من تطوّر في جميع الميادين، أي التّركيز على الجانب المادي من الحياة، وهذا الأخير جعلها مجرد آلة كبيرة يجري وراءها الإنسان كوسيلة من أجل تحقيق رغباته المادية فقط، فقد أصبح إنسانا ماديا أشبه بالآلة ضخمة يكمن دورها في الإنتاج فقط، دون النّظر إلى مشاعره وروحه التي عملت كلّ الفلسفات الغربية على التّقليل من شأنها والاحتفاء بالعقل وجعل الرّوح مهمّشة في مقابل العقل الذي مجدّته

¹ عبد السلام المسدي، المصطلح النّقدي، ص 49.

⁴ المرجع نفسه، ص 50.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى حدّ التقديس، وراحت تدافع عنه بشتى الوسائل. وقد أدت كلُّ هذه المؤثرات إلى انفجار الوضع في الغرب نتيجة كلِّ هذه الظروف، خاصة خلال السنوات الأخيرة مع صعود موجة التطور في جميع الميادين (الاتصالات، الأنترنت وغيرها).

يسعى فكر ما بعد الحداثة إلى خلخلة السائد وإعادة قراءة المقولات التي كانت من المسلمات واليقينيات، ويرفض التّميّط وينحو نحو الإبداع والتّجديد عبر إعادة قراءة التاريخ بغية فهمه وفضح الأنساق المضمرّة التي تحكّمت فيه، ومن بين رواد ما بعد الحداثة جاك دريدا، ليوتار وغيرهم ممّن حمل شعار التّغيير على الرّغم من اختلاف وجهات نظرهم إلا أنّهم يشتركون في نقطة أساسية وهي كسر التّموذج وابتكار الجديد.

انقل فكر ما بعد الحداثة إلى النّقافة العربية عن طريق التّرجمات والتّمازج بين مختلف الشّعوب، وانتقلت معه الحركة النّسوية العالمية فاشتغل العديد من النّقاد بهذه النّظرية الجديدة وحاولوا تفسيرها وتقديمها للقارئ العربي، فسال الكثير من الحبر حول هذه النّظرية واختلفت الآراء وتعدّدت بين مؤيّد ومعارض، غير أنّ هذه الموجة سرعان ما وصلت إلى الأدباء والمبدعين بسرعة البرق، وراحوا ينادون بالتّغيير والتّجديد مستلهمين من أفكار ما بعد الحداثة رؤيتهم للواقع وللمجتمع، فظهرت عدّة أعمال إبداعية (شعر، نثر، قصص، مسرح، سنيما) كلّها تدعو إلى تقويض وهدم المعايير السائدة وإبداع معايير جديدة في كلّ شيء، في الحياة والأدب والفنّ.

ولعلّ أكبر متأثر بهذه النّظرية هي الحركات النّسوية التي وجدت فيها المجال الخصب لطرح أفكارها وقضاياها، خاصّة ما يتعلّق بالتّفكيك والتّقويض، فقد استمدّت من هذه النّظرية مشروعيتها وسبب وجودها، وتعدّ النّاقدة جوليا كريستيفا Julia Kristeva من أنصار هذه النّظرية، حيث ترى أنّ "النّظرية التّفكيكية يمكن أن تساعدنا على تحطيم الحواجز المفتعلة بين الرّجل والمرأة أو بين الذّكر والأنثى، أي أنّه يتحتّم على النّظرية النّسوية أن تتسلّح بالنّظرية التّفكيكية حتّى لا تتحجّر أو تتجمّد في قوالب جامدة تتحالف مع الرّجل ضدّ تطلعاتها"¹.

¹ نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 2003، ص61.

اتخذت المرأة من التفكيك وسيلة لفضح السلطة الذكورية التي عملت على تهميش المرأة مدة طويلة، وقد انتقل هذا التيار من الغرب إلى الثقافة العربية فظهرت مبدعات يطالبن بالحرية والتحرر من العبودية والهيمنة الذكورية، "وقد أنشأت الزائدات في سبيل إبراز قضية المرأة العربية مجلات نسوية بين عامي 1889 و1950 وصل عددها إلى حدود خمسين مجلة، ساعدت على التأسيس لانتشار الكتابة النسوية، وتطورت أفكار النساء التحررية، وكتابة بعض الروايات والأشعار التعليمية والأبحاث المنتورة"¹. أما البداية الفعلية للكتابة فكانت "مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، فمارست مستويات الإبداع كافة" وإن كانت المسألة اتخذت مسلكية التطور البطيء والمحدود في الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الستينات من القرن العشرين، حيث برزت أسماء نسوية رائدة حذرة، بذرت ثقافة نسوية مهمة دعت إلى تعليم المرأة ورفض واقعها الحريمي والمطالبة بالتحرير والخروج إلى العمل وتولي الوظائف العامة والمشاركة في السياسة"².

إن الحديث عن صدى النقد النسوي الغربي وانعكاساته على الفكر النقدي النسوي العربي أمر لا مفرّ منه، حيث حاكت الكاتبة العربية مثيلاتها الغربيات وسعت إلى النّيش في الماضي وفي التاريخ وفي الموروث الشعبي، وبدأت تعيد قراءة التاريخ البشري الذي هو تاريخ الرجل بامتياز، وتكشف عن الآليات التي همشتها فكريا وكائنا ورؤية.

وقد أدى هذا التمييز بالمرأة إلى البحث عن الأسباب التي جعلتها تحتلّ المرتبة الثانية، فعادت إلى المصنّفات القديمة علّها تجد فيها ضالّتها ومرغوبها. وبالمقابل ظهرت الدراسات النقدية التي تهتمّ بكشف آليات الكتابة لدى المرأة وتبحث عن خصوصية الكتابة النسوية لغة وتيمة وتقنيّة، وتكمن "مهمّة النقد النسوي في هذا الاتجاه في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدّة اختلافات بين الرجل والمرأة، وهنا يكون الالتفات إلى المرأة وتشكيل الخطاب النسوي"³.

¹ حسين منصور، النسوية في الثقافة والابداع، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص73.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ المرجع نفسه، ص111.

ومن ثم انتقل الأمر كذلك إلى الرواية النسائية الجزائرية أين ظهرت العديد من المبدعات (أحلام مستغانمي، مليكة مقدّم، فضيلة الفاروق، زهرة ديك، مايسة باي، سارة حيدر، زهرة مبارك...) اللواتي حملن شعار الثورة والتمرد على التقاليد وفصح الممارسات الذكورية، وقد استلهمن من فلسفة ما بعد الحداثة أهم مقولاتها وطروحاتها.

إنّ السّلطة الذكورية ناتجة عن سلسلة من التراكّات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ما أكسبها قوّة لا تقهر، في مقابل وضع المرأة المهمّشة. وقد وضّحت نوال السعداوي المفاهيم الخاطئة التي حاصرت المرأة، تقول: "استطعت أيضا من خلال قراءاتي في العلوم الأخرى غير الطبّ والتاريخ والأدب أن أتفهّم كيف ولماذا فرضت القيود على المرأة، وهذا وإنّ تجربتي الخاصة كامرأة تزوّدي بحقيقة أحاسيس المرأة العميقة"¹، وما أحوج العالم - تؤكّد نوال السعداوي - إلى معلومات صحيحة عن المرأة تغيّر المفاهيم الخاطئة التي أشيعت عنها، وتصحّح المعلومات التي راجت عنها في العالم والتي كانت تكتب في معظم الأحيان بأقلام الرجال.

بسّطت هذه السّلطة قوّتها وهيبتها على كلّ شيء، وعلى كلّ الميادين عبر قرونٍ وقرونٍ من الزمن، ويذهب الباحثون إلى أنّ النّظام الأبوي -البطريكي- "يشكّل بنية اجتماعية وسيكولوجية متميّزة ومتجدّرة في الذاكرة الجمعية تطبع القبيلة والعائلة والسّلطة والمجتمع في العالم العربي، وتكوّن علاقة هرمية تراتبية تقوم على التسلّط والخضوع اللاعقلاني التي تتعارض مع قيم الحداثة والمجتمع المدني واحترام حقوق الإنسان"²، نتجت هذه العلاقة عن شروط وظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية، وعبر سلسلة من المراحل التاريخية والتشكيلات الاجتماعية الاقتصادية المترابطة فيما بينها.

ولهذا فإنّ النّظام الأبوي الذي يرتكز في العادة على ممارسة الذكور (الجدّ والأب والأخ) سلطة (مطلقة أو جزئية) على الزوجة أو الأولاد وبالأخصّ الفتيات، راسخ له باع طويل في التاريخ قديما وحديثا، والنّظام البطريكي الحديث "هو نمط معيّن من التّنظيم الاجتماعي والاقتصادي السّابق على الرأسمالية الذي يختلف في بُناه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عن بنية النّظام العربي الذي اتخذ

¹ نوال السعداوي، المرأة والجنس، دار مطابع المستقبل، القاهرة، مصر، ط4، 1990، ص10.

² إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسّلطة، أوراق سوسولوجية، شبكة الاقتصاديين العراقيين، ص1.

نوعاً معيناً متميزاً باعتباره مجتمعا تقليديا يقابل المجتمع الحديث الذي يتّصف بالتّقدّم العلمي والتّقنيّ والذي من خصائصه قابليته على مقاومة التّغيير لبنيته الأصلية¹. ومن هنا يبدو أنّ العالم الآن تخلّص من هذا النّظام ولو بالشّكل اليسير، غير أنّ بعض المجتمعات أكثر أبويّة من غيرها تشبّثت ببقايا البطريكية التي تظهر هنا وهناك بهذه الصّورة أو تلك.

وهذا يعني أنّه على المرأة أن تكافح أكثر من أجل تغيير هذه الدّهنيات المتراكمة عبر أجيال من الزّمن، وتذهب **عفاف عبد المعطي** في تعريفها للسلطة إلى القول إنّها في معناها المطلق "تعني القوّة المركزية ذات السيادة المهيمنة على أيّة علاقة بما يساعد على خضوع الإنسان لقوّة أكبر منه، وهي على سطوتها ليس لها مركز واحد وأساسي يجب البحث عنه وفيه، بل هي ركيزة لعلاقات قوى تحكمها استراتيجية معيّنة لا تفرضها دولة ولا مؤسّسة، ولا جهاز بعينه ولا شخص"²، فالسلطة إذن هي مجموع القوى الخفيّة والمتكاملة التي تعمل على إخضاع الإنسان، وجعله تحت السيطرة دوماً. من خلال كلّ ما سبق نحاول أن ننتبين ما هي أشكال السّطات التي عملت على تفويضها **مليكة مقدّم** في رواياتها، وهل قامت بخلخلة مجموعة من البديهيات المترسّخة في العقول والنّفوس عبر الزّمن والتّاريخ؟

1-1. تفويض سلطة الأب:

سعت السّاردة في روايات **مليكة مقدّم** إلى تفويض سلطة الأب، السّطة الأولى التي تواجه الفتاة وهي صغيرة، وهذه الأخيرة تتلقّاها عن طريق التّنشئة الاجتماعية، وعبر توظيف عملية الاستنكار تسرد لنا طفولتها في بيتها العائلي بين الأمّ والأب والإخوة الذّكور، ومن خلال هذه العملية تريد إعادة بناء الماضي، عن طريق التّمرد على كلّ ما حال دون تحقيق حريتها وفكّ قيدها، فإنّ واقع السّطة الأبوية في المجتمع العربي والتي تتمثّل في سلطة الأب "محاطة بالهيبة التي تجمع بين الاحترام

¹ إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذّكورية في المجتمع والسلطة، أوراق سوسولوجية، ص 1.

² عفاف عبد المعطي، المرأة والسلطة في مصر، بحث في الواقع السّياسي والأدبي، كتاب الهلال، ط 1، جوان 2006،

والرهبة في آن واحد¹، وعليه يقوم التمثّل الجمعي للأب على مرتكزات دينية وثقافية واجتماعية واقتصادية ومتوارثة، لها الأثر الكبير في صناعة هذه الهيبة وما تحمله من معاني الاحترام والاجلال والمخافة على هذا النحو الذي نجده في مجتمعنا.

فمن لحظة الحكى الأولى في رواية رجالي التفتت البطلة الساردة إلى الوراء، إلى زمن غابر وهو زمن الطفولة، أين عاشت قهرا من طرف الأب، تقول: "أبي الرجل الأول في حياتي، من خلالك تعلّمت أن أقيس الحُبّ بمقياس الجراح، أشكال الحرمان، في أي سنّ بدأت الكلمات تعيثر الفساد، أقتني صور الطفولة الأولى فتحضر بعض الكلمات، ترسم ماضيا بالأسود والأبيض، باكرا جداً باكرا أكثر ممّا ينبغي، منذ الإحساس الملتبس قبل الوعي والتفكير، حتّى قبل أن أجيد التعبير"². لنتبيّن أنّ كلمة "رجالي" المسندة إلى البطلة تعني كلّ هؤلاء الرجال الذين عرفتهم في حياتها وأثروا فيها سلبا أو إيجابا، وأولهم أبوها الذي كان يلقنها الخوف والقسوة والشدة منذ نعومة أظافرها.

تبدأ مليكة كلامها بفصلٍ عن أبيها (الرجل الأول)، هو الفصل الوحيد الذي تستخدم فيه صيغة المخاطب في الحديث عن واحد من رجالها، كلّ الفصول التالية تستخدم فيها ضمير الغائب، كأنّها تريد أن تميّز أباها حتّى في استخدام تقنيّات السرد. تتحدّث هنا عن تمييز أبيها بين الذكور والإناث من أبنائها، تحدّثت مليكة أباها، ورفضت أن تخضع له، ومارست في مواجهته كلّ ما تستطيع من أقوال وأفعال، فهي الوحيدة التي كانت تعانده، وتقف في مواجهته، إنّ تمردها على ما تراه ظلما واقعا بدأ مبكرا. تقول في هذه الفقرة التي تكشف عن صورتها التي ترى بها نفسها موجّهة حديثها إلى أبيها:

"ما عدت أطيق أن أسمعك تزعق في وجه أمّي بسبب (انحرافات سلوكية) يفقدني تلعثمها وندمها صوابي، فأنقض وانتصب أمامك، أعني تتكلم؟ ماذا فعلت هذه المرّة؟ كنت تستشيط غضبا مخيفا،

¹ عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إريد- الأردن - ط1، 2008، ص19.

² مليكة مقدّم، رجالي، ص11.

فأنا أجرو على مواجهتك، أنا ابنتك، خيانة عظمى، كنت ترتجف سخطا وحنقا، وأنا أصرخ صراخا يضاهاى صراخك، بل يفوقه حدّة، وأقارعك الحجّة، فتصعق¹.

أمّا رجال مليكة الآخرون فهم كثر بدءاً من جميل الذي أحبّها في مرحلة التّعليم الابتدائي بصحراء الجزائر، وانتهاءً بجان كلود مروراً بعدد ليس بقليل من الرجال الذين مارست معهم الجنس ولا ترى بأساً في الحديث الصّريح عنهم. وتستعمل مليكة مجموعة من الكلمات التي يبدو أنّها مفقودة لدى المرأة الصّحراوية، كلمات مثل: الحرية، والإرادة، والحُبّ، تقول: "أريد أن أغسل دمي من كلّ ما يلطّخ حياة امرأة"، "إقدامي على هذا الفعل بملء حريتي"، "أريد أن أحصل على الحُبّ".

ويفسّر إبراهيم الحيدري هذه السّاطة الأبوية العربية بقوله إنّ "العالم العربي هو أعظم مواطن للبدواة، مثلما هو أكثر مناطق العالم تأثراً ومعاناة في الصّراع بين قيم البدواة وقيم الحضارة، كما أشار ذلك علي الوردي في كتابه طبيعة المجتمع العراقي، ذلك الصّراع الذي لا يزال يؤثّر في بنية النّقاة والشّخصية العربية"². ويشير هنا الحيدري إلى تأثير الطّبيعة الصّحراوية على السّاطة الأبوية، فهي طبيعة قاسية وقاحلة تستلزم التّسلّح بالشّجاعة والقوّة لكي تنجو فيها. ويرجع الحيدري نشأة النّظام الأبوي العربي إلى مرحلة "ما قبل الإسلام حيث سيطر نظام المشيخة على المجتمع العربي، الذي هو نتاج علاقات اجتماعية واقتصادية خاصّة بنمط الإنتاج الرّعوي في الصّحراء العربية، القائم على العصبيّة القبليّة التي تستند على نظام القرابة وصلة الدّم"³، وما تستدعيه من فرض الهيمنة بجميع أشكالها واستعمال الخطاب السّلطوي الأمر.

وقد كانت البطة السّاردة تعيش في منطقة صحراوية تتميّز بحرارتها الشّديدة وظروف طبيعتها الصّعبة وعلاقتها التّسلطية غير العادلة وغير المتكافئة. غير أنّها لم ترض بهذه الحالة، بل راحت تنتفض على ثنائية التّسلط والخضوع، وتقوّض وتفكّك المقولات الذّكورية التي عملت على تهميشها

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 17.

² إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذّكورية في المجتمع والسّاطة، ص 2.

³ المرجع نفسه، ص 4.

وقمعتها ردحا من الزمن، فأزالت الهيمنة الذكورية وفرضت كيانها ووجودها ككائن مستقل بمنظورها ورؤيتها واهتمامها.

وقد ذهب عبد الله إبراهيم إلى أنّ المرأة لا تستهدف من خلال كتاباتها التميّز عن الرجل والوصول إلى السلطة وإنما الكشف عن أسباب القهر والتهميش عبر "الشك في معطيات الثقافة الأبوية وإعادة النظر بالوعي الناقص الذي لازمها عبر التاريخ، فروج لصلاحيتها الأبدية، ثم سحب الثقة عن المسلمات القابعة في ثناياها، وإبطال مبدأ الهيمنة القابع في مفاصلها الأساسية، واقتراح علاقات شراكة تقوم مقام علاقات التبعية، على قاعدة من الوعي الأصيل بكل من الذكورة والأنوثة باعتبارهما شريكين وليسا نقيضين، فتكون الكتابة الأنثوية تمثيلاً لما جرى كبته واستلهاما لما جرى استبعاده"¹، في الثقافات منذ أمد طويل.

وهذا ما سعت الساردة من أجله، فقد عملت على إعادة الاعتبار للأنثى وبيان مركزها الذي يجب أن تتبوأه داخل الأسرة، من خلال تركيزها على تيمة التمرد على كلّ الممارسات التي تعترض طريقها وتحول دون تحقيق حريتها، فهي بذلك ترغب في الإفلات من الثوابت والمحددات القديمة ووضع حدّ لإعادة إنتاج أدوار المجتمع التي نصّت على أنّ "الرجل هو والمرأة هي، والرجل أنت والمرأة هي، ما دام هو السلطة وليس مؤسساً لها وممتلكاً، فقد كان تاريخها طوال قرون وقرون إضافات المزيد من الأدوات والوسائل والسلاسل الضبطية والتأديبية اتجاهاً، انطلاقاً من إيديولوجية الرجل والرجولة، إيديولوجية الهيمنة وقانون الذكورة"².

ويعدّ التمرد على سلطة الأب وقوانينه في البيت وخارجه شرطاً أمّلته حياة الحرية على الساردة، لذلك تواجه أباهاً بصراخها عليه ورفض كلّ أوامره، فهي ترحل من أجل التحرّر "فارقتك لأتعلّم

¹ عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص101.

² إبراهيم محمود، جمالية الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2000، ص164.

الحرية، الحرية حتى في عشق الرجال ... تلك الحرية تعني لديك العار والخطيئة والفسق، يا أبي تلك الحياة التي تبقى محرمة عليك سوف أكتبها حتى النهاية"¹.

فقد اتخذت الكتابة وسيلة للتمرد على الأعراف والتقاليد، وتقويض سلطة الأب التي وقفت في وجهها، تقول "فأية وسيلة أفضل من مواصلة التحدي لهم بالكتابة"²، وكذلك وسيلة للتحرر ونيل الحرية التي كانت تنشدها منذ حداثة سنّها، فقد كانت متيقظة ومنتبهة إلى التمييز الذي يطال الفتاة، لا لشيء إلا لكونها أنثى، "إنها ليست الكائن الذي أراد ما أراد فحقق ما أراد، وتكلم ما تكلم فحقق ما اشتهاه، وأسمعنا ما رغب في إسماعه لنا وأعلن عن حضوره بالشكل الذي أراد، وإنما باختصار هي ذلك الكائن الآخر الذي احتجزناه وحوّرناه في كيانه، وجعلناه بالشكل الذي يجب أن يكون فيه كما نريد نحن، أي أسقطنا فيه ما يحقق هذه الرغبة والإرادة داخله"³.

إنّ المرأة المبدعة حين غامرت بالكتابة خرجت من العالم الثابت إلى العالم المتحوّل، حيث الشك في النتائج، لأنّ "دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج من عالمها الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع، وهذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى، ومن هنا فإنّ الكتابة بالنسبة لها هي منفى معتزل حيث تنفصل عن موطنها القارّ الساكن (الحكي) إلى موطن متحرّك هو الكتابة"⁴، تطمح الكتابة دوماً إلى صياغة تساؤلات وتقديم قراءات ورؤى وسياقات قد تقود إلى الكشف عن بعض مغاليق الحياة والإنسان والتاريخ، وكذا نزع اللثام عن أشكال الاستلاب وأنماط السلوك التي تبطّن الكثير من العلاقات الاستبدادية التي تحكم المجتمع بفئاته المختلفة.

يرى الأخضر بن السائح أنّ الكتابة النسوية "هي كتابة المحو أو كتابة الغياب، بمعنى أنّ المرأة تتحوّل إلى صانعة للإشارة وقارئة لها في الوقت نفسه، كما أنّ الدلالات الضبابية تسقط حين تمارس المرأة فعل الكتابة، وتبقى الذات الكاتبة بوصفها الفاعل الوحيد في العملية الرؤياوية، كما يبقى أصل

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 20.

² المصدر نفسه، ص 22.

³ إبراهيم محمود، جمالية الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 138.

⁴ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكتابة عند المرأة هي حياة وتجدد وخلق وولادة جديدة¹، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزاً لوضعها الحالي، فإن الكتابة هي آلية دفاع بلا ريب ومحاولة ردّ على القهر الوجودي العام الذي تمارسه العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية والذكورية.

لطالما كانت الكتابة بالنسبة للمرأة من المحظورات، فالمرأة التي تكتب ترتكب خطيئة، لقد أسس الخطاب الذكوري عبر التاريخ لهذه القاعدة التي تدخل في نسق الثقافة العربية (والغربية)، التي عملت ولزمنٍ طويلٍ على إبعاد المرأة من حقل الكتابة، وحتى يحافظ الرجل على هذه السلطة سواءً في شكلها المادي أو الرمزي، الذي يتجلى في القوانين والتشريعات، عمل الأدب بدوره على زرع فكرة أنّ المرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإنها لا تبدع "المرأة تُلغى هكذا في مجال الكتابة، لأنّ التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار... ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوفٍ لا مثيل له من هذا العالم السحري"².

إنّ فعل الكتابة لدى المرأة هو فعلٌ سلبيٌّ من منظور الذكر، لأنّه يتنافى مع أنوثتها "حين تفرض كتابة المرأة ذاتها داخل النسق الذكوري ولو باعتباره هامشاً ينعته الرجل بأنها ليست امرأة، ولا تستجيب لخصائص الأنوثة الضرورية للمرأة بل إنّها خُنِي... هي كائنٌ لا ملامح له لأنها تشوّه صورة المرأة"³. تجد الساردة في الكتابة مجالاً لإثبات الذات ومحاربة التغييب والتدويب وكلّ أشكال الاستلاب، وهذا ما يحوّل كتابتها إلى فعلٍ وجوديٍّ مُشتقٍّ من كيانها الخاص، "حياتي نتاجي الأول، والكتابة إلهامها المتحرر"⁴، وهي "لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة، فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كلّ شروخ جسدها وتموجاته"⁵، التي تحمل

¹ الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسات نقدية في السرد وآليات البناء- دار الشؤون، الجزائر، 2012، ص29.

² محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف (المرأة والكتابة والهامش) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص33.

³ عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص34.

⁴ مليكة مقدّم، رواية رجالي، ص22.

⁵ محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص35.

تاريخاً من الخوف والقمع والطاعة والخضوع والاعتصاب، وتاريخاً آخر من التمرد والنضال والرفض والمقاومة.

بدأت كتابة المرأة - دون شك - ثورةً على مظاهر التهميش التي طالت جسدها وروحها "لقد كسر نص المرأة الجدار بكل تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيبية، ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية (...). التي كبلتها وكبلت سرده"¹، وحين تقتحم المرأة مجال الكتابة فإن بفعلها هذا تغير سؤال هويتها من موضوع إلى كائن فاعل، ومن تابعة إلى منتجة. إن الكتابة هي التي تحولها من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل، بها فقط تستطيع إثبات وجودها كإنسان مستقل وتكشف عن مكبوتاتها، وتحرر لغتها.

وهكذا فقد اجتهدت الروائية في ممارسة الاختلاف عبر كتابتها "فإن تكتب يعني أن تفكر ضد نفسك، أن تجادل، أن تعارض، أن تجازف، أن تعي منذ البداية أنه لا أدب خارج المحظور ولا إبداع خارج الأسئلة الكبيرة التي لا جواب لها"²، وهذا ما جسده الساردة في هذه الرواية، فقد دفعت القارئ إلى إعادة النظر في مسألة حرية المرأة وسعيها الدؤوب إلى استعادة هويتها الغائبة والمهمشة.

استعانت الساردة في روايات **مليكَة مقدم** بضمير المتكلم أنا، وهذا يعود إلى رغبتها القوية في تأكيد ذاتها داخل الأسرة والمجتمع اللذين عملا على قمع جسدها والتقليل من شأنه، ومن قدراته. وقد جاء قلم الساردة جريئاً في كشف المستور والمخبوء، والتمرد على كل القيم السائدة، لأنها أدركت أن حريتها مرتبطة بالرفض والنضال، فالكاتبة نسجت روايتها بخيوط الألم والحلم، وقدمت ما تعانیه المرأة الجزائرية في مجتمع أبوي، مرتكزة في ذلك على الذاكرة لسرد تجارب المنفى والفرار فقد هربت مليكة البطلة بجسدها إلى المنفى، ولكنها لم تفلح في التخلص من ذكرياتها التي لم تفارقها أبداً حيث تقول "لم أكن أتصور أبداً بأنني أستطيع العودة يوماً إلى هذه المنطقة، ومع ذلك لم أبتعد عنها بشكل

¹ الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 16.

² أحلام مستغانمي، أسئلة الحرية والابداع والحرية على الموقع

نهائي أبدأ، كل ما فعلته هو أنني ألحقت الصّحراء والحزن الشديد على جسمي المهجّر، وبقيت مجرّاة بينهما¹.

مثل الأب في هذه الرواية السلّطة الأولى في الأسرة باعتباره صورة مصغّرة عن سلطة المجتمع ولم تتوقّف السّاردة عند تفويض سلطة الأب فقط، بل وسّعت دائرتها إلى المجتمع، وإلى الأعراف وإلى الدين. إنّ الإحساس بالدونية والتّهميش والتّمييز هو الذي ولد لدى السّاردة الرّغبة في التّمرد فكانت وسيلتها في الرّفص هي العصيان، "كنت أعصي أوامرك بدافع التّمرد، ولأنّها طريقتي الوحيدة للنّيل منك"²، فأرادت بذلك أن تكون مختلفة عن بنات جنسها، أن تكون قوية تدافع عن وجودها في هذا العالم ولم ترغب في أن تكون ذلك الكائن الضّعيف الخاضع المدجّن، بل جاهدت من أجل تفويض هذه السلّطة التي تحدّ من حريتها، ورفعت سلاح التّحدّي من خلال الحرب التي خاضتها مع والدها "على أيّ حال، لم تكن نهاية الحرب للأسف، كنت تعتزم أن تشنّ عليّ هجماتٍ كبرى"³، لم تستسلم ولم تدعن السّاردة، بل كانت تردّ على هجمات والدها "لكني لم أستسلم ولن أكون عبدةً لأبنائك"⁴، ويفضل هذه التّمردات تمكنت من فرض وجودها داخل البيت، كما تمكنت من مواصلة دراستها، وهذا ما مهّد لها الطريق، وأعطاه القوة والعزيمة لمواصلة الحرب خارج الدّار والأسرة "لم تعدّ تشكّل خطراً بالنسبة إليّ، كنت أخوض معاركي على جبهة أخرى خارج الدّار والأسرة"⁵، واتّسع نطاق تمردّها ليشمل المجتمع والدين.

1-2. تفويض سلطة المجتمع:

تصوّر رواية رجالي فترة تطوّر حياة السّاردة من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشّباب، أين بدأت تخرج إلى الشّارع وتتفاعل مع موجوداته، وتتعرّف إلى الأشخاص الذين تجمعهم معها علاقة القرابة، والخروج إلى المجتمع يعني ثورة أخرى أكبر من الثورة الأولى التي خاضتها ضدّ سلطة الأب، فها

¹ مليكة مقدّم، الممنوعة، تر: محمد ساري، منشورات الاختلاف، د ط، ص 191.

² مليكة مقدّم، رجالي، ص 12.

³ المصدر نفسه، ص 18.

⁴ المصدر نفسه، ص 15.

⁵ المصدر نفسه، ص 19.

هي تحارب وتتمرد على أعراف المجتمع وقوانينه، منذ كانت شابة، "شدت هذه التمردات الأولى من عزيمتي وهياتني للمشاجرات والعراك في الشوارع وسوف تتكفل الحماقات والفضاضات الاجتماعية بتوسيع ساحات المعارك والإبقاء على روعي القتالية في حالة دائمة من التيقظ والتأهب، وستعمل الكتب على تأجيحها وتنظيمها"¹.

لقد انتقلت الساردة من تفويض سلطة الأب إلى تفويض سلطة المجتمع، وهذا يدل على وعيها للهرمية التي تتشكل بها السلطات التي تعمل على إخضاعها وإجبارها على أن تكون الكائن الآخر، فقد أدركت أن ممارسة الاستبداد في المجتمع الأبوي "تبدأ على مستوى الأسرة، وتنتقل هذه الممارسة تدريجياً إلى المستويات الأخرى: مستوى المدرسة، الجامعة، ثم العمل، وعلى مستوى الأسرة تحول المعاملة الاستبدادية دون تحقيق الطفل لاستقلاله الذاتي، وينتج عن ذلك شخصية قلقة تعاني عدم الثقة بالنفس، وضعف الشعور بالمسؤولية، كما ينتج عن ذلك أيضاً أن الطفل لا يكون صورة حقيقية عن ذاته"².

وحيث تسود شخصية سلطوية في المجتمع ينشأ جو نفسي واجتماعي وثقافي لا يسمح بانتشار المنطق في التفكير والتوازن في السلوك، "فعلى صعيد الفكر تنتشر الأحكام المسبقة والقوالب الفكرية الجاهزة التي تعفي الفرد من المواجهة والموضوعية والمعقولية، وتتيح له فرصة تجريح الآخرين، والتعبير عن ميله العدواني تجاهه"³، وهذا ما يظهر على الساردة التي تكن الكره الشديد للذكور، فكانت عدوانية جداً في التعامل معهم "كان بعض المراهقين يحلون دكتهم لدى مروري ويبرزون عضوهم بالحركة المعهودة، فلا أغض الطرف بل أحقق ولا أفوت شيئاً من المشهد، يزررون سراويلهم إذ يعترتهم الحرج وقد أطبقت قبضتهم على عضوهم، كما أنهم كانوا ينهلون بالحجارة على ساقى،

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 16.

² محمد عباس نور الدين، لكي نغيّر المجتمع الأبوي السلطوي ونتحرر من ثالوث الاضطهاد: اضطهاد الطفل والمرأة والفقير، على الموقع:

http://aljabriabed.net/n38_04nuradin.htm

³ المرجع نفسه.

لأنني أجزؤ أن أتسلل إلى نطاقهم ... يكفي أن أفهم لهم بالمرصاد فيجفلون ويتقهقرون ويخجلون من انكفائهم ويحقدون عليّ بسبب ذلك السيل من المشاعر غير المشرفة¹.

لا شك أن للأسرة دور مهم في تكوين الأفراد كونها تمثل الفضاء الأول الذي يعلم الفرد المعايير والقوانين التي يجب أن يسير وفقها، حتى يكون مقبولاً من طرف الأسرة أولاً، ومن طرف المجتمع أيضاً، ولاشك أن تكوين الشخصية الاستبدادية للإنسان العربي تبدأ منذ الطفولة.

ويرجع صاحب الربيعي سلطة الاستبداد في المجتمع العربي إلى تفشي أنماط السلوك غير السوي في المجتمعات المقهورة، وإلى ممارسات العنف والاضطهاد لسلطة الاستبداد أمداً طويلاً، وبغيابها يجب القيام بحملة توعية كاملة في صفوف المجتمع من أجل إزالة آثار العنف ومسبباته من السلوكيات والتصرفات غير السوية، من خلال إشاعة مفاهيم التسامح والحب والحوار، وإحلال مبادئ العدالة والمساواة في المجتمع². ولهذا ارتكزت كتابة المرأة على التمرد والثورة ضد الاستبداد الذكوري الذي يمارس عليها، ويجد المتأمل للمشهد الإبداعي النسائي هذا الأثر العنيف للمغامرة والثورة الذي يبدأ من صراع الذات مع ذاتها ليتحول إلى صراع مع العالم المحيط بها، وحين تُمعن النظر في العديد من المتون الروائية نلمس هذا العنف الذي يسكن المرأة في تقلباتها، في صحوها وصفائها، في ثورتها وتمردتها³.

ارتكزت كتابات مليكة مقدّم على الثورة والتمرد، وانتقدت المركز الذكوري وساهمت في إدخال المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولهذا فقد عملت على فضح كل أشكال الظلم والقمع ومقاومة هياكل الهيمنة، وتفكيك النماذج والممارسات الاستبدادية وإعادة الاعتبار للآخر المهمّش المقهور والعمل على صياغة الهوية وجوهريّة الاختلاف.

بدأ وعي المرأة بالتشكل حينما علمت وأدركت الظروف المحيطة بها، ولذا سارعت إلى التأسيس لخطاب جديد يعطي الأولوية لعالم الأنوثة المضطهد، والبحث عن هوية المرأة المستلبة، وتعريّة

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 24-25.

² ينظر: صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2007، ص 47.

³ المرجع نفسه، ص 47.

النسق الاجتماعي الذكوري¹. ونذكر في السياق ذاته أن الكثير من الأدب العربي والجزائري على غرار الأدب الغربي يعتمد على سلسلة من الصور الثابتة للنساء المقولات. تكررت مرّة تلو الأخرى في قدر كبير من النصوص، وتتضمن شيئاً واحداً مشتركاً؛ إنها تحدّد المرأة بقدر ارتباطها بمصالح الرجال أو خدمتها أو معارضتها له. وتشتمل المقولات على فئتين؛ فئة المرأة الخيرة أو الطيبة، أي التي تخدم مصالح البطل هناك المرأة الصبورة، والأم الشهيدة، والسيدة. وفي الفئة السيئة أو الشريرة هناك المنحرفة التي ترفض أو لا تخدم كما ينبغي الرجل أو مصالحه، والمرأة العانس والمساحقة، والزوجة / الأم السليطة أو المستبدة.

سعت الساردة في رواية رجالي بتوظيفها تقنية الاستدكار والرجوع إلى الماضي إلى تغيير الذهنية التي تقول بأن المرأة تحتلّ المراتب الدنيا، لأنه في الحقيقة المجتمع هو الذي جعلها على هذا الشكل، وهو من اصطنعها بهذه الطريقة، "فإنّ سلبية المرأة ليست صفة طبيعية فيها ولكنها صفة غير طبيعية نتجت عن ضغوط المجتمع وكتبه لنموها، وكذلك جميع الصفات التي ألصقها بالمرأة والأنوثة، وكلها صفات غير طبيعية دخيلة على طبيعة المرأة السوية"²، ولهذا كان صوت المرأة يمثل "الآخر الداخلي، الآخر الهامش والظلّ والعنمة، وذلك بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وسلطات ومؤسسات ثقافية متحيزة تعامل مع المرأة جسداً، صوتاً وكتابةً، بنوع من الحذر والريبة والدونية"³، وكأنّها لا يمكن أن تعيش لذاتها وتحتكم لخياراتها وتدخل معتركات أخرى.

اتّخذت المرأة وسائل أخرى للتحرّر والثورة والتّمرد، وهي الحوار حيث تظهر ضرورة مواجهة العنف والقهر "بالحوار كطبيعة ثقافية، وهو بالطبع اختبار جريء، واستراتيجية لعرقلة سلطة الرجال، وهي كذلك لسلطة حضارية على النساء، تستحضر إلى الأذهان عبقرية شهرزاد في مواجهة لعبة الموت

¹ ينظر: منيرة ناصر مبدل، أنثى السرد - دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص45-46.

² نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1990، ص36.

³ نهال ميهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص1.

ودونجوانية شهريار¹. لقد كان الحوار أداة الخلاص بالنسبة للمرأة المضطهدة في شخصية شهرزاد ألف ليلة وليلة، وقد رصدت الساردة لحظات الانسجام القليلة مع والدها "أصبحنا رفيقين في الخصومات والمشاجرات، وفي الحنان الخاطف الذي كنت استشفه من عينيك في تلك اللحظة ... في ذلك اليوم همست لي بياس ودهشة وحنان ابنتي نهلت السماء كلها يا أبي"².

غير أن الساردة كلما حاولت اكتشاف واقع مجتمعها إلا واصطدمت بالسلطة الذكورية التي تقيدها، فالسلطة الاجتماعية تقف عائقا أمام المرأة المثقفة في طريق انطلاقها الفكرية الاجتماعية والإبداعية، وتتكون تلك السلطة من مجموعة مكونات نسقية "الأعراف والتقاليد، ومنظومة القيم الأخلاقية، والمجتمع يجعل هذه المكونات من ثوابته التي يصعب تجاوزها، أو يحظر اختراقها"³. وقد تناول السرد النسائي هذه السلطة بالتقصي والنقد ومحاولة التغيير ثم الخروج عليها.

إن المرأة في محاولة بحثها عن الحرية تصطدم بجدار من المحرمات تضيق عليها مجال الحركة، ويردد المجتمع كلمات (عيب، حرام، ممنوع) بكثرة عند سؤال الفتاة عن أمر وإبداء رأي في قضية والمطالبة بحق من الحقوق، وإذا حاولت كسر معاييرهم تلقى عقابا شديدا، فالأبناء، ذكورا وإناثا، في أثناء محاولاتهم المتكررة لاكتشاف ذاتهم "يصطدمون بواقع سلطوي ساحق من قبل الأب، وغالبا ما تدعي هذه السلطة امتلاكها الحقيقة، وهي في الوقت ذاته ترفض النقد والمساءلة وتحاول قمع مبادرات هؤلاء الأبناء، ولهذا فإن السلطة الأبوية البطريكية لا تنفك تتهم الأبناء وخصوصا الشباب بالتدهور والمحدودية المعرفية"⁴، لذا غالبا ما تنتقد كتابات المرأة بكونها أمرا سلبيا يؤدي إلى تفكك المجتمع وتقويض قيمه، مما يجعل المجتمع مضطربا، ويعود سبب شد الخناق على المرأة كونها تمثل الشرف والعفة في نظر المجتمع، وإن "مدلول العفة والشرف والعرض وما يجب على الفرد الحفاظ عليه لينال موقعه في المجتمع وعلى خلافه فإنه ينبذ اجتماعيا، وبهذا فإن العفة والشرف مع أنهما يحتلان مكانة

¹ نهال ميهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص 34-35.

² مليكة مقدم، رجالي، ص 17-18.

³ منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد - دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، ص 257.

⁴ عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 23.

خاصة من ذات الفرد، وليهما الاهتمام الضّروري لكنهما في الوقت ذاته يشكّلان مركز ضعف فيه، في مجتمع العيب السّاعي أبداً للنّفوذ خلالهما للحطّ من قدره وشأنه الاجتماعي¹.

أرادت السّاردة من خلال تمردّها على المجتمع وتقاليد وقوانينه والمعايير التي يحتكم إليها "أنّ تعيش أنوثتها بكلّ مكبوتاتها وتطلّعاتها، ليس من باب الثّأر والتّعويض، بل من باب الانتشار والتّمدد مع إيقاع الكون، والنّماهي مع رنينه الذي تحاول الانصات إلى وقعه في أعماق ذاتها"². فهي تعي جيداً أنّها تعيش واقعا يساهم من حيث لا تريد "في جعلها الأزمة والحلّ معاً، فالمرأة تدرك أنّها متعة الرّجل، للحصول عليها وتملّكها تحت مسمّيات مختلفة، وتدرك في الوقت نفسه أنّ المنظومة الذّكرية هي التي تسيّر الرّجل، تكسبه شرعية تعاليه وعبثيته معها"³، وعندما تقاوم الدّور التّقليدي تصارع الرّجل وتتمردّ على ذهنية الحريم، التي تتلبّسه، ولكن التّحرر الذي تخوض صراعه من أجله سرعان ما يتحوّل إلى لعنة عندما يفتحم عليها الرّجل ويخرب مشروعها.

تضافرت عدّة أسباب لجعل المرأة تحنّ الهامش بداية من التّربية التي تتلقّاها على يد أسرتها من طرف الوالد والوالدة، إلى المجتمع الذي يعلّمها كيفية التّصرّف بطريقة اجتماعية كي تكون مقبولة من طرف الفاعلين الاجتماعيين، وإضافة إلى ذلك فإنّ التّعليم هو الذي يرسّخ في المرأة على أنّ دورها الاجتماعي الوحيد هو خدمة الرّوج والأسرة، والالتزام بتبعاتها هو صانع هذا العقل، فهناك جملة من الأوامر والنّواهي تؤكّدها باستمرار هاتان المؤسّستان-الرّواج والأسرة- لتتمكّن من استزراع هذا العقل، وتفيد الصّيغة الصناعية في كلمة استزراع بأنّ هذا العقل ليس فطرياً أو طبيعياً ولكن من صنع المؤسّسات والتّقافة... التي تحكم فكر الجماعات البشرية التي صنعت عن طريقها تلك الجماعات القوانين للمحافظة على بقائها وضمان استمراريتها بما يتوافق مع فكرتها عن الحياة، وربما كانت هذه البديهيّات هي أساس ما يطلق عليه السّرديات الكبرى في الكون، وفي مقدّماتها الأديان⁴.

¹ صاحب الرّبيعي، المرأة والموروث في مجتمعات العيب، صفحات للدراسات والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص27.

² فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، رياض الرّيس للكتابة والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص8-9.

³ محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقّف في السّرد العربي الحديث، الرّواية اللّيبية أنموذجاً، دراسة في النّقد التّقافي، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص177.

⁴ ينظر: حمد البليهد، مقاربات في السّرد النّسوي، المركز التّقافي للكتاب، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص23.

ولعلّ السبب الرئيس في جعل المرأة تحتلّ المرتبة الثانية بعد الرجل هو "تضخيم الجانب الحسيّ في المرأة إلى أن تحوّلت إلى مجرد جسد شبيقي ليس له من وظيفة سوى إثارة الرجل وإغرائه، وجاء العقاد بلسان هذه الثقافة، ويقول إنّ المرأة خلقت جميلة لسبب واحد وهو أن تسعد به عيون الرجال"¹، ولا شك أن اللغة دورها الخاص في نقل الثقافة والترسبات الذهنية في الثقافة الذكورية لأنّ اللغة ناقلة للثقافة والأدب في صنّاعها ومبدعيها، وانحازت "لتأكيد الصورة الزائفة وإهمال الأصل والحقيقة للمرأة، وذلك لأنّ الثقافة صناعة ذكورية تبخس المرأة حقّها، وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب، بينما التشريع يعطي للمرأة حقّها، ويعاملها معاملة يتجلّى فيها الإنصاف والعدل"².

اعتمدت الساردة في سردها على ضمير المتكلم "أنا" الذي يحيل إلى امتلاك الكلمة والحضور القوي للمرأة على جميع الأصعدة، كما يدلّ على المكانة التي احتلتها بعد أن كسرت أغلالها وبرهنت لنفسها على قدرتها، إنّ الحضور القويّ لصوت الساردة في الكتابة السردية النسائية يدلّ على المقام الذي وصلتته المرأة، بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة أو الضّعف التي فرضتها عليها الشّروط الثقافية، والأخلاقية والسياسية والفكرية للقرن التاسع عشر، عندما بدأت المرأة تخوض حرباً ضروساً ضدّ القيود³. فمن خلال اعتمادها على ضمير المتكلم فإنّها تريد أن تتحرّر من النظام الأبوي الذي قيّد حريّتها وسيطر على آليات إنتاج خطابها الخاص، بعدما كانت تعيد إنتاج التّصورات الخاطئة التي أنتجت حولها وتمسّك بها كأشدّ ما يكون التمسك.

ويرى مصطفى حجازي أنّ المرأة "هي أفصح الأمثلة على وضعية القهر بكلّ أوجهها، وديناميّتها ودفاعاتها في المجتمع المتخلف، في وضعيّتها تتجمّع كلّ تناقضات ذلك المجتمع، وفي سلوكها وتوجّهها تظهر كلّ الأوّليات التي عدّدتنا أنّها أفصح معبر عن العجز والقصور وعقد النقص والعار، وأبلغ دليل على اضطراب الذّهن المتخلف من حيث طغيان العاطفة وقصور التفكير الجدلي،

¹ عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 29-30.

² حمد الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الرائدة والراكدة، دار الانتفاضة للنشر والتوزيع، 1987، ص 15-16.

³ ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 9.

واستحكام الخرافة...¹ فهي قابعة في الانكفاء على الذات والتشبث بالتقاليد التي كبلتها، وضعيتها تمثل أقصى درجات التماهي بالمتسلط من خلال ما تعانيه من استلاب وتغييب وتصميت طال جسدها ووجودها ككيان مستقل بذاته.

تذهب زهور كرام إلى أن المرأة حققت "خطوة علمية فكرية جريئة في زمن التلقي العربي، ولكن الأكثر جرأة وموضوعية استحضار صوت المرأة في إطار موضوعي لا يلغي صوت الآخر (الرجل) من أجل إثبات صوت المرأة، لأن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا فهي شكل تعبير عن العلاقة بين الذات التي تؤسس منطق مرحلة تاريخية"². ما يعني أن كتابة المرأة لا تهدف إلى إلغاء الآخر / الرجل، بقدر ما تهدف إلى اعتراف الآخر بها، والدليل على ذلك أن كتاباتها منفتحة ومؤهلة لاحتضان أصوات عديدة.

لا يتوقف العنف ضد المرأة عند السلطة الأبوية فقط، بل يتوسع ليشمل المجتمع أيضا، فينتقل هذا العنف من داخل الأسرة إلى المجتمع الواسع، المحكوم بقيم "ذكورية ماثلة في العادات والتقاليد والأنظمة واللوائح، فتشعر هذه المرأة في منظورها أنها تنتمي إلى مجتمع يسلبها ويمارس مظاهر عنف عديدة تجاهها"³، فتغدو شخصيتها بذلك عرضة للنقص والعجز والهيمنة والاستلاب، حيث يصعب عليها أن تجد نفسها مواطنة قائمة بذاتها، وقادرة على العيش في مجتمعها دون أن ترافقها هيمنة ذكورية أسرية.

مارست الساردة في رواية رجالي فعل الحرية عبر معارضة وتقويض سلطة المجتمع، فتمردتها كان نتيجة للرغبة في تأكيد الذات وفرض حضورها؛ تبدأ أزمة الساردة مع العائلة وبالتحديد مع الأب والأم، وذلك بالتمييز بينها وبين أخيها الصغير في كل الأمور، محدثة بذلك فرقا وعدوانية في عقل هذه الفتاة الصغيرة التي لم تفهم شيئا سوى أنها ليست مثل أخيها، "الفتيان، كانت نظراتي لا تفارقهم

¹ مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005، ص199.

² زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص50.

³ حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردى النسوي، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن، ط1، 2013، ص17.

منذ نعومة أظفري، منذ ولادة شقيقي الأول، ابن وأخيرا ابن، تلك الفرحة في الدار كما لو أننا انتشلنا على حين غرة من براثن البؤس، وُلد لنا صبيٌّ، عدلت وسائد أمي، باتت الحين تستحق بعض المراعاة، الحين فقط، لم أكن تجاوزت الثالثة والنصف ورحت أحقق مذهولة إلى ذلك الجهيز الذي يتنازع الجميع، من أين أتى بكل هذه السلطة، لقد وُلد حُبّ الأبوين معه¹.

وشينا فشيئا بدأ هذا الشعور والإحساس بالدونية يتسرب إلى أعماق البطلة الساردة التي تشعر بالاختلاف عن إختوتها، ومن هنا بدأ الصراع والرفض لهذه المعادلة "لا لا أشعر بالغيرة، بل أكتشف الحرمان والنهميش، يكرس هذا الحدث إدراكي لأشكال التمييز، إنها بداية إحساسي بالعيش على الأطراف، وهو انطباع لن يفارقني أبدا، أعلم أين يكمن الاختلاف الوحيد بين هذا الشقيق وبينني، لقد رأيت النساء مبتهجات أمام قطعة اللحم المجعدة التي تتدلى أسفل بطنه، مثل ثمرة تعفنت².

بدأت مساحة المحذور تتسع في كل يوم، وبدأ مجال الحرية يضيق أمامها بسبب القيود المفروضة عليها، وأمام كل هذه الضوابط والقوانين التي لا مجال لحرية المرأة فيها بدأ ينمو الشعور بالثورة والتمرّد لدى البطلة وهي لا تزال طفلة صغيرة، "داخل الدار وخارجها تحوّل انتباهي عن الفتية بسبب انغماسهم الشديد في العراك ... أنا لا أستطيع أن ألتمز بالخجل، يثير غضبي إذعان الفتيات، لا يبدو عليهنّ أنهنّ يعانين بسببه، أسعى للهروب من كل ما هنّ عليه، غالبا ما أتساءل لماذا أنا مختلفة كل هذا الاختلاف، ما زلت أجهل أنّ بعض الأشخاص يولدون مثقلين بحساسية متضخّمة، الأمر الذي يجعلني عرضة لزلزل الضيق والغضب"³، كل ذلك في تحدّ للأعراف ولاستبداد الأب والأم.

تطلق صرختها الأولى كنوع من التحدّي لكل القوانين التي تقيدّها، "وأنا أصرخ صراخا يضاهي صراخك، بل يفوقه حدّة وأقارئك بالحجّة ... أقاوم لأتني لا أنوي التنازل فينتهي بك الأمر بالإذعان،

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 23.

² المصدر نفسه، ص 23-24.

³ المصدر نفسه، ص 26-27.

ترمقني ممسكا بالضحكة التي تفرّ من عينيك، أخرج منتصرة حتى المرة القادمة ... كانت فترة الحرب وكنت أكتشف بانبهار أناشيد المقاومة التي تنشدها النساء"¹.

تدخل غرفتها منتصبة القامة فرحة مزهوة بالإنجازات التي حققتها لتبدأ عهدا جديدا مليئا بالنجاحات، لأنها كانت متفوقة في الدراسة، "حين أبرز علاماتي المدرسية التي كنت فخورة بها أشدّ الفخر فسوف يضرب شقيقي البكر بعد أن شبّ قليلا ضربا مبرحا بالحزام إلى أن يتشطب صدره بسبب سوء أدائه في المدرسة، كان أبي يصرخ وهو يجلده بالحزام أتريد أن تبقى جاهلا مثلي، هل سترضى أن تتفوق عليك بنت؟"²، ولم يجد الوالد ما يحرك به إحساس ابنه تجاه العلم وكذا دفعه نحو المعرفة سوى قذفه بكلام بذيء يقلل من شأن البنت وينقص من جدارتها "هل سترضى أن تتفوق عليك بنت؟"، ويبدو الأب هنا حريصا كلّ الحرص على تعليم ابنه وابعاده من قبضة الأمية، في حين ينظر إلى تعليم البنت على أنها من الكماليات التي لا تستدعي الاهتمام.

وهذا التحفظ الذي أعاق تعلم البنت مرتبط بسيطرة القيم التقليدية المتعلقة بمفهوم الشرف في المجتمعات العربية، والذي كان يرى في الفضاء الخارجي الذي تشكل المدرسة جزءا منه خطرا أخلاقيا يتهدّد المرأة والأسرة معا حين تتخطى البنت عتبات البيت. وقد وردت أيضا هذه الفكرة التي تربط بين تعليم البنت والانحلال الخلقي في روايتها الحُبّ والفتازيا L'amour, la fantasia 1985 التي تختلط فيها السيرة الذاتية بالتاريخ والخيال. ففي هذه الرواية يثير ظهور الأب وهو يشدّ يد ابنته سائرا بها لأول مرة باتجاه المدرسة الفرنسية شعورا يشبه الخيانة لدى الجيران أو سكان الحيّ، اعتقادا منهم بأنه ستنتجر عن ذلك عواقب وخيمة من الناحية الأخلاقية.

لم تجد البطلة مليكة أمام كلّ هذه المعوقات التي أحاطت بها وقيدتها سوى التّصلّ منها عبر ما تراه حرية لها، فجاء خطابها خطابا مفعما بكلّ صرخات الحرية، "أذوق الكلمات وحيدة مستغرقة في كتابي، تكتسب كلمات المحذور والنمرد مذاق مسرحية هزلية فريدة من نوعها، في قلب الصمت

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص، 17-18.

² المصدر نفسه، ص 26.

والعزلة تقضم هذه الكلمات في الحياة لأجلي، تلفظ منها المحرّمات والآثام وغيرها من أشكال الورع والتقى، تنفش كلمات المجهول تضاريسها على الهاويات المحيطة، لعابي يسيل أنتشي وأطلب المزيد¹.

شكّلت الصّحراء بكلّ قساوتها وحرارتها مبعثا على التّحقّق والوجود في ظلّ الظلمة والعتمة، فعلى الرّغم من كلّ الصّعوبات استطاعت السّاردة أن تتخطّأها بكلّ جرأة وشجاعة، "كانت دارنا تقع خارج القرية وتبعد كثيرا عن مدرستي، في أيّام القيض الشّديد ... في سعيير الصّحراء كنت أدوب وسط الحرّ لدى ذهابي إلى المدرسة، وإيابي منها، كانت كلّ رفيقاتي من الأقدام السّوداء يمكن درّجات مع أنّ بيوتهنّ تبعد خطوتين عن المدرسة"². وهنا تشير البطلة إلى الظروف الصّعبة التي طبعت مرحلة تدرّسها، بعضها يعود إلى طبيعة البيئة الصّحراوية القاسية التي لم يكن لتساعد البنّات، وبعضها يعود لطبيعة المرحلة التّاريخية، الاستعمار الفرنسي الذي لم يعمل على محاربة الأمية في المجتمع الجزائري عامّة، والنّسائي خاصّة، وهو ما يؤكّد أنّ تفوّق الفتاة في الدّراسة مستحقّ، فهو ثمار سنوات من الجدّ والكّد والمثابرة.

لجأت السّاردة إلى الأحلام هروبا من الواقع المرير الذي كانت تعيشه، فقد اجتمعت عليها قساوة الصّحراء وسلطة الأب والمجتمع، ولهذا كانت تبحث عن الهدوء والسّكينة في الأحلام، "داخل الدّار وخارجها ... فارتحلت مجدّدا إلى أحلام اليقظة وأحلامي أسفار حقيقيّة، أنظر بعيدا، فأمحو المصاعب وأشكال التّمييز، وإلا فأفحص وأتملّى وأتحزّي، أحدج بنظرتي. التّيقظ مرهق والحلم راحته وإلهامه"³. وجدت السّاردة في الأحلام الملجأ الذي يأويها ويحميها من كلّ النّصرفات الطائشة التي قد تصيبها، كما استعانت أيضا بالمطالعة وقراءة الكتب، لأنّ ذلك يساعدها على نسيان معاناتها لبضع الوقت، وهجران وسطها الاجتماعي الذي يتفّن في تعذيبها بشتّى الطّرق لا لشيء إلا لأنّها لا تقبل بوضعها الدّوني، "ما أروع أن تطالعي كلّ هذه الكتب وأنّ تشبّعي، ويا لها من وسيلة للإشباع،

¹ مليكة مقدم رجالي، ص 45.

² المصدر نفسه، ص 14.

³ المصدر نفسه، ص 26-27.

تؤفك إلى الرحلات التي لا تقومي بها، ما علينا، ولكنّ النقوت الصحيح لم يسئ يوماً إلى نموّ العقل، بل على العكس على حدّ علمي أظنّ أنك تعلمين ماذا يقولون: العقل السليم في الجسم السليم¹، ومثل هذه اللحظات العابقة بالأحلام تعدّ محاولة للتخلّص من الواقع المؤلم، وأداة لمقاومة القهر، ويلجأ إليها الفرد ليحتمي بدفئها حين يجد نفسه في حالة عجز وتيه وانسداد، كدفاع عن النفس وحماية الذات من أفعال الجور والاضطهاد.

وهكذا تجد البطلة بعض الرّاحة في المطالعة والأحلام، وعلى هذا النحو صنعت حولها عالماً كانت تعلم أنّه مصطنع، ولكنّه كان يخفّف من حدّة وقع الواقع على ذاتها، ويقيها من السقوط في هاوية القنوط والانكسار ويفتح أمامها باب الأمل على مصراعيه.

اتخذت البطلة الرّسم أيضاً وسيلة للتحرر، وتنفّس الصّعداء، لما تجد فيه من متعة نفسية تنسيها هموم المجتمع وتشريعاته الثّابتة وقوانينه المجحفة ضدّ المرأة، "اشتريت ألوان الغواش المائية وأقلام الفحم، وورق الكانسون، ثمّ عدت إلى المدرسة بغنيمتي ... كنت أتمتّع بحرية مطلقة لأفعل ما أشاء، اعتقدت أنني سأرسم كوخاً جبلياً مع جدول وأقاحيله ... بعد لحظة تشتت، استسلمت لغريزتي، رسمت سماء مميّنة. كان دمعها يسيل على طول النّخلات المشوّهة ويتخنّز على جذوعها، تلال يمسّها الخواء، بين الحين والآخر كانت معلّمتي تختلس نظرة، رفعت رأسي نحوها قلقة من نظرتها، الطّقس عاصف جدّاً، عاصف للغاية، ولكنّ التّلال تعرف أنّ لا شيء وراءها"².

من هنا يبدو تأثير الصّحراء بامتدادها وقساوتها وغموضها على نفسية البطلة السّاردة فأسقطت مشاعرهما على هذا الرّسم الذي يتشكّل من سماء باكية ونخلة مشوّهة وتلال خاوية وأجواء عاصفة توحى إلى الثّورة التي ستعلنها البطلة عند بلوغها سنّ الرّشد.

وجدت السّاردة في الرّسم الملاذ الآمن لطموحاتها، فسكنت نفسها إليه، ووجدت فيه الملجأ الذي تأوي إليه كلّما ضاقت بها السُّبل، لتعبّر عن أحاسيسها المكبوتة وشعورها بالقهر والظلم، وتحول هذه المشاعر إلى لوحات تعكس حالتها النفسية الدّاخلية، فبدل أنّ تمشي مع الكلّ وترسم الكوخ الجبلي

¹ مليكة مقدم رجالي، ص 48.

² المصدر نفسه، ص 54-55.

مع جدولته الذي يحلم به الجميع، إلا أنها لم ترسم ما كان منها متوقّعا أن ترسمه، مثلها مثل بقية التلاميذ، وهذا الفعل يدلُّ على أمرين، أولهما أنها خالفت الكلَّ ورسمت ما تريده هي، لأنها لا تريد السير وفق النموذج، بل ترغب في رسم طريقها الخاص لوحدها، وإنشاء شيء جديد، وبالتالي تتحو نحو الإبداع والمخالفة والتغيير في كلِّ شيء، حتّى في أبسط أمورها.

أمّا الأمر الثاني فهو أنّها تركت مشاعرها النفسية لتعبّر عن الواقع الذي تعيش فيه بكلِّ حرية وطلاقة وتلقائية، ألم تكفها قساوة الصحراء وشدّتها حتّى تزيدها الظروف الاجتماعية المحيطة بها معاناة وقهرا؟، فرسمت سماء مميّنة وكان دمعها سيل على طول النّخلات المشوّهة ويتخثر على جذوعها، وتلال يمسها الخواء، فهذه الصورة صورة قاتمة حزينة تعكس واقعها الحقيقي الذي تعيش فيه بكلِّ تناقضاته وأحزانه وآلامه.

كان الرّسم بالنّسبة للبطلة السّاردة وسيلة للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها الدّفينة وتصويرها على شكل لوحات فنيّة تحمل حكاية حياتها الكئيبة في الأراضي القاحلة، ثابرت على الرّسم بين الحين والآخر، على هوى الأزمات، على هوى الاختطافات، الصحراء بالطّبع صحراء سرعان ما تحوّلت شرستها إلى أشكال تجريدية، كان سخط اللون وتمزّقه في بادئ الأمر إلتواءات جسديّة، كنت أخرج دائما مرهقة من تلك التّوبات، وفي النهاية صرت أربها، لأنّ التّفصيل والملمس وظلال الألوان تلعب دورا فاضحا¹. تجسد لوحاتها تلك مناظر صحراوية مجردة من كلّ حياة، "كيف أتقبّل ما لا يتقبّل المصالحة، تلك الصحراء وفضاضتها المطبوعة على فُرحيّتي داخل حساسيّتي وتوّقي للحبّ والرحيل إلى مكان آخر... بعد التخلّي عن تلك الألوان لاحقا شرعت شيئا فشيئا أعطي بها جسدي الجريح، وبما أنّ دفء ظلالها كان عناقى الوحيد صرت أهتمّ بلمس الأقمشة، إنّها جلد آخر لأرتدي بأسى ببهاء"².

يبدو أنّ الرّسم بدوره شكّل أداة من أدوات المقاومة وحماية الذات واستعادة هدوء النّفس، إلا أنّها سرعان ما تحوّلت منه إلى شأنٍ آخر، لأنّه يذكرها بمحيطها القاسي وأملها الكبير في السّفر إلى

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص56.

² المصدر، نفسه، الصفحة نفسها.

أراضٍ بعيدة، فهي لا تعرف أن ترسم سوى ما تراه وتعيشه، ولا توهم نفسها بأشياء لا يقع بصرها عليها، وما تراه وتعيشه وتحسّ به في منطقتها لا يرضيها ولا يروي عطشها للحريّة، ولا يحقّق توقّفاً للجديد المختلف.

1-3. تفويض سلطة الدين:

لم تتوقّف الساردة في رواية رجالي عند تفويض سلطة الأب والمجتمع فقط، فمدّت يدها إلى موضوعات عدّة تتسم بالخطورة لقداستها نذكر منها:

- **الإلحاد وتبعاته:** تقول الساردة بحرية وثقة عالية ولغة جريئة: "بوسعي أخيراً أن أفشي سرّاً خطيراً: أنا ملحدة منذ بلغت الخامسة عشر، كم يريحني أن أستطيع أخيراً إعلان ذلك والمجاهرة به، فذلك الاعتراف محفوف بالمخاطر في مجتمع من أقلّ المجتمعات تسامحاً"¹. تظهر جرأة الساردة من خلال هذا المقطع السردي في اختراقها لسلطة الدين وقداسته، عبر اعترافها بأنّها ملحدة، على الرّغم من إدراكها للمخاطر التي تتجرّ عن هذا الاعتراف في مجتمع عربي إسلامي، إلّا أنّها لم تكثرث لذلك، وأوقعت القارئ في صدمة ثقافية لم يعهدها عن كتابات المرأة، غير أنّها تستدرك وتقول: "أحترم الإيمان حين يدخل في تكوين الفرد، ويكون نوراً داخلياً لا يشهر لا القصاص ولا حدّ السيف، لماذا الاختلاف لدينا ليس إلّا مصدر تمييز وتهميش؟"².

تبدو الساردة متأثرة بسلوكيات بعض رجال الدين الأصوليين الذين يتّخذون الدين وسيلة للوصول إلى مطامحهم ورغباتهم، ويفرضون على المجتمع أموراً ليس لها علاقة بالدين، وهذا ما جعل بعض الناس ينفرون من الدين ويتمردون عليه، وفي حقيقة الأمر هم يتمردون على هذه السلوكيات الخاطئة التي تملئها بعض الفئات المتشدّدة، "لديّ مفهوم آخر عن الحياة، غير ذلك الإجماع الخنوع والرّضوخ القسري، وأدرك أنّ السلطة تعيق قيام ذهنية نقدية في المدارس، فالجيل الذي أتى من بعدي محكوم

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 62.

² المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

بالقالب الأصولي، وفرض أسلوب في العيش انسجاماً مع نمط فكري هو فعل مقاومة¹، وهنا تهاجم المنظومة التربوية التي تعتمد طريق التلقين دون سواها من طرائق التعليم.

تدعو الساردة إلى انفتاح الرؤية والتفكير وتقبل الرأي الآخر بالحوار والنقاش، ولهذا فإنها تكتب "لا لتعيد بناء دين جديد وإنما لتصحّ زوايا النظر التي كثيراً ما التبست بما هو ديني، وأصبحت تتشكّل بعداً أعمق من العقيدة"². ونورد مقطعاً آخر يندرج ضمن خطاب الاختراق المهيمن في رواية رجالي، تقول البطلة الساردة: "أشعر بالنشوة لأنني لست مضطّرة بعد اليوم لإخفاء شيء، أتناول الطّعام على شرفة غرفتي في السّكن الجامعي خلال شهر رمضان، حين يكون الطّعام انتصاراً في بعض المعارك، أتلذذ به"³.

تمارس الساردة حرّيتها في بيئة تنعدم فيها مثل هذه الحرّيات، أو هي نسبية جدّاً، ويحتاج هذا الصّوت النسوي الفردي الدّاتي إلى كلّ المساحة للتلفظ برأيه دون إكراه ولا معوّقات، يحتاج إلى فضاءٍ منفتحٍ مشبّع بالحرّية، صوتٌ كلّ مشروع الوجودي هو انتزاع هذه الحرّية بمعان وممارسات مختلفة غير مألوفة. وتبدو البطلة الساردة متأثرة بالحركة النسوية الغربية، وقد اتخذت موقفاً سلبياً من الإسلام الذي يدعو إلى مصادرة حرّية المرأة في نظرها، فتكشف عن جرأة بالغة في خرق قداسته، حيث تعلن بدءاً عن إلحادها، وهو بمعناه الواسع عدم الاعتقاد أو الإيمان بوجود الله، ثمّ تبدي احترامها للإيمان أو الرّبوبيّة، والمقصود بها الإيمان بوجود الله لكن دون الأديان والأنبياء، لتنتهي بعدم الصّوم.

أدركت المرأة أنّ الحرّية والعدل اللّذين تبحث عنهما يكمنان في النّصوص المقدّسة وأنّ أيّ دين من الأديان لا يمكن أن يتعارض مع العدل والمساواة بين جميع أفراد المجتمع، ولا يمكن أن يتعارض أيّ دين مع الصّحة الجسدية والنفسية لجميع أفرادها رجالاً ونساءً، ولهذا ليس علينا إلاّ أن نعرف

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 62-63.

² آمال منصور (الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيّل وسؤال الهوية، ربيعة جلطي/أحلام مستغانمي نموذجاً)، عمان، مجلة، ص78.

³ مليكة مقدّم، رجالي، ص63.

الطريق الذي يقود إلى صحة الانسان رجلا وامرأة، لأن الدين خلق لسعادة الإنسان ولم يخلق لتعاسته"¹.

ناقشت فضيلة الفاروق في رواية "مزاج مراهقة" مسألة الحجاب، وهي من الثوابت الخطيرة التي تعبّر عن هوية المرأة المسلمة، فعلى الرغم من كونه أمرًا واجبا ومفروضا على المرأة بنص صريح للقرآن الكريم: ﴿وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ﴾ [النور/31]، إلا أنّ الإشكالية التي لامسناها من خلال طرح الكاتبة تكمن في فرض الحجاب بقوة وإصرار وترهيب من طرف الرجل الذي يسعى إلى حجب المرأة، ليس فقط بقطعة القماش التي تغطي جسدها بل حجبها عن العالم كلّ، فالحجاب هنا يحمل أبعادًا عديدة " فالبعد الأول بصري ويعني الحجب عن النظر، والبعد الثاني هو حيّزي، ويعني إقامة عتبة وتعيين حدّ، والبعد الثالث أخلاقي ويعود لميدان المحرم (إنّ الحيّز المستور بحجاب هو حيّز محرم)"². فالبطلة لويزا ترفض ارتداء هذا الزي التتكري كما تسميه: "إذ كنتُ أشعر أنّ السفر إلى الجامعة بذلك الزي التتكري يعني الموت، ولهذا رفضتُ وبكيت"³، خاصّة وقد اعتبر كشرط لولوجها الجامعة، لأنّ التسق الذكوري يعتبر المرأة عورة لا بد من سترها وحجبها، فهو بذلك يقوم بتغييبها وحصر حركتها "كوني لكن لا تظهر"⁴.

من هنا فإنّ الرجل يستمدّ من الدين الشرعية التي تخوله السيطرة على جسد المرأة، غير أنّها تتبّهت لمثل هذه الممارسات التي تنتسّر تحت عباءة الدين، فهي ترفض القوانين البشرية لا الإلهية، ورفضها للحجاب إنّما هو رفض لسلطة الترهيب التي تعمل على إقناع الفتاة بارتداء الحجاب دون فهم المغزى الديني منه، فهي ترفض الأحكام الدينية المقيدة بالأعراف الاجتماعية وتهاجم الممارسات الدينية الخاضعة للسلطة الذكورية، تدعو إلى تحرير العقل، وهذا ما يظهر من خلال حوارها مع أختها: "الحجاب عندنا غير مرتبط بسنّ البلوغ يا لويزا، إنّهُ مرتبط بشيئين: بقناعة الفتاة نفسها وهذا

¹ نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص 17-18.

² سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف: بوجمعة شتوان، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011-2012، ص 215.

³ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 18.

⁴ المصدر نفسه، ص 16.

شيء لا يضير، أو بمستوى نكائها إذا ما شعر الأهل أنها ستخرج من دائرتهم، فرضوه عليها لإرباكها لا غير¹، وهذا ما تذهب إليه بطلّة "ذاكرة الجسد": "كيف تسمّي الدين رواسب، إته قناعة، وهو ككلّ قناعتنا قضية لا تخصّ سوانا... لا تصدّق المظاهر أبدا في هذه القضايا"²، وذهب الغدّامي في كتابه "المرأة واللغة" إلى أنّ شهادات النساء تؤكّد على أنّ "الديانات قد كرّمت المرأة وأعطتها حقّها غير أنّ الثقافة والتاريخ قد بخسها هذا الحق"³، فالخروج على الطابو الديني لم يكن مفتعلا، بل كان نتيجة حتمية لسلطة القمع التي دفعت بالمرأة إلى الحدود القصوى.

لنعد الآن إلى بطلّة رواية رجالي وتصريحها الأوّل بعدم الإيمان / الإلحاد، وذكرت أنّها أصبحت ملحدة في سنّ المراهقة، تقول: "منذ بلغت الخامسة عشر". هل يمكن أن يتّخذ الإنسان قرارا كهذا في صغره؟ هل يمكن أن يستوعب مفهوم الإيمان ومفهوم اللادينية وهو في طور التكوّن؟ وهل يكون التمرّد وحده هو المحفّز الوحيد للإلحاد؟ وهل يمكن أن نفسّر هذا الاعتراف العلني بالإلحاد بجملّة التحوّلات التي يعرفها المجتمع الجزائري، خاصّة بعد انتشار الخطابات الدينية المتطرّفة في فترة التسعينيات؟ وهل يمكن أن نربط بين عدم الكتمان وفعل التمرّد الذي طال الدفاع عن الحقّ في حرية المعتدّ والحقّ في الإلحاد واللاتدّين؟

أسئلة كثيرة تتبادر إلى ذهننا ونحن نقرأ روايات مليكة مقدّم، ونقع على هذا الاختراق الكبير الذي حقّقته للمحظور الديني، ومنه أكّدت أنّ الكتابة هي فعل حرية وانعتاق يقوم على تجاوز المحظورات. ويعترف بعض المبدعين بوجود محظورات في العملية الإبداعية، بينما البعض الآخر يقول بوجود ممانعة اجتماعية وأيديولوجية "قد يأخذ من الأخلاق ذريعة لها، وقد تلبس لبوس الدين والمقدّس، وقد تتشاكل على السياسة في حين آخر"⁴، وعلى الكاتب التّحايّل على تلك الممانعة وانتزاع مساحات من الحرية أثناء الكتابة.

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص17.

² أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000، ص240.

³ عبد الله الغدّامي، المرأة واللغة، ص17.

⁴ المحظورات في الكتابة الروائية العربية، 02جانفي 2011، على الموقع:

- العلاقات الجنسية: يعتبر الزواج المؤسسة الشرعية المقدسة لعلاقة المرأة بالرجل، "والزواج بهذا المعنى استمرار للمقدس والأصل، واستعادة للزوج الأول الذي منه انحدرت الخليقة، وهو إلى جانب ذلك تقنين لحرية الشهوات والنزوات، ودرء لكل عناصر الرّيب والضلّال، وإدخال لمبدأ اللذة في العلاقة الاجتماعية"¹. هذا من جانب، ومن جانب آخر بما أنّ الزواج مؤسسة إسلامية رئيسة في الكيان الاجتماعي الإسلامي فإنها قد "حظيت بذلك بمجموعة من المحدّدات التي تجعل من النكاح الشرعي والمجامة علاقة واضحة المعالم، لا تختلط فيها الأجناس وتعمل خارج كلّ شذوذ أو استهجمات ممكنة، لقد دعا الرسول - صلى الله عليه وسلّم - إلى عدم المجامة البهيمية، وهو إن لم يركّز على الحبّ والمحبة، إلّا أنّه قد عبّر مرارا وبطرق مختلفة عن حُبّه لعائشة"².

وضع الإسلام شروطا لعلاقة المرأة والرجل ليس فقط لاستمرارية النسل البشري وطهارته، وإنّما حماية كذلك للنسب والعرض، بل جعل حماية النسل من مقاصده الضرورية. غير أنّ الساردة تمردت ورفعت سلاح التّحدي ضدّ هذه العلاقة الجنسية المنظمة في علاقة الزواج، فراحت تقيم علاقات مع الكثير من الرجال، بل وعنونت روايتها بـ"رجالي" ونسبت الرجال إليها، فمن خلال العنوان يبدو التّمرد الأوّل لها، ويعتبر العنوان أهمّ عتبة يلج بها القارئ النّص، وقد احتلّ مكانة مهمّة في التّراث العربي والنّقد الحديث، "إنّ العنوان هو الذي يوجّه قراءة الرواية، وهو المفتاح الذي به يحلّ ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوطّرها السّردية"³، كما أنّ العنوان "عنصر من النّص الكلّي الذي يسبقه ويستنكره في آن، بما أنّه حاضر في البدء، وخلال السّرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"⁴.

¹ فريد الزّاهي، الصّورة والآخر، رهنات الجسد واللّغة والاختلاف، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرباط، ط1، 2014، ص19-20.

² المرجع نفسه، ص 20.

³ جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، على الموقع:

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/12/12/66469.html>

⁴ كلود دوشيه: عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، ع12، كانون الأوّل، 1973، ص52-53.

لا يخلو أي نص من النصوص مما يسمى بعتبات النص التي تعمل على تعريفه وتقديمه للقارئ، فهي عبارة عن "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القارئ باقتنائها"¹، ومن أبرز مسمولاتها: اسم المؤلف، العنوان، الصورة، دار النشر، الإهداء، والتقديم وغيرها، "وهي بحكم موقعها الاستهلاكي، النص الموازي والملازم لمتنه، تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له، تركيبيا وأسلوبيا، ومتفاعلة معه دلاليا وإيحائيا، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطا وثيقا"².

اختارت مليكة مقدم عناوين مستفزة وصادمة لرواياتها: الممنوعة، المتمردة، وخاصة رجالي، وهي تعي تمام الوعي ما لكلمة رجالي من وقع على الذائقة العربية التي ألفت سماع كلمة نسائي، وهي منسوبة للرجل، فللمرأة رجل واحد وشريك واحد. ولم تختار عناوينها بشكل عشوائي، "لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا وعلى المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا لكل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء، لأنه جُماع النص وملخصه"³، ومقدمه للقارئ.

يؤسس العنوان لعلاقة وثيقة مع المرسل والمتلقي معاً، ويعد بوابة الولوج إلى إيديولوجية الكاتب، وقد أحدثت الكاتبة خرقا على مستوى ذائقة القارئ الذي ترسبت ضمن خبرته القرائية والجمالية نصوص معظمها من إبداع ذكوري، وذلك باقتحامها لجدران الصمت والمسكوت عنه بغية فضح الأنساق الثقافية السائدة حتى على مستوى العناوين، لأن العنوان "يعكس لنا النص بتضاريسه السطحية والعميقة، فالعنوان هو النص، والعلاقة بينهما تفاعلية وجدلية، وهو كذلك هو بؤرة النص

¹ يوسف الإدريسي، عتبات النص، بحث في التراث العربي والخطاب العربي المعاصر، ناشر مقاربات، مجلة العلوم الإنسانية والآداب والفنون، المملكة المغربية، ط1، 2008، ص15.

² المرجع نفسه، ص15.

³ إدريس الناظوري، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص51-52.

وتيمته الكبرى التي يتمحور حولها، وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيها له، عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة¹.

من وظائف العنوان إثارة المتلقي وجلبه إلى اقتناء الكتاب إذا كان يومض في ذهنه ويستولي على اهتمامه، أو يتخلّى عنه إن لم يحدث فيه ذلك. ولقد لعبت الكاتبة على الوتر الحساس للقارئ من خلال اختيارها لهذه العناوين، فهي بذلك تستقرّه وتدعوه إلى قراءة هذه الأعمال الإبداعية، لأنّ الإنسان بطبعه ينجذب إلى المختلف والجديد، وهو فضولي في البحث والتعرف على كل ما خفي وتواري. وإذا ما عدنا إلى العناوين التي اختارتها وجدناها تخترق المحذور بقوة.

لعلّ أول شيء مثير يلاحظه القارئ هو العنوان "رجالي" هذا العنوان التائر على السائد يتوجّه إلى القارئ العربي الذي لم يتعود على مثل هذه العناوين، خاصة من جانب المرأة، فقد اختارت الكاتبة صيغة المضاف إليه لتنسب الرجال إلى نفسها وهو عمل واع، أرادت من خلاله أن توجه القارئ إلى ثراء مضموني يدور في فلك الرّفص والسعي إلى التغيّر عبر إقرار التحوّل وإدانة الاستسلام، تضيف في موضع آخر: "فنحن كثيرات ممّن جعلن من الحقّ والمساواة والحرية والحُبّ واختيار علاقاتنا الجنسية ديانتنا الوحيدة، فأية وسيلة أفضل من مواصلة التحدي لهم بالكتابة عن الرجال الذين عشقتهم بملء حريّتي رغم الجميع، حياتي نتاجي الأول والكتابة هي إلهامها المتحرّر باستمرار"².

وهنا نسجّل أنّ مفهوم الحرية عند الساردة يتّسع شيئاً فشيئاً ليحتوي العلاقة بالرجال وممارسة الجنس، "إنّني أجاهر بغرامياتي المتعاقبة التي كان بعضها كفراً، تجسّد حرية وجودي في هذا العالم"³. فقد ربطت بين وجودها وحريّتها في علاقاتها بالرجال، وهذا يعكس تأثرها بالتقافة الغربية التي تبدو فيها مثل هذه العلاقات غير الشرعية والشاذة أمراً طبيعياً، في حين تعتبر مثل هذه العلاقات في ثقافتنا العربية الإسلامية من الممنوعات والمحرمات، وهي على الرّغم من معرفتها بهذه الخطوط

¹ جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، على الموقع:

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/12/12/66469.html>

² مليكة مقدّم، رجالي، ص 21-22.

³ المصدر نفسه، ص 20.

الحمراء إلا أنها تصرّ على التمرد عليها. وهذا يطرح سؤال حرية الكاتب والمنتقّي، "مما لاشكّ فيه أنّ الأديب أو الكاتب عندما يكتب فإنّه يكتب لنفسه أولاً، ثمّ يكتب ثانياً للجماعة التي يعيش بينها، إذ هو ذاتي النزعة في المقام الأول"¹.

تخاطب البطلة الساردة أباها قائلة: "الحرية في عشق الرجال، فتلك الحرية تعني لديك العار والخطيئة، والفسق يا أبي تلك الحياة تبقى محرمة عليك، سوف أكتبها حتى النهاية"²، ستعيش مليكة حريتها في ممارسة الجنس وستظلّ تكتب عنها إلى غاية موتها، لقد عرفت معنى الحرية وتذوّقت طعمها، لكنّ آية حرية، الحرية في عشق الرجال، هذه الحرية التي يعتبرها الآخر العار والخطيئة، ومن هنا يتراءى لنا أنّ هذه الحرية التي تبحث عنها الساردة هي بالنسبة للآخر انتهاك وتهديد لقيمه، فالقارئ العربي تحكمه منظومة من القيم التي تستمدّ شرعيّتها من الدين الإسلامي، ونحن نعلم أنّ الدين وضع قواعد صارمة تنظم العلاقة بين الرجل والمرأة.

يرى محمد قطب أنّ الكتابة الأنثوية أصبحت تتّجه في الآونة الأخيرة اتجاها جريئاً "ولاح التّجاوز واضحاً لما هو ثابت من القيم، ويات الهاجس الجنسي شاغلاً مساحة عميقة في الذّهن والنّصّ معاً، واعتبرت الكاتبة المبدعة أنّ التمرد على ما هو مستقرّ من المواصفات ذات الطّابع الخلفي لونها من الحداثة المفارقة للقيم"³، ومن ثمّ فإنّ الإغراق في المشهديّة الحسيّة يصبح هدفاً خالصاً، "مما يقترب بالنّصّ من مرحلة الإثارة ذات الطّابع الشّبقي، وهو ما يفقد النّصّ جماله الأدبي، وينحو به نحو حسيّة اللذة ... ولا يتحقّق ما يسمى لذّة النّصّ ... لأنّ بعض النّصوص أصبحت تقترب من مشاهد الصّور التي لا تهدف إلّا إلى إثارة الغرائز ودغدغة العواطف الغليظة"⁴. وهنا يجب أن نشير إلى أنّ مليكة مقدّم لم تطل في وصف الجنس بل وظيفته توظيفاً إبداعياً يتعالى عن السّوقية والابتدال، وكثيراً ما كانت تكتفي بذكر اسم الرجل وبعض اللّقاءات الخاطفة، كأنّ تقول مثلاً في القليل من المواضع:

¹ عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفنّ والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، ط1، 2003، ص32.

² مليكة مقدّم، رجالي، ص20.

³ محمد قطب، الوقوع في أسر الجسد، مجلة القصّة، ع98، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1999، ص5.

⁴ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"أحسست بجسدي يذوب أمام شفتيه، وفجأة كما لو اختنقنا بجرأتنا بقدر ما اختنقنا باضطرابنا، وغريزة الخطر الماحق لو لمحننا أحدهم، نزلنا التلة مهرولين نحو الحافلة. في الأسفل شخصت إلى قمة تلك المرة الأولى. تصاعدت تلة بشار المنتفخة والصهباء مثل قبلة من الأرض إلى السماء"¹، فلا نكاد نقع على هذه الإثارة الحسية والصور الشبكية التي يلحقها محمد قطب بالكتابة النسوية، وما تعنيه من إثارة للغرائز وانسياق وراء الملذات الجنسية، فمليكة مقدم وظفت الجنس والعلاقات الجنسية لتؤكد على تمسكها الشديد بالحرية الفردية ودورها في تطور الإنسان وأثرها في تكوينه فكريا واجتماعيا وثقافيا.

عملت الساردة على تفويض سلطة الدين من خلال علاقاتها الجنسية غير المحدودة، والأكثر من ذلك هو تصريحها المباشر بهذه العلاقات والمجاهرة بها. وربطت حريتها بالحرية الجنسية وذلك عن طريق ممارسة الجنس مع الرجال، في محاولة للتّمرد على الأعراف والتقاليد والسلطة الدينية وسلطة المجتمع، "في أحد الأيام حملتنا تنقلاتنا عبر بشار إلى أطراف القصر، ارتقينا أنا وجميل التلة الهائلة قرب الوادي، بعد أن بلغنا القمة لاهئين أمسك جميل بيدي وجذيني برفق ثم قبّلني، لمحت التلة والسماء في عتمة عينيه"².

فجميل هو الرجل الأول في حياتها الذي وقعت في حبه، فكانا يذهبان معا إلى المدرسة في نفس الحافلة ويرجعان معا، فقد أحبها حبا شديدا وكان يرغب في الزواج منها والاحتفاظ بها، إلا أنها رفضت ذلك، ووضعت مسافة بينها وبينه، "بعد الإشفاق المشوب بالذنب يطفو التّمرد ثانية على السطح، لم تذنب بحقه، لم تقطعي له الوعود، يضيء تعبير آخر محنتي، تقول النساء أحيانا بمعنى تخالصنا في همس وقح فجأة تبادلنا القبلات واحتفظ كل منا بشفتيه، ومن ثمّ ثمة بعض الانفلاتات من عقال التقاليد، أريد أن أكون في عدادها، إنّها المرة الأولى التي أنعم فيها بهامش ضئيل من

¹ مليكة مقدم، رجالي، ص 33-34.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حرية التحرك ولن أنغصه"¹، لقد فضلت الساردة مواصلة الدراسة على مواصلة علاقتها بجميل، لأن الدراسة هي طريقها الأول نحو الحرية والتحرر، ولا ترغب في تضييعها.

أما الرجل الثاني الذي أحبته فهو سعيد، "كنت خارجة من مباني كلية الطب حينما لمحت سعيدا للمرة الأولى، إنه فاحم الشعر والعينين، توقّف ورمقني ... إنه ابن أسرة برجوازية، وسعيد قبائلي مربوع القامة، عيناه خضراوان وطبعه خجول"²، أقامت علاقة مع سعيد ومارست معه الجنس في الحي الجامعي، تقول: "إنني في غرفتي بالسكن الجامعي، يقول لي سعيد المرعوب والمضطرب أحبك وأحترمك، لا يمكن أن أفعل بك هذا، وقصده من هذا مضاجعتي الكاملة، فيما بعد حين غمرتنا الشهوة تمت ... سوف نتزوج، وعندما نستطيع أريد أن أفعل ذلك مع كلّ مراسيم التّبجيل؟ ما معنى التّبجيل، مباركة الدين والمجتمع، ورقية من الزّغاريد السّادية، ولكنّي لا أرغب على الإطلاق بالزّواج، أريد أن أحصل على الحُبّ بدون هذه المهزلة"³، فهي لا تريد الخضوع لا للسلطة الأسرية ولا للسلطة الدينيّة.

أرادت الساردة أن تشعر بحريّة جسدها وكانت تستمتع وتنقصد كسر المنظومة الثقافيّة والاجتماعية والدينيّة التي ترى في الزّواج علاقة مقدّسة لا بدّ أن تكون في إطارها الشرعي، والحفاظ على عذريّتها التي تمثّل رمز العفّة والشرف والكرامة، "إنّ البكارة من بين آليات الجسد الأنثوي الذي يعشقه النسق الثقافيّ الموسوم بالعفّة والطّهارة نظرا لتركيزه على مسألة الشرف المتئل في العفاف الجنسي للمرأة، المرتبط سطحيا بغشاء البكارة الذي قد تولد به الأنثى أو لا"⁴، وعليه فإنّ غشاء البكارة هو عنوان شرف الفتاة، ويعتبر بطاقة عبور إلى مؤسّسة الزّواج، وهذا يدلّ على اختزال المرأة في قيمتها الجنسية فقط.

رفعت الساردة شعار الثّورة والتّمرد على كلّ شيء، وذلك بإطلاق العنان لرغبات جسدها فقط من أجل تجاوز الحواجز التي تحدّ من حريّتها، فما هي تسخر من فكرة التّمسك بالعذرية وتتمرد على

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 35-36.

² المصدر نفسه، ص 59.

³ المصدر نفسه، ص 63-64.

⁴ عبد النور إدريس، التّمثلات السّوسولوجية للجسد الأنثوي في القصّة النسائيّة، دفاثر الاختلاف، ط1، 2013، ص 100.

تقديس غشاء البكارة، "ذلك الألم الخفيف وتلك الفرحة، الفرحة أجل أكثر من النشوة، الابتهاج بانعتاقي من ذلك المحذور الأكبر رغم التواهي العائلية الاجتماعية، لن يلح أحدهم أثر دمي على ملاءة أو قميص، سوف أغسل دمي لوحدي، أريد أن أغسل دمي من كل ما يلطخ حياة امرأة، أشعر بفهقمة مجلجلة تتصاعد من أعماقي، هكذا يصير، فليذهبوا إلى الجحيم"¹. تنتقد هنا الساردة عادة جزائرية لا تزال تمارس إلى يومنا هذا، وهي اظهار قطعة قماش فيها قطرات من الدم يُستدلُّ بها اجتماعيا على انها مهمة فضّ غشاء البكارة ليلة الدخلة بنجاح من جهة، ومن جهة أخرى على عذرية الفتاة وعفتها، تقول: "يستعرضه أحدهم مثل ختم كرامة عشيرة بأكملها"².

لقد اعترفت الساردة صراحة بممارستها الجنس مع سعيد، متحدية بذلك الأعراف والتقاليد بلغة صارخة جريئة، وكانت رغبتها الأولى من خلال هذا الفعل ليس الوصول إلى النشوة وتحقيق رغبة الجسد، وإنما التمرد على الإرث التاريخي، "الكبرياء والشرف عندي هما تحديدا في إقدامي على هذا الفعل بملء حرّيتي، ولئن كانت هذه المرّة الأولى خرقاء فهي تبقى حدثا جلا في حياتي، ولقد انتابني جرّاء ذلك شعور من المهابة"³.

انتفضت الساردة ضدّ الأعراف السائدة في مجتمعها، وأطلقت العنان للوحش الداخلي الذي كان يسكنها، في التمرد الذي يكون عادة نتيجة عدم الرضا بالواقع والبحث عن الأفضل، وتجاوز كل ما يعيق حرّيتها، هذه الحرّية التي ربطتها بفعل التمرد على تقاليد المجتمع في كل تفاصيلها؛ في مهابة الأب والتزام الصمت، وهي بذلك تريد الثورة على براثن الجهل والانغلاق الفكري الذي أصابه، على الخصوص ما يتعلّق بمسألة المرأة، والإنشاءات الثقافية التي حنّطتها، فهي تدعو إلى الانفتاح على العلاقات الجنسية وفهمها على أنها جزء من الحياة الطبيعية لا أكثر ولا أقل، ونزع كل هذه الهالة القدسية التي تحيط بها، "كم من الفتيات يحملن وهنّ عذارى، معظمهنّ! فعلى الرّغم من القيود

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 64.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ المصدر نفسه، ص 65.

المفروضة على العلاقة الجنسية ينتهي حيوان منوي عنيد بتخطي كل الحواجز ويلقح البويضة، فلا يعود أمام هؤلاء الحبالى بلا دنس سوى السماح فيما بعد بفض بكارتهن قبل أن يجهضن¹.

وجدت البطلة الساردة في تيمة الجنس مجالا رحبا للدعوة إلى الحرية الجنسية أولا، وانتقادها لبعض العادات السيئة المرتبطة بالجنس ثانيا. لقد دخلت في علاقات جنسية مع الرجال يسودها شعور بالتفوق والاستثنائية الذي تسرب معه شعور ضمني بأن كل السلطات الدينية والأسرية وغيرها قابلة للمساءلة والشك وللهدم كلتيهما في بعض الأحيان، ألم تعد الثورة هيجانا واهتياجا وانفعالا وغضبا وتعبيرا عن اضطراب وتحول وتغير؟

هكذا يكون الجنس حاضرا بقوة في روايات مليكة مقدم دون اقحام لمشاهد إباحية، وهي تبين بذلك مدى جرأة الكاتبة الجزائرية على ملامسة المسكوت عنه والبوح بالرغبة في اشباع غرائزها وإعلان تدمرها من سلطة الرجل. فالأدب مساحة حرّة يمكن أن نتناول فيها كل الممنوعات بشرط أن يبقى الأدب فناً قبل كل شيء وجمالية، ولم يكن استهداف الجنس لمجرد الاستهداف في روايات مليكة مقدم أو لخدش الحياء العام أو الاخلال بالأخلاق العامة، وإنما تحوّل إلى فضاء مفتوح للكشف الإنساني وفضح الازدواجية الكامنة بين الظاهر والمتوري، كل ما هو في الخفاء مشروع، أما الظاهر فالويل والتبور.

لجأت الساردة في رواية رجالي إلى تغيير المكان هروبا من رقابة الأسرة والتقاليد التي تمارس ضغطا عليها، فسافرت إلى مونبلييه (فرنسا) لتمارس مشروع حرّيتها الجنسية الذي يجعلها تمتلك السلطة على جسدها، فتدور باحثة عن الحبّ والشهوة بكلّ حرية وطلاقة، ولقد رأت في ممارسة الجنس تحقيقا لها، وهي ترفض الزواج على الرغم من حبّها لسعيد، إلا أنّها تركته في كنف التقاليد لتنتقل إلى رجل آخر وهو "ألان" "التقيت ألان القادم من البحر، لقد رسي في وهران بمركبه الشراعي، إنّه فرنسي أبحر للهروب من مأساة وفاة والدته ... كنت بحاجة لذلك لنشوة الخطر ومباهج المغامرة

¹ مليكة مقدم، رجالي، ص 66.

كما يرويه رجل، ضقت ذرعا بالمحظورات، لم أصارحه بحملي، حصلت على موعد للإجهاض، أنا بحاجة لذراعي رجل، بحاجة لهذه القوة المفعمة بالحياة، وهذا كل ما في الأمر¹.

وهنا نلمس التناقض الكبير لدى الساردة، فهي من جهة تتمرد على السلطة الذكورية، ومن جهة أخرى تحتفي بالرجال، بل وتخصّص كتابة رواية كاملة لهم، تحكي عن علاقاتها معهم، كانت معايشة أجنبي في الجزائر بمثابة اعتراف بالإلحاد وانتهاك للتعاليم الدينية واقتراف للمرفوض والمحظور، ولكّني لم أنس أنّ مودّة معلّمتي وسيدة يهودية ورئيس مشغل من الأقدام السوداء ورعايتهما ... كانتا غنيمتي حرب في طفولتي فيما الحرب مستعرة في الجزائر، لقد أسهمت تلك المحبة والرعاية نهائياً في وقايتي من ثنائية المفاهيم السائدة في المجتمعات، تلك المفارقة العجيبة التي تريد تدوير التنوع البشري في كتل أحادية منغلقة على غيرها، متحرّجة عقائدياً².

تدعو الساردة من خلال هذا المقطع السردى إلى التعايش مع مختلف المجتمعات والأجناس والتعددية والاعتراف بالآخر، وكلّ هذه الأفكار أقرّها فكر ما بعد الحداثة الذي يدعو إلى إعادة الاعتبار للأقليات والمهمّشين والعرقيات ... لكنّ ما يثير التساؤل هو دفاعها عن اليهود وانحيازها إليهم تقول: "أنا سأتزوج يهودياً، كنت أريد ذلك حقاً بملء جوارحي، أريد ذلك احتجاجاً على الانغلاق الجهّمي للأجناس والطبقات والأعراق ... رغبة منّي بتسديد رفسة كبيرة في تلك العنصرية المتداخلة التي هي بمثابة مجموعة من الاستبدادات القائمة مثل القوانين الإلهية"³. تريد أن ترتبط بيهودي ثورة على عدم اختلاط العرب باليهود، واحتجاجاً على الانغلاق للأجناس.

وجدت في الرجال الذين تختلف معهم في الثقافة والعادات والتقاليد وسيلة للوصول إلى حريتها المبتغاة، "بتّ مقتنعة أنّ وحدهم الرجال القادمين من بعيد من أرض أخرى بوسعهم أن يساعدوني على التحرر نهائياً من البلبلة الجزائرية، لا بل إنّها قبل كلّ شيء حاجة للهروب من الاستتطاق، والقسوة، والتمييز، والغباء، والقمع الذي يمارسه المألوف، وفكّ التصاقي بالعادات والتقاليد ومحاكاة

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 71.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ المصدر نفسه، ص 72.

الجماعة، المرور بالغريب كما ينخرط المرء في المقاومة السرية لإنقاذ نفسي والاهتداء إلى سبيلي"¹، وتؤكد أنّ الاحتكاك بالآخر والانفتاح على عالمه والتواصل معه هو الخلاص بالنسبة لها من التوقع والانغلاق. وعليه تجسد كتابات مليكة مقدّم هذا البعد التمردّي في النظر إلى وضع المرأة، والتعبير عن رفضه وفضحه، فيبرز ارتباط رواية "رجالي" بمعنى التمرد دلاليا ومعجميا، ذلك لأنّ التمرد يعني رفض الموجود زمانا ومكانا والتّوق إلى المنشود مكانا بديلا وزمانا مختلفا.

تمثّل البطلة الساردة المرأة المتمردة على كلّ القوالب والحدود التي تتمط المرأة في صور مسكوكة محكي عنها، وهي الأنثى التي جاهرت بأنّها حرّة في أقوالها وتصرفاتها، وهي تعيش كما تشاء، تختار الرجل الذي ترغب فيه وتتركه متى أرادت، "أناوب في المستشفيات أتخذ عشاقا لليلة واحدة، أرفض أن أقابلهم ثانية، أرفض أن أحدثهم عن الجزائر، عليّ أن أنسى الكثير، فأبادر إلى طرح الأسئلة، أشعر بأنهم لإدراك العلاقات بين الرجال والنساء، واللعبة السياسية وقواعد الديمقراطية، وواقع الحرّيات في فرنسا، لا أستطيع الاستغناء عن الرجال، وفي الوقت نفسه أفضهم حالما يحدثوني عن الحبّ، أشهر مسدّس كلامي"²، لا تريد سوى الشهوة واللذة "سوى بدايات العلاقة، أمّا الباقي فينوء عليّ ويحبطني ويضجني سلوكي أشبه بسلوك الرجل الذكوري ... يبلغ تحريّ الجنس وتقرجه الدّروة، إنّه هجوم مضاد للجسد الذي يرفض الفطام، الذي يجابه حسّة المشاعر بزهو الشّبقي، يكرّر اختبار النّشوة رفضا للكآبة، جسد رجل للرحيل، للبقاء على قيد الحياة"³.

تظهر الساردة من خلال هذا المقطع السردّي منقمة من الممارسات الذكورية التي تجعل من المرأة مجرد جسد شهواني لا أكثر، وكأنّها تتقمّص شخصية الذكر في علاقاتها بالرجال، واهتمامها بالبدايات فقط والشهوة وليس بإقامة علاقة حبّ متينة، لقد اختارت أن تردّ على السّلطة الذكورية بالممارسات نفسها، فبعدما تركت آلان وخانت سعيد ها هي تسافر إلى فرنسا وتلتقي رجلا آخر جان لوي، "في المساء تناولنا العشاء في حيّ مونمارتر، نشعر بالانسجام معا، بالانسجام الشديد حين

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 72.

² المصدر نفسه، ص 76-77.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

راحت الكلمات تتعثر بفعل الشهوة، ولحظات الصمت تتناقل وبلاغة النظرات تطالب بالمزيد، رحنا نتبادل القبلات على سلام مونماتر، إنَّها باريس في شهر آب / أغسطس والمرّة الأولى التي أقبل فيها الذهاب إلى شقّة رجل¹.

كان تمردها على قوانين هذا المجتمع عاصفاً، فالبطلة تنتقي أصدقاءها من الرجال، ولا تتوقّف عند هذا الحدّ بل تخترق المألوف وتتجاوز العادات، فلا تكتفي برجل واحد وتصبّ كامل غضبها على هذا البلد الذي لا يؤمّن حرية للإناث، وتصل جرأتها إلى أن تنام مع الرجال لمجرد الشهوة فقط، ولا تقيم وزناً لهويّتها الجزائرية، "هنا أنا الغربية، ما أجمل أن أكون أنا الغربية بعيداً عن الإدانات الجزائرية، أكتشف في باريس تلك الحيوانية الشبقة للحالة الغرامية، لا يكفّ أحدنا يلحس الآخر، يختبره ويذوب فيه هيأماً، بطرف اللسان، بطرف الشفاه، بطرف الأصابع، بطرف اللحم في كلّ الأوقات، حيث يتصاعد في الأحشاء جوع أكثر إلحاحاً يعضّ أحدنا الآخر في نوبات محمومة، يتهم أحدنا الآخر منهكين متخمين للحظة، للحظة فقط، الحُبّ لذّة مفترسة². تتحدّث الساردة هنا بلا موارد أو التواء عن اللذة الجنسية، تفعل هذا دون حياء أو خجل أو خوف، لا من الرجل ولا من العائلة التي تجسّد قيم المجتمع.

إنّ هذا المقطع السردى لا يكتفي بالنقاط الخصائص الفيزيائية للجسد: (اللسان، الشفاه، الأصابع...) ولا بوصف لحظات الاتحاد الجنسي ولكنّه يتغذى كذلك من إسقاطات العين الأنثوية الطّافحة بالرغبة الجنسية في الجسد الذكوري المرغوب فيه، وهي عبارة عن انفعالات نفسية ترمز إليها الوحدات المعجمية أو الحملات التي تستند إلى أعضاء الجسد (يلحس، يختبر، يذوب، يلتهم)، إنّ كمياء الشهوة قد توسّع من المنطقة الإيروسية للجسد، "اركض عبر الحقول، أعرّ على الجداول يكسو مجراها الجرجير، أتدحرج في المروج مع جان لوي نمارس فيها الحُبّ، تمتزج روائحنا بباقة العشب المنسحق تحت أجسادنا، أقول لنفسى إنّ هذه هي الجتّة، هنا في هذه اللّحظة لا وجود لجتّة أخرى،

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 78.

² المصدر نفسه، ص 81.

ثم أمثل الرّاقد في الوادي وهو يعانقني، ولكنه رقاد مصطنع ومرتعش، ورأس العشيقي على نهدي بدلا من ثقبين أحمرين في الجنب الأيمن¹.

تبدو مراسيم الإغراء من خلال العطور وطريقة المشي ... فقد اعتمدت الساردة على ثنائية ما يرى وما لا يرى من المناطق الإيروسية والأعضاء المجاورة لها، ووظفت بعض التعبيرات الجنسية دون التصريح بها مباشرة، "كنت أجهل وجود هذا التنوع الأخضر، انتشيت عشقا وخضرة، الحبّ أخضر، إنّه نار خضراء، أخضر تحت سماوات متبدّلة منبهرة تتساب مع برائقتها من العشب الطّري على الدّغل الأكثر قتامة، تشع إمبراطورية اليخضور وسط توهّجات الغرام"². يبيّن هذا المشهد السردّي إحساس البطلة الساردة الوجداني إزاء هذا البعد الشّهواني الرّغبوي.

تمّ الانزياح في هذا المقطع السردّي عن موضوع الرّؤية المحوري الذي هو اللذة والجنس إلى قرائن كنائية مجاورة، سواء أحوالت على الساردة (انتشيت، أجهل ...) أو ارتبطت بأشياء غيرية (الحبّ أخضر، توهّجات الغرام، نار خضراء ...). وتنتهي الساردة روايتها بقولها "عند هذا الحدّ من التّمردات والأسفار والانفصالات والمنافي وحدها طفولتنا بوسعها أن تصالحننا مع أنفسنا"³. إنّ ما يوارى في حياة المجتمعات يظلّ مهما تعاقبت عليه الأزمنة وتراكت حوله الكتابات مدعاة للتساؤل، وموضوعا حيويا تتعدّد مداخله أثناء التناول الرّوائي والأدبي بصفة عامّة، والجنس لا يقلّ أهميّة عن تيمات أخرى مهمّة، كالدين والسياسة والتاريخ وغيرها.

ينخرط الجسد الأنثوي في سلسلة من العلاقات العابرة التي لا تجد مبررا لها سوى المتعة ولا شيء غيرها، فتنفوق بذلك الأهواء على المثل العليا، فالبطلة تبرّمت من المؤسّسة الدّينية، وأعرضت عن الأعراف عندما تنكرت لرصيدا القيمي، كما تعبّر عن ذلك هذه المقتطفات: "انتشيت عشقا" و"أكتشف في باريس تلك الحيوانية الشّبقة" و "يبلغ تحري الجنس وتفجره الدّروة". يطلب الجسد حرّيته ويتمسك بها، باعتبارها شرطه الإنساني الذي بها ينتعش ويشعّ نورا وحيويّة.

¹ مليكة مقدّم، رجالي، ص 79-80.

² المصدر نفسه، ص 80.

³ المصدر نفسه، ص 244.

لا أحد ينكر أنّ الجنس لا يزال في ثقافتنا عبارة عن "تابو" يتمظهر بأشكال عدّة في حياة الفرد والمجتمع، وهذا في حدّ ذاته أحد أهمّ الأسباب الكفيلة بالتعرّض للجنس أدبيا وفنياً، وباعتبار أنّ الرواية فضاء للغوص بعمق في قضايا الانسان وإشكالاته، فإنّها تعكس تأثير الجنس ووجهة نظر الكاتب. ونعود لنتساءل متى كان الجنس "تابو" في الكتابة العربية؟ منذ النسخة الأصلية لألف ليلة وليلة الممتلئة بأحاديث الجنس بشكل سافر وصريح، ومنذ الكتب الوقورة التي لا تكاد تخلو من الحديث عن الجنس. لا يحتاج الأمر إلى العودة إلى تاريخ الأدب العربي المليء بالكتابات الجنسية شعرا ونثرا، ولم يدخل الحرج والانغلاق والانقباض تجاه الجنس إلا في العصور المتأخّرة.

وإذا انطلقنا من طبيعة تواجد الجنس داخل المتن السردّي في روايات مليكة مقدّم وكيف تمّ تقديمه للقراء يمكننا القول إنّها لم تتناول الجنس بشكل إباحي، لإضفاء شيء من الإثارة أو معادلة تجارية بغاية تحقيق الرّواج، وإنّما اتخذته وسيلة للدّفاع عن طروحاتها، حول التمرّد وتقويض السّلطات، والحرية الجنسية وما إلى ذلك من أفكار ورؤى. وتبقى قضية الجنس من القضايا التي كانت ولا زالت محورا مهمّا من المحاور التي حفلت بها الرواية في العالم منذ نشأتها، ما دام الجنس واحدا من العوامل المؤثّرة في شخصيّة الفرد والجماعة.

الفصلُ الثَّاني: كتابةُ الجسد من القمع إلى التَّحرُّر.

المبحث الأول: النِّقد النَّسوي والجسد الأنثوي

المبحث الثاني: اشتغال الجسد في روايات فضيلة الفاروق

المبحث الثالث: معجم الجنس في "شهقة الفرس" لسارة حيدر.

يكاد البعد الجسدي أن يكون فائق الحضور في النتاج الروائي العربي، الجديد منه خاصة، يبدو متعدياً لحدود المصادفة نحو أن يصير نهجا معتمدا متعارفا عليه حتى لا نكاد نجد نصا سرديا دون تلميحات جسدية تحضر كاختراق للممنوع وتمرد على قيم الحياء والحشمة والأخلاق التي تقوم عليها الثقافة الجزائرية التقليدية.

الجسد نظام من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني، وعليه فإن اعتبار حركاته إنتاجا ثقافيا إنما هو تفسير منطقي لامتناهه لطبيعة الحضارة ونظام الثقافة. فهو من ثمة لغة تختلف جملة وتفصيلا عن لغة اللفظ التي لا تؤمن إلا بمبدأ التقييد، وعليه فكل استعمال للجسد هو تعبير، والفرد يخلق من خلال جسديته نسيجا دلاليا، فالجسد وعاء لمعان اجتماعية. بناء على هذه الاعتبارات فإن الجسد كمبحث أصبح على مستوى التنظير والممارسة قطبا رئيسا للاهتمامات المعاصرة في العالم العربي الإسلامي، ومرجعا ضروريا يتناول الفرد والمجموعة في كل الأبعاد.

تنهض الروايات النسوية بمهمة تمثيل عالم المرأة جسديا وثقافيا ونفسيا، وجل متونها تحتفي بالجسد الأنثوي بوصفه هوية أنثوية خالصة، وتشغل بتفاصيله وجمالياته وتتهمك في رسم استيهاماته في سياق لغوي متخيل، مفعم بالإحياءات والاستعارات والمجازات والمحمولات الدلالية التي تتصل أساسا بحرية المرأة، وبعاد ترتيب عالم الأشياء وفق أبجديات الجسد، فالسرد لا ينفصم عن هذا المعطى الأساس، بل يبعث بوصفه مكافئا لغويا لحالة الجسد في سكونه واندفاعه، في خضوعه وثورته، في تمدده وانقباضه، في إقباله ونفوره، في إفتنانه ونشوته، مع تفاوت النصوص في مقدار استحضر الجسد والإنصات إلى إيقاعه وتشكيله لغويا، واستدعائه بوصفه بؤرة يدور في فلكها الحكي.

يُميّز الباحثون بين اتجاهين أساسيين في التعاطي مع الجسد الأنثوي على مستوى السرد النسوي: ينحو الأول منحى النظرة التجريدية التي لا تنصت إلى الإيقاع الجسدي، بينما ينزع الثاني نحو النظرة الاحتفائية التي تقوم على تيمة الجسد على حساب المسار العام للحكاية، مما يعكس الأثر

السَّلبِي لهيمنة الجسد، ويمكن ترجيح موقفٍ وسطٍ، ينشغل بالجسد دون أن يضيع مسار الحكي باستطرادات جسدية غير مجدية¹.

المبحث الأول: النقد النسوي والجسد الأنثوي:

أفرز فكرٌ ما بعد الحداثة عدَّة نظريات تشترك في كونها ترفض السائد والتَّتميط وتتحو نحو المغايرة والاختلاف، ومنها استمدت النَّظرية النَّسوية أفكارها لتحاول أن تؤسس لثقافة مختلفة تعيد قراءة الماضي من أجل فهم الحاضر وبناء المستقبل، وذلك عبر تفكيك وتقويض المقولات الذَّكورية واخضاعها للمساءلة، وإعادة التَّأويل محاولة إيجاد مكان في هذا العالم يؤمن بالمساواة بين الرِّجل والمرأة، متوسِّلة الكتابة بالجسد وسيلة للتَّحرُّر وإثبات الذات، لأنَّها وعت أن شرط وجودها يكمن في استعادة جسدها.

يحتلُّ الجسد مكانة مميزة في الإبداع النَّسوي، ويعتبر التَّيمة المشتركة بين مختلف الأعمال الأدبية لمعظم الكاتبات، فبعدما كان الجسد ولمدَّة طويلة ينظر إليه نظرة مواربة، بسبب ثقل المحظورات التَّاريخية وسطوة ثقافة المحرِّم على آليات الإبداع العربي، أصبح اليوم بؤرة معظم الأعمال الإبداعية و" تتفق النَّسوية الأمريكية مع النَّسوية الفرنسية في كون الجسد الأنثوي أفضل مكان تستطيع من خلاله النساء التَّعبير عن رفضهنَّ للسيطرة أو الهيمنة الذَّكورية التي تحاول عزلهنَّ عن السَّاحة التَّقافية"²، وهذا ما يثير التَّساؤل حول كيفية توظيف الجسد في المتن الروائية وما مدى استيعابه لقضايا العصر، وكيف ساهم في تحرير المرأة من الاضطهاد والقهر. سنجيب عن هذه الأسئلة من خلال تحليل بعض المتن الروائية، وقبل ذلك لا بدَّ من الوقوف ولو بشكل سريع على مفهوم الجسد في الثقافة العربية والغربية، والشروط التَّقافية والاجتماعية التي ولدت هذا الاهتمام المتزايد بالجسد.

¹ ينظر: هاجر حويشي، الجسد الأنثوي وكشوفات التَّحليل التَّقافي قراءة في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي 2018/07/02 على الموقع: <https://jilrc.com/>

² عبد النور ادريس: التَّمثلات السُّوسولوجية للجسد الأنثوي في القصة النَّسائية، ص16.

1. الجسد في الثقافة العربية:

اعتبر الجسد الأنثوي في الثقافة العربية مجرد جسد شبيقي، جسد شهواني مثير " إنَّ المرأة جسد ليس إلّا، وكانت ومازالت مغنما ثمينا، بل من أغنى الغنائم خاصّة في الحروب وأنها المحظية والخادمة والأمة تباع في سوق النخاسة، وتعود هذه الممارسات بحقها بسبب أنّ جسدها اشتهاى خطير في نظر الثقافة الأسطورية الذكورية"¹، وبهذا فقد ارتبط الجسد الأنثوي بالمحرم والطّابو، كما ارتبط أيضا في المخيال العربي بصورة المرأة الجميلة ذات القوام الرّشيق والوجه الجميل، حيث قال التّيجاني واصفا المرأة بـ" الصبّاحة في الوجه، والوضاءة في البشرة، والجمال في الأنف، والحلاوة في العينين، والملاحة في الفم والظّرف في اللسان، والرّشاقة في القدّ واللّباقة في الشّمائل وكمال الحسن في الشّعْر"²، فقد حدّد العديد من المواصفات الجسدية للمرأة حتى تكون جميلة وجذّابة وأكثر إثارة وفاتنة وساحرة، ورسّخ المتخيّل الذكوري صورة المرأة الجميلة والشّبيقة المحصورة في جمال جسدها فهي مجرد متاع يستمتع بها، وبالتالي حصر تقديرها على مستوى الجسد فقط، أو ما يمكن أن يقدّمه من متعة وخدمة للجسد المذكّر، وهكذا ظهرت صورة المرأة المغرية والفاتنة والسّاحرة بشكلها الجسدي المميّز.

قدّم التّراث العربي صورة نموذجية للمرأة الجميلة، كما افتنن القدماء بالجسد المثال " عندما أعرضوا عن واقعية الجسد الفيزيقية المحدّدة، لذا أضحى الجسد مثالا لغويّا قد يحاكي أصوله المرجعية"³. ويؤكد ناصر ظاهري في كتابه وصف الجسد في الشّعْر الجاهلي أنّ الشّاعر الجاهلي قد خلق "جسدا تخييليا" مخصوصا متعاليا عن الواقع، وارتقى به مرتقى مغاير⁴، كما أنّ الجسد قد "استأثر ببالغ الأهميّة في وعي الشّاعر الجاهلي، ذاك الذي اعتزّ ببنيته الجسدية، فأنشأ نموذجا لجسد متخيّل في صورة الفارس وهو مكتمل القوى متحفّز للذّود عن حمى القبيلة، وأمّا صورة المرأة الجسدية فاقتفى

¹ منير حافظ: الوعي الجسدي، الاشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، سورية دمشق، ط1، 2012، ص99.

² التّيجاني، ابو عبد الله محمد بن احمد بن محمد بن ابي القاسم، تحفة العروس ونزهة النفوس، مكتبة التّراث الاسلامي، القاهرة، 1987، ص227.

³ عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر ما بعد الحداثة، قراءة في شعر السّبعينيّات، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005، ص09.

⁴ ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشّعْر الجاهلي، دار الخليج، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، 2017، ص14.

محاسنها والنقط جميع تفاصيل الجسد بدقة مغرِّفاً في وصف الجزئيات، واستوحى صورتها من واقع الصحراء وما يحيط به"¹، وابتدع صورة لجسد المرأة تتحرك عبر الجزئيات التشكيلية، ويبيدي عناية فائقة بالتفصيلات الخاصة ببدنها، إذ تتكثف الاشارات إلى ضخامته ونعومته ورشاقته وإلى مفاتنه، وهي رؤية جمالية محضة إلى البدن الموصوف، فيشكل الشاعر جمالا مثالا لمقاييس تنبثق من وعي الشاعر بالجمال المطلق، فيستند إلى التخيل باستحضار ما ليس حسيًا ودمجه في بدن المرأة².

اهتمت الثقافة الإسلامية بموضوع الجسد في إطار الثنائية العتيقة الروح / البدن، والتي تفضل فيها الروح على البدن، "لارتباط الأولى بالعلوي القدسي، والثاني بالغريزي الساقط، الذي يلزم كبه والتحكّم فيه، ويرى الصوفيون أنّ الجسد يوحى إلى الفناء، والروح هي التي تبقى، لأنها أظهر، وهي الأزلي والأبدي، ووفق هذا المنحى يكون الجسد هو "الضد الذي تؤكد الروح وجودها بقمعه وكبجه وردعه والتسلق عليه"³. أما في بعض كتابات التراث الإسلامي فينظر إليه على أنه عورة يجب حجبها عن الآخرين.

وهكذا ظلّ الجسد زمنا ذلك الشيء المحجوب الغائب تماما، تهيمن عليه النظرة الدينية، ويعيش على تخوم الهامش ككيان متشظي ومغيب، تنقاسمه النظرة الفقهية والخطاب اللاهوتي، من خلال الوصاية التي تمارسها الثقافة العارمة على الثقافة الشعبية، والاستغلال الإيديولوجي الذي اختزله في طابعه المادي⁴. وضمن هذه النظرة المجتمعية يبقى وضع الجسد ثقافيا ينظر إليه نظرة تشييبية، تسعى دائما للتقليل من شأنه إلى مجرد وسيلة لإشباع الرغبات الجنسية.

2. الجسد الأنثوي في الثقافة الغربية:

اهتمت الفلسفة الغربية بالعقل واحتفت به أيما احتفاء، وفي مقابل ذلك ألغت الجسد واستبعدته، واعتبرته مصدرا للغرائز والشهوات ولا يؤدي إلى ارتقاء العقول والإنسان، لذا فقد وضعت في المرتبة الثانية، وتؤكد الزهرة إبراهيم أنّ "النظرية الأخلاقية من أفلاطون إلى ديكارت تنبّت قمع الرغبات

¹ ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، ص112.

² المرجع نفسه، ص124.

³ مصطفى محمود، الروح والجسد، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1998، ص23.

⁴ رشيد الحاحي، سيميائية الرمز في التشكيل اليدوي، مجلة علامات ع 174، ص79.

الجسدية حتى يتراكم المكبوت ويشكل طاقة دافعة تحقق بواسطتها ألوانا من الخلق والإبداع، باعتباره مثالا¹.

لقد اعتبر الجسد في مختلف النصوص مصدر الشرّ والذلّ وقد عومل باحتقار وازدراء، واعتبر سقراط أنّ "الجسد متعفنّ والروح طاهرة، بل إنّها هي من يحفظ للجسد طهارته، لكنّه حالما يتعفنّ فهي تغادره بالموت على نبعها الطاهر، لهذا كان سقراط كثير الميل إلى التجرد من انفعالات الجسد وشهواته، بل لقد كان يتمرن على تجنب الشهوات الجسدية واعتزالها"².

أمّا الإنسان عند الفيلسوف أفلاطون فهو مقسم إلى جسد وروح، فالروح تسكن في عالم المثل الذي يتعالى عن الشهوات والغرائز، أمّا الجسد فهو مصدر للشرّ وللفتنة، "ولهذا ألغى جسد المرأة واعتبره مجرد آلة للتفريغ والإنجاب، وهو في ذلك لم يبلغ جسد المرأة كرها كما يتبادر إلى الأذهان، بل لعدم ثقته بالحواس"³، وإذا كان أفلاطون قد فضّل الروح / العقل على الجسد / الحسّ معليا من شأن الأوّل ومحقّرا من شأن الثاني، فإنّ تلميذه أرسطو في معرض تناوله لثنائية الجسد / النفس لم يسع إلى المفاضلة بينهما، بل اعتبر أنّهما جوهر الإنسان، وأنّ وجود هذا الأخير لا يمكنه أن يتحقّق ولا لماهيته أن تكتمل إلا بهما معا⁴.

ولعلّ فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche أهمّ مدافع عن الجسد الإنساني ويقول: "إنني بأسري جسد لا غير، وما الروح إلا كلمة أطلقت لتعيّن جزءاً من هذا الجسد"⁵، وإنّ ما ذهب إليه نيتشه قد مهّد الطريق أمام مجموعة من المفكرين والباحثين في إدراك قيمة الجسد، "ككينونة وجوهر لا نفهم الظاهرة الإنسانية ولا تفسّر إلا به ومن خلاله، وما العقل الذي قدّسه الفكر طويلا إلا واحدا

¹ الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، مراجعة وتحريّر خضر الأغا، دار النايا، دمشق، 2009، ص 11.

² هشام علوي، الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الزمن، ع 44، 2004، ص 47.

³ رشيد عويّدة، الجسد شرارة حراك ... الجسد أيقونة التغيير، على الموقع:

<https://ueimarocains.wordpress.com/2013/02/13->

⁴ المرجع نفسه.

⁵ نيتشه فريدريك هكذا تكلمت زراداشت، ترجمة جديدة، منشورات المكتب العالي للطباعة والنشر، بيروت، ص 52.

من مكونات الذات البشرية المحسوسة.¹ ولكننا نتساءل ما دام الجسد كذلك، إذن لماذا عملت الفلسفات المثالية على قمعه وسجنه، وإحلاله المرتبة الثانية بعد العقل؟ إنَّ العلاقة الهيمنية بين الجسد والعقل لازالت قائمة مهما بدت مظاهر تحرر الجسد كثيرة وسائدة، "لأنَّ حضور المؤسسة في العالم المعاصر بالمفهوم التقليدي الذي ييؤى العقل مكانة الصدارة مازال قويا وحاسما في ميادين أساسية ... اختلاف الثقافة المحكومة في الغالب بثالوث الدين، السياسة والجنس، لا يفتأ يطرح وضعاً سجالياً إن لم نقل صراعياً بين الجسد والعقل"².

وقد شاع في الديانات الإنجيلية تصوّر ثنائي بين الجسد والنفس، ويذهب دافيد لوبروتون **David Le Breton** في كتابه أنثروبولوجيا الجسد والحدثة إلى القول أن جثث القديسين والقساوسة "تقطع وتفسخ وتبعثر رفاتها عبر العالم المسيحي"³، ويشير في كتابه أيضا إلى أن علم التشريح كان ممنوعا خلال القرون الوسطى بل لا يمكن حتى التفكير فيه، إن كسر أداة في الجسد كان يشكّل انتهاكا للكائن البشري، ثمرة الخلق الإلهي، ففي عالم القيم السائدة في القرون الوسطى وعصر النهضة كان الإنسان في اتصال مع العالم⁴. ومن خلال ما سبق نتبين أن الجسد في المسيحية يشير إلى كينونة الإنسان بكليته وإلى كامل شخصه ومصيره، والجسد هو الذات والنفس والشخص، كلّها مجموعة واحدة، ولكنّ الجسد ليس شيئا ثابتا، "فهو كينونة متحوّلة بفعل الزواج أو الإيمان أو كليهما، ممّا يجعل قدسيّة الجسد قابلة للتحوّل عن طريق الاستهلاك الطقوسي للجسد، فالمعاني التي يحملها الجسد كلّها رموزية، فهو يرمز إلى الإيمان والمعتقد وإلى فعل الانتماء إلى مجموعة مقدّسة"⁵، وهذا ما يمارسه المسيحيون.

¹ الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 155.

² المرجع نفسه، ص 118.

³ دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحدثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص 34.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

⁵ فؤاد إسحاق الخوري، إيديولوجيا الجسد، رموزية الطهارة والنجاسة، دار السّاقى، ط1، 1997، ص 36-37.

ويتوصّل لوبروتون من خلال أبحاثه إلى أنّ الجسد في التقاليد الشعبيّة لا ينظر إليه مطلقاً بصفته متميّزاً عن الإنسان كما في المعرفة البيوطيبيّة، إنّ هذه المعارف التقليديّة لا تعزل الجسد عن الكون، "إنّها تتمفصل على نسيج من الاتصالات يظهر أنّ نفس المواد الأولية تدخل في تركيب الإنسان والعالم"¹، وعليه فإنّ مسألة الرّوح والجسد مطروحة في الثقافة الغربيّة بشكل كبير، حيث ينظر خطاب الحداثّة الغربيّة إلى الجسد وفق منظورين مختلفين: النّظرية العلمانيّة التي تنادي بفكرة السّقوط في الجسد المدنّس، لأنّ الجسد يعتبر الجزء الملعون من الوضع البشري الذي تفاهم العلم والتّقنيّة على إعادة صيغته ونزع الطّابع المادي عنه من أجل تخليص الإنسان بشكل ما من إغراقه في اللّحم، بينما الثّانية ترى فيه الخلاص عبر تمجيد الإنسان بإحساسه وصياغة مظهره، والبحث في الهوس جاعلة من الجسد موضوعاً مميّزاً، لكن في كلا الحالتين فُصل فيها الإنسان عن جسده، ونظر إليه كواحد في حدّ ذاته².

لقد اشتغل ديكارت على فكرة التّمييز بين الرّوح والجسد، فهو يسلمّ أولاً أنّ الشّيء الذي يحتفظ ببيداهته واستقراره ويتعالى عن الشكّ هو الفكر المحض المستقل والمتميّز عن الإحساسات، أي ذلك الفكر الذي لا يحتاج إلى الجسد... ويعرّف الجسد على أنّه "كلّ ما يمكن أن يحدّه شكل، كان يرمي في نهاية المطاف إلى إبراز أنّه على الجسد أن يخضع لسلطة العقل المنظّمة لانفعالاته وشهواته، وهو تصوّر لا يخرج عن النّظرة الأخلاقيّة التي حكمت تصوّر ديكارت، فالانفعالات تجعل من الجسد لصيقاً بالطّبيعة الحيوانيّة، أمّا العقل فهو من يعمل على إعادة الاعتبار للطّبيعة الإنسانيّة"³.

غير أنّ النّظرة إلى الجسد بدأت في التّغير مع الفلسفة الحديثة، خاصّة مع فكر ما بعد الحداثّة، الذي أعاد الاعتبار للذّات ودعا إلى تركيز الاهتمام عليها، وأصبح الجسد يحتلّ مكانة مميّزة في الدّراسات الحديثة، وظهرت العديد من الأبحاث التي تحاول فهمه وتحليله بعدما كان يحتلّ موقعاً هامشياً، أصبح اليوم وجهاً من وجوه الهوية، ممّا جعل الجسد "يتشكّل كدالّ متكاملٍ يكتفي بذاته،

¹ دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثّة، ص 82.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 220.

³ السيّد نجم، المقاومة والتّعبير بالجسد في الرّواية، على الموقع:

وقادر على توليد سلسلة لامتناهية من الدلالات انطلاقاً من تنوع الأنماط الصانعة لكيونته، وهي الخطوة الأولى نحو انفصاله عن الأشياء والغوص عميقاً نحو عالم الذات المندرج في الحقل الثقافي، حيث تتحدّد كينونته من هذا النمط الثقافي الذي يؤطره، لكونه يحتلّ حجماً إنسانياً ما يميّزه عن عالم الأشياء¹.

ويميّز فريد الزّاهي بين الجسدانية هي "الممارسة العليا للجسد في كلّ تمظهراته، وهي البنية الفوقية الذهنية التي يتمّ عليها عزف مقطوعة الجسدي، وبين الجسمانية التي ليست شيئاً آخر غير الصّيغة البيولوجية لحياة الجسد، لذلك تكون الجسمانية الطّاقة البيولوجية والعضوية والجنسانية"². أصبح الجسد إذن أكثر من جسم فيزيولوجي، إنّه كيان رمزي يعمل على اختراق وضعه الهامشي بتمديد مجاله الرمزي والبلاغي، فقد خرج من إطاره المعهود ليدخل في إطار آخر ليشحن بالدلالات والأبعاد والتمثّلات.

3. الجسد الأنثوي والكتابة النسوية:

إنّ كتابة الجسد ليست جديدة، فقد عرفها الكاتب العربي منذ القدم، منذ امرؤ القيس الذي وصف لقاءه بمحبوبته وصولاً إلى سرديات العرب التي كتبها شيوخ فقهاء، "فقد أنتج الخطاب العربي مصنفات رائدة من قبل فقهاء وأئمة مرموقين عن الجنس والحُبّ، تعتبر كمراجع كبرى في مجال العلاقة الجنسية والمحبة والعشق"³، ومن أهمّ هذه الكتب كتاب شهاب أحمد بن يوسف التّيفاشي بعنوان "ثرهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب"، وهو مخصّص في أنواع الحُبّ الممنوعة، كذلك كتاب "محمد المغربي التّيجاني في تحفة العروس وروضة النفوس" إلى جانب المؤلّفات العديدة التي ألّفها جلال الدّين السيّوطي عن الجنس، منها "تواصر الأيّك في نوادر النّيك" و"الوشاح في فوائد النّكاح"... وهذا يدلّ على وعي حادّ بأهميّة موضوع الجسد، وإنّما هي حاجة إنسانية يجب ألاّ يغفلها

¹ سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزّمن، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، 2003، ص 193.

² فريد الزّاهي، الجسد والصّورة والمقدّس في الإسلام، أفريقيا الشّرق، بيروت، لبنان، 1999، ص 27-28.

³ فريد الزّاهي، الصّورة والآخر، رهنات الجسد واللّغة والاختلاف، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرباط، ط1، 2014م، ص 20.

الإبداع، غير أنَّ جلَّ هذه الإبداعات والكتابات صُنِّفت ضمن أدب الهامش، "وهو كلُّ أدب ينتج خارج المؤسسة، سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو أكاديمية"¹.

وعلى الرِّغم من أهمّية الجسد بوصفه كينونة عن وجود الذات في العالم، فإنَّ بعضاً من مفكري العرب "يحمل قدراً كبيراً من الإنكار له والإجحاف، بل إنّه مغيب في كثير من المواضيع تغيباً كبيراً، وكأنَّ الإنسان غير معني بالجسد"²، وكذلك فإنَّ الدِّراسات الحديثة لم تهتمَّ كثيراً بموضوع الجسد، بل بقي ينظر إليه نظرة الخشية والتَّحفظ، لأنّه غالباً ما يرتبط في ذهن القارئ العربي بالجنس، ولهذا ظلَّت خطابات الجسد في مناطق الكتمان والتَّستر، وهذا ما ذهب إليه فريد الزَّاهي في قوله: "إنَّ دراسات الجسد باللُّغة العربية لا تزال إلى حدِّ الآن فقيرة وهشَّة، نظراً لما يكتسبه هذا المبحث من تشابك وتعدّد يتعلّق بالطَّبيعة المتعدّدة للجسد... ونظراً لكونه يدخل في التَّنائيات الميتافيزيقية المؤسسة، والأكثر عرضة للحضر والتَّهميش والتَّحريم والتَّحديد والتَّتميط"³.

أما منير الحافظ فيرى أنّ "العالم الحديث قد أزاح الجسد ووضعه في المرتبة الثَّانية، وقدم العقل عليه، وذلك على اعتبار أنّ العقل هو الآلية التي تصنع الحضارة المعاصرة في مختلف الميادين ... هذا التَّقدم في الوعي المدني الحداثي نقل شعائر التَّقديس لملكة الجسد إلى ممارسة مظاهر تقديس ملكة العقل المبدع الخلاق"⁴.

إنَّ الحَجَرَ الَّذِي مُورس على الجسد لعدَّة سنوات هو ما جعله الآن "موضوعاً للسُّرد، وموضوعاً للاستذكار والاستباق والاستهام، وموضوعاً للغة أيضاً، فمنه تخلق لنفسها تركيباً جديداً لا يدرك إلاّ في علاقته بما يتولّد عن الجسد من هزّات وإيماءات وآهات، حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج"⁵، وإنَّ ممارسة الحجب هو "اغتراب يُفقد الجسد قواه وفعاليّته وجماليّته، ويحوّل دون تحقيق ذاته،

¹ حسن البجراوي، أدب محمد شكري، من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع18، 2002، ص9.

² عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، ص9.

³ فريد الزَّاهي، الصُّورة والآخر، رهانات الجسد واللُّغة، ص5.

⁴ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، سوريا، دمشق، ط1، 2012م، ص63.

⁵ سعيد بنكراد، السُّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، ط1، 2008، ص54.

وأخصّ بالذكر المرأة التي تغرّبت جسدياً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً... وهذا التّغريب القاسي الذي فرضه المؤدج الذّكوري بطرائق ممنهجة وصلت به الفناعة إلى درجة أن جعل الأنثى سلعة جسدية "جنسية" وأنّ جسدها مردول وصابغ السوء"¹. وقد طرأ تحوّل كبير على النظرة إلى الجسد مع فكر ما بعد الحداثة، كما أسلفنا الذّكر، في تركيزه على الذات وإبراز حضور الجسد الذي تحوّل إلى مصدر ثري " لتوليد وصياغة الصّور البيانية، وإلى بؤرة لشبكة علامات واسعة، بعد أن ظلّت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التّداول وممنوعة من الدّلالة، فلم تمتلك بالتّالي سميوطيقاها الخاصّة بها، بل إنّ الأمر ارتد إلى الجسد نفسه، الذي صار بحقّ محور مكبوتات اللّوعي، فلا يتحرّك إلّا خفية، ولا يستعان إلّا رمزاً"².

إنّ التّركيز على الجسد في الأدب النّسوي هو محاولة المرأة استعادة امتلاكه بعدما كان ولمدّة طويلة في تصرّف الرّجل، يفعل به ما يشاء، وهذا الوعي الجديد بالجسد بوصفه قيمة تستمد منها غناها دفع بالمرأة دفعاً على استرداد ملكيّتها له باعتباره عنوان هويّتها الأنثوية، وأساس كينونتها، واكتسى الجسد بُعداً بورياً على حدّ تعبير سعيد بنكراد تتمظهر فيه الذات الأنثوية وتُدور حوله كلّ الأشكال، لأنّه الشّكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كلّ الأشكال، إنّ الجسد حاضر في كلّ شيء، وكلّ شيء يدور حول الجسد³. ويرى منير حافظ أنّ الهدف الآن من استتطاق الجسد هو "استخلاص الأنساق القيمية المطمورة وإنّ كانت القراءة ضرباً من اللّعب الممتع، لكنّ له دلالاته الرّوحية والثّقافية"⁴، ومنه فالجسد الأنثوي إذن طاقة تعبيرية موجبة، وجدت فيه النّسويات ضالّتهنّ بوصفه رمزاً وثقافة، و"حاملاً مثالياً لكلّ التّمثلات التي يتخيّل بها المنطق الذّكوري عالم المرأة العام والخاص، ومكوّناً أساسياً لبنية هذه التّمثلات، من خلال ما تضمّنه المرأة في خطابها وهو يستتطق جسدها، وينوب في أحيان كثيرة عن خطابها المباشر"⁵.

¹ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ص 99.

² عبد الله إبراهيم، السرد النّسوي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2001، ص 217.

³ ينظر: سعيد بنكراد، النّص السردّي نحو سمياتيات للإيديولوجيات، دار الأمان، الرباط، 1996، ص 111.

⁴ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ص 173.

⁵ عبد النور إدريس، التّمثلات السوسولوجية للجسد الأنثوي في القصّة النّسائية، ص 6.

لقد استطاعت المبدعات من خلال أعمالهنَّ الكشف عن الجسد وإعادة الاعتبار له، بعدما كان مهمّشاً وثانويًا، واستطعن أن يكشفنَّ الغطاء عن أمور كثيرة، ويثرنَّ أسئلة جدُّ مهمّة في موضوع الجسد، هذا الكيان الغامض الذي يحتاج إلى مزيد من البحث والتّقيب، من أجل معرفة مكوناته، إنّ الجسد أداة كشف وتحليل متميّزة للإمساك بالواقع وتفسيره نظرًا لما ينتاب المرأة من تموجات وإيقاعات يكون الجسد معبرًا عنها بالفرح والألم.

أصبح الجسد في الروايات ظاهرة ثقافية بدأت بالبروز منذ بداية القرن الحالي، فالجسد هو المدار الذي تنتظم حوله كلُّ مكونات الرواية وعناصرها، فهو "منبعها ومصبُّها في الآن ذاته، فهو حاضر في كلِّ تضاعيف الرواية، بل في كلِّ تفاصيلها الصّغيرة والكبيرة، وهو حاضر في الرُّسوم والكلمات وفي الصّور والأحلام، وفي السّياسة والأخلاق والسّلطة، كلُّ شيء يدور حول الجسد"¹.

سعت المرأة من خلال كتاباتها إلى تأسيس خطاب مغاير للنّمط الأدبي السائد، وذلك عن طريق الكتابة بالجسد ورفضها لموقعها داخل المنظومة الذكورية، ولهذا راحت تكشف عن بواطنها في محاولة لإعادة الاعتبار للذات، ويعدّ هذا الالتفات إلى الذات "مبادرة قوية نحو إصلاح أعطاب هذه الذات... وبهذا تكون الرواية قد أعادت الاعتبار إلى الشّخصية عبر الإنصات إليها ونشر غسيلها، ولعلّ مجرد البوح هو تخفيف من الضّغط النّفسي الذي يقرّص على الذات ويحجب عنها هواء التّحرّر"².

وإنّ الرواية التّسائية خطاب ينبش في المسكوت عنه عبر كتابة الجسد، "وقد ناضلت المرأة للدّفاع عن حقّها في الوجود، خاصّة حين يخترق أمنها الجسدي"³، فأدركت أنّ فهم العالم "هو نفسه فهم الجسد عبر وساطة العلامات الاجتماعية المستوعبة، المفككة، والموظفة من طرف الفاعل،

¹ سعيد بنكراد، النّص السّردي نحو سمياتيات للإيديولوجيات، ص 111.

² إبراهيم الحجري: المتخيّل الروائي العربي: الجسد، الهوية، الآخر، مقارنة سردية أنثروبولوجية، محاكاة للدّراسات والنّشر، ط 1، 2013، ص 17.

³ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ص 99.

فالجسد موجّه لفهم العالم والإنسان، إذ عبره يمتلك الفرد مادة وجوده حسب وضعه الاجتماعي والثقافي¹.

احتفت المرأة بجسدها في كتاباتها، ويقابل احتفاؤها بجسدها ولغاتها "احتفالية الرجل بفحولته التي يعبر من خلالها عن كينونته وتفوّقه في مدارج السلّطة المعرفية والثقافية"²، وعليه تسعى الرواية النسائية إلى خلخلة المقدّس ليكون بذلك خطابها خطابا مختلفا، فالرواية إذن عملت على تقويض السائد وانتهاكه وإحلال نموذج آخر محلّه، ففعل الكتابة عند المرأة هو رفض لعلامات الثبات بحثا عن المختلف والمغاير، وانزياح عن النموذج التقليدي المألوف.

وعت المرأة أنّه عليها "تفكيك وعي وتقويض بنية نفسانية وفكرية ومعرفية وسلوكية متجذرة في لاوعيتها، وأطراف الصّراع الأخرى: الرجل، الذات والمؤسسة الاجتماعية المدنية"³، ومع تطوّر الوعي بقيمة الجسد شرعت تتلمس ملامحه في أشكال الفنّ وأنواع الطّقوس العبادية، وظهرت مرتسمات مشروع إعادة إنتاج الجسد من خارج التّابو/ المحرّم" ومبادرات محمومة تتوخّى تطبيق هذه السيناريوهات بغاية إيجاد لغة أو منطق يفصح عن جمال الجسد الذي بدوره يشتغل على توليد الذات إبداعيا، والتحرر من أسرية المحظور"⁴.

تختلف النّصوص النسوية من حيث استراتيجيات التمثيل الجسدي، وتتباين بشأنها الآراء النقدية، ففي الوقت الذي تنظر إليه بعض الأعلام بوصفه ضرورة بنائية جمالية ودلالية، تعتبره أخرى مجرد مكوّن إضافي غارق في المشاهد الحسية للأجساد المحمومة التي أعلنت تمرّدا سافرا على القيم المتواضع عليها.

¹ دافيد لوپروتون، سوسولوجيا الجسد تحقيق: عياد ابلال ادريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ص11.

² المرجع نفسه، ص4.

³ محمد معتصم، المرأة والسرد، ص22.

⁴ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ص98.

ركّزت الكتابة النسوية على الجسد كخطاب بديل في كسر طابوهات المحظور والجنس، وإعادة الاعتبار للذات والجسد اللذين كانا في قبضة السلطة الذكورية. فالمرأة تكتب لتضع جسدها على الواجهة وتعلنه.

تناول مفيد نجم جوهر العلاقة (جسد/كتابة)، وما تحقق من انسجام إثر التحام الواقع بالخيال، ذلك أنّ "الجسد الأنثوي من خلال النص السردي يجعلنا مقتربين من الجسد النصي الذي ينوب عن المرأة، ويكتب عالمها بصدق، ذلك من حيث العلاقة الحميمة الحاصلة بين الجسد المكتوب وموضوع الكتابة، تلك العلاقة التي تتحدّد أساسا مع وصف الواقع وهو يتجلّى في عالم الخيال"¹، فالجسد الأنثوي يعتبر من العناصر التي تستثير بها العوالم التخيلية للرواية النسوية، بالنظر إلى الأبعاد اللانهائية والمعاني الثرية التي يمزّرها تماسّه مع واقع المرأة، فهو "مشبّع بتنامي العلامات، يتأوّد سافرا ومعروضا للملاحظة والمراقبة والتأثيم، وهو موضوع يتمّ عرضه على مدركاتنا، ممزوجا بالأشياء العادية والمألوفة في حياتنا اليومية، فهو من خلال العمل الفني مفتوح على كلّ الاحتمالات الممكنة للتأويل. ومن ثمّ تتعدّد قراءاته بتعدّد زوايا رؤيته، فبين الجسد الفاتن والجسد الآثم تكمن أجساد عدّة تحمل من الدلالات بحجم تعدّدها"²، ومنه ينبني فعل إدراك الجسد أساسا على الأفكار القبلية المتجذّرة، والتصوّرات القديمة المترسّخة في المخيال العام ومعطيات السياق الثقافي وقيمه ومعانيه.

المبحث الثاني: اشتغال الجسد في روايات فضيلة الفاروق:

تحمل روايات فضيلة الفاروق همّا أنثويا وخطابا صارخا، خطابا مختلفا تسعى من خلال بطلاتها إلى كشف المخبوء وإظهار المستور وتعرية المنظومة الثقافية التي تقبع وراءها ممارسات التهميش والعنف ضدّ المرأة، هذا الكائن الضعيف الذي ظلّ متواريا ومغيبا عن الساحة الثقافية والأدبية، والذي بقي داخل العُرف المغلقة طيلة قرون من الزمن يئنّ ويتوجّع دون أن يسمعه أحد، وعلى الرّغم من ذلك لم تستسلم ولم تخضع، بل جاهدت بكلّ الطُرق والوسائل المتاحة لها من أجل إسماع

¹ عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، 2015، ص6.

² المرجع نفسه، ص5-6.

صوتها وفرض ذاتها داخل العالم كإنسان يملك الحق في الوجود، وقد أدركت أن الخطوة الأولى التي لا بد منها هي استعادة جسدها الذي استلب منها، وتحريره من كل القيم الثقافية والاجتماعية والدينية التي حنط بها، فهي تدرك أن استعادة الجسد يعني استعادة الذات.

ساهمت كل هذه التغيرات الاجتماعية والثقافية التي يعيشها العالم اليوم في خلق الوعي لدى المرأة بأن "أجسادنا اليوم ما هي إلا قوالب قد نحتها المجتمع الذي نعيش فيه، بعباداته وتقاليده، وقوانينه وتغييراته وأزماته"¹، لذا لا بد من كسر هذه المنظومة وتقويضها وبناء منظومة جديدة تخضع لمعايير مختلفة، وهذا ما نجده في روايات فضيلة الفاروق التي كشفت عن الواقع المرير الذي تعيشه المرأة داخل المجتمع الجزائري، فقد قام خطابها على تفكيك الأنساق المضمررة المتحكمة في الثقافة المهيمنة والمسيئة إلى صورة المرأة وإنتاج صورة جديدة لذاتها.

قامت روايات فضيلة الفاروق على استراتيجية تتمثل في كشف القمع الذي يتعرض له الجسد الأنثوي سواء من خلال العنف الممارس عليه أو تشييبه أو استلابه، ولم تتوقف عند مستوى الكشف فقط بل راحت تقدم وجهة نظرها، والحلول التي تستطيع المرأة من خلالها إعادة ترتيب الأمور داخل المجتمع.

1. القمع الجسدي:

تعتبر الرواية الفن الأدبي القادر على استيعاب كل قضايا العصر، فالرواية في عصرنا هي "إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها قراءة مجتمع ما، إنها تقرأ المجتمع بكل تفاصيله وهمومه، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل"²، ليس الإشارة فقط وإنما الغوص في بواطن الإشكالات، وهذا ما ذهب إليه رشيدة بنمسعود في قولها: "تعدّ الرواية النوع الأدبي الذي مارسته الكاتبة العربية بحماس كبير، إذ جعلت منه نافذة للبوح بهومها، منتقدة الآخر المتمثل غالبا في شخص الرجل الذي يحيل إلى سلطة ذكورية قمعية"³، وجعلت فضيلة

¹ منير حافظ، الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، ص 29.

² عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط 1، 1999، ص 13.

³ بنمسعود رشيدة، "جمالية السرد النسائي، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص 14.

الفاروق في رواياتها من موضوع القمع الجسدي بكل أشكاله الموضوع الأبرز والأكثر حضوراً في عالمها الروائي، ولا شك أنّ هذا الموضوع قد شغل حيزاً مهماً في الكتابة النسوية، لأنّها تركّز على الفئات المضطهدة والمقهورة والمستضعفة، وقد استطاعت الكاتبة أن توصل إلى القارئ المعاناة التي تعيشها المرأة في المجتمع الجزائري عبر بطلاتها اللواتي سردن الحدث الروائي بضمير المتكلم، وحاولن إيهام المتلقي بأنهنّ يسردن حكايتهنّ الخاصة، بغية قيادته إلى الاعتقاد بأنّ هناك مزجاً بين العناصر المستمدة من السيرة الذاتية والعناصر المتخيّلة، ومن ثمّ بدت الرواية وكأنّها نوع من الرواية السيرية¹، فبنية الروايات تسير على نهج واحدٍ حيث نجد السّادّة تترك الكلمة للشخصية الرّئيسة لتسرد حياتها وتهيمن على الحكّي والأحداث والحوار.

تعدّدت وتنوّعت مظاهر القمع الممارس على الجسد الأنثوي:

1-1. العنف:

العنف ظاهرة اجتماعية عرفها الإنسان منذ الأزل، وهي ظاهرة سلبية تلحق الأذى بالآخرين، والتّاريخ البشري شاهدٌ على الكثير من الممارسات القاسية العنيفة ضدّ المرأة، ولقد كان تاريخ المجتمع الجزائري تاريخاً مليئاً بالصّراعات والحروب خاصّة أثناء الاستعمار الفرنسي الذي مارس أشكالاً عديدة من التّعذيب، وتفنّن فيها، واستمرّت تلك الممارسات حتّى بعد الاستقلال، خاصّة في فترة التّسعينات أو العشرية السّوداء، الفترة الدّموية التي راح ضحيتها العديد من أبناء الوطن، وقد جعلت فضيلة الفاروق من تلك الفترة موضوعاً لتّصها السّردية، أرادت من خلاله إبراز أزمة المرأة والواقع المعيش، مركّزة فيها على العنف الممارس ضدّ المرأة بكلّ أشكاله، وقد تمكّنت من تصوير الحدث وجنّدت له كلّ آلياتها المختلفة، "وإنّ الكتابة هي الوسيلة الوحيدة التي يملكها الكاتب لتجاوز محنته وتلطيف الأجواء التّراجيدية التي تعيشها فئات المجتمع المختلفة"²، على مرّ الزّمن.

¹ ينظر: سمير روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرّوياً، "مقاربات نقدية" (دراسة) منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003، ص 82-83.

² مقال لمحمد داود، بعنوان الشّبّاب الأدباء والشّبّاب والعنف في الوقت الرّاهن، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانيّة، عدد 10، جانفي، ص 31.

-تعريف العنف:

- لغة: هو "الخرق بالأمر وقلة الرفق به، وهو ضد الرفق، وهو الغلظة والفضاضة، وهو عنيف إذا لم يكن رقيقاً... والعنيف الذي لا يحسن الركوب، وأعنف الشيء أخذه بشدة، والتعنيف التوبيخ والتفريح واللوم"¹، فالعنف لغة يعبر عن القسوة والشدة في التصرف، وهو سلوك عنيف متعمد موجه إلى الآخر، سواء كان لفظياً أو جسدياً.

- اصطلاحاً: يعرف العنف على أنه إلحاق الأذى والضّرر بالآخرين، حيث يكون هذا العنف إما مادياً أو جسمياً أو نفسياً أو معنوياً بوسائل مختلفة تسبب للمتلقّي آلاماً وخسائر متفاوتة.² بل ذهب العالم الاجتماعي بيير بورديو (Pierre Bourdieu) أبعد من ذلك وكشف عن صور للعنف تبدو كامنة وغير مرئية، وهو ما اصطلح عليه العنف الرمزي، وهو عنف مهذب يكون بواسطة اللغة، ويعرفه: "العنف الرمزي هو عبارة عن عنف لطيف وعذب، وغير محسوس وغير مرئي، بالنسبة لضحاياه أنفسهم، وهو عنف يمارس عبر الطرائق والوسائل الرمزية الخالصة، أي عبر التواصل وتلقين المعرفة، وعلى وجه الخصوص عبر عملية التعرف والاعتراف، أو على الحدود القصوى للمشاعر والحميميات"³.

وغالبا ما يرتبط العنف الرمزي بالسلطة والهيمنة، وذلك عبر المؤسسات المختلفة (الدينية، الاجتماعية، العادات والتقاليد) والتي تمارس عنفاً مهذباً على الأفراد، والذين يتقبلونه بسهولة كمسلّمات وبديهيات، وهذا ما يؤكده محمد فكري الجزار الذي يرى "أنّ المرأة لم تلعب دور الضحية اختياراً ولا لعبت هذا الدور اضطراراً اجتماعياً، ولكنها أجبرت رمزياً على هذا الدور، وهي رمزية بلغت من التّقنّ والخفاء حدّ رضا الضحية نفسها بوظيفتها، واتهامها للدعوة إلى تحرّرها... وحين يبلغ الرّمز تلك الدرجة من الفاعلية فإنّه يكون قد تمكّن من مفارقة دائرته الرمزية الخاصة والانزياح باتجاه اللغة ليصبح محموله الثقافي أو المعرفي محمولاً مطلقاً من شروط الزّمان والمكان، أي حقيقة

¹ ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، م ج 10، ص 303.

² محمد سبيلا: مدارات الحداثة الشكلية، العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2009، ص 189.

³ بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص 19.

لغوية تُتداول دون ما أدنى امتحان أو مساءلة¹، ويؤكد أنّ المعاجم العربية أدت دورًا في تهميش المرأة، ومارست عليها عنفًا رمزيًا، هو عنف يبدو في ظاهره بسيطًا وعاديا ولا شعوريًا.

إنّ ظاهرة العنف ظاهرة معقدة ومتشابكة، ويؤكد محمد سعيد إبراهيم أنّ المصدر الأساس للعنف في تاريخ البشرية "هو محاولة التسلط والتي جاءت بأشكال متعدّدة، سواءً تسلط الفرد على الآخر، أو تسلط طبقة على مجتمعها، وكذلك تسلط مجتمع أو إقليم على آخر"². وهذا يعني أنّ التسلط من أجل فرض السيطرة هو أصل العنف ومصدره. والعنف ضدّ المرأة مصدره السيطرة الذكورية.

وقد عرّف العنف ضد المرأة بأنه "أيّ عملٍ أو تصرفٍ عدائيٍّ مؤذٍ أو مهين يرتكب بأية وسيلة وبحق أية امرأة لكونها امرأة، يخلق معاناة جسدية وجنسية ونفسية وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من خلال الخداع أو التهديد أو الاستغلال أو الإكراه أو العقاب أو أية وسيلة أخرى، وإنكار وإهانة كرامتها الإنسانية أو سلامتها الأخلاقية (...). ويمكن أن يمارس العنف ضدّ المرأة من قبل أفراد أو جماعات أو مؤسسات بشكل منظم أو غير منظم"³، وجاء في تعريف آخر بأنه: "أحد أنماط السلوك العدواني الموجّه إلى المرأة على وجه الخصوص سواءً أكانت زوجة أو أمًا أو أختًا أو ابنة، ويتسم بدرجات متفاوتة من التمييز والاضطهاد والقهر والعدوانية، الناجمة عن علاقات القوة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة، في المجتمع والأسرة على السواء، نتيجة لسيطرة النظام الأبوي بآلياته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية"⁴. وتجدر الإشارة إلى أنّ العنف ضدّ المرأة يعدّ من المفاهيم الحديثة التي بدأ الاهتمام بها مؤخرًا، ولعلّ السبب الرئيس في ذلك هو التّصميم والتّعليم والتّهميش الذي عاشته المرأة اضطرارًا منها للحفاظ على سمعتها "فقديما كانت المرأة تخشى أن تتحدّث وتصرّح بتعرضها

¹ محمد فكري الجزار، معجم الواد، النزعة الذكورية في المعجم العربي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص13.

² محمد سعيد إبراهيم الخورلي، العنف في الحياة اليومية، القاهرة للطبع والتوزيع، دار الإسراء، ط1، ص19.

³ رندة سنيورة وريم عبد الهادي: العنف ضد المرأة ظاهرة عامّة أم خاصّة على الموقع:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=1619>

www.rezgar.com/debat/show.art.asp

⁴ هادي محمود، العنف ضدّ النساء على الموقع:

لأبني شكلٍ من أشكال العنف، فقد كُنَّ يعتبرنه في إطار (العيب)¹، وحتىّ الأمس القريب كان الحديث عن العنف ضدّ المرأة لا يزال في حيز الممنوع والمحظور، غير أنّه لم يعد كذلك في طيّ الكتمان والأبواب المغلقة، بل كشفت عنه الكثير من الدّراسات وكذا الأعمال الإبداعية التي تناولته وبحثت عن جذوره، وها هي فضيلة الفاروق وعبر صوت السّاردة تفضح أشكالاً مختلفة للعنف تتعرّض لها المرأة في حياتها الخاصّة والعامّة.

1-2. أشكال العنف:

- العنف الأسري: تنقلنا فضيلة الفاروق عبر بطلاتها إلى عالم الأسرة والعلاقات التي تربط بين أفرادها، هذا العالم الخفي والسري الذي ظلّ دوماً خلف الأبواب المغلقة حتى وقت قريب، والذي تحكمه علاقات الهيمنة والسيطرة، ففضاء الأسرة الذي يبدو للوهلة الأولى أنّه فضاء الحبّ والحنان والرعاية والرّفق، هو مفهوم مثالي حجب عن أنظارنا حقيقة ما يحدث فيها، غير أنّه سرعان ما تكشفه البطلات من خلال السرد عبر تعرية بعض الممارسات العنيفة ضدّ المرأة، سواءً من الأب أو الأخ أو الزوج وحتىّ الأمّ، وهذا يعود إلى منظومة العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية القاسية التي تضع المرأة في خانة الكائن الضعيف، وتعتبرها دوماً الجنس الثاني على حدّ تعبير سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir): "أمّا ما يجعلني فعلاً أفقد أعصابي هو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذعلينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد وبعد أن ينهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء... وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعاً من الدّرجة الثانية"².

والمشكل الحقيقي الكامن وراء هذا العنف هو التّنشئة الاجتماعية والنسق الثقافي والبنية الذهنية للمجتمع الذي يحتقر المرأة ويراهنا إنساناً خاضعاً، والتّنشئة الاجتماعية أو "التّطبيع الاجتماعي هي تفاعل اجتماعي في شكل قواعد للتربية والتّعليم يتلقاها الفرد في مراحل عمره المختلفة، من خلال علاقته بالجماعات الأولية، ومن خلال إكساب المعايير السائدة حوله"³.

¹ ريندا يوسف، محمد سلطان وآخرون، العنف ضد المرأة الرّيفية في محافظة أسيوط قسم المجتمع الرّيفي والإرشاد الزراعي - كلية الزراعة - جامعة أسيوط، ص2.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض ريس للكتابة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص24.

³ عبد الفتاح محمد دويدار: علم النفس الاجتماعي، أصوله ومبادئه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص75.

فمن خلال هذه العملية يكتسب الفرد القيم والعادات التي يتكيف بها مع نظام الجماعة، فيسير وفق هذه المعايير، ويعمل على تكريسها عبر الأجيال، وهي التي تحدّد السلوك المقبول وغير المقبول، وعلى الرغم من التغيرات الاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر في السنوات الأخيرة، إلا أنّ هذا لم يمنع من ارتفاع نسبة المعتقات، بل على العكس تماما، لقد أدى خروج المرأة إلى العمل إلى طرح أوجه جديدة للعنف، وعلى الرغم من الدعوات المناهضة للعنف ضدّ المرأة خاصة من طرف النسويات وجمعيات حقوق الإنسان إلا أنّ: "لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة المرأة"¹، وهذا ما جعل فضيلة الفاروق تطلق صرخة إنسانية من أجل توعية الرأي العام، وبتّ الإحساس لدى القارئ ولفت انتباهه إلى هذه الظاهرة الخطيرة، التي تطال المرأة بصمت، وهي ليست جديدة بل موجودة منذ القدم، تقول خالدة بطلة رواية تاء الخجل: "منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه"². فالجدة رمز وإشارة إلى التاريخ القديم للمرأة، وهو تاريخ عنف وقهر، فكان ظلمها متوارثا من الأجداد إلى الآباء إلى الأبناء.

عادت البطلة خالدة في هذا المقطع السردي إلى تاريخ المرأة في محاولة لتفكيكه، لأنّها تترك أنّ تغيير الواقع لا يتمّ إلا بفهم الماضي، وتعرية المنظومة الثقافية السائدة، فمن خلال تقنية الاستنكار عادت إلى ماضي المرأة المقهور، مشيرة إلى الثقافة الأبوية التي فرضت سلطتها على المرأة الجزائرية، وإلى الهرميّة التي تُبنى على أساسها الأسرة الجزائرية، فالذكر الكبير هو دائما المسيطر والذي يفرض سلطته على الأسرة كاملة، فقد توفي زوج الجدة وانتقلت السلطة إلى أخ زوجها الذي قام بضربها ضربا مبرحا. وهذا ما ذكره تيري إيغلتن، فيعتقد أنّه ليس ثمة مرحلة من مراحل التاريخ لم تتمّ فيها معاقبة وإخضاع نصف صالح من البشرية باعتباره كينونة ناقصة ووضعية غريبة، وأرجع ذلك إلى شيوع التّضاد بين الرجال والنساء، وهي إيديولوجية استندت إلى وهم ميتافيزيقي، وكانت لها نتائج خطيرة، لأنّها أفضت مع مرور الوقت إلى نوع من النّبات، فعززت المنافع المادية والنفسية

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

² المصدر نفسه، ص11.

التي يجنيها الرجال منها، ورسخت بنية معقدة من الخوف والرعب والعدوان والقلق، وهو أمر يقتضي فحصاً وإعادة نظر بصورة ملحّة¹. وذهب ابراهيم الحيدري إلى أنّ اضطهاد المرأة يأخذ أشكالاً ثلاثة²:

- أولاً: الاضطهاد النوعي (ذكر / أنثى): الذي يعني شيوع تفوق الرجل على المرأة وسيادته عليها، وأنّ السيادة والهيمنة هما من أجل تحقيق مصالحه الخاصة والعامّة...

- ثانياً: الاضطهاد الأبوي (الذكوري) الذي يظهر في سيطرة الذكر على الأنثى في العائلة والمجتمع والسلطة...

- ثالثاً: الاضطهاد القانوني الذي ينبثق من الاضطهاد الأبوي الذي ينعكس في القوانين الوضعية والعرفية التي تضطهد دورها المرأة في حقوقها الاجتماعية والاقتصادية.

وهذا يعني أنّ المرأة مضطهدة من طرف الرجل (السلطة الذكورية) وسلطة المجتمع والقوانين التي لا تعترف بوجودها كإنسان مستقل بذاته، بل دائماً ملحقة بالرجل، وقد أوضحت النافذة خالدة سعيد أنّ "المرأة العربية في المجتمع والثقافة كائن بغيره لا بذاته، كما يستدل من تحديد هويتها بكونها "زوجة فلان أو بنت فلان أو... هي أنثى الرجل، هي الأم، هي الزوجة، وهي باختصار تعرّف بالنسبة إلى الرجل إذ ليس لها وجود مستقل عنه، إنّها الكائن بغيره لا بذاته، ولأنّها كائن بغيره فلا يمكنها في إطار الأوضاع التقليدية أن تعيش بذاتها... إنّها المثال التّمودجي للاغتراب"³.

فالعنف ضدّ المرأة موجود منذ القدم، ولا يزال يمارس إلى اليوم، لكنّ الساردة لا تريد أن تكون استمرارية لهذا الظلم وهذه الممارسات "أنت استمرارية لأمك، أمك استمرارية لجدتك، وهكذا في سلسلة الإنسان مثل ضوء النجوم، تأكّدي أنّ حياتك مهما كانت دقيقة في اختيار شريك عمرك ستشبه حياة

¹ ينظر: تيري إغليتون، نظرية الأدب، تر: نائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، 1995، ص255.

² ينظر: ابراهيم الحيدري: النّظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقى، الطبعة الإلكترونية، 2011، ص4.

³ حليم بركات: الاغتراب في النّقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، بيروت، مركز دراسات الوحدة

العربية، ط1، 2006، ص119-120.

أمك تماما"¹. تضمّر البطلة خطابا مغايرا في هذا المقطع، فهي لا تريد أن تكون صورة مستنسخة عن الوالدة أو الجدّة، وترفض التقليد والتّمييط، وتحوّ نحو التّجديد من خلال كشف خارطة جديدة على المرأة أن تصنعها بنفسها إن أرادت التّحرّر وتغيير الواقع، وهذه الخارطة تتمثّل أساساً في كسر هذه القيود التي كبّلتها والبوح بهذا العنف الممارس عليها، فهي باني بطة رواية اكتشاف الشّهوة تنقلنا إلى عالم طفولتها حين كانت صغيرة وتسرد حكاية أخيها الكبير الذي قام بإضرام النّار في سريرها، لا لشيء إلاّ أنّه وجدها تلعب مع الفتيان، ففي اعتقاده المرأة هي شرف العائلة وعليه حمايتها، لأنّ مدلولها "العفة والشرف والعرض، وما يجب على الفرد الحفاظ عليه لينال موقعه في المجتمع، وعلى خلافه فإنّه ينبذ اجتماعيا، وبهذا فإنّ العفة والشرف مع أنّهما يحتلّان مكانة خاصّة من ذات الفرد ويليهما الاهتمام الضّروري، لكنّهما في الوقت ذاته يشكّلان مراكز ضعفه في مجتمع العيب الساعي أبدا للنّفوذ من خلالهما للحطّ من قدره وشأنه الاجتماعي"². توجب النّقافة الأبوية على المرأة خشية زوجها والامتثال لإرادته، تماما مثلما أوجبت من قبل خشيتها لأبيها والخضوع لسلطته، رابطةً هذه الخشية قبل الزّواج وبعده بالعفة.

بغياب الأب تنتقل السّلطة مباشرة إلى الابن استنادا إلى هرمية الأسرة التي تعطيه حق التّصرف وفرض سلطته وهيمنته على البنات، ما ترك آثارا نفسية على البطلة ورعبا وخوفا من أفراد الأسرة، وتحوّل هذا المكان الذي كان عليه أن يكون مصدرا للرّاحة والحبّ والحنان، إلى سجن يفرض على أفرادها كلّ أنواع العذاب والمعاناة: "أتذكر أنّه صار صعباً عليّ أن أومّ إلى فراشي إذا ما نعست، كنت أرتمي على أية كنبه في الدّار وأنا، ومرة نمت في المطبخ على الجلد الذي تتام عليه الهرة"³، فأصبحت مهدّدة في البيت وتعيش حالة من القلق والاضطراب النفسي، وهذا ما جعلها ترى أخاها بصورة التّنين الأسطوري أينما ذهبت يراقبها في كلّ حركة تخطوها، وقد أقدم على ضربها حتّى حين

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 36-37.

² صاحب الرّبيعي، المرأة والموروث في مجتمعات العيب، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 27.

³ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، ص 14.

أصبحت كبيرة ورفضت البقاء مع زوجها وتركته لتعود إلى البيت، فقابلها هذا الأخ بالضرب "صفعني حتى وقعت أرضاً، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر:

– ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل الكلبة، وستعيشين معه حتى تموتي"¹.

غاب أسلوب الحوار والتفاهم بين أفراد الأسرة، وأصبح العنف هو الوسيلة الممارسة ضدّ المرأة من أجل إخضاعها وإذلالها، لأنها في نظر الرجل يجب أن تكون دائماً طائعة خاضعة ساكّنة، حتى في أمورها الخاصة التي تعنيها مثل مسألة الزواج والطلاق، لقد طلبت باني الطلاق من زوجها مود وعادت إلى منزلها، فلم ترض عائلتها بذلك، وبدأوا في إرغامها على العيش مع زوجها حتى ولو كانت حياتها معه مرّةً وجحيمًا، والأمّ التي كان عليها أن تدافع عن ابنتها نجدها تطلب من الأخ أن يضربها: "اضربها أكثر... وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته... أمي تعمدت أن تؤذيني بالكلام وظنّنت أنها أدت واجباً"².

لذلك، فإنّ الأب/الأخ لا يقسو على ابنته أو يعنفها إلاّ امتثالاً لقواعد ترى التساهل مع المرأة تواطؤاً قد يفضي إلى انحرافها وإلحاقها الضرر بوحدة الجماعة. وهو أمر ينطبق على الزوج في تعامله مع زوجته حين يجرها أو يضربها تحيزاً للعائلة وحفاظاً على تماسكها. أمّا حين تتجاوز المرأة سنّ الفتنة، فإنّ المجتمع يرفع عنها كلّ رقابة بل يخولها هي حقّ الرقابة هذه، ويسلّحها بالعنف الرمزي لحماية القواعد التي على أساسها ينتظم المجتمع. ولكلّ امرأة نصيبها من السّلطة والعنف حين تصبح حماة.

إنّ العنف الأسري الصّادر من أحد أفراد العائلة يخلق عقداً نفسية صعبة وكبيرة في الفرد المعنّف، غير أنّ المشكل الحقيقي والكبير يكمن في العقليّات التي تعتقد أنّ هذا العنف الممارس ضدّ المرأة هو من حقّ للرجل، كما تقول إحدى الباحثات: "إنّ كلّ المظاهر العنيفة التي تمارس على المرأة العربية ومنها الجزائرية في نظر الرجل حقّ، فهو ربّ العائلة مالك زوجته وابنته وأخته، ممّا يعطيه حقّ الاستبداد والتحكّم بها وبيئاتها، فإنّ لم يستطع ذلك بالحسنى لجأ إلى العنف، كما

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص14.

² المصدر نفسه، ص84.

أنَّ المجتمع قائم على السيطرة والاستبداد، فعاداته وتقاليده التي تتحكّم في سلوك الأفراد والجماعات لها في بعض الأحيان تأثير سلبي عليهم¹.

من أكثر الأشكال عنفا والتي تمارس ضدّ المرأة في الفضاء الأسري التفرقة في التنشئة بين الذكور والإناث منذ الولادة، "يبدأ هذا الشكل من العنف عندما ترفض الأسرة إنجاب مولود أنثى، إذ يعمُّ الفرح والسّرور حين يكون المولود ذكراً، في حين يعمُّ الحزن والأسى عند إنجاب الإناث، وتتعكس الحالة على الأمّ، فمن تتجب الذكر لها الاحترام والتقدير، ومن تتجب الأنثى لها الويل والحسرة"². إنّ اللامساواة والعنف في المعاملة يبدأ منذ الطفولة، فعلى البنت أن تضحي في سبيل أخيها الذكر، لأنّه أساس الأسرة، وهو الذي سيحمي اسمها ويدافع عن وجودها وكرامتها وشرفها.

- **العنف الزوجي:** قدّمت فضيلة الفاروق نماذج عن العنف الواقع على المرأة وسط الأسرة من ضرب وقهر واقصاء، ولم تتوقّف عند هذا المستوى، فها هي باني تتلقّى أشدّ أنواع العنف عند انتقالها إلى الحياة الزوجية، وقد سردت قصّتها مع زوجها مود الذي تزوّجت به دون رغبة منها، بل إكراها وضغطاً من أسرتها التي تريد تخليصها من لقب "البيرة أو العانس"³، وأكثر ما يخشاه الأهل أن تبقى الأنثى دون زوج، فهي حمل ثقيل على الأسرة والأهل في انتظار العريس للتخلّص منها. لأنّ المرأة غير المتزوّجة تبقى عاراً على أسرتها والمجتمع ينظر إليها نظرة احتقار وازدراء، وقد عرّفت المنظمة العالمية للصحة (O.M.S) سنة العنف الزوجي على أنّه: "كلُّ سلوك يصدر في إطار علاقة حميمية يسبب أضراراً أو آلاماً جسمية أو نفسية أو جنسية لأطراف تلك العلاقة، ويتعلّق الأمر بالتصرّفات التالية:

1. أعمال الاعتداء الجسدي، كاللكمات والصّفعات والضرب بالأرجل...

¹ نازك سابيارد، المرأة والعنف المارس عليها، مجلة أبواب، العدد 17، 1998، ص 88.

² أمل عواودة، العنف ضدّ الزوجة في المجتمع الأردني، دراسة اجتماعية لعينة من الأسر في محافظة عمان، جامعة البلقاء التطبيقية، ط 1، 2002، ص 43-44.

³ عبد الرّحمن تبرماسين، السرد وهاجس التمرد، في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية، للعلوم، ط 1، 2012، ص 132.

2. أعمال العنف النفسي كاللجوء إلى الإهانة والخط من قيمة الشريك وإشعاره بالخجل، ودفعه إلى الانطواء وفقدان الثقة بالنفس...

3. أعمال العنف الجنسي، ويشمل كل أشكال الاتصال الجنسي المفروضة تحت الإكراه وضدَّ رغبة الآخر، وكذا مختلف الممارسات الجنسية التي تحدث الضرر¹.

ومن هنا قد يكون العنف الممارس من طرف الزوج جسدياً أو نفسياً أو جنسياً، وقد عانت باني من كل هذه الأنواع المتمثلة في:

- **العنف الجسدي**: يتمثل في الضرب والصّفع وغيرها، تقول باني: "استقبلني بصفعة أوقعتني أرضاً، ثم تمادى في ضربي، وكانت تلك أول مرّة يكون فيها عنيفا معي... كانت ليلة خرساء بلا صوت، بلا نفس، بلا احتجاج، لم أستطع فتح عيني ولا تحريك يديّ ولا قدمي، كنت بالمختصر المفيد ميتة"². لطالما حلمت المرأة بفارس الأحلام الذي يأخذها بعيداً ويحقق لها جميع رغباتها، هذا ما غرسته التّنشئة الاجتماعية في ذهنية الطفلة الصغيرة، وأنّ الزّواج هو الدّخول في القفص الذهبي، وغيرها من الأوهام التي اصطدمت بها باني في أول أيّامها مع زوجها، فقد طارت كل أحلامها وأمانيتها فاستيقظت على واقع مرير ليس الواقع الذي كانت تتخيّله وتتمنّاه، فقد تحوّلت الحياة الزوجية إلى كابوس يرعبها، والعشّ الزوجي إلى سجن يحاصرها، وفارس الأحلام إلى جلدّ يعذبها، وسرعان ما انقلب الأمر "ليحل التّوتر والتّنافر وتحوّل الحياة إلى سجن أضيق من البيت العائلي، ويصبح مصدر المشاحنات والمضايقات بين المرأة الزّوجة والرّجل، ممّا يقود إلى ممارسة العنف والاعتداء عليها"³. وهذا ما جعل باني تعيش أزمة نفسية حادّة، فلم تجد الحُبّ والهدوء والسّكينة التي كانت تنتظرها، بعد فترة معاناة شديدة مع أخيها في بيت أهلها.

¹ نعيمة رحماني، العنف الزوجي الممارس ضدّ المرأة، رسالة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه: 2010-2011، جامعة أبي بكر بالقائد- تلمسان - ص 50، نقلا عن:

Heise pitangny, la violence contre les femmes, Gèneve, Ed, O.M.C. Cet, 1997, p13.

² فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 54.

³ بوشوشة بن جمعة: الرّواية النّسائية المغاربية، المغاربية للنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 2003، ص 120.

- **العنف النفسي:** تظهر معاناة باني النفسية من خلال بعض المقاطع السردية "قمت منكسرة نحو الحمام"¹، وهذا يعكس حالة البطلة، وشعورها بالذلل والاحتقار بعدما أهينت كرامتها واعتدى عليها زوجها وحولها إلى كائن لا معنى له، وأصبحت تشعر بعدم أهميتها في الوجود، وهذا أخطر وأشد ما يمكن أن تشعر به المرأة، وكثير من النساء تؤدي بهن مثل هذه الحالات إلى الانتحار ووضع حد لحياتهن. لأن العنف النفسي أشد وقعا على النساء من العنف الجسدي، حيث أنه يترك آثارا لا تمحى من الذاكرة، ما يجعل العلاقة بينها وبين زوجها مستحيلة، مشحونة بمشاعر الكره والخوف والغضب، وقد انعكس هذا الجانب النفسي على الزمان والمكان.

جعلت الساردة من الجسد فضاء حملته مشاعرها العاطفية الداخلية، فعندما وصلت إلى باريس وانقلبت حياتها إثر زواجها الفاشل الذي كان دون رغبة منها شعرت أن الغرفة كئيبة بألوان باهتة، فأسقطت حالتها النفسية على المكان/ الغرفة، التي بدأت تراها بألوان الحزن التي تعكس ألمها الداخلي، فقد أعادت تشكيل صور للمكان من خلال إحساسها الوجداني الداخلي.

وكذلك تصوّر المكان في مقطع آخر كأته سجن "البناء يعلو، يعلو، يحيط بي كقلعة عالية كحصن منيع"²، وفي مقطع آخر "في باريس الوحشة لها مخالب"¹. تتكئ الرؤية السردية في هذه المقاطع على الرؤية الداخلية، حيث تقوم البطلة بالحكي والوصف والتصوير، أين رأت مدينة باريس الجميلة وحشاً له مخالب، وهذا يدل على الخوف وعدم الشعور بالأمان في هذا المكان. فتتسج بين أمكنة المحكي والأجساد التي تحويها أواصر قوية تومئ إلى أن كل طرف ليس إلا امتدادا للطرف الثاني أو تمثيلا له، فالجسد يخلق الفضاء كما يخلق الماء الوعاء"³، لعب المكان دورا في نقل مشاعر الحزن وآثار العنف والعذاب الذي عاشته باني في الغربة.

ويبدو الزمان بدوره طويلا لا ينتهي "حين مرّ شهر على حياتي معه شعرت أنني عشت قرنا من الزمن، إذ كانت أيامي ثقيلة رغم أنها فارغة، ووحده الزمن كان يتسع من حولي"⁴. قدّمت فضيلة

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 19.

² المصدر نفسه، ص 60.

³ بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص 126.

⁴ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 6.

الفاروق تشكيلا فنيا للزمن من خلال وعي البطلة الساردة بانى للزمن الخاص بها، وهو زمن ذاتي لا تحكمه معايير الزمن الموضوعية، أين تحوّل الشّهر إلى قرن من الزمن، والزمن النفسي في الرواية "يسير بخطى مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشّخص الواحد، لأنّ الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرق إدراكه الحسي، فهناك الذين يمشي معهم الزمن، والذين نحّب معهم الزمن، والذين يعدو معهم الزمن، والذين يقف معهم ساكناً"¹، فالزمن النفسي يختلف عن الزمن الكرونولوجي، ولا يقاس بالساعة بل بالحالة الشعورية واللحظة النفسية، "إذ أنّه زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة"². اهتمت فضيلة الفاروق بتصوير أثر الزمن النفسي في الشخصية بانى وإحساسها بمروره بطيئاً ثقيلًا تحت وطأة المعاناة حيث الفراغ والصمت.

- **العنف الجنسي:** تصوّر بانى فشل تجربتها الزوجية مع مود منذ الليلة الأولى "حاصرني في المطبخ ومزّق ثيابي، ثم طرحني أرضاً واخترقني بعضوه، لم يحاول أن يوجّهني، لم يحاول أن يفهم شيئاً من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريّتي في الزبالة"³، تشعر الفتاة بالتوتر والخوف الشديد في ليلة الدخلة، والتّهيئة الجنسية للفتاة هو العامل الأوّل الذي يجعل الاتصال الجنسي أكثر سهولة، لكنّ بانى لم تعرف الحبّ أو الشّعف في تجربة الليلة الأولى حيث مارس معها زوجها الجنس بعنف وقسوة، فهو اغتصاب تحت قناع الزوجية.

تطرح الساردة في هذه الرواية قضية المرأة المتزوجة التي تعاني ظلماً من طرف السّلطة الذكورية التي تسلب حقّها في الحوار والمشاركة، بل تفرض عليها القيام بأمر لا رغبة لها فيها، وهذا ما يعكس العلاقة غير المتوازنة بين الرّجل والمرأة، خاصة حين يتعلّق الأمر بالجنس، هذا الموضوع الحساس الذي لم تكن المرأة قادرة على الخوض فيه والحديث عنه دون "حساسيات اجتماعية وتاريخية

¹ أ. أمندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص138.

² المرجع نفسه، ص137.

³ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص4.

ونفسية، تتراوح بين الحرية والتّحريم المطلق طبقاً لنوعية المرحلة وروح العصر"¹. ونتيجة لهذا فقد عاشت تجربة فاشلة مليئة بالتّمزق والتناقض بين معطيات الواقع الذي تعيشه، ومعاملة الزوج العنيفة والمعطيات الحقيقية للغة الجسد التي لم يفهم منها شيئاً"². وفي مقطع آخر تصوّر البطلة استخدام القوة والسلطة من طرف زوجها من أجل الممارسة الجنسية "يمسكني من كتفي ويحاول طرحي أرضاً... سأضاجعك أيتها... سأثبت لك أن لا ربّ في هذا البيت غيري... أحاول أن أتحاشاه... يعلو صراخي ويزداد عويلي"³. ومازالت التجربة الجنسية أكثر التجارب حميمية وتفرداً وتعقيداً في التناول.

- **عنف اللّغة:** تعدّ اللّغة مكوّناً رئيسياً لتشكيل النصّ الروائي "فاللّغة في الرواية هي نسيج النصّ، والنصّ قد يشفّ ويكشف كلّ مقاصده، ولكنّ الغالب أن يكون كثيفاً لا شفافاً لأنّه كما كشف ميخائيل باختين **Mikhail Bakhtine** نتاج تراكمات من الأفكار والتعبير والمعاني، تجمعها ذاكرة اللّغة، وحوّل اللّغة إلى عملية لا تنتهي من البناء والتّفكير وإعادة البناء"⁴. استطاعت فضيلة الفاروق أن تسرد العنف الممارس ضدّ المرأة عبر اللّغة، فارتكزت على قاموس لغوي مليء بألفاظ الظلم والقهر (أسكتي، صفعني...) وكذلك على أساليب كالتعجب والفراغات... وهذا العنف اللّغوي يلعب دوراً في التأثير على المتلقّي، وبالتالي الإسهام في تغيير الواقع، ويعدّ هذا الاشتغال "أحد تقنيات السرد التي تساعد على إيصال إيديولوجية المبدع عبر اللّغة، فهو لا يقول مباشرة أنّه رافض للعنف ولكنّه يتفنّن في الأساليب المعتمدة من أجل أن يجعل القارئ رافضاً كذلك للعنف"⁵، وقد ظهر عنف اللّغة من خلال الحوار والسرد.

¹ المرأة بين سيطرة الآخر وإثبات الذات، ص9، على الموقع:

http://www.labreception.net/doc_pdf/seminaire_ecriture_feme_Machqoup

² عبد الرحمن تيرماسين، السرد وهاجس التّمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص129.

³ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص61.

⁴ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص99.

⁵ عبد الرحمن تيرماسين، السرد وهاجس التّمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص124.

يبدو أنّ الحوار بين الشخصيات في هذه الروايات مبني على القسوة في استعمال الألفاظ، فجاءت الجمل قصيرة مرفقة بضمير المخاطب، كما غلب عليها فعل الأمر، يخاطب الأخ أخته بخطاب سلطوي أمر بصفته يمثل السلطة المادية والروحية المطلقة، التي لا تطالها سلطة أخرى: "... ستعودين إليه في أقرب فرصة، ستركعين أمامه مثل كلبة ... ستعيشين معه حتى تموتي ..."¹. يساوي بين المرأة وبين الكلبة، فكلامه ذلك أمر يفتقر إلى الإقناعية الداخلية ويرفض التجديد والحوار المتعدّد ويرتبط بالماضي العتيق، وتتفرع الكلمة السلطوية حسب باختين إلى: الكلمة الدينية (الكلمة الأسطورية- الكلمة الصوفية- الكلمة السحرية الكلمة الغيبية) وناطقها هو كائن إلهي أو جنّي أو كاهن أو نبيّ، والكلمة السياسية والكلمة الأخلاقية وكلمة الأكبر سنًا وكلمة المعلمين². وتكتسب سلطويّتها من قوّة النّفوذ أو الهيبة وقوّة التقليد وقوّة الصّفة الرّسمية. ويصف باختين الكلمة السلطوية بالخمول والاكتمال في المعنى والتّجبر والجمود وعلاقة النّاس بها خشوعية أو عدائية.³

تحوّل الجسد في الرواية النسائية إلى علامة تتكلّم، تتحرّك، تشارك، تتفاعل وتدافع عن هويّتها، "إنّه قوّة فاعلة لها لغتها المعبرة وحقيقتها المتناهية، فالجسد سكون بلا اضطراب، واضطراب بلا سكون"⁴، وهكذا يظهر الجسد الأنثوي في روايات فضيلة الفاروق متعدّد الدلالات، فهو لا يحمل المعنى الجنسي والرغبة فقط، بل يرمز للفكر وللهوية الأنثوية والحضور والإرادة.

لم تتوقّف فضيلة الفاروق عند سرد القمع والمعاناة التي تعيشها المرأة في المجتمع الذكوري، بل كشفت عن طرق ووسائل التّحرر المختلفة التي تستطيع المرأة من خلالها إثبات ذاتها وإسماع صوتها.

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، ص 15.

² ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 118.

³ المرجع نفسه، ص 127.

⁴ عبد الله الغدامي، المرأة واللّغة، ص 36.

2. التَّحَرُّرُ: سعت المرأة إلى التَّحَرُّرِ عن طريق:

2-1. ممارسة الكتابة:

إنَّ تاريخ الكتابة هو تاريخ ذكوري، فقد استبعدت المرأة عن الكتابة في نسق الثقافة العربية، لأنَّ المرأة التي تكتب ترتكب خطيئة، لذلك ضلَّت بعيدة عن الكتابة. لتتحرَّر المرأة من عوالم الخوف والرَّهبة، وتقتحم مجال الكتابة في القرن التَّاسع عشر، وإقدامها على فعل الكتابة يعتبر بمثابة خلخلة لإحدى وظائف الرِّجل في المجتمع الذَّكوري، فالكتابة بالنسبة للمرأة هي لحظة مواجهة مع إرث طويل من الاضطهاد، إنَّها تحاول من خلال الكتابة أن تعيد تشكيل نفسها من جديد، إنَّها تلد الكلمات لتولد من جديد، لتواجه واقعها ولتنتصر في معاركها على خوفها، ومن خلال اللُّغة "تعطي المرأة لكتاباتِها معنى اختيار الحرية"¹، فالكتابة أقوى الأسلحة التي تستطيع عبرها تقويض التَّاريخ والمجتمع، وإعادة كتابة تاريخ جديد يعترف بها، ويرى محمد نور الدين أفاية: "أنَّ الكتابة فعل وجودي إشكالي متعدّد، لأنَّه يترجم افتراقاً معيناً مع الذات، وارتقاءً في آخر مغاير من خلال اللُّغة والرَّهانات الدَّلالية، وهذا الافتراق ليس قطيعة بقدر ما هو تحوُّل يطرأ على الهوية المنخرطة في سياق الكتابة"².

يرجع حفناوي بعلي سبب تقصير المرأة في الإسهام في وجوه الحياة العلمية والعملية إبداعاً وإدراكاً إلى "القهر النفسي والقمع الفكري والاستغلال الجسدي ما فرض عليها من حياة ضحلة خارج رحاب المعرفة، والحياة الاجتماعية والاقتصادية، ولم يكن بسبب قصور ذهني أو ضعف جسدي، كما كان شائع القول في الماضي"³.

ساهمت بطلات فضيلة الفاروق في كسر طابوهات المجتمع خاصّة تلك المرتبطة بالنساء والتعبير عن القهر الذي تمارسه السُّلطة الذَّكورية عليهنّ، فقد وجدن في الكتابة متنفساً عن الحالات التي يعشنها، فالكتابة تعنى الحياة، الشُّعور بالوجود في هذا العالم، وهي شريان الحياة بالنسبة للمرأة،

¹ واسيني الأعرج، "الأدب النسائي، ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن، مجلة روافد، ع1، 1999، منشورات مارينو، الجزائر، ص13.

² محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشُّرق، الدار البيضاء، 1988، ص7.

³ حفناوي رشيد بعلي، مسارات النِّقد، ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النَّص وتقويض الخطاب، ط1، 2011، دروب للنشر والتَّوزيع، عمان - الأردن، ص169.

لأنها تعيدها إلى الوجود، "... في الكتابة دائما تعويض جيد لخسائرننا"¹، لذلك عدت الكتابة "حالة شعرية بامتياز، فكأما شفت الذات تجردت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسرار هذه الوفرة التأويلية التي تتبعها اللغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدلالة، وتشكل الزمن وتهندس الفضاء"². فالكتابة أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت المرأة الكتابة بناءً على المواجهة، المراوغة والاحتيايل.

يرى الباحثون أن المنولوج الداخلي يهيمن في روايات فضيلة الفاروق، وذلك راجع إلى الحالة النفسية والفكرية للساردة، فهي تتطوي على ذاتها في محاولة لاستعادة علاقاتها أولاً بهذه الذات، ثم العالم، وبعدها الآخر، فباني لم تستطع أن تقيم حواراً مع مود، فاعتمدت على تقنية التذكّر، وجعلت من الكتابة وسيلة للدفاع عن قضيتها العادلة، ولهذا فإن كتاباتها موجّهة للآخر/ الرجل، والمرأة تكتب لأن الكتابة على حدّ تعبير أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد تغسل كل الشبهات التي فرضتها الهيمنة الذكورية "لا تبحث كثيراً، لا يوجد شيء تحت الكلمات، إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات، لأنّها شفافة بطبعها، إنّ الكتابة تطهر ما يعلق بنا منذ لحظة الولادة"³. ليست الكتابة للعبة وللمتعة أو لمجرد سرد الخواطر الشخصية، وإنما هي مكابدة لاقتطاف المعنى وربط الأفكار والأحاسيس، وقنص الجمال وإثارة المشاعر والخيالات في ذهن القارئ.

وقد صنفت رشيدة بنمسعود في كتابها جمالية السرد النسائي فعل الكتابة إلى:

1. الكتابة في مواجهة سلطة المجتمع، والأب، الزوج، وهذا النمط من الكتابة يضع أمامه مسألة المرأة الأساس، والحاجة إلى الانعتاق، انعتاق الذات وبحثها عن إمكانيات التحقق الفعلي والإسهام في البناء والخروج من منطقة الظل بواسطة الاحتجاج الداخلي والتعبير الأدبي لمنع سلطة الأب، الزوج والواقع.

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 130.

² الحبيب السايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع 118، فبراير 2004، ص 23.

³ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 355.

2. الكتابة بالجسد، وترى فيه القدرة الفائقة على تحويل الجسد برائحته وحركاته وسكناته إلى وسيلة تعبير عن الأفكار والمشاعر والهواجس، وأنَّ الجسد يمكنه أن يكون استعارة كبرى على الوجود والذات الكائنة في الخضم العام للوجود¹. ويرى الغدامي أنَّ "دخول المرأة عالم الكتابة هو الخروج، هو الهجرة عن الموطن إلى المنفى، ومن هنا فإنَّ الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى، حيث تنفصل عن موطنها القارّ الساكن/الحكي، إلى موطن متحرّك متحوّل هو الكتابة"²، وتفتح الكتابة عند المرأة أفقا أوسع للحريّة، تحقّق فيه المرأة ذاتها ووجودها، فالكتابة الأنثوية تحاول عبر سلطتها التخيلية إعادة الاعتبار لذاتها ولهويتها، واللّغة هي وسيلتها الأولى لاستعادة الهوية، فالنّص المكتوب "امتداد وجودي للذات والكتابة، وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها، فهي - أي الكتابة - إذن تفجير للمكبوت والمخفي، فالمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية تستدعي ذلك المسكوت عنه"³.

تهيمن الرّؤية الذاتيّة للسرد على كتابات المرأة، كما يهيمن ضمير المتكلّم "أنا" في معظم النّصوص الرّوائية، وهذا دليل على أنّ "الشّخصيات التي تدعها كتابات الرّواية تختار بطلاتها من النّساء اللّواتي يستخدمن ضمير- الأنا - بغزارة، ويتحدّثن عن مشاكلهنّ الشّخصية، رافضات للغبن الذي تقع فيه المرأة ضحيّته"⁴، وبهذا فإنّ دخول المرأة في الكتابة يعدّ في حدّ ذاته موقفا حضاريا فقد تمكنت من فرض صوتها على الساحة الأدبية، وانتزعت بعض شروط الكتابة من الرّجل.

بعدما اكتسبت المرأة حقّ ممارسة الكتابة الأدبية بشتّى تجلياتها، تملك كذلك حقّ التّعبير عن ذاتها، وبالتالي عن عواطفها ورغباتها وعالمها الداخلي، وعليه حقّ التكلّم، وحقّ إسماع صوتها، وحقّ مخاطبة المجتمع. تتكلّم المرأة، في أغلب الأحيان، باعتبارها فاعلا لغويا مستقلا، بعدما ظلّ الرّجل هو المتكلّم باسمها والمعبر عن حقيقتها وكيانيتها لأمد طويل، لقد كان لدخول المرأة الجزائرية عالم الكتابة - لاسيما الرّوائية منها - أن سمح للمرأة بأن تكتسب حقّ الكلام كذات فردية تملك رغبات

¹ محمد معنصم، قراءة في كتاب جمالية السرد الرّوائي لرشيده بنمسعود، من موقع:

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

² محمد عبد الله الغدامي، المرأة واللّغة، ص135.

³ محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص9.

⁴ أحمد المديني، فنّ القصّة القصيرة بالمغرب في النّشأة والتّطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص406.

ومشاعر، وتعزّي وتكشف عن عالمها الداخلي. وهذا يعني في نهاية المطاف إعادة تعريف للمرأة ولكنونتها كإنسان، يعني مراجعة للهوية الأنثوية التي كانت من صنع "الآخر" بامتياز، فما المرأة في الغالب الأعمّ غير إنجاز للرغبة الذكورية ولسلطتها وهيمنتها.

2-2. الجسد / الرغبة:

تصوّر فضيلة الفاروق في رواية اكتشاف الشهوة الجسد المتعطّش إلى الرغبة، الجنس الذي يمدّها بالحياة "كلُّ شياطين الأرض هبّت في جسدي، فارتديت ثيابي مسرعة وهرولت إليه"¹، فهذه الصورة تغدّي رغبة الساردة الجامحة عن طريق التخيل الذي يمكّنها من الوصول إلى الشعور باللذة "إنّ انتشار اللذة موضوع الرغبة الجنسية عند المرأة في هذه النصوص يمرّ عبر جسد الآخر، وما يثير فيه من ينابيع الشهوة الجنسية الجارفة ويوقظها، عكست رغبة فعل الجنس بطقوسه الشّهوانية لدى المرأة، فسقطت في حبال وشرك الجسد الذكوري بكلّ إغراءاته المثيرة لمبدأ اللذة، من خلال بعض ميزاته التي تظهر في الشكل الخارجي للجسد كبنيته وملامحه وهندامه"².

عاشت باني بطلّة رواية اكتشاف الشهوة تجربة فاشلة ومعطوية مع زوجها مود، الذي اعتبرها مجرد ثقب شهوة، فقد كان جسدها في نظره "فضاء تمارس عليه أشكال من القهر الجنسي من قبل الرجل، حيث الفعل إكراها فلا ينجز عن رضى، فيكون امتهان الجسد الأنثوي واحتقار كيان المرأة من خلال اغتصاب الأنوثة بشكل أناني، يدرك أحيانا مدى التوحش بعيدا عن التناغم والتفاعل، فلا تتجاوز نظرة الرجل للمرأة البعد الحسي، إذ يعتبرها مجرد بؤرة للذة لا كيانا متكاملًا"³ وتقول باني: "بالنسبة له لست أكثر من وعاء"⁴. وهذا ما خلق في داخلها رغبةً في تحررها الجسدي، فراحت تبحث عن حُبّ آخر خارج مؤسسة الزواج "يلزمننا دائما جسد ما، خطيئة أولى، لنلقي أجسادنا في بحر

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 11.

² بايزيد فطيمة الزهراء، الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، رسالة دكتوراه، علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: د. الطيب بودريالة، 2011-2012، ص 244.

³ سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 72.

⁴ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 87.

التجربة، ثم نتعلم كيف نسبح، وكيف نخرج منه، ويصبح من السهل علينا أن نعيد الكرة ثانية¹. وعرفتني ماي على إيس الذي وقعت في حبه منذ النظرة الأولى "إيس ... علمني أن الحياة كبيرة وواسعة، وأنا يجب أن نحتال عليها"²، عرفها إيس على حياة أخرى، فتعلقت به، وكانت تبحث من خلاله عن ذاتها، فأطلقت العنان لمشاعرها ورغباتها، رغبةً في تحرير هذا الجسد الأنثوي الذي كُبل لسنوات عديدة، لأنه في الثقافة العربية هو جسد قدسي لا بُدَّ من ستره وحجبه عن الأنظار حفاظاً على نقائه وعفته.

وتتمسك باني بحقها في التعبير عن رغبات جسدها واستيهاماته، وجعلت منه بؤرة الحكي، حيث إن "صوت الجسد كان عالياً، تحاول أن تتقرى حروفه وتعيد اكتشاف جسدها للوصول إلى فهمه فهما عميقاً بعيداً عن أنساق الثقافة ومحرماتها، ولذا فإن الجسد في هذه الرواية أصبح نصاً في حد ذاته، يقول الشهوة واللذة، وها هي باني تعيش تجربة الحب، وبذلك تتمرد على الأعراف والتقاليد "الاعتراف بالحب شبهة ... ما أخطر الاعتراف بالحب إنه كالزنى"³.

احتل الحب مكانة كبيرة في روايات فضيلة الفاروق، فهو الشريان الأساس الذي تبني عليه رؤيتها السردية، ولعل ذلك راجع إلى "المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، وخاصة وهي تدركه رديفاً للحرية"⁴، وتمثل تيمة الحب تيمةً أساسيةً في المتن الروائي النسوي حيث لا يكاد نصٌّ من نصوصه يخلو من الحديث عنه، من خلال تصوير علاقة عاطفية أو أكثر بالكشف والبوح حيناً والتخفي وراء ستار حيناً آخر.

يقترن الحب في رواية اكتشاف الشهوة بالحرية والتحرر، ومن خلال سرد علاقة الحب مع إيس فالساردة تكشف عن مشاعرها، فعبره انتقلت من حال إلى أخرى وعرفت "تحولاً مهماً في حياتها لما يتولد عنها من تغيرات تطال كيانها الأنثوي الشعوري والحسي، وأفق سيرورتها نحو القيمة الوحيدة

¹ فضلية الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 140-141.

² المصدر نفسه، ص 24.

³ المصدر نفسه، ص 99.

⁴ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 2000، ص 75.

التي بإمكان الإنسان أن يفرد لها وجوده، ويضحّي في سبيلها بحياته¹. استطاع إيس أن يفجر براكين اللذة والمتعة في جسد باني ويعرف مواقعها، في حين لم يستطع زوجها ذلك، فأيقظ شياطين الشهوة فيها وأحسّت بكامل أنوثتها معه، وازدادت شغفاً به بعد القُبلة الأولى "قُبلة إيس... كانت أجمل قُبلة ذقتها في حياتي، تلك القُبلة التي شطرتني نصفين... وهي التي جعلتني أكتشف الشهوة وأختار درب التجريب"². تلك القُبلة أدخلتها في عالم المتعة الجنسية، تقول: "قُبلة إيس... كانت تلك آخر المنعرجات في حياتي، أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحوّل إلى امرأة تشبه سيلا لمطر صيفي، هائج لا يفرّق بين الحجارة والكائنات"³، قُبلة لها مفعول سحري "قُبلة إيس... قُبلة الصّباح الماطر والبرد الذي غمرني بحفنة من الدّفء، والرّضاب الذي سقى شتائل الشهوة، وأيقظ كلّ شياطين الدّنيا لإقامة حفلة تنكّرية مجنونة في سهل مقفر تلك الشّفاة الشّيطانية... شفاة إيس... الشّفاة التي حملتني إلى عالم لم أكن أعرفه إلا متخيلاً، وحولتني إلى جمرة تتوق إلى نفحة هواء"⁴.

وهذه القُبلة جعلتها تطلب المزيد، تطلب سدّ الرّغبة الجنسية والاشتهاء، "في صبيحة داكنة أذكرها جيّداً تماديت في التّبرج والتّعطر وقصدته وأنا أبيض فرحاً، وبين يديه تحوّلت إلى غيمة طائرة، حدث كلّ شيء في مكتبه، سلّحت معطفي، وسلّمته شفّتي، ثمّ أمسكت يديه ومرّرتها تحت الكنزة، أذكر جيّداً كيف تاق جسدي إليه، أذكر رائحته، أذكر كلّ التفاصيل التي أفقدتني عقلي وجعلتني أطلب المزيد، كان بودّي أن أتمدّد وأسلمه جسدي قطعة قطعة، إذ لم يعد بإمكانني التّماسك، فعانقته"⁵. إنّ الكتابة في هذه الرواية تتصدّ الإثارة وتتوسّل الجرأة من خلال الصّور التي أوردتها، فبدأً من العنوان يُوضع القارئ في سياق مثير، يوحي بكتابة تعتمد الجسد تيمة رئيسة باعتبار أنّ الشهوة مرتبطة أساساً بالجنس.

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص70.

² المصدر نفسه، ص 28-29.

³ المصدر نفسه، ص 30-31.

⁴ المصدر نفسه، ص32.

⁵ المصدر نفسه، ص 32-33.

لجأت الساردة إلى اللغة الإيحائية، فهي تتصرف عن التصوير الفاحش باللغة إلى التلميح عبر ذكر الزائحة، العطر، النظرات ... "إنَّ الجسد لا يقدّم في النصّ إلا عبر ما يثير الشهوة، إنّه مجزأ إلى نهد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكفّ النصّ عن التلميح إليها، إنّه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وتثير اللذة وتوقدها"¹. أصبح بمقدور القارئ أن يلج بؤابة الجسد الأنثوي من خلال لغته الخاصة وانفعالاته المتفرّدة وصوته المتميّز، فالجسد الأنثوي "ليس في حقيقته كتلة لها مواصفاتها الفتويّة والاشتهائية المثيرة للغرائز فحسب، بل وإنّما جسد تشكّل صياغاته الفتويّة خطاباً جمالياً خلاقاً، يحفل بالدلالات التاريخية والثقافية والأخلاقية والقدسية"².

إنّ صوت الساردة في هذه الرواية واضح وعالٍ لا غبار عليه، ممّا يدلّ على المرحلة التي وصلتها المرأة من خلال تبوّئها لمراكز مهمّة في مواقع متعدّدة، اجتماعية، ثقافية، سياسية ... فقد تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشّروط الثقافيّة والاجتماعية، وتحوّلت من المفعول إلى الفاعل، وهذا ما تكشفه باني حين تبادر إيس بطلب الجنس، فتقلب بذلك القاعدة المعهودة في أن تكون هي المطلوبة، وهذا ما تدلّ عليه الأفعال (تماديت، قصدته، شلّحت معطفي، عانقته) فجسد باني جسد يطفح بالشّهوة، يبحث عن تحقيق رغباته والشّعور باللذة، لذة الحياة والمتعة، لذة الوجود في هذا الكون.

سعت الساردة إلى تكسير النمطية السائدة بخصوص المرأة أنّها خجولة وعفيفة النفس، تتلقّى ولا تبادر، واعتمدت كتابة الجنس والتعبير عن الحميم حيث تحنّ لذة الجنس مكانة أساسية في هذه الرواية، بعيداً عن مفهوم الخطيئة والدنس.

2-3. لغة الجسد / خطاب الحبّ:

اللذة التي تبحث عنها المرأة تتعدّى لذة الجنس الزائلة، إلى لذة التّحقّق بالفعل، وفي الحقيقة لم تكن باني تبحث عن الجنس بل عن الحبّ الذي فقدته، هذا الشّعور الإنساني بالذات والوجود.

¹ سعيد بنغراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 62.

² منير الحافظ: الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص34.

فجسد الساردة "مشحون بقوة لذة جارفة جعلها تكون هي القاصدة للرجل، والمطالبة بالجنس، حيث نجد الجسد ذا البعد الشّهواني يتحرك بفعل الغريزة الجنسية لطلب اللذة والمتعة بعيدا عن كلّ المرجعيّات، فيشتغل النص هنا على دلالة عميقة تبدأ بالتّمادي في التّبرج والعطر، كفعل غواية لغريزة الآخر"¹.

تتأسس الرواية على الشّهوة والرغبة، فحتّى المكان باريس، أصبح مكانا يقول الشّهوة "صباحا كانت باريس جميلة ... بأهداب تقول الشّهوة وشفاه تبتسم ... وشمس أكثر إشراقا من ذي قبل"²، ويظهر أنّ الفعل الجنسي عند باني فعل انتقامي تعويضا عن سنوات الكبت والقمع، وعن العلاقة المعطوبة مع زوجها، فهي تريد اكتشاف جسد الآخر، بعد الخواء الرّوحي الذي كانت تعيشه، وصارت الكتابة بالجسد "نضالا يهدف إلى تغيير الموقع في المجتمع الذي سلبها حقوقها، وفي مقدّماتها حقها في التّعبير عن رغباتها.

ويقدم النص صورة مغايرة للقاعدة أين يتغير موقع المرأة المعتاد من المرغوبة إلى الرّاغبة، زاده ضمير المتكلم "أنا" واحتلاله السرد بكامله سيطرة على الفعل، ليس في الحبّ والتّصريح به فقط، بل رغبة مرتبطة بالفعل الجنسي لتأسس خطابا مخالفا للمألوف، ينهض بتعرية فعل المسكوت عنه، لهذا تعتبر أقطي نوال كتابة المرأة وانطلاقها من التّصريح بالحبّ انعتاق من أحوال المجتمع، ومحاولة لكسر حواجز الصّمت المتعلق بالذّات، "وهنا ترتسم معالم رؤية الآخر، وتتضح بواطن المسكوت عنه في التّجربة الإبداعية"³.

بعدما فشلت علاقة باني مع إيس تعرّفت على توفيق بسطانجي الذي وقعت في حبه أيضا، "وتحت سماء تنام نجومها خلف جدار من الغيوم لا أرى، لا أسمع، لا أعني فقط سيول من اللذة تنهمر عليّ من جسده، شفاهه وزاوية السّحر التي قسمتني نصفين، على سجادة غرفة الجلوس، على أرض صلبة، ثمّ امطرت في داخلي ثمّ انفجرت في كلّ الينابيع، ثمّ هبّت الرّيح لطيفة ومسالمة،

¹ سعاد طويل، الرواية النسوية الجزائرية - بنيتها السردية وموضوعاتها - رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014/2013، ص 242.

² فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، ص 77.

³ أقطي نوال، الخطاب الأنثوي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، من تجاوز النّمطية إلى إثبات الوجود، ص 1.

واهتزّت غابات الرّوح، وطارَت أفواج العصافير ثمّ زقزقت¹. لم تلجأ باني إلى توظيف كلمات محتشمة، بل مالت إلى العبارات التي تتعرّض لتفصيلات الاتحاد الجسدي بشاعرية فائقة، وتضيف قائلة: "أفتح باب شقّتي وأدعوه للدّخول، يتردّد قليلاً ثمّ يدخل، أبحث عن زرّ النّور، يمدّ يده ويبحث عنه هو الآخر، تتعانق أصابعنا وتبدأ قصّة هنا في العتمة تحركها الأصابع، ثمّ الأنفاس، صمت متأمر مع الخطيئة"². في هذا المقطع تظهر في باني تلك الملكات التي يُعتقد أنّ الفطرة قد زوّدت بها الرّجل دون المرأة، من مثل الجرأة والجسارة والإقدام، فالقسمة الطّبيعية بين الصّنفين يرى المودودي "جعلت الرّوج هو الفاعل وفيه الغلبة والشّدة، والتّحكّم عمّا يعبر بالذكورة والرّجولة، والمرأة هي المنفعلة، وفيها اللّين والضعف، والقابلية للتأثر، ممّا يقال له الأنوثة والطّبع النسوي، ويكون في أحدهما التأثير وفي الآخر التأثير"³. وتتلاشى صفتا الغالبية والمغلوبة اللتان يقتضيهما الطّبع الفاعل والمنفعل في المرأة والرّجل، وتتحوّل المرأة / باني إلى فاعلة، تُقدّم وتبادر، وتقوم بمجموعة أفعال: أفتح، أدعوه، أبحث ... وكلّها أفعال توحى بالجرأة والإقدام.

وتبرر الساردة جموحها نحو الجنس/ اللذة لتنتقم من زوجها الذي هدر عذريتها وانتهاك جسدها بسبب تعطيل الفعل الحميمي للأجساد جزاء تأثير القيم الأبويّة، ممّا ترك آثاراً سلبية على نفسية باني وجعلها تندفع وراء اللذة الجنسية اندفاعاً، وأطلقت العنان لرغباتها وشهواتها الداخليّة لتحوّل النّص إلى جسد ينهمر شلالاً من المتعة الجنسيّة.

انتقلت باني من إيس إلى شرف ثمّ توفيق، وكأنتها تريد أن تنتقم من زوجها مود، والأب والأخ والمجتمع، فبتحرير رغبة جسدها مارست تفكيكا لمرجعية تمكُّ الرّجل لهذا الجسد، فأعلنت الثّورة والتّمرد ضدّ القمع الذي مورس عليها من قبل، فالمرأة من خلال الكتابة تنتقد الواقع الاجتماعي والسياسي، وتستحضر رؤيا جديدة من أجل تحريرها، وإذا أمعنا النّظر في الكتابات النسائية وتجروّ المرأة على طبوّهات المقدّس والمحرمّ، نجد أنّ جلّها لم يكن إلا حفراً في خفايا الظلم الذي لحق بها

¹ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، ص 80.

² المصدر نفسه، ص 79.

³ أبو علي المودودي، الحجاب، دار السّعوديّة للنّشر والتّوزيع وديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ص 236.

اجتماعيا من قبل الرجل الغارق في الموروث الذكوري، زوجاً كان أو أباً أو أخاً، وهنكا لأسرار الثالوث المحرم: الدين، الصراع الطبقي، والجنس الذي كان ولا زال أكثر الطبوهات التي تجرأت عليه المرأة العربية، ليس فقط في الأدب، وإنما في كلّ الفنون التعبيرية¹.

لم نطلعنا رواية اكتشاف الشهوة بالفكرة نفسها التي صيغت في الخطابات القديمة "المرأة عورة وفتنة وإغراء"، وإنما أخرجت المرأة من الفضاء الداخلي المغلق الذي أورثها سمات الخنوع والمسايرة وقمع الرغبة الذاتية، إلى فضاء آخر منفتح على الحالات الغرامية واللحظات الحميمية، ومنه تعميق رغبات الجسد الأنثوي، حيث تكون المتعة لازماً من لوازم حيويته، وتعبيراً عن شغفه باللذة، مع إتاحة فرصة للذات للإفصاح عن مشاعرها الدفينة وأحاسيسها المتوارية. لا تريد الكاتبة أن تحسّ بالخجل من التعبير عن جسد المرأة، وحينما نقول جسدها لا نعني أبداً ما يثير الغرائز وما يصدم الإحساس والشعور أو يخدش الحياء، وإن كان هذا التعبير مطّاطياً وغير محدود، لكن المقصود بالتعبير عن جسدها أن تقوّض كلّ الحواجز وتهدم التراتبية، فالجسد هو الذاكرة والاتصال، وهو المتكلم المميّز والمتحدّث البليغ.

المبحث الثالث: معجم الجنس في رواية شهقة الفرس لسارة حيدر:

تبدأ الرواية بحدث احتضار الزوج على المستوى النصي، وتنتهي بحدث متقدّم على هذه النهاية يتمثّل في موت الفرس كولومبيو، وبين الحدثين المؤلمين مجموعة من الوقائع والمواقف والحالات والأحاسيس، التي عملت على تأنيث الرواية، مع ما اقتضت العملية الروائية من تقديم وتأخير، وحذف وإضمار، وتذكّر واسترجاع ...

تتمحور القصة حول شخصيتين: الزوج الذي يكتب ولا ينشر، ويبحث عن مجهول ما، والزوجة التي تختزن كاتبة في داخلها، ولم تمنح لها فرصة الظهور العلني، ويظلّ هذا النقص كامناً في كلّ منهما، يحرك حياتهما في اتجاه معيّن، لعلّه يسدّ الثغرة ويروي الظمأ.

¹ حميد طولست، ظاهرة الأدب الإروتيلي، بين الرّفص والقبول، من الموقع: <http://alantologia.com/page/9257>

بطلة الرواية هي راويتها في آن واحد، المرأة المتزوجة والمتمردة، الجامحة كالفرس، والتي تجمع بين المتضادات، فهي تحب زوجها وتخونه مع أخيه إدوارد، ومع أصدقائه، تستيقظ نيران الشهوة فيها ولا يطفئها زوجها، فتجد في أحضان إدوارد وآخرين المتعة الجنسية، فتنتقل بين الحقيقة والوهم، وتنتقل إلى عالم آخر فوق واقعي، وتعيش في حالة من الغربة والقلق.

1. صورة الجسد، الجنس:

يبدو أن الساردة في رواية "شهقة الفرس" تحركها الرغبة في الحصول على المتعة، الحصول على لحظة الشبع والامتلاء، بغية تحقيق رغبات جسدها المكبوتة وانفعالاته، ومن هنا بدأت الاهتمام بجسد الآخر / الرجل "... بعد ساعات أستيقظ وأشعر بجسده الدافئ وهو ينزلق بخفة، يحيط خصري بذراعيه ... يشعر حتما بهذه الرعدة التي هزت جسدي، فيتسلل بيده إلى مكان ميلادها"¹.

نلمس من خلال هذا المقطع السردي الإحساس الذي يغمر الساردة تجاه الآخر/الرجل، فقد أحست أن جسدها يستمد وجوده من جسد الآخر إذ أن " الجسد الشخصي ليس معزولاً عن الآخر، إن كل وجوده منجبه إليه، فعلاقته بالآخر علاقة وجودية... إن كل جسد شخصي هو بالنسبة للآخر جسد قائم من أجله، وإن دلالة الجسد لا تتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه، وهو يسعى إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في هذا العالم"².

يشكل جسد الرجل في رواية "شهقة الفرس" الروح التي تدب فيه السكون فينبض بالحركة" فأنثوية الوجود تسمح بانبثاق كجسد آخر، كما تسمح في الآن ذاته من الاقتران بالغير المرغوب فيه، وداخل هذه الإمكانية، أي داخل التماس بغيرية الجسد الآخر يصير الوجود تجربة غيرية قابلة لإنتاج الكثرة والتعدد (...). ومن ثم فليس العالم سوى هذا الفضاء البيجسداني، الذي يتفاعل بغيريته والذي لا يغدو حياة إلا من خلال التعددية التي تمكن الوجود من أن يوجد بالفعل، أي أنه يوجد على نحو الجسد"³، كما أنها بمثابة الروح المتوقدة لجسدها، فالحركة تستمر في ظل جسد الآخر/الرجل،

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص19.

² فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص27.

³ عبد العزيز بومسلي، في تجربة الجسد. أو الحق العيني للوجود البيجسداني، أبحاث فلسفية، مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، ط1، 2010، ص30.

تقول: "أرتجف بين أحضان زوجي الذي يقود جسدي إلى تلك اللحظة النورانية حينما تتدفق النشوة"¹، تتجذب الساردة إذن إلى جسد الرجل الذي يمنح ذاتها شهوة الحضور والغياب، وهذا المعنى يتجلى بوضوح في هذه الرواية حيث يظلّ جسد الساردة معلقاً بجسد الرجل، ومن هنا فإنّ "جسد الآخر بالنسبة للذات مظهره وعلامة وجوده، إنّه دالٌّ ومدلولٌ في الآن نفسه، وكأنّ ما ينقص صورة الذات يُوجد في الآخر"².

لقد طرحت الساردة جسدها بوصفه أداة للمعرفة والتعرّف على الكائنات والعالم حولها، ومن خلاله استطاعت أن تؤسس علاقتها بالآخر/ الرجل الذي يشترك وإياها في عملية اكتشاف الجسد وعالمه "وحين تمتلك الذات القدرة على التّحسس والملامسة، فإنّ العالم يبدأ من لحظة تحسس الجسد وامتلاكه، وهي بداية المعرفة، بداية القراءة الحقيقية للعالم، ولا تستطيع الدخول إلى بوابة العالم الكبير إلّا من خلال بوابة الجسد"³. والجسد عند الساردة هو جسد حركي لا يميل إلى السكون والهدوء، بل إنّه يتحرّك ويتّسع باقترابه من جسد الآخر، ويتعرّف على العالم باستعماله حواسّه: اللمس والشمّ، "يشعري بحرارة جسده وهو يلتصق بي، يتجولّ كعالم آثار بين الحواس القديمة، يفحصها بحياد وحده يتقنه، ينظر إليها كما في كلّ مرة ... بنفس الفضول ونفس الدهشة ..."⁴، فالجسد عند الساردة هو الوجود الحي.

إنّ الجسد مكوّن مركزي في هذه الرواية، وفضاء الرواية التي تدور الأحداث حوله، فهو بؤرة يتحرّك عبره السرد، فحتّى المكان صورته الساردة على شكل جسد امرأة تقول: "تركيا امرأة يا حبيبتي، قبب المساجد نهودها، وأشعة الشمس خصلات شعرها الذهبي، وضفتي اليوسفور عيناها، ومياهه دموعها، والجسور سيقانها والسلاطين الذين مرّوا على العرش عشاقها، والتاريخ ذاكرتها ... امرأة خارقة"⁵. وكذلك كعكة عيد ميلادها الثلاثين التي طبعت فيها على "شكل فسيفساء من الاموندا

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص45.

² سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص60.

³ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص61.

⁴ المصدر نفسه، ص16.

⁵ المصدر نفسه، ص76.

والكراميل والفاواكه¹، تقول: "جززت عنقي، ثم صرت أجزئ وجهي إلى قطع حلوى أوزعها على المدعوين، إدوارد حظي بعيني، وتولستوي التهم جبيني ... وتركت للآخرين حرية الانقضاض على ما تبقى"².

يكشف السرد في هذه الرواية عن مفردات الرغبة، رغبة الجسد التي ألبستها الساردة حُلا لفظية متنوعة تقول: "في الليالي الباردة، حين يكون الجسد مهيباً للبحث عن الحرارة القصوى... يتصاعد دخان السجائر التي تحترق من غير ما سبب، وينتشر الانين الهادئ ... أحاول ألا أركز نظري على النار المشتعلة، أضع أمامه فنجان القهوة، فإذا به يمسك بذراعي ... تزداد النار اتهاها في المدفأة"³. ويتأكد حضور المرأة الفاعل من خلال أبنية الفعل المضارع "أمارس، أستم، يقترب، يزداد، تلامس، تسري، تصبح...".

أما الزمان، فقد كان محدداً بالليل في "الليالي الباردة"، باعتباره زمن البوح والمكاشفة والمواجهة، زمن التعري وممارسة الجنس، "يقترب مني، يداعب شعري، ينزل بسبابته نحو شفتي ... تسري قشعريرة الرغبة في كامل الجسد وفجأة تصبح الحياة ذات معنى، يمدّ يده إلى المناطق المكهربة"⁴، فقد تصافر الزمان والمكان وشكلاً فضاءً متسعاً يخدم رغبات الجسد، فالسرير والليل والأناث والآهات... كلها تعبر عن رغبات الجسد الجنسية.

وبهذا يغدو الجسد في هذه الرواية "المدار الذي تنتظم حوله كلُّ مكونات الرواية وعناصرها، فهو منبعها ومصبها في الآن نفسه، فهو حاضر في كلِّ تضاعيف الرواية، بل في كلِّ تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، فهو حاضر في الرسوم، وفي الكلمات وفي الصور والأحلام، كلُّ شيء يدور حول الجسد"⁵، فالساردة أثبتت وجودها من خلال الرغبة، رغبة الجسد، وعلى حدّ تعبير عبد العزيز بومسهي في كتابه في تجربة الجسد إذا كانت "الأنا أفكر، إثباتا لوجود الذات في الوجود فأنا أرغب،

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص38.

² المصدر نفسه، ص38.

³ المصدر نفسه، ص18.

⁴ المصدر نفسه، ص12-13.

⁵ سعيد بنكراد، النص السردى أو نحو سيميائيات للادبولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996، ص111.

إثباتاً لعالم الجسد، أنا أرغب إذن فأنا جسد-عالم- لكنه ليس عالمي فحسب، بل هو أيضاً عالم الجسد الآخر، فالعالم نافذة الجسد والغير"¹. وهذا ما تكشف الساردة عنه من خلال تركيزها على الجسد وعلاقته بالآخر، وكذا شهوة الجنس التي تحرك جسد كل من المرأة والرجل تجاه الآخر، فجاءت مفردات الجنس غنية تعبر عن اللذة، بل النشوة التي يبلغها العشيقان في أقصى درجات الاتحاد الجنسي.

حاولت الساردة عبر الجسد الكشف عن المناطق المحرمة والمعتمة ولامست المسكوت عنه، فتغلغت إلى بواطنه، وعملت على تحطيم اللُّغة والبوح عن مكامن جسدها الدفينة في الأعماق "يفاجئني هذا الدفق الجارف من الحب والشهوة في عيني، يعود ذوق شفثيه وحرارة الليالي المشتعلة على أرضية الغرفة قرب المدفأة"²، وتضيف: "تنفلت قبلات ظمأى من ثغري وتتقض عليه"³، و"ها أنا أرتعش بين ذراعي إدوارد"⁴.

إن الإيقاع الداخلي لبنية الرواية تم من خلال معجم الجسد وتداعياته كالحرارة والاحتراق والشهوة والمطر والشفتين والعنق المناطق المكهربة وتفاح الخطيئة وفوهة البركان... وما يثيره من إغراء وتوتر واستفزاز، فالجسد بأعضائه بؤرة السرد، فجاءت الكلمات متناغمة مع الجمل القصيرة: "تحت الغطاء يحيط خصري بذراعيه، يتسلل بوجهه إلى عنقي، يطبع فُبلة مبتلة تحت أذني... ينام ويده ما زالت تغمر فوهة البركان"⁵.

فكل هذه الاشارات والرموز والاستعارات لا تخلو من تلك الايحاءات الجنسية "الركض، الوصول التسلق، الحرارة، الاشتعال... إذ أن القارئ لن يبذل جهداً كبيراً لمعرفة ما توحى به "وإن لجوء أولئك الكاتبات إلى الإيحاء والرمز بدل الإعلان والمباشرة يفسر تواصل سلطة المجتمع ومحظورات

¹ عبد العزيز بومسلي، في تجربة الجسد. أو الحق العيني للوجود البيجسداني، ص 37.

² سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 27.

³ المصدر نفسه، ص 15.

⁴ المصدر نفسه، ص 19.

⁵ المصدر نفسه، ص 19.

الأخلاق والقيم الدينية بقوة، ممّا يجعل التحرُّر منها أمراً ليس باليسير"¹، كما توحى النقاط الثلاث إلى المسكوت عنه الذي لم تتمكن الساردة من كشفه.

تعاني المرأة جوعاً جنسياً عميقاً يطال جسدها المحترق والمتعطش إلى الجنس، كما تكشف الساردة عن صورة جسد المرأة الشبقي المتعطش إلى رذاذ المطر: "لم تصهل الفرس ولم تفرّ وهي تشاهدنا نلوى في التراب الرطب، وحبّات المطر تغمر المشهد بلمسة ضبابية خارقة"²، كما تفصح الساردة عن اللوعة والاشتهاء الجارف "نمارس الحُبّ راقصين ... والجميع ينظر إلينا كأنهم ينتظرون بين لحظة وأخرى أن أقذف بثمار اللذة على عشب الحديقة، أصرخ كمن يتضرّع إلى السماء أن تدوم اللحظة ألف ليلة وليلة ... يتسارع العالم في ركضه خلف القطار الهارب... تتسارع أنفاسي ويدور كلُّ شيء"³، ممّا يؤكّد الإحساس بالاشتهاء الذي يعدّ شأنًا خاصًا غير مصرّح به. فأصبح الجنس والحافز الجنسي في شهقة الفرس دافعين أزليين لا يخضعان للزمن، لأنّهما يمثلان ذروة النشوة التي تتكشف في لحظة التقاء رجل وامرأة.

تعترى المرأة ذات الحاجات الشهوانية التي تعترى الرجل، "أرتجف بين أحضان زوجي الذي يقود جسدي إلى تلك اللحظة النورانية حينما تتدفق النشوة حِما خالدة على قفار العالم"⁴، وعليه يمكن القول إنّ الآخر هو الذي يدفع بالمشاعر الأنثوية والرغبات الجنسية والانفلات بها عند ممارسة الإبداع. ويتمّ استحضار الآخر /الرجل في الرواية النسائية وفق معطيات الكينونة الأنثوية التي تبقى في حاجة إلى هذا الآخر. وتبقى علاقة الآخر/الرجل بجسد المرأة علاقة اشتهاؤ ورغبة وقد ورد على لسان الزوج " ... حبيبتي نمرّة مشتهاة حتّى وهي في بحار من الجبس"⁵. وتغدو اللّغة الجنسية عنصراً مكوناً للرواية، مظهرة أنّ الجنس رغبة جسدية وضرورة بيولوجية وظماً أبدي، فاختلفت اللّغة بالجنس وصارت اللّغة والجسد للملامسة والاحتفاء والعشق والمتعة والنشوة بجمالية

¹ بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 86.

² سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 23.

³ المصدر نفسه، ص 45.

⁴ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁵ المصدر نفسه، ص 27.

لافتة. يشكّل الآخر / الرّجل مصدر اللذة ومحرّكها الرّئيس الذي يأخذ السّاردة إلى عوالم مجهولة للبحث عن ذاتها، فمن خلال الآخر تتعرّف على مكامنها الدّاخلية، "تسارعت نبضات القلب كما أخبرني زوجي، وصرت أرتجف كشجرة وحيدة وسط العاصفة ... ثمّ رحّت أختق ببطء وكان لا بدّ من نقلي إلى المشفى ... وهنا حقنوني بما يلزم لأعود إلى رشدي وأنسى كلّ شيء عما حدث هناك ... فيما وراء الغيوم ... على مشارف وطنها"¹.

لجأت السّاردة إلى ممارسة الجنس خارج مؤسّسة الرّواج، فقد خانّت زوجها مع أخيه إدوارد، تقول: "شعرت أنّ إدوارد على وشك إزهاق أنفاسي، وهو يردّد لاهثاً: إنّ ما يجمعنا أقوى من كلّ هذا ... أعرف ذلك جيّداً ... امتلكته بين أحضان البرية كما تمنّيت، ولم يبق من الشّهوة إلّا ذكريات باهتة"²، وهذا ما يتعارض مع الدّين والأعراف والتقاليد، فلا يُسمح بتحرّر الجسد إلّا في الحدود الشرّعية التي تمثّلها مؤسّسة الرّواج، وخارج هذه المؤسّسة لا يمكن للمرأة التّحرّر وإلّا اعتبرت عاهرة، ولكنّ السّاردة تمرّدت على هذه القيم والخطوط الحمراء، حيث جاء على لسانها: "... لا أدري من أين يغزوه هذا الهدوء وهذه اللذة الآثمة عندما يعلم أنّني مارست الجنس مع رجل آخر..."³.

عملت السّاردة على صياغة عالمها الدّاخلية وكسر الطّابو بحثاً عن الحرّية " فالإنسان غداً معرفاً بعلامة فرديته ووجوده الخاصّ وحرّيته الشّخصية، وكلّ ذلك لن يكون إلّا في جسده والحاضر المتاح من خلال جسده هو وحده مجال تحقيق حرّيته (...). وأنّ يصبح للإنسان حقّ في جسده معناه أنّ الحاضر غداً متاحاً أمامه -كفرد- لبناء ذاته، حيث لن يكون هذا البناء سوى التّحرر الدائم"⁴. فحرّية المرأة تبدأ من لحظة استعادة ملكية جسدها التي أعلنت عنها الكاتبة، بدءاً من الواجهة الخارجيّة للرّواية وصورة الجسد الأنثوي التي كسّرت حاجز الصّمت الذي أسكت المرأة عن البوح بأسرار جسدها ردحا من الرّمن. فالغلاف الخارجيّ المكوّن من الأيقونات البصرية واللّوحات الفنّية، والعلامات الكاليفرافية هو خطاب حامل لرؤية ووجهة نظر ودلالة.

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 35.

² المصدر نفسه، ص 23.

³ المصدر نفسه، ص 24.

⁴ عبد العزيز بومسلي، في تجربة الجسد أو الحق العيني للوجود البيجسداني، ص 41.

منحت الساردة لبعض الأماكن هويات وأذواقاً وألواناً (لون العلم أحمر، طعم حامض لذيق) بكل ما تحمله هذه المركبات الإسمية من إحياءات جنسية ومكانية، وتواصل الساردة استعارة الأشياء والألوان والأحجام والظواهر الملتبسة بالمكان كلما أرادت الحديث عن مشهد إيروسى، أو التلميح إلى العملية الجنسية مباشرة، "يمتدّ بيديه إلى المناطق المكهربة، يشعرني بحرارة جسده، وهو يلتصق بي يتجول كعالم آثار بين الحواس القديمة، يفحصها بحياد وحده يتقنها، ينظر إليها كما كل مرة بنفس الفضول ونفس الدهشة ... يتجول في مدينة يبنها الخراب بعد كل حرب ... يستمرّ ببطء صامت ..."¹

ترتكز المشاهد الإيروسية في هذه الرواية على استراق النظر إلى الجسد واللمس والاحتكاك عن بعد، فهذه الممارسة هي التي تحقق للساردة إشباعاً ولذة، "وأكتشف بهدوء مرعب أنّ الجحيم سيصير مشهداً يوماً أعيشه بصمت، دون أن أستطيع شرح ما يحدث لي لأبيّ كان، حتّى لتولستوي (كم يحلو لي تسمية والده) لن أستطيع كتابته أيضاً ولا الكتابة عن أيّ شيء آخر ... فلغتي قد خرست منذ أن انتزعت الغطاء الملون الذي كان يغمر كل شيء..."²

لا تكتفي الساردة في هذه الرواية بالنقاط الصّور الحقيقية فحسب، بل تطعمها بدفقة تخيلية تزيدها إثارة وفتنة، فيتولد عن ذلك لغة شاعرية يمتزج فيها الواقع مع الحلم، "أفتربّ بخطى يشبه وقعها حفيف شجرة وهي تمارس الحبّ مع الريح ... ألامس مقبض الباب بيدي فيخيّل لي أنّه يتحوّل إلى ماء ذهبي حارّ ... أحترق، ببطء، بنشوة الاقتراب من الشّمس ... تعاودني الرّغبة في الرّحيل، خارج بقعة النّور هذه، خارج البيت، إلى الشّارع، إلى اللّيل وأسراره المعتمة في زجاجات تقطنها المصابيح وخمور الآلهة"³.

يظهر من خلال هذا المقطع السردى شاعرية اللّغة والعبارات (أحترق، بقعة النّور، خمور الآلهة)، وكلّها تدلّ على الرّغبة، رغبة الجسد، "كلّ شيء يتولّد في وعبر الرّغبة ذاته، فالجسد هو أساس

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 13.

² المصدر نفسه، ص 11.

³ المصدر نفسه، ص 48-49.

الحركة المتّجهة في العالم نحو الأشياء والموضوعات، والأجساد الأخرى بمعنى أنّ الدماغ كما يؤكّد برغسون هو المركز الموجّه نحو حياة الجسد، فهو أساس الرّغبة ومبعثها، وهو ما تكشفه عنه البحوث العلمية الرّاهنة¹.

لقد نادت الحركات النسائية بخصوصية كتابة المرأة، وذلك من خلال تركيزها على الجسد، كما تجدر الإشارة إلى المساهمة الفعّالة للحركات النسائية في "إعادة اكتشاف الجسد باعتباره المنطلق الأساس لإعادة بناء الهوية النسائية، فلقد تولّت هذه الجمعيات النسائية التي عرفت تحت اسم النسوية منذ نهاية الستينات برفع دعوتها ضدّ محو أو مسح الجسد الأنثوي من التّاريخ، معتبرة إياه الوسيلة الأساس والمنبع الأوّل للحياة، مبرزة أهمّية الجسد الأنثوي داخل الحياة اليومية، سواء في بعدها المادي أو الرّمزي المرتبط بجنسية النّساء، رافضة حصر الوجود الأنثوي في وظائف الجسد البيولوجية"²، مركزة على أبعاد الجسد الأخرى.

ركّزت السّاردة في شهقة الفرس على النّظرة الإيروسية وتضخيم الذات، والإغراق في المجاز "لكن الأشياء التي يلدها الصّراخ ويصهرها الجنون تنتهي بين يدي الخيبة لتعيدها إلى صمتها الأوّل، إلى حقيقتها الأولى، العدم ... فتحت الباب أخيرا حين صار جسدي كلّه متفتّحا لاستقبال أمطار اللّذة المحرّمة ... لكن إدوارد كان نائما وعلى جبينه ترقص بعض الضّحكات الشّامته، وفي ثغره يختفي سرّ أنوي اكتشفه هذه اللّيلة"³. إنّ السّاردة في تركيزها على لذة جسدها تريد تغيير المعادلة، فقد أصبحت تبحث عن الجنس حين لا تجده عند زوجها الذي غالبا ما يتركها، فتتجه إلى أخيه باحثة عن استجابة لرغبتها عنده "ينتابني الحُبّ أحيانا كوجع الأسنان في الوقت الذي يكون فيه زوجي غائبا أو غائبا في نوم عميق، تهمس لي أحلامه النّبوية أنّه لا يجب عليّ إيقاظه من أجل انتشاء عابر ... لكن وجع الأسنان يصرخ هو الآخر ويزداد ضراوة عندما أحاول نسيانه، وأنا أتفحص كتابا أو أتفرّج على مسرحية رديئة في التّلفاز ... تعود إليّ نصيحة كازانوف الثّمينة ... سارعوا بالاستسلام

¹ الحبيب السّايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرّواية الجزائرية مسارات وتجارب، ص 27.

² خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنّشر والتّوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 2007، ص 20.

³ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 49.

للغواية قبل أن ترحل ... الغواية مستلقية في الغرفة المجاورة، تقرأ كعادتها على ضوء مصباح خافت وتتصت لموسيقى شوبان الذي انتقلت عدواه من زوجي إلى كلّ الذين يعرفهم¹. تستتطق رغبة الجسد وتكشف عن مفرداتها، في لغة خاصة.

2. استعارة الجسد:

تعتبر الاستعارة وأثرها الجمالي أهم الموضوعات التي شغلت بال المفكرين والنقاد على مرّ العصور، وقد عرفت تطوّراً كبيراً في السّنوات الأخيرة ولم تعد حسب لايكوف وجونسون مرتبطة بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، وليست مقتصرة على اللّغة²، فالناس يعتقدون أنّ الاستعارة خاصيّة لغوية تنصبّ على الألفاظ وليس على التفكير أو الأنشطة، ولهذا يظنّ أغلب الناس أنّه بالإمكان الاستغناء عن الاستعارة دون جهد كبير، وعلى العكس من ذلك فقد انتبهنا إلى أنّ الاستعارة حاضرة في كلّ مجالات حياتنا، إنّها ليست مقتصرة على اللّغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها، إنّ النسق النّصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس³. تتحدّد البلاغة في النّقد الأدبي المعاصر بوصفها أفقا مفتوحا للتأمّل في مختلف أشكال التّواصل الإنساني، وقد اكتشفت السيميائيات الحديثة الثراء والعمق الذين تنطوي عليهما المعرفة البلاغية، بوصفها منهجا للتّفكير موضوعه اللّغة، ومنه نجحت البلاغة في أن تقاوم أسباب فنائها، إذ لم تعد حبيسة النظرة الضيقة التي تحصرها في صور التّعبير، بل أصبحت نسقا تحليليا يستوعب مختلف الخطابات (سياسية، إخبارية، تربوية، دينية، فلسفية، أدبية).

أحدثت طروحات جورج لايكوف ومارك جونسون ثورة في رؤية الاستعارة وآلياتها، فهما لا يحصرانها في الأدب، وإنّما يعتبرانها أمرا من الأمور التي نحيا بها، كالماء والهواء. ويذهب أمبرتو إيكو إلى أنّ اللّغة بطبيعتها استعارية، إذ تؤسّس الآلية الاستعارية النّشاط اللّغوي⁴. ويرى الباحث كذلك أنّ الاستعارة وسيلة لتقديم المعرفة وليست فقط وسيلة تلميق النّصوص وتجميلها، ومهما تطوّرت

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 46-47.

² جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996، ص21.

³ المرجع نفسه، 21.

⁴ أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص235.

اللغة تبقى عاجزة عن استيعاب الفكر، وعليه يمكن القول بأهمية الاستعارة في حياة الإنسان. فالاستعارة ليست علامة من علامات العبقرية عند الانسان، ولا هي صفة من صفات أسلوبه الرّاقِي، بقدر ما تدلّ على أنّه حيوان استعاري، لأنّه يحيا بالاستعارة على حدّ تعبير لايكوف وجونسون¹.

سنحاول تحليل بعض الاستعارات التي وظّفناها سارة حيدر في روايتها شهقة الفرس، فالرواية في حدّ ذاتها استعارة كبرى وعمل فني يعبر عن فكرة ما، ولكلّ رواية أسلوبها وتقنياتها الخاصة التي تصنع بوعي كاتبها.

إنّ البحث في البنية الاستعارية المشكّلة لهذه الرواية يحيلنا إلى فهم أعمق للواقع، وذلك بالكشف عن النّظام الاجتماعي والثّقافي، فكيف يبني الخطاب استعاريا؟ وكيف ساهمت الاستعارة في بناء المعنى والمتخيّل؟

- أسئلة الرواية ومقولاتها الاستعارية:

بنيت الرواية على مجموعة من المقولات الاستعارية الكبرى، وانبتقت منها مجموعة من المقولات الاستعارية الصّغرى، فمنذ بداية السرد إلى نهايته كانت الاستعارات الكبرى هي لبّ الاستعارات الصغرى، لعلّ أول استعارة في هذه الرواية تظهر من خلال العنوان شهقة الفرس، التي تحيلنا مباشرة إلى حالة الصّمت والكبت التي عاشتها المرأة، ومن ثمّ أطلقت صوتها أو شهقتها. فشيق الشّخص يعني تردّد النّفس في حلقه، وسمع له صوت، وشيق المحتضر حشرج وغرغر، وشيق الحمار آخر صوته، وشيق الحمار نهيقه، والشّهقة صيحة وأنين جريح، وجاء في لسان العرب: "الشّهقة كالصّيحة، يقال شيق فلان، وشيق شهقة فمات"²، فالشّهقة صوت يصدر من الإنسان أو الحيوان، على شكل صيحة أو صرخة أو أنين، وفي الرواية شهقت الفرس كولومبيا وماتت، كذلك الساردة شهقت من الإحساس بالألم وباللذة، وبهذا فإنّ الروائية تصوغ رؤية جديدة للمرأة من تحوّلها من المرغوبة إلى الرّغبة، وهذا يكشف عن الموقع الذي وصلت إليه المرأة في السّنوات الأخيرة

¹ جورج لايكوف مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 21.

² ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، المجلّد الرابع، ص133.

والمطالب التي حققتها على جميع المستويات، فبعد ولوجها دائرة التعليم وخروجها من البيت، نالت العديد من الامتيازات والاستحقاقات بفضل جهودها في المطالبة بالحرية وتغيير أوضاعها.

– الأبعاد الاستعارية للجسد:

يمثل الجسد في الرواية النسوية الصورة السردية المحفزة داخل المتن الحكائي، "ففي حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه، وفي عمق جغرافيته حيث تتخذ اللفظة بعدا دلاليا واسعا، ويتجول الإدراك المعرفي للمتلقى في اتجاه جديد"¹، تخطّ سطره الكتابة بشروط الجسد، وتنسج خيوطه الذات المبدعة عبر سفرها نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات، ذلك أنّ "الجسد كان – وما زال – مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي"². يكتسب الجسد هويته في الرواية النسوية، وتبرز أسئلته وأحاسيسه، فطم المرأة مخبوء في جسدها، وكذلك قوتها وضعفها ومواجهها.

* استعارة ممارسة الحبّ حرب: يمثل الجسد في رواية شهقة الفرس الفضاء الذي تتحرك في جغرافيته لتأثيث السرد، حيث الشهوة، وحيث الشبقية، وحيث الجنس، العناصر الثلاثة التي أسهمت في تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحبّ والجنس. تتطلق الروائية من العالم الحميمي، عالم الجسد، تريد أن تفجر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردى وفق شكلين متطابقين: "أنا الساردة، أنا الفعل"، فالمرأة حين تكتب نصّها كتبت جسدها المغيب ليفرض حضوره³. فجاء النصّ تفعيلا لحرارة الجسد وعبقه، وكشفا لأسراره، وعرضا لمواجه، وإزالة للحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، ولتقريب هذا المعطى نورد بعض المقاطع السردية من شهقة الفرس على لسان الساردة وهي تصف الشعور بالرغبة في ممارسة الحبّ:

– "أحاول إقناعه بكلمات يقولها الجسد بمتابعة حربه على رقعة السرير"⁴.

¹ الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009، ص71.

² عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص70.

³ الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، ص71.

⁴ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص17.

-نسي الكاتب أن يرسم حدودا بين أراضي الشّهوة، فتكاثرت الغزوات"¹.

-بنفس الفضول وبنفس الدهشة يتجوّل في مدينة يبنّيها الخراب بعد كلّ حرب"².

وإذا عدنا إلى المقطع الأول، نلاحظ أنّ السّاردة تشبه رقعة السّرير برقعة الشّطرنج فكلاهما يشهد حربا وانتصارا وهزيمة تقول: "تستسلم الملكة للفرس التي حاصرتها في لحظة غفلة، ويقهقه تولستوي شامتا أمام هدوء ابنه الذي يردّد مازال الملك واقفا يا صديقي، وموت الملكة لا يعني شيئا سوى أنّه قد تخلّص من عبء ثقيل ويمكنه الآن أن يحكم بحرية ... يضحك والده وهو يرمقني بنظرة ذات معنى قبل أن يتراجع بفرسه ليترك مكانا واسعا لعبور الفيل ... أتأمل الرّقعة غير مصدّقة أنّها وحدها الآن يأسر اهتمام هذين الرّجلين"³.

وقد شبّهت لعبة الشّطرنج بالمعركة "أتابع بذهول لا يفسّر حرب الفيلة والملوك اللّانهائية، تدقّ الساعة الواحدة صباحا فيقرّران إجلاء ساحة المعركة والسّماح للجنود بأخذ قسط من النّوم حتّى يتمكنوا من متابعة القتال في الغد"⁴. ففي هذه الاستعارة يظهر معجم الحرب (خصوم، انهزام، انتصار...) وهذه العبارات تستعمل بصورة نسقية للحديث عن لعبة الشّطرنج عن طريق الحرب، وإنّ جزءا كبيرا من الشّبكة التّصورية التي تقابل فكرة المعركة تتطبق على فكرة لعبة الشّطرنج، وإذا ما حاولنا تحليل هذه الاستعارة فإنّ هذه الحرب التي تشير إليها السّاردة ليست حربا حقيقية إنّما حرب نفسية بين زوجها ووالده اللّذين يتشابهان كثيرا تقول: "أشتاق إلى زوجي وأبيه وأدري أنّهما وجهان لذكرى واحدة ... أحنّ إليهما كما يحنّ الموت لموته الشّخصي"⁵.

يعيش زوج السّاردة حربا نفسية داخلية، ففي كلّ مرّة يحاول فرض سيطرته وهيمنته على هذه الرّقعة (الجسد) إلّا أنّه ينهزم دائما، ويبقى الانتصار مجرد حلم يراوده، والسّبب أنّ جسد هذه المرأة

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 15.

² المصدر نفسه، ص 13.

³ المصدر نفسه، ص 16.

⁴ المصدر نفسه، ص 17.

⁵ المصدر نفسه، ص 115.

جبل من اللحم، تملك رغبات جامحة لا يستطيع زوجها أن يحققها لها، "يتصاعد دخان السجائر التي تحترق من غير ما سبب، وينتشر الأنيق الهادئ لشوبان في فضاء الغرفة"¹.

يبدو أن الساردة تحركها الرغبة، رغبة الجنس والجسد، شرهة تبحث عنه في كل وقت "أريد أن أتذكر كيف وصلت إلى هنا، متى بدأت أفقد السيطرة على نفسي"²، إلا أن زوجها لا يبالي بذلك، وغالبا ما يتركها وشأنها، وهذا ما أدى بها للبحث عن مصدر آخر لتحقيق رغباتها الجنسية، فوجدت أخ زوجها إدوارد "أبحث أنا بعيني عن إدوارد وعندما أجده أبحث في وجهه عن تبرير لهذه الجريمة التي سيرتكبها في حق نفسه وفي حق أحلام مجنونة ... لكني لا أجد شيئا ... ما زال وجهه إلهي الجمال وشفته محمّلتان بوعد غامض ... أحاول أن أتلاشى وأنا أطبع على خذه قبّلتني الأخوية لكن وجود زوجي وتولستوي يمنعانني من ذلك، فأنسحب إلى الغرفة مدّعية التعب ..."³.

تنقّص الساردة جغرافية الجسد ومساحاتها العاطفية وترصد حالاته وتكشف عن أحاسيسه ومشاعره في مجموعة من الوحدات المعجمية التي تقول الجنس، "لم تصهل الفرس ولم تفرّ وهي تشاهدنا نتلوى في التراب الرطب وحبّات المطر تغمر المشهد، بلمسة ضبابية خارقة"⁴.

تسرد الساردة التقاءها بإدوارد والعلاقة الجنسية بينهما بلغة شاعرية، "استحمنا في بركة مياه معدنية ساخنة ... شعرت بحقه وهو يلفح جسدي وأردت لتلك اللحظة أن تموت بسرعة حتى نعود إلى البيت وإلى الواقع ... لكنّها طالت إلى ما لا نهاية، متلذّذة بسطوتها وعجزها المؤلم عن تفسير ما حدث أو منحه معنى ما ... كنت أعرف أن لا شيء يدعو للتفكير الجدي، فقد اشتبهت رجلا مستحيلا يعدّني بصمته واستغراقه في القراءة متجاهلا صخب أنوثتي وجبروتها ... والآن امتلكته بين أحضان البرية كما تمنيت، ولم يبق من الشهوة إلا زكريات باهتة سيتكفل زواجه بمحوها ..."⁵.

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 18.

² المصدر نفسه، ص 27.

³ المصدر نفسه، ص 20.

⁴ المصدر نفسه، ص 23.

⁵ المصدر نفسه، ص 24.

سعت السّاردة من خلال هذه المقاطع السردية إلى إعادة الاعتبار للجسد الأنثوي، ولفت انتباه القارئ لرغبات جسد الأنثى، فعبرت المرأة عن شهوتها للجنس دون خجل، لكن ليس بالمنطق نفسه الذي يحكم بعض الخطابات الدّينية التي ربطت الأنوثة بالفتنة والغواية التي تفقد الرّجل صوابه وثواب دينه، فأظهرت المرأة أداة جنس ومصدر ارتياب، فهي جسد جنسي يشبع الرّجل.

إنّ الحرب التي تتحدّث عنها السّاردة في هذه الرواية هي ممارسة الجنس، وقد شبّهتها بالحرب، لأنّ فيها منتصر ومنهزم، فالرّجل هو المتحكّم دائماً في هذه اللّعبة التي يلعبها متى يريد وكيفما يريد، وقد شبّهت جسدها بقطعة الشّطرنج التي يتناوب عليها الرّجال، أمّا دورها فهو دور غير فاعل.

ترمي السّاردة من خلال هذه الاستعارات إلى بيان دور المرأة في المجتمع، وهو دور هامشي في مقابل الدور الذي يؤدّيه الرّجل، فهو المحرك الأساس لكلّ التفاعلات في المجتمع، أمّا المرأة فهي حليفة الخضوع والاستسلام، ولا دور لها في هذه الحياة، "لا يبقى لي إذن سوى انتظار أن يحسم أحد المتخاصمين الأمر لصالحه، وأنقاد أنا كجندي مستعدّ دائماً للحرب التي قرّرها القادة ... أنتظر وأنظر لوجهه المخلّق في العنمة"¹.

تشير السّاردة إلى وضعية المرأة في المجتمع العربي، الذي سعى إلى تشيبيّ جسدها، والمتأمل في التّراث العربي الإسلامي يلاحظ قمع الجسد الأنثوي، فكان الإخفاء وسيلة لإراحة المرأة، لم يكن التّراث الإسلامي بمفرده من خاض في مسألة الحجاب (حجاب المرأة وكفن الميت) إنّما يعود ذلك إلى حضارات سابقة، وقد أثبتت الباحثة الأونثروبولوجية جيرمان تويون في كتابها الشّهير "الحريم وأبناء العمومة" أنّ الحطّ من قيمة المرأة مردّه عوامل الزّواج المنتشر في البحر الأبيض المتوسّط المأهول جدّاً ومنذ القدم ... لا يحزّر المظهر الخارجي للمرأة العربية اليوم كلياً، فهي لا تزال في سجن ضيق من المحاذير الدّينية والاجتماعية"².

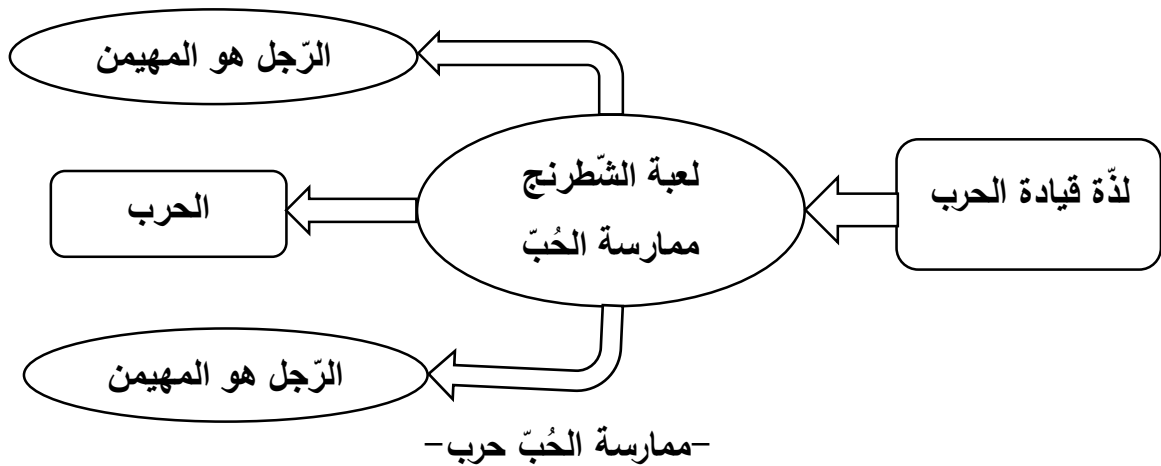
توحي المشاهد والوقفات السردية بتبعثر الجسد تحت سلطة الرّغبة المكبّلة بالإلغاء والمصادرة، فالنّص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون بحركة الاجتياز إلى الآخر المعشوق، ليستوعب تجربة

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 47.

² خولة الفرشيشي، صورة الجسد الأنثوي في التّاريخ الانساني، على الموقع: <http://alantologia.com/page/10106/>

شعورية وحسية في آن، تعطي أجواء الغبطة الزاقصة لهذا الجسد الذي داهمه الشوق إلى الآخر: أحاول إقناعه / أمتلكه / أستهيته / أبعث / أحنّ / ألامس / أحترق ... وحين نصغي إلى النص نصغي إلى نبض الساردة ورعشة جسدها، من خلال إيقاع الرغبة وما تنثيره من شهوة واستفزاز وتوتر، فالجسد بموجوداته يشحن النص، ويجعل الإيقاع اللغوي متاغما عبر الجمل القصيرة حيناً، والنقاط المتتابعة حين آخر، وهو ما يسمه بالتدقق: "أبحث في وجهه عن تبرير لهذه الجريمة التي سيرتكبها في حق نفسه، وفي حق أحلام مجنونة ... لكني لا أجد شيئاً ... ما زال وجهه إلهي الجمال"¹.

فالساردة ذات فاعلة، تملك القدرة على التّجاوز والاختراق، وعلى الرّغم من ذلك نجدها تعاني الوحدة الغربية والشّعور بالقلق: "متعبة مثلهم ومثل كولومبيا وبقية الأسرار التي تريد أن تكتشف سرّها لترتاح ... متقلة بهمس الشموع الخمس والثلاثين التي انطفت هذه اللّيلة تحت تصفيق الأصدقاء ... حزينه لأنّ القطار يمرّ لا مبالياً، كما الوجوه التي تلمع خلف النّوافذ ... نادمة على شيء غامض أدري أنّي ارتكبت في زمن ما، وما زالت آثاره عالقة بتفاصيل النّسيان"²، تقول هي متعبة ومتعبة وحزينة ونادمة، فالأسرار التي تحملها عبء، والأيام ثقيلة، "واقفة بذهول أمام حفنة رمل، تتلاعب بها رياح الصّحراء الهادئة، ولا أعرف بأية ذرة أبدأ جمع العمر المتناثر هنا وهناك ... أعالج جرحاً لينفجر آخر، قد أنهيت من تضميده للنّو"³.



¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 20.

² المصدر نفسه، ص 115.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*استعارة الحُبِّ / نار:

تبدو رواية شهقة الفرس إنصاتا للجسد وولوجا لعتباته وإمساكا لمفاتيحه، ولو حاولنا استقراء المنظور السردى لدى سارة حيدر لوجدنا ظاهرة تمثل الجسد الغائب، واستعارة تشكيله، فهو كائن يخرج من الرماد جمرا متوهجا أسرا الساردة:

- "متى سيكفّ الحُبّ عن إحراق كلّ شيء في هذا البيت"¹.

- "الأمس مقبض الباب بيدي فيخيّل إلى أنّه يتحوّل إلى ماء ذهبي حار"².

- "أصابعك عيدان نار، عيناك بركانان من الحمم، أنفاسك تحرق كلّ شيء"³.

تلعب الاستعارات دورا هاما في النموذج التّصوري للحُبِّ، فاستعارة الحُبِّ نار تقدّم لنا منظورا للحُبِّ باعتباره نارا يحرق، وإنّ التّصوّر الذي نريد فهمه هنا أي الحُبِّ يدعى المجال الهدف، والتّصوّر المستعمل لها "النار" يدعى المجال المصدر حسب لايكوف وجونسون. وللنار سلطان مثلما للشهوة سلطان، فحين تحلّ تجعل كلّ شيء في الجسد يلتهب.

ربطت الساردة بين الجنس والنار، والمعلوم أنّ مفعول النار هو الاحراق، ويتركّز على الجسد، مثلما يتركّز الحُبُّ على نفسيا على العاشق، تلتهب كلّ أعضاء جسدها نارا، فبمجرد لمسها من طرف رجل، إلا وتتفجّر ينابيع الشهوة التي تملؤ رغباتها الداخليّة، فالرجل يمثّل المحرّك للشهوات، ودونه لا تستطيع الساردة الشّعور برغباتها الداخليّة لأنها تتحقّق بوجود الرّجل / الآخر، "الرغبة كمون الانتظار، تحافظ على حالتها غير المنتهية تستقطب مئات الصّور التي تستدعيها المؤثّرات النّفسيّة المرتبطة لا شعوريا بالجسد حيث الغواية الحسية الكاملة والذات المؤنّثة والجسد المشتهي، والآخر المذكّر المثير، مؤلّد فعل الميلاد والبعث، وهذا المذاق الذي يثيره الجسد يستثير في ذهن المتلقّي تداعيات تفجّر في خياله صورا مذهلة"⁴، فينجذب من خلاله إلى التأمّل و التدبير في أبعد الأمور.

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 48.

² المصدر نفسه، ص 39.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ الأخصر بن السّانح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 317.

*استعارة الجنس/ المطر:

ينسجم الجسد مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، حيث ينسجم مع المطر والغيم والضباب:
- "أستعيد تلك الغيمة وأطاردها"¹.

- "يرتعد جسدي كما جسدها، وتبلّله أمطار النّشوة"².

- "تستمرّ الغيمة الغامضة في الفرار وأستمرّ في مطاردتها"³.

استعارت السّاردة المطر للتعبير عن النّشوة اللّذة / الجنسية، فعروف أنّ الإخصاب يرتبط بالمطر، وهي استعارة قديمة وظّفها الكثير من الأدباء الذين يشبّهون اللّذة الجنسية بالمطر والماء الذي يحيي كلّ شيء، فالجنس بالنّسبة لها طريقها الوحيد للخلود، ويمدّها بالحياة مثلما يمدنا الماء بها، ولهذا بنت الرّواية كلّها على مطاردة الغيوم والبحث عنها، وفي الحقيقة هو بحث عن الجنس ولذّته، فتناسل العبارات محاولة الانعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة إلى فضاء متعدّد لا حدود له، تواجه فيه المرأة الجسد بكلّ هيمنته وشراسته، غير آبهة بالمرّمات والممنوعات، وتطغى التّداعيات الدّاخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذلك إمكانيّة التّماهي مع مظاهر الطّبيعة مثلما ورد في المقطع الآتي:
- "تتلوّى في التّراب الرّطب وحبّات المطر تغمر المشهد"⁴.

ليتمّ الاحتفاء بالطّبيعة وليس الثّقافة، الجنس، والمطر والتّراب، وتبرز أهميّة الغريزة كموجّه لأفعال السّاردة. لم يعد يملك الإنسان أيّ شيء طبيعي، يقرّ دوين كوش حتّى الوظائف البشرية المرتبطة بالحاجات الفيزيولوجية كالجوع والنّوم والرّغبة الجنسية وما إلى ذلك تمليها الثّقافة⁵.

تمزج سارة حيدر شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها بلغة طافحة بالشّعريّة، مشحونة بالدلالات، مثيرة لخيال المتلقّي عبر النّبش في مخزون الذاكرة والتّاريخ، وعبر تفاصيل الجسد وعوالمه الثّرية المتجدّدة باستمرار. وقد عبّرت السّارة عن تحقيق اللّذة القصوى بانفجار بركان، تقول:

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 13.

² المصدر نفسه، ص 14.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ المصدر نفسه، ص 23.

⁵ ينظر: دوين كوش، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعيّة، تر: قاسم المقداد، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 06.

- "ينام ويده مازالت تغمر فوهة البركان"¹.

- "هذا الأخير ملخّصاً في جبل من الحمم التي تبحث عن حمم من جبل آخر لتلتحم بها، فينفجر بركان لا نهائي"².

عبّرت الكاتبة بلغة شاعرية عن لذة الجسد وعن الرّغبة الجنسية حيث شبّهتها ببركان لا ينطفئ، وكانت تبحث في كلّ مكان عن طريقة لإشباع هذه الرّغبة، وإنّ المنتبِع للمنجز الإبداعي للمرأة العربية في السّنوات الأخيرة يكتشف أنّها مسكونة بهاجس الجسد، فهي لا تغادر فلكه إلا لتعود إليه مجدداً، في الشّعْر والرّواية، ربّما يعود هذا لمحاصرة الجسد منذ القدم. والحقيقة أنّ مجتمعاتنا العربية مكبوتة، تميل جدّاً إلى الإيحاء والحذف والتّعمية واللّغز عندما يمس الحديث موضوع الجنس.

اعتمدت السّاردة على لغة إباحية تقول الجنس، فالرّواية تعبق برائحة الجنس والرّغبة والشّهوة التي لا تنتهي، فعبرت عن مكامن جسدها بلغة مجازية تبتعد عن التّصوير الدّقيق والواقعي للعملية الجنسية، يقول الأخضر بن السّائح في كتابه سرد المرأة وفعل الكتابة: "يستحم السّرد بعقب الأنثى أزهاراً ورياحين، ففي جسدها يستيقظ المشتهي على نداء الرّغبة المتّقدة ... فالجسد هو نبع السّرد النّسائي ولذّته، وفي الينابيع يكثر الماء ويورق السّرد ويزهر ... فالجسد يمثّل رواية سحرية لسرد المرأة حيث يتحوّل إلى بؤرة حُبلى بالدّلالة"³.

إنّ جسد السّاردة جسد اشتهائي يبحث عن الشّهوة، وتبدو لغتها جنسية ترتكز على معجم الجنس، "أشعر بيديه تداعبان ثغري، فاراها تتبخّر من خلف زجاج المرأة، متوسّلة إليّ بنظرة أخيرة أنّ أجد لها وطنها ... أريد أنّ أسأله عن طريقة ما للحاق بالغيوم، لكنّي أتراجع أمام زحف أصابعه على وجهي كأنّما لتمنحه بعضاً من صفاء ... أتذكر قناع المرأة النّاضجة، أراه مرمياً في الرّواية ومستعداً

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 19.

² المصدر نفسه، ص 15.

³ الأخضر بن السّائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 317.

للتلاشي، أبحث في دخان الغرفة عن قناع آخر فإذا بوجهه يلتصق بوجهي ويصير قناعاً جديداً ... أدير له ظهري وألتفت إلى المرأة فأجدني امرأة أخرى¹.

يتحرك السرد في هذه الرواية عبر الجسد الذي يثير الشهوة، فيحقق بذلك لذة النص، فهو يستثير المتلقي ويجذبه إلى مكامن الرغبة الداخلية مما يحقق لذة الجسد، "إنَّ الجسد الأنثوي المشتهي لا يبقى راقداً ساكناً، بل تحرّكه اللّغة وتعيد إليه حيويته وانطلاقته، وتتحوّل حركية السرد فيه إلى عملية مغرية نلمس فيها الغواية والإغراء، والأناقة التي تحقّق للنص لذته ووقعه المشتهي"².

تتقلنا الساردة في هذه الرواية إلى عالمها الداخلي الذي تختبئ فيه الكثير من الأسرار، وقد حاولت إيصالها إلى القارئ بلغة مشحونة تنبض بالحياة، فاستعارت لغة خاصة بها، وصبغتها بأحاسيسها ومشاعرها لتخرجها على شكل عمل فني يخائل الجسد ويقول الرغبة، فكثيراً ما يعتمد السرد النسوي على المواربة والتخفي، ويتخذ منها مدخلاً لاستنطاق المكبوت والسّاكن، فالموارد المرسلّة تظهر نصف ما تخفي، فهي تتمتع بمقدار كبير من الرّمز والتأويل، يجعلها قادرة على الطواف في غابات زاخرة من المعاني³.

نقلت الساردة رغباتها الجنسية ضمن لغة المجاز والاستعارة، فحوّلت المشاهد الجنسية العادية إلى خيال يستمدّ وجوده وحركته من الصّور المتلاحقة التي ترسمها بالكلمات، "فالمرأة المبدعة تحوّل المباح المعرّي إلى أقنعة باستخدامها للألفاظ كمؤشّرات توحى بالبعد الجنسي، أو تتخذها أنثى الرواية سبيلاً للبوّح عن بعض مواقع الأنوثة، مستفيدة من دائرة الكلمات وحمولاتها النّقافية، فتحوّل المفردات إلى أزرار تستدعي البعد الجنسي⁴، كتوظيف بعض العبارات التي تحمل دلالات على العمليّة الجنسيّة مثل: الرّكوب، البركان، الدّخول، الإلتحام، الحمم...

¹ سارة حيدر، شهقة الفرس، ص 29.

² الأخضر بن السّائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 119.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ المرجع نفسه، ص 329-330.

إنَّ المرأةَ معروفةً بالخجلِ فيما يخصَّ التجاربَ الجنسيةَ لأنَّ الرَّجُلَ هو المتحكِّمُ فيها، والتَّقافةُ العربيةُ مليئةٌ بتجاربِ الرَّجَالِ في حينِ تغييبِ تجاربِ النِّسَاءِ، لهذا فالمرأةُ حينَ تكتبُ تحتَ أقنعةٍ وستائرٍ، ضبابيةٌ خاصةٌ إذا تعلَّقَ الأمرُ "بجسدها وبجوعها الجنسي وبضراوة الرِّغبة، فالمرأةُ العربيةُ ما زالتِ تتكلَّمُ من وراءِ حجابٍ، وكأنَّها ما زالتِ قريانا للفكرِ القوميِّ، وضحيَّةٌ للسُّلطةِ المستبدَّةِ، وحتىَّ المتحرِّراتِ منهنَّ يلجأنَّ إلى مدارٍ أكثرِ اتساعاً وضبابيةً حينَ يتعلَّقُ الأمرُ بالجنسِ والحُبِّ والرِّغبة، وقد تسعى المرأةُ المبدعةُ إلى أنْ تكتبَ خلفَ الستائرِ الضبابيةِ لتحقيقِ المتعةِ الفنيَّةِ وشدَّ انتباهِ المتلقِّي" ¹.

لقد اتَّخذتِ الكتابةُ النسائيةُ المعاصرةُ الجسدَ والجنسَ مصدراً "لممارسة فعل الكلام والقول عن المسكوت عنه، والنَّبشِ في جينالوجيا الهوية والوجود والعلائق مع المجتمع والآخر، واستطاعت أنْ تتغلغلَ إلى هذه المناطقِ المحرَّمة لتبرز التناقضاتِ والمفارقاتِ القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللُّغة الأمرة والمسكوت عنه المهمَّش، الضارب بجذوره في أعماق المعيش" ².

يعتبر الجنس في الرواية النسائية ظاهرة ثقافية تستهوي الكثيرين، ولم تقتصر فقط على المبدعات الجزائريات وإنما شملت كلَّ مبدعات العرب: سلوى النعمي، نوال السعداوي، فدوى طوقان ... "أصبح الجنس في أدب المرأة العربية الحديثة موضوعاً أساسياً، ذلك أنَّ الجنس ظلَّ دائماً كعلاقة حيوية بين الرَّجُل والمرأة، ومعياراً صادقاً في تحديد معنى المرأة عند الرَّجُل ومعنى الرَّجُل عند المرأة، بل كان مقياساً بالغ الحساسية لأكبر معاني الحياة الإنسانية" ³.

وهناك من يرى أنَّ عدداً من الروائيات العربيات "قصرن مفهوم الجنس في العلاقة الجنسية الميكانيكية، والتَّعامل مع الجنس بمعنى جماع ... معتبرين ما كتبتِه الروائيات العربيات نوعاً من البوح بمعاناة المرأة العربية، وقد وجدت في الرواية نافذة للبوَح ... لأنَّ الكاتبة العربية وهي توظِّف

¹ الأخصر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، ص 330.

² محمد برادة، الرواية العربية وهران التَّجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011، ص37.

³ شكري غاني، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان، ص 268.

ضمير المتكلم تتحدث عن تجربتها الذاتية¹، يرى الكبير الداديسي أنّ الجنس الطّاعي اليوم على ساحة الثقافة العربية ليس إلا "شكلا أدبيا حديث الولادة في ثقافتنا، وأنّه لا زال غضّ العود، فلم تكتمضي إلاّ سنوات قليلة على ظهوره في عدد من البلدان العربية، بل وعلى الرّغم من كلّ ما تراكم من نصوص روائية فإنّ عدد الروايات وخاصة النسائية منها لا زال على رؤوس الأصابع في دول عربية عدّة"².

لقد جسّدت رواية شهقة الفرس حرّية الأداء الجسدي الأنثوي فطوّرت من خلاله الكتابة باتجاه التّحقّق الذاتي للجسد واستعادة قوّته بعيدا عن تاريخ الحظر والقهر، فالجسد الذي أعلنته سارة حيدر في الرواية هو جسد لذّة وشيق ومتعة. وتبقى رواية شهقة الفرس رواية حاملة لملاحم الكتابة الجديدة المكسّرة للمنطويّة والمقيمة لذائقة جديدة معبّأة بالتساؤل والدّهشة والتحرّر من النّقد.

إنّ المنتبّع للمشهد الإبداعي التّسوي الجزائري يكشف أنّ سرد المرأة عموما وقفة تعرّف على الذات أولا، وتمردا وعصيانا من أجل تحرير الجسد ثانيا، بهدف تغيير نمط السّلطة المتعالية التي تقمع الذات وتقمع الجسد. وقد استطاعت سارة حيدر وفضيلة الفاروق أن تقاربا الجنس بجرأة لافتة بل وأنّ تخترقاه إلى حدّ بعيد محوّلتين إياه إلى تيمة مثل بقية التيمات، فهو يحضر كاختراق للممنوع كتمرد على قيم الحياء والحشمة والأخلاق التي تقوم عليها الثقافة التقليديّة. يحضر الجنس كهتك لعرض هذه الثقافة، وهذا الاختراق لا يعود إلى التحوّلات التي تشهدها كلّ المجتمعات العربية فحسب وإنّما أيضا إلى وعي الفرد لذاته واكتشافه لجسده وتنامي الرّغبة في استكشاف عالمه الحميمي والتّمسك بالحقّ في التّعبير عن شهواته.

حين نتأمّل المادّة اللّغوية في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق وشهقة الفرس لسارة حيدر نجد معجم الجسد وإيقاع الرّغبة وطقوس التّلاحم الجارف، هو المؤسس للحيز الأكبر من الروايتين، حيث تتنفسان هواء الجسد، وتعيدان أصداؤه، وتجسّان نبضه. وكانت الاستعانة بأصوات الجسد

¹ الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون التّسوة، مؤسّسة الرحاب الحديثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص 19.

² المرجع نفسه، ص 15.

وحركاته هي الكفيلة بإنتاج تلك الصّور البلاغية التي تنقل حركة الجسد في ثورته وعنفوانه، وفي هدوئه واسترخائه وانتشائه.

الجسد إذن هو الذي يوطّر "اكتشاف الشّهوة" و "شهقة الفرس"، إنّه هاجسهما الذي يؤلّف بين وحدتهما بناء ودلالة، فالرّوائيتان تشكّلان سردهما من الجسد الملتهب، وتستمدّان مادّتهما وصورهما من تفاصيله وأسراره. لذلك ركّزت الكاتبتان على جغرافية الجسد وأجزائه فجعلتا منه فضاء للمتعة متنوّعا ومتحرّكا، وفاعلا له تأثيراته على الآخرين إيجابا وسلبا، لثمارسا من خلاله عملية الاختراق والتّفويض.

الفصل الثالث: استنطاق الهامش وقراءة التاريخ

المبحث الأول: التاريخ والتاريخ المضاد

المبحث الثاني: الإرهاب/اغتصاب الأنوثة

المبحث الثالث: إشكالية الهوية والانتماء

تكمّن أهمية الرواية النسائية المعاصرة في كونها تقيم علاقات حوارية مع ألوان إبداعية أخرى ولعلّ ما يثير الانتباه، أنّ الرواية بوصفها جنسا أدبيا تجاوزت في علاقاتها الأجناس الأدبية، وامتدت إلى شتى الحقول المعرفية، كالتاريخ مثلا حيث تستثمر الرواية عنصر التاريخ بشكل كبير وبطريقة لافتة.

تعتبر المادة التاريخية بمواضيعها المختلفة اليوم أهمّ رافد من روافد الرواية الجديدة، حيث يحتل التاريخ مكانة أساسية، إلا أنّه ليس تاريخ الخطاب السائد، بل تاريخ الخطاب المهمل المجرى على التزام الصمت، لأنّ الرواية عمل إبداعي يتطلّع إلى طرح - بوعي كامل - الأسئلة الفلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية بقدر ما تطمح إلى كسر جدار الفكر التسليمي وزعزعة بعض القناعات الجامدة التي لا تقبل الجدّ حول ملابسات التاريخ. وتختلف الرواية عن التاريخ بأنّها "تذهب لتروي وبعث حياة البشر كأفراد لهم مصائر متباينة ومتناقضة ومشاعر وأحاسيس، ولكن ليس بالمعنى الجماعي للرواية، فالرواية الجماعية - التاريخ - تُفقد البشر ملامحهم الشخصية وآلامهم الفردية"¹، لأنّها تهتم بالهموم الجماعية لا الانشغالات الذاتية.

وقد أصبح تمثيل الماضي قضية إشكالية ومثيرة للجدل في "سياق ما بعد الحداثة، وتحديدًا في حقل التاريخ والنظرية الأدبية، وانطلاقًا من ارتياب ما بعد الحداثة في الأفكار والتصورات الكبرى والمغلقة فإنّها تنظر إلى التاريخ بعين متشكّكة وهي تميّز بين التاريخ ومعرفة التاريخ، أو كتابة التاريخ، والتاريخ هنا جملة من الوقائع والحوادث قبل أن تدخل في نص وتكون جزءًا من خطاب، أي قبل أن تخضع لعملية تنصيب أو ممارسة خطابية والتاريخ بهذا المعنى لا يعرف إلا من خلال نصوصه وآثاره"². بالتالي تختلف مهمّة الروائي عن المؤرّخ، فالروائي يسعى إلى تلمس مواطن الخلل في التاريخ الرسمي السلطوي، والشكّ في تفاصيل ما مضى، كما أنّ التاريخ بالنسبة إليه ليس هو الماضي بل المستقبل. فغدت قراءة التاريخ من خلال الرواية "حفرا في بنياته المركبة عبر جدلية

¹ سمير الدّين، الرواية تكسو التاريخ باللحم والدم والروح، جريدة العرب، ع9479، 2014/04/24، ص14. على الموقع:

www.arab.co.uk/id=16133//Nh

² نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، ط2، ص126-127.

الهدم والبناء من منطلق التفاعل ، فتحنتقي بالمقدّس والمدنّس والجليل والحقير ولن تكون بذلك رواية تاريخية تقليدية بمعناها الكلاسيكي وإنما تفيد من الإشارات التاريخية، لا يتعامل فيها الروائي مع روح التاريخ بل مع روح الرواية التي تصنع الاحتمالي قبل القطعي والتخييلي قبل اليقيني بإثارة للاستئلة قبل الإجابة عنها¹.

تحنتقي الرواية بالخطابات الهامشية التي ظلّت في حكم المسكوت عنه والمقموع مدّة طويلة، ويرى فيصل درّاج أنّ التاريخ يكرّس صوت السّلطة، والرواية تكرّس صوت من لا صوت لهم (المقموعين والمضطهدين والمهمشين)، ذلك الصّوت الذي يسقط في النسيان وتتبقى منه آثار متفرقة يبحث عنها الكاتب دون كلل وينسجها في رواياته²، يقول المؤرّخ قولاً سلطويًا ويهمّش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ولهذا يقوم الروائي بإعادة قراءة ما جاء به المؤرّخ وبذكر ما امتنع عن ذكره.

المبحث الأول: التاريخ والتاريخ المضاد:

لم تتوقف الكاتبات النسويات عند اختراق المحظور الديني والجنسي فقط، بل تجاوزته إلى المحظور السياسي، لأنّ التمرد الجنسي والديني وحده لا يكفي إذا لم يصاحبه تحرّر سياسي، ولقد مثّلت السياسة سؤالاً مركزياً في أغلب المتون الحكائية لكاتبات الرواية العربية، أليست السياسة هي الوعي بأنّ الناس يتحمّلون مسؤولية كبرى في صياغة نظامهم الاجتماعي، ومناقشة الشّروط التي تنظم حياتهم المشتركة للوصول إلى مجتمع عادل؟

ارتبطت الرواية المكتوبة باللغات الثلاث (الأمازيغية والعربية والفرنسية) ارتباطاً عضوياً بطبيعة العشريّة السوداء واستلهمت من المأساة الجزائرية الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية والبحث في جذور الأزمة، فها هي فضيلة الفاروق تخصّص رواية تاء الخجل لهذه الفترة، مركّزة فيها على المرأة والقهر الذي عاشته، مشكّلة أفق كتابة رحب لطرح أسئلة الجزائر المعقّدة في زمن المحنة، وقد أكّدت على "العقلية الجامدة والمتحجّرة التي تتطوي عليها عقول الإرهابيين،

¹ عمار بن عبد الرحمن، قضية الارهاب بين الحق والباطل، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2003، ص19.

² ينظر: فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2004، ص6-7.

خصوصا حين يُبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء، بدوافع لا علاقة لها بالإسلام¹، فسجّلت الرّاهن الجزائري وندّدت باغتصاب المرأة وبنّت منتها الحكائي على تيمات الموت والإرهاب والرّعب.

-القضايا الوطنية والقضايا النسوية في روايات فضيلة الفاروق:

تتكئ روايات فضيلة الفاروق على مؤشّرات تاريخية تظهر تارة في إيراد بعض الشّخصيات التاريخية، وتارة في ذكر الوقائع الدّالة على فترة تاريخية معيّنة، فالتّاريخ غير الرّسمي الذي همّشته المؤسّسة كثيف الحضور في نصوص فضيلة الفاروق، وهذا أمر لا يبعث على الغرابة، فالرواية تعدّ استعراضا لأوجه الحياة بكلّ مشاكلها وأشخاصها، وهذا جزء مهمّ من التّاريخ لم يكتبه المؤرّخون، وبهذا تكون الرواية فعلا من أفعال المقاومة، كزّد فعل لتهميش الذات -ذات الكاتب والذّوات الاجتماعية الأخرى معا-.

لقد أتيح للتّجربة الرّوائية لدى فضيلة الفاروق أن تتفتح في الموضوعات والأساليب على المسكوت عنه والمنسي والمهمش، وعلى ضروب المتخيّل ذي المرجعية الواقعية، تطلق الرواية نداءً مسكونا بمقاومة التّهميش ومساءلة التّاريخ خاصّة ما تعلق بحياة المرأة الجزائرية وصراعها اليومي مع العنف والقساوة والصّعاب.

جسّدت رواية فضيلة الفاروق (مزاج مراهقة) بالفعل الواقع المتأزّم وأجواء الفتنة في تلك الفترة، فمثّل فعل الكتابة عملية تحرّر، من حيث أنّه وعي وكشف ومعاینات وتصوّرات وأحلام طال عهدها بالصّمّت والخفاء، والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدارها العام، تقول بطلا فضيلة الفاروق: "جاءت هذه السّنوات متلاحقة لتضع سجنني الذي لم أتوقّعه سجنني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان، إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستقرّ طير الحرّية في داخلي للهروب، صار الوطن كلّهُ مثيرا لتلك الرّغبة، مثلي مثل ملايين الشّباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النّوم لا توقظه الكوابيس، صرت أخطّط للهروب، أريد هواءً لا تملؤه رائحة الاغتصابات"²، فوحده الهروب ينسينا همونا.

¹ شارف مزارى، أدب المحنة في الرّواية الجزائرية العاصرة، الشّمعة والدّهاليز، تيميون، عواصف جزيرة الطيور نموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي، المركز الجامعي/ سعيدة، 16/15 أفريل، 2008م، ص86.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص37.

لقد صورت فضيلة الفاروق معاناة المرأة من خلال نماذج ثلاثة: فالأولى انتحرت: "طفلة في الثامنة رمت بنفسها من أعلى جسر سيدي مسيد قال إنه خلصها من العار"¹، وأخرى: أصيبت بالجنون "الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم، بعد عودتهن قلن إنهن أصبن بالجنون"²، وأما يمينة فماتت: "أخبرني الضابط، أهلي رفضوا استقبالي من جديد..."³. لقد مثلت الكتابة الوسيلة الناجحة لنقل هذه المعاناة، معاناة يمينة، فهي معاناة كل النساء، لذلك تقول: "أفصح يمينة؟ أفصح نفسي؟ غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقرر تفصح واحدة منا"⁴.

تسرد فضيلة الفاروق في رواية تاء الخجل فترة التسعينات أو العشرية السوداء، زمن الاختطافات والاعتصابات والقتل والمآسي، التي طالت النساء، ورغم حساسية الموضوع فإن الكاتبة قدّمت حادثة الاعتصاب على بطلاتها (راوية، يمينة، رزيقة) وما ينجر عنها، وجزء من الأحداث التي مسّت الوطن (الجزائر)، ولم يكن موضوعا مستقلا يمسّ ذاتية المرأة وإنسانيتها بالدرجة الأولى، بل جاء لصيقا بهوم الوطن، الذات في صورتها الكبرى (المجتمع).

طرحت فضيلة الفاروق في روايتها مزاج مراهقة وتاء الخجل قضايا هامة، تتعلق بالتاريخ الجزائري السياسي، وعادت بنا إلى فترة الثورة التحريرية والصراعات الداخلية التي حدثت فيها والتي بقيت في طي الكتمان مدة طويلة، بعدما ظلت الثورة الجزائرية، مع اختلاف حساسيات الأجيال التي كتبتها، حاضرة في النصوص الروائية كنشيد يحتفي بتاريخها وبطولاتها وأمجادها.

فبعد نهاية الثورة واستقلال الجزائر عام 1962، عمّت الفرحة والسعادة أرجاء الوطن بهذا الانتصار على المستعمر الفرنسي، وعبر الجزائريون في مختلف ربوع الوطن عن إحساسهم بالسعادة والاعتزاز، وقد حظي موضوع الثورة بحظ وافر من قبل الأدبيات اللواتي جعلن منه الموضوع الأساس لأعمالهن الإبداعية منهم: زهور ونيسي، زليخة السعودي، جميلة زنير، أحلام مستغانمي... وغيرها من الأقلام التي سالت في رسم صورة الاستعمار الفرنسي وبوميّات الواقع الجزائري بتفاصيل الألم

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39.

² المصدر نفسه، ص 59.

³ المصدر نفسه، ص 81.

⁴ المصدر نفسه، ص 50.

والحرب والخراب والحرمان، بل أصبحت الثورة "هاجسا يلاحق جميع الكتاب، وترتسم صورتها في العمل الأدبي، إمّا ملونة بعاطفة سطحية ساذجة فرضها الخطاب السياسي، الإيديولوجي المبني على الشرعية التاريخية، وإمّا ترتسم صورتها في شكل نقيض للخطاب السائد"¹.

ارتبطت الثورة الجزائرية إذن في أذهان الجزائريين بمفاهيم: الحرية، العدالة، النضال، فكانوا ينظرون إليها كمواقف تمجيدية وبطولات خارقة؛ وعليه احتلت (الثورة) مكانة سامية في نفوس الجزائريين الذين يرون فيها المثل الأعلى للجهاد والتضحية في سبيل الوطن والإيمان بالأهداف النبيلة، كما أنها تمثل مرحلة مهمة من التاريخ السياسي الجزائري الحديث، ولا ريب في أنّ الخطاب السياسي التمجيدي قد أثر على النشاط الإبداعي وبخاصة في زمن الأحادية.

غير أنّ ثمة حقائق كثيرة أغفلها التاريخ الرسمي الجزائري، لتظلّ هذه الحقائق في المناطق المحظورة، لأنها تمسّ بالسيادة الوطنية، وكثير من الكتب التي كتبت عن الصراعات الداخلية أثناء الثورة عدت من الممنوعات في الجزائر إلى وقت قريب، ونشاهد اليوم شباب يكتبون الرواية والهم من الأسئلة التاريخية التي تقلق وتضع التاريخ في مأزق، حينما ترفع إليه من المذكرات واليوميات التي يكتبها من شاركوا في صنع الثورة وأحداثها، وما يجدونه فيها من تناقض وتضارب واختلاف"².

غير أنّ فكر ما بعد الحداثة زرع المفاهيم التقليدية حول السلطة، وزرع فكرة الشكّ في كلّ ما اعتبر من اليقينيّات، وبدأت تتبلور أفكار جديدة، وبدأ بعض الأدباء يعيدون قراءة التاريخ، ونزع صفة القداسة عنه، والشكّ فيه "وأصبح التاريخ السياسي والثورة التحريرية موضوع مساءلة وتساؤل لا موضوع تذكّر وتقديس"³، وماض مجيد، وكذلك "تفكيك المنظومة الفكرية التي قامت عليها السلطة والمرتبطة بالهيمنة والإقصاء التي نشأت أثناء الثورة، وظلت سائرة بعد الاستقلال، ليتمّ توظيفها في

¹ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008م، ص113.

² كيف قرأت الرواية الجزائرية الثورة؟ نشر في النصر يوم 03 - 11 - 2014:

<https://www.djazairss.com/annasr/74070>

³ آمنة بلعلّ، استنطاق الهامش وإعادة كتابة التاريخ السياسي، مجلة تحليل الخطاب، ع2، 2017م، منشورات تحليل الخطاب، كلية الأدب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص31.

جزائر الاستقلال"¹. فالرواية الجزائرية اليوم ترنو إلى "الاضطلاع بمناهضة استراتيجيات السلطة والمؤسسة، ورفع الهيمنة عن التاريخ الثوري والسياسي، وتخليصه من النظرة الأحادية، إنها تقوم بتحريك المعارف الغامضة، وإظهار المخفي والمسكوت عنه، وترسم لنا السلطة"²، وتكشف آليات ممارستها وأدواتها القمعية وعوراتها التي فعلت الأفاعيل لسترها، من خلال انفتاح الخطاب الروائي على القراءة المختلفة للحادثة التاريخية.

تعود فضيلة الفاروق في رواية مزاج مراهقة إلى فترة ما قبل الاستقلال، هذه الفترة الحساسة من التاريخ الجزائري الحديث، وباستعمال تقنية الاستذكار تسرد وقائع كانت في تاريخ العتمة والمسكوت عنه، وذلك بغية تفكيك خطاب السلطة، وقراءة التاريخ، فمنذ انعقاد مؤتمر الصومام عرفت الجزائر صراعات وأزمات كثيرة، "ها هي أقدامهم تتسحب ... لا شك أنها تتسحب، فلم يعد للثورة مكان في البيت الذي أسست بعد أن جاءت الضربات، لم يعد للتاريخ ولا للانتماء مكان في الذاكرة ... ما دام قد جاءهم الأجل..."³.

فهنا أشارت الساردة إلى الصراعات التي عصفت بالقيادة أثناء الثورة التحريرية، وكيف انسحب بعض المسؤولين المرموقين الذين اعتنقوا القضية الوطنية ودافعوا عنها بالكلمة والعمل، وأفسحوا الطريق لأشخاص همهم الوحيد هو الوصول إلى السلطة واعتلاء العرش، وبهذا فإن الساردة تعيد النظر في الصورة التي كرّسها الخطاب السياسي - صورة صافية ليس بها شائبة - وتجعل المتلقي منشوقاً إلى معرفة هذا التاريخ الذي ظل مغيباً، وعليه تتناول فضيلة الفاروق مثل هذه المواضيع، وتكشف الغطاء عنها، لتفكك الخطاب المؤسّساتي وتزعزع المسلمات التي رسخت في ذهنية الجزائري، وتفتح أفق انتظاره على عوامل جديدة وأسرار مخفية، فانسحاب مؤسّسي الثورة من بيتهم (الجزائر) وهجرتهم إلى البلدان الأخرى إمّا نفيًا أو رغبة منهم، يعكس الواقع المرير والصراعات الداخلية التي شهدتها الثورة التحريرية.

¹ آمنة بلعلی، استنطاق الهامش وإعادة كتابة التاريخ السياسي، مجلة تحليل الخطاب، ص 32.

² المرجع نفسه، ص 31.

³ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 49.

ركّزت الساردة بؤرة الرؤية على حقائق تاريخية متعلّقة بالسلطة في الجزائر أثناء الثورة التحريرية وبعدها، فما هو حميد وهو خال لويزا والي بطلة الرواية وأهم مؤسسي الثورة وابن شهيد يتنبأ بموت جبهة التحرير الوطني، "أشعر أنّ جبهة التحرير ستموت"¹، وهذا القول يحيل إلى زمن آخر مغاير عن الذي عهده الشعب الجزائري، فموت جبهة التحرير الوطني يعني موت الثورة، أي إنتاج تاريخ جديد، وطرح قضية المهمّشين والمنسيين والمنفيين وغيرهم من الذين نسيهم التاريخ، في حين احتفى فقط بأصحاب السلطة والتفوذ، الذين استطاعوا الحفاظ على ما حقّوه وما وصلوا إليه من الاستيلاء على المناصب العليا في الدولة، وحبّتهم في ذلك أنّهم دفعوا ثمنًا باهظًا من أجل هذه البلاد، وحرصوا على تعظيم التاريخ وكتمه، وعدم النّيش أو الكشف عنه، حتّى لا يفقدوا ما أخذوه وسلبوه.

أثارت الساردة مسألة أخرى مهمة، تتمثل في الذين ضحّوا في سبيل الوطن، لكن الوطن لم يعترف بهم "لاحظ أنّه أعطى لهذا الوطن كلّ شيء، فيما لم يستطع الوطن أن يمنحه على الأقلّ قبراً... إنّّه يشبه الأسطورة التي تتناقضها الشّفاة، سكن الرّيح ... طز في جبهة التحرير، وطز في هذا الشعب"². تبدو حالة الحزن واضحة على الساردة وتبرز نبرة القنوط في خطابها؛ فهي حزينة على جدّها الذي قدّم حياته من أجل هذا الوطن لكنّ الوطن تنكّر له، وهو حالة واحدة من بين آلاف الحالات من الذين طُمست هويّاتهم وغُيّب تاريخهم، فقد سلّطت الساردة الضوء على هذه المرحلة (البيضاء/النّقية) لتطرح أسئلة كثيرة تتعلّق بالتاريخ الجزائري، تاريخ المهمّشين والمقموعين والمقصّيين، فأين موقعهم من الإعراب، ولماذا لم يذكرهم التاريخ وتنكر لهم؟ وكيف سُرقت الثورة من أصحابها وسُلبت من صنّاعها؟

تكشف الرواية "عن دلالة أصيلة، وهي بحثها عن أصل الوطن في زمن اليتيم والفقد، لأنّ استعادة الحياة - الأب الشهيد - ... والبحث عن جزئيات تلك الحياة، وسيلة للوصول إلى حقيقة موته"³.

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 49..

² المصدر نفسه، ص 50-51.

³ عبد الوهاب بوشليحة، إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، (1970-1990)، ص 159.

نقلا عن سوسن ابرادشة، المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير، تخصص: أدب جزائري، إشراف: د. فتيحة كلوش، جامعة سطيف 2، 2013/2014م، ص 119.

فخطاب الساردة موجّه في الدرجة الأولى إلى المؤسسة من أجل تفكيكها وتقويض مبادئها التي قامت عليها ومنه تعرية الواقع وفضحه على حقيقته، فقد استنطقت المهمّش، ممثلاً في شخصية حميد "لقد كان غضبنا من جبهة التحرير الوطني غير منطقي، وغير سوي، لأننا لم نعرف أن نفضل الأزمة، ونقرأ التاريخ، لم نعرف أن نركب لعبة اللّغو التي بين أيدينا، لم نميّز بين الماضي وما حدث من فعل أيدينا"¹، وهذا تصريح مباشر من الساردة بالتاريخ الجزائري المغلوط، وكيف أنه حدثت أمور كثيرة لم يستطع الجزائري فهمها، ولم يعد يثق في أحد، لا في الجبهة، ولا في غيرها. "وقفت أتأمل الصّور، وصوت خالي حميد يأتي قويا: اللّصوص كلّهم فروا من "الأفلان" اليوم، هذه فرصة جدكّ أحمد ليعود إلى الحياة، لكنّ اللّصوص كالفئران لا تراهم حين يتسلّلون إلى بيتنا ويقضمون أذّ الأشياء وأجملها دون أن تنتبه... من اختار إذن وبيت الأفلان مثقوب ومفتّت؟ هل سأمنح لجدي بيتا، قضت على رونقه وصلابته الفئران؟"¹.

تنتقد الساردة جبهة التحرير الوطني وأعضائها الذين تخاذلوا عن الوطن وخانوه، فقد استولوا على مناصب الدّولة باسم الثّورة، واحتالوا وتكّروا للعديد من المناضلين، وهي صورة تتمّ عن وعي جديد بالكتابة، خاصة النسوية منها والتي تهدف إلى إعادة قراءة التاريخ وتقويضه، لكشف أنساقه المضمرّة، فقد نقلت فضيلة الفاروق الاضطرابات السّياسية العويصة إلى عالمها الورقي الخيالي، "إذ أصبح الخيال مرآة تعكس الواقع العربي لا كما هو فقط، بل تحاول تعريته وكشف عيوبه ومثالبه، بحيث يجد المتلقّي أساليب متنوّعة في العرض وطرائق الطّرح، من جرأة، ثورة، تمرد، ممّا يثير العديد من الإشكالات بين المبدع والرّقيب السّياسي من ناحية، ويؤكّد مفهوم المواطنة من ناحية أخرى"².
وها هي أحلام مستغانمي تربط بين النسوية والسّياسة، لأنّ الوطن يمثّل الهوية، يمثّل الانتماء، التاريخ: "ما الذي صنع من تلك المرأة روائية... أم هي رغبة في تحريض الرّيح، بإضرام النّار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات... ولذا قلت لها يوما لن أنتزع منك أعواد

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 52.

² رنا عبد الحميد سلمان، الرّقيب وآليات التّعبير في الرّواية النسوية العربية، رسالة دكتوراه، إشراف: د. سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2009، ص 77.

النَّقاب، واصلي اللّهُ بالنَّار من أجل الحرائق القادمة، ذلك أنّ الرواية لم تكن بالنسبة لها سوى آخر طريق لتمير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة، هي التي يحلو لها التّحايل على الجمارك العربية، وعلى نقاط التفتيش، ماذا تراها كانت تخبئ في حقائبها الثّقيلة وكتبها السّميكة¹، فعلى الرّغم من المخاطر التي وعّتها المرأة من الكتابة إلّا أنّها امتلكت الشّجاعة في المواجهة، قناعة منها بأنّ قضيتها عادلة، ولأنّ الرواية هي الفضاء الرّحب الذي يستوعب قراءاتها وانتقاداتها للواقع وللسلطة.

كما فضحت أحلام مستغامي أساليب النّظام في نهب ثروات البلاد، تقول: "ها هم هنا، كانوا هنا جميعا كالعادة.

أصحاب البطون المنتفخة، والسّجائر الكويية، والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه ... أصحاب كلّ عهد وكلّ زمن ... أصحاب الحقائق الدّبلوماسية، أصحاب المهمات المشبوهة ... أصحاب الماضي المجهول ...
ها هم هنا.

وزراء سابقون ... ومشاريع وزراء ... سرّاق سابقون، ومشاريع سرّاق ... مديرون وصوليون يبحثون عن إدارة ...² فهي تنتقد بشدّة سلطة الاستقلال التي أجمعت في حقّ المخلصين من أبناء الثّورة، وكيف أنّ الامتيازات والثّروات استغلّها الإنتهازون الذين كان همّهم مصالحهم الشّخصية. كما وجّهت نقدا لاذعا لهذه السلطة وقراراتها الخاطئة التي ألحقت الضّرر بالشّعب الجزائري إثر تبنيها للنّظام الاشتراكي دون مراعاة خصوصية هذا الشّعب، "فكيف يمكن لإنسان بئس فارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة بعقلية متخلّفة عن العالم بعشرات السنين أن يبني وطنا أو يقوم بأيّة ثورة صناعية أو زراعية أو أيّة ثورة أخرى"³. كما انتقدت سياسة هواري بومدين وترى أنّ الثّورة في اعتقادها لا بدّ أن تبدأ من الإنسان أولا "بدأت كلّ الثّورات الصناعية من الإنسان نفسه، لذلك أصبح اليابان يابانا، وأصبحت أوروبا على ما هي عليه اليوم، وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمّون

¹ أحلام مستغامي، عابر سرير، منشورات anp، ط 3، 2004. ص 17.

² أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص 354-355.

³ المصدر نفسه، ص 148.

الجدران ثورة، ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذلك، ويسمّون هذا ثورة¹. ففي نظرها الثورة الحقيقية تكون نتيجتها الإكتفاء الذاتي، والقدرة على التّحكّم في الآلات وعدم اللّجوء إلى الاستيراد. وترى أنّ سياسة الشّادلي بن جديد وهوارى بومدين وعجز القيادة على التّسيير المنظمّ والمحكم للبلاد بعد الاستقلال هو السّبب المباشر في اندلاع الحرب في زمن المحنة.

تعود فضيلة الفاروق إلى الصّراعات الداخليّة التي عرفتها الثورة التحريرية وسكت عنها المؤرخ، وذكر يوسف عبد الجليل، شخصيّة الإعلامى والكاتب، في رواية له بعنوان "الطعنة": "انغمست في الطعنة، وجدنتي أسافر مع مجموعة من الطّلبة المتوجّهين إلى تونس للدراسة إبان ثورة التّحرير، عشت أحلامهم الصّغيرة، وتقاسمت معهم الرّغيف الجاف، ولسعات الخوف، سرت معهم الدّروب الوعرة إلى أن تحوّل الحلم إلى كابوس، إلى جحيم، حين حلّت كتيبة الموت عليهم جميعا، على يد أحد المجاهدين، فيما الآخرون نيام، وحين أفاق أحد زملائه في آخر لحظة، صرخ من هول ما رأى، قومي... حركي... كلب... قتلت خاوتك هب لقتله. استيقظ رفيقهما، شهدا القتال..."².

قال المجرم: "بدل أن تقتلني فكّر، نحن نواجه الرّصاص بصدورنا، نحن من نترك خلفنا الأرامل والأيتام، نحن صانعوا الثورة، وهم من ينعمون بهواء تونس والقاهرة، وسيتعلّمون وسيعودون بعد أن نخرج فرنسا ليجلسوا على كراسي الحكم والمسؤولية، ونحال نحن على النّقاعد، كأنّما انتهت أدوارنا، الثّورات دائما يقوم بها الفقراء والأمّيون، والانتصارات يحتكرها المثقّفون، فكّر... سنلغى أدوارنا، سيشوّه تاريخنا..."³.

ردّ الثّاني بأنّاس تقطع الكلمات وعرقه يسيل ولعابه يتطاير "يا كلب لقد قتلت الوطن، لقد قتلت الوطن، بأيّ حكومة نواجه العالم إذا كنّا أمّيين؟ وهجما على بعضهما بعضا يتضاربان، فيما الاثنان الباقيان أصابتهما الصّدمة"⁴.

¹ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 148.

² فضيلة الفاروق، مزاج مرهقة، ص 66.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ المصدر نفسه، ص 66.

تدخلنا الساردة من خلال رواية الطعنة ليوستف عبد الجليل إلى تاريخ الثورة والأحداث التي أعقبتها، إلى قضية الصراع الداخلي بين السياسيين والعسكريين (السياسيون يمثلون جبهة التحرير الوطني، والعسكريون جيش التحرير الوطني) الذي أفضى إلى تشتت المناضلين، لقد برز صراع آخر على السطح بين العسكريين والسياسيين، وكان على رأس العسكريين ما يعرف فيما بعد بالباءات الثلاثة، وهم: كريم بلقاسم، وعبد الحفيظ بوصوف والأخضر بن طوبال، أما السياسيون فكان على رأسهم عبان رمضان¹، وكان الخط السياسي الذي يدافع عنه عبان يعطي الأولوية للداخل على الخارج والمدني أو السياسي على العسكري، ولم يكن ليرضي الوفد الخارجي (بن بلة، بوضياف)، ولا العسكريين (بوصوف، بن طوبال، كريم، أوعمران، محمود شريف)².

وقد صرح عامر أوعمران أن "أولوية السياسي على العسكري تعني أن الثورة نفسها، كانت سياسية، وأن السلاح لم يكن إلا وسيلة سياسية، وأن الهدف النهائي سياسي، وبالتالي المناضل المدني هو من يوجه الثورة، وقد ساندته في هذا الخط محمد العربي بن مهيدي"³. ويضيف أنه (عبان رمضان) أدى دورا كبيرا في تنظيم مؤتمر الصومام الذي كان لحظة فارقة في تاريخ الثورة الجزائرية، حيث أعطى للكفاح المسلح "مؤسسات قادرة على الوصول بالجزائر إلى بر الأمان في ظروف صعبة جدا، وغياب الوفد الخارجي عن المؤتمر، أكثر من خصومه الذين شعروا بتزايد دوره، وبالتالي ضرورة وضعه عند حده"⁴، وهكذا حدث تقارب بين العسكريين والوفد الخارجي، للتصدي لسلطات عبان، وكان لا بد من تجاوز المجلس الوطني للثورة لإبعاد عبان، لكن إبعاده لا يكفي، وهو ما أدى إلى اتخاذ قرار تصفيته جسديا.

¹ رايح لونيبي، الصراعات الداخلية للثورة الجزائرية في الخطاب التاريخي الجزائري، على الموقع:

<https://journals.openedition.org/insaniyat/6492>

² التقرير المفصل للثورة حول اغتيال عبان رمضان، والجلسات الرسمية لمؤتمر الصومام: تصفية عبان كانت فكرة مشتركة بين بوصوف وكريم بلقاسم، قناة الجزائر 21 أوت، 2010، <https://www.algeriachannel.net/2010/08/21/>

³ المرجع نفسه.

⁴ المرجع نفسه.

من اتخذ القرار؟ يتساءل عامر أوعمران فالمعطيات المتوقّرة لا تسمح لنا بتعيين الشخص المتورّط، لكن المؤكّد أنّ بوصوف متّهم من قبل زميليه كريم ومحمود شريف، "فالأمر غير بعيد عن هؤلاء الثلاثة، وكذا بالنسبة لبن طوبال وأوعمران، فهؤلاء الخمسة، كانوا قريبين جدّا من مركز القرار، إن لم يكونوا مركز القرار؟"¹

فُتِلَ عبّان رمضان إذن في ظروف غامضة لا نكاد نعرف عنها شيئاً بعد أكثر من ستين سنة بعد رحيله، ونلاحظ اليوم اعترافات وشهادات لا تحصى حول حادثة اغتياله ولا أحد يملك عناصر جديدة تضيء المسألة؟ الرواية الشائعة، كما رأينا، تقول إنّ بوصوف هو قاتل عبّان، لكنّ التفاصيل التي رافقت رحلة موت عبّان مليئة بالأسرار. وذكر البعض أنّ كريم بلقاسم ومحمود شريف وبوصوف هم أصحاب قرار الإعدام، بينما نجد روايات أخرى تعيد اغتيال عبّان إلى تصرف شخصي لبوصوف، رغبة في الانتقام! ولا تزال ملابسات تصفية عبّان رمضان تلازم الظلّ.

وقد أفضى هذا الصّراع إلى ما يعرف بأزمة صيف 1962، والتي كادت أن تدخل الجزائر المستقلة حديثاً في حرب أهلية طويلة، وتحولها إلى كونغو ثانية، لولا تعقل بعض رجالات الحكومة المؤقتة، وعلى رأسهم بن يوسف بن خدة، لكن هذه الأزمة وضعت الدولة الفتية على سكة غير سليمة، لا زال المجتمع الجزائري يعاني من آثارها إلى اليوم².

يظهر الجانب المأساوي لرواية الطّعة من خلال عنوانها، فهي تحيل إلى الخيانة العظمى، والألم الشديد الذي خلفته في نفوس الجزائريين، كيف لا وقد اقتتل المجاهدون فيما بينهم، وراح يحارب بعضهم بعضاً من أجل التّربيع على هرم السّلطة، وتولي زمام الدّولة، والاستحواذ على مقاليد الحكم بالاعتماد على كفاءاتهم السياسية أو العسكرية؛ فالسياسيون يرون أنّهم أحقّ بها، لأنّهم متفقون

¹ التقرير المفصل للثورة حول اغتيال عبان رمضان، والجلسات الرّسمية لمؤتمر الصّومام: تصفية عبان كانت فكرة مشتركة بين بوصوف وكريم بلقاسم، قناة الجزائر 21 أوت ، 2010 ، <https://www.algeriachannel.net/2010/08/21/>

² رابح لونييسي، الصّراعات الداخليّة للثورة الجزائرية في الخطاب التاريخي الجزائري، على الموقع:

<https://journals.openedition.org/insaniyat/6492>

ويفقهون أمورا سياسية كثيرة، أمّا العسكريون فيرون أنّهم الأجدر بالسيادة، لأنّهم واجهوا الرصاص بصدورهم، وهم الذين مستهم المآسي، وهم صانعو الثورة.

وعت الساردة أنّ فهم الحاضر لن يتمّ إلاّ بفهم الماضي وتفكيكه، لذا عادت إلى الزمن الماضي عبر تقنية الاستنكار واستنطاق الذاكرة التاريخية، لتحكي عن أحداث وتكشف عن مآسي وحقائق كانت مخبأة، والآن أن الأوان لتعريفها ومحاورتها، وبناء خطاب يقوم على المكاشفة والتّصريح، لأنّ ما تعيشه جزائر الاستقلال من خلافات ونزاعات يعود سببه إلى تلك الفجوات التي تراكمت عبر العقود المتتالية بدءاً من الخمسينيات، أين اغتيل عدد كبير من المجاهدين على يد رفاق السلاح، إلى غاية اليوم أين تطفو قضية مقتل عبّان رمضان على سطح السياسة في الجزائر دون طابوهات في سياق الاعترافات والشّهادات التاريخية خلال السّنوات الأخيرة لبعض المناضلين في ثورة 1954، من أمثال محمّد لقمامي وعلي كافي ومحمد ليجاوي وناصر بوداود وسي لخضر بورقعة وأحمد أعراب بسعود.

تهدف هذه الرواية إلى الخروج من "وعي تاريخي متمركز حول أسطورة من تبنّوا الثورة ونسبوها إلى أنفسهم، ليرسموا بذلك تاريخا ليس هو التاريخ كلّه، وحقيقة قد يكون نصفها مزيفاً، والآخر غير موجود، فتتمّ تعرية ما تمّ التّعظيم عليه، واستحضاره ليكون شاهداً على أنّ الحقيقة التاريخية صنعها مجموعة معيّنة، وأنّ هناك ذاكرة مضادة تقول بأنّ السّلطة السياسية في الجزائر بعد الاستقلال عملت على إعادة تحسين آليات السّلطة الاستعمارية في الإقصاء والهيمنة، مع تغيير الهدف"¹.

وها هو الرائد **لخضر بورقعة*** في كتابه شاهد على اغتيال الثورة، يحكي عن الصّراعات والمشاكل

¹ آمنة بلعلي، استنطاق الهامش وإعادة إنتاج التاريخ السياسي، ص36.

* لخضر بورقعة أو الرّئد سي لخضر كما يسمّيه رفاقه في السلاح، إلتحق بالثورة وهو شاب سنة 1956، كان يكافح رفقة أبطال أفذاذ بالولاية الرابعة، كان قائد كتيبة الزبيرية التي قاومت بشجاعة نادرة القوّات الفرنسية، عيّن قبيل الاستقلال في مجلس قيادة الولاية الرابعة، ثمّ عضواً بالمجلس الوطني للثورة، وبعد الاستقلال شارك في المجلس الوطني الأول، ثمّ في اللّجنة المركزية للمؤتمر الأوّل سنة 1964، وبورقعة معروف بشدّة معارضته لجيش الحدود، وهو من المؤسّسين الأوائل لحزب جبهة القوى الاشتراكية، أدخلوه السّجن بتهمة التّحالف مع زيري وكريم بلقاسم، وعرف سجون وهران والحراش والبرواقية، إلى أن أطلق سراحه سنة 1976، وقد سجنه النظام الجزائري الحالي بعد قيام الحراك الشعبي في 22 فيفري 2019 بتهمة إضعاف معنويات الجيش، وإهانة مؤسسة نظامية، وأطلق سراحه يوم 02 جانفي 2020، وقد قضى في السجن سنّة أشهر.

الداخلية "وهذا الشرح يتمثل فيما كان بين قيادة الداخل وقيادة الخارج من خلاف وصل إلى حدّ التناقض في الرؤية والمواقف والممارسات، بل وإلى المصادمات والتّصفيات الجسدية... وإذا كانت بواده قد ظهرت إلى العيان بعد مؤتمر الصومام 1956 وقبله قليلا... فإنّ استنطاقه اشتدّ على إثر لقاء العقلاء فيما بعد...¹، واستمر الخلاف ليأخذ أشكالا وأطرا عديدة "فيما بين قيادة ولايات الداخل وولايات الأطراف... ثم ما بين قيادة الأركان والحكومة المؤقتة، إلى أن تمّ الانفجار في مؤتمر طرابلس 1962 وتفتّت المواقف، وتعدّدت أطراف الصّراع بمستوى تباين المواقف والمصالح والمبادئ"².

فهذه شهادة حيّة للمجاهد لخضر بورقعة عن الاختلالات التي عرفتها الثورة، وخاصة قبيل الاستقلال، وتصريح مباشر يتضمّن جملة من الحقائق المستترة والخبايا عن حقبة تاريخية مهمّة كنّا نخالها فترة تعاون وتضامن وانسجام وتناغم وعمل جماعي، وكان من الممنوع الحديث عنها والخوض فيها قدرا من الزمن. فيتعرّف المتلقي الجزائري على خلفيات سياسية وصراعات إيديولوجية طغت على توجّهات الثورة الجزائرية على الرّغم من التقائهما عند هدف مشترك وهو تحقيق الاستقلال واستعادة السيّادة الوطنية.

وبهذا تكشف السّاردة من خلال رواية الطّعنة عن الوجه الآخر للثورة الجزائرية، وعن مختلف الصّراعات والحساسيات التي طبعتها، والتساؤلات العالقة حولها، ولهذا فإنّ خالها حميد يرى أنّ حاضر الجزائر لا يمكن فهمه إلاّ بفهم ماضيها بتحالفاته وصراعاته وتصفياته "لن تفهمي ما يحدث في البلاد حتّى تأتيك الطّعنة من الخلف، إنّنا شعب لا يمكن أن نتصالح مع الحضارة ما دام عرق الخيانة يفتح سراقبه بين الحين والآخر على حقولنا"³.

فالتاريخ الرّسمي الذي رددته السّلطة الجزائرية مرارا وتكرارا وأكّده خطاب الدّعاية والنّفوذ وسطوة المركز واحتفظت به السّاردة في ذاكرتها ووجدانها عن الثورة قد تغيّر وأخذ منحى جديداً، "لم أفهم

¹ شاهد على اغتيال الثورة، مذكرات الرّائد سي لخضر بورقعة، تحرير: الصادق بوخوس، دار الحكمة للترجمة والنشر، ط1، 1990، ص12.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ فضيلة الفاروق، مزاج مرهقة، ص67.

يومها قصده، فقد كنت مقتنعة أنّ الجزائر وطن لا يشبه غيره، كنت طفلة، لهذا كنت أراه كبيراً جداً ورائعاً جداً، واسمه بلد المليون ونصف مليون شهيد ... ما أجمل الحياة حين نكون أطفالاً¹؛ وكبرت الطفلة وعرفت أنّ شهداء لقوا حتفهم في ساحة الوغى ضدّ الاستعمار الفرنسي، وشهداء آخرون قتلوا خنقا من طرف رفاقهم (عبان رمضان والرائد حاج علي وعميرة علاوة)، وآخرون أبعدوا قهرا عن مواقع العمل إلى أطراف ومناطق مهمّشة.

فقد شهدت الثورة الجزائرية صراعات داخلية عدّة، كما رأينا، وصلت إلى حدّ تصفية قيادات مؤثرة، على غرار مهندس "مؤتمر الصومام" عبّان رمضان، الذي اغتيل في المغرب نهاية 1957، ولا زال النظام الجزائري يلوك أكذوبة إستشهاده في ساحة المعركة مع الجيش الاستعماري، مثلما أعلنت ذلك صحيفة المجاهد - لسان حال جبهة التحرير الوطني - أثناء الثورة. وهذه الصراعات كانت على خلفية النفوذ، والرّعاية وطموحات البعض الذين التحقوا بالثورة بالاستيلاء على الحكم.

وإذا انطلقنا من فكرة أنّ الصراع أمر طبيعي في حياة المجتمعات بصفة عامّة، كان من المفروض أنّ تحظى الصراعات داخل الثورة الجزائرية باهتمام كبير من قبل المؤرخين عامّة والجزائريين منهم خاصّة، لأنّ ذلك كفيل بفهم الحركية الفكرية والسياسية والعسكرية داخل الثورة ذاتها، ويجب أن يُنظر إلى الأحداث التاريخية كحركية وديناميكية تتقدّم إلى الأمام بفعل صراعات رئيسة وثانوية، وأن يرفض النظرة الستاتيكية للتاريخ.

والمنتبّع للخطاب التاريخي الجزائري حول الصراعات داخل الثورة الجزائرية يلاحظ وجود مرحلتين من ناحية تناولها، وهما مرحلة ما قبل 1988، أين نجد غياباً تاماً لهذه المواضيع، ومرحلة ما بعد 1988، أين بدأت بوادر تحطيم الطابوهات حول هذه الصراعات. "فلم يجرؤ أيّ مؤرّخ جزائري أو صاحب مذكّرات قبل 1988 على الاقتراب من موضوع الصراعات داخل الثورة الجزائرية باستثناء محمد حربي الذي تسلّح بشجاعة كبيرة، فاختر موضوع أطروحته لدكتوراه الدولة حول "جبهة التحرير

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرهقة، ص 67.

الوطني بين السراب والواقع -1945-1962¹، حيث تطرق إلى مختلف الصراعات التي عرفتها الثورة الجزائرية، وكان هدفه الأساس من ذلك نزع القداسة عن الثورة مما يؤدي حتما إلى إضعاف الشرعية الثورية للنظام الجزائري بعد استرجاع الاستقلال، والذي كان يوظف تاريخ الثورة في الكثير من الأحيان بصفته سنداً شرعياً له.

وقد حاول رابح لونيسي تحديد العوامل المتحكمة في تغيير موضوع الصراعات داخل الثورة في الخطاب التاريخي الجزائري على النحو التالي²:

- العوامل التي تعود إلى نفسية الجزائري: وتتمثل في الشك في كل ما يصدر عن الفرنسيين، باعتبار خطابهم يستهدف ضرب الثورة وزرع الشقاق بين صفوفها، والطبيعة السرية لنشاط المجاهدين، ومنه يمكن تفسير صمت الكثير من المجاهدين عن الصراعات التي كانت تصل في بعض الأحيان إلى العنف الدموي، خاصة بعد الإعدامات التي طالت بعض زملائهم بتهمة إفشاء أسرار الثورة وعدم التكتّم التام حول الخلافات التي كانت تحدث بين قادتها. والحفاظ على قداسة الثورة والمكانة التي اكتسبها المجاهدون في مجتمعهم، وأي حديث عن صراعات وقعت بينهم من أجل السلطة معناه تحطيم تلك الصورة المثالية الراسخة في ذهن الشعب الجزائري.
- العوامل المتعلقة بطبيعة النظام وتتلخص في أحادية النظام الجزائري بعد الاستقلال في الفكر والثقافة والرأي والقرار والتنظيم، وكذا رفض وجود تناقضات داخل المجتمع، مما أدى إلى قمع الخطاب التاريخي الذي يتناول الصراعات داخل الثورة. والخوف من الشرعية التاريخية والصراع حول الأسبقية في إشعال الثورة أو المشاركة في الثورة، ولهذا السبب عمد هواري بومدين (من مجموعة وجدة) بعد صعوده إلى قيادة الأركان العامة لجيش التحرير الوطني إلى الحديث عما يسميه بـ: "الشرعية الثورية" بدل "الشرعية التاريخية" والقول بأنه يكفي المساهمة في الثورة لإكساب الشرعية، ثم إن الشعب هو البطل.

¹ رابح لونيسي، الصراعات الداخلية للثورة الجزائرية في الخطاب التاريخي الجزائري، مجلة إنسانيات، CRASC، 25-26، 2004 على الموقع:

<https://journals.openedition.org/insaniyat/6492>

² المرجع نفسه.

ويرى رابح لونيسي أن " لقمع موضوعات الصراعات الداخلية نتائج كارثية فيما بعد على حل مشكلة السلطة في الجزائر، لأن رفض فكرة أن الصراعات في أي مجتمع هو أمر طبيعي أدى بدوره إلى عدم تناول مسألة حل هذه الصراعات والتناقضات بطريقة سلمية"¹، وكان النظام يعي جيدا أن طرح هذه المسألة سيؤدي حتما إلى " طرح الحل الديمقراطي لمشكلة السلطة مادامت الديمقراطية هي الحل السلمي لمختلف التناقضات السياسية والأيدولوجية والثقافية والطبقية الكامنة في أي مجتمع كان، ويتم ذلك بتداول سلمي على السلطة بواسطة الانتخابات، مع احترام الحريات الفردية والجماعية"². فمن الطبيعي أن يرفض النظام الجزائري ذلك لأنه مبني على احتكار السلطة، مما سيؤدي حتما إلى رفض كل المواضيع التاريخية التي تطرح مشكلة التناقضات والصراعات في المجتمع، خاصة إذا نُظر إليها بأنها من طبيعة أي مجتمع كان.

ويؤكد الباحث ذاته أن الكتابة عن الصراعات التي عرفتها الثورة هي في الحقيقة ظاهرة صحية وليست مرضية، كما يريد أن يفهمنا إيّاها بعض الذين يخافون من التاريخ، لأن الكتابة عن الصراعات لا يسمح لنا فقط بفهم ميكانيزمات سير المجتمع الجزائري، بل هو أيضا شرط أساسي في نظرتنا لبناء مجتمع ديمقراطي ودولة قوية، باعتبار أن "كل نظام يمتلك كتابته التي يحتاج تاريخها إلى الإنجاز، وبما أن الكتابة هي شكل الكلام الملتمز علانية، فإنها تشتمل في آن - ونتيجة التباس ثمين - على كينونة السلطة ومظهرها، أي على ماهي عليه وعلى ما تريد أن يعتقدده الناس عنها"³. فعبر الاشتغال على آليات التأويل المضاد للتاريخ بدأ تفكيك اليقينيات والمسلمات، "فزمن التحرير قد تحوّل إلى مجال للتساؤل والارتياب حين كفت الثورة عن الإيهام بالطهرانية المشرقة لنماذجها وخطتها، وقيّمها الإنسانية، وأضحت مجالا لتضارب المقاربات والحلول والرؤى"⁴.

¹ رابح لونيسي، الصراعات الداخلية للثورة الجزائرية في الخطاب التاريخي الجزائري، مجلة إنسانيات، CRASC، 25-26، 2004 على الموقع: <https://journals.openedition.org/insaniyat/6492>

² المرجع نفسه.

³ بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 228.

⁴ شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 10.

فقد خاب أفق انتظار الساردة من خلال قراءتها لرواية الطعنة التي غيرت كل ما تعرفه عن الثورة الشعبوية المسلحة، وكانت تتساءل عن جرأة هذا الرجل يوسف عبد الجليل الذي استطاع أن يروي مثل هذه القصص التي غُيّبت لسنوات طويلة، بفرض الهيمنة والسلطة يصل إلى حدّ القتل لمن تسائله نفسه الحديث عن الثورة بأمور سلبية، تقول عنه: "ذارقاز... أليس كذلك؟ - تعرفه؟ - ...أعرفه. كان زميلاً.

- قلت له: كيف هو، صفه لي.

- لماذا يهّمك وصفه¹، فقد وصفته ذرقاز معناه رجلاً حقيقيًا، لأنّه استطاع أن ينبش في ماضي الثورة ويشكك في نزاهتها و قداستها.

وظّفت فضيلة الفاروق تقنية "رواية داخل رواية" أو "تخييل داخل تخييل" في مزاج مرهقة حيث كانت تشتغل بخطين متوازيين للوصول للهدف المنشود، تشتغل على حبكة روائية داخل حبكة روائية، ولا يخلو عملها هذا من درية وحنكة ونباهة وحقق، إن جاز التعبير. فقد تناولت مسائل شائكة من خلال رواية الطعنة كتبها شخصية حكاية متخيّلة يوسف عبد الجليل في رواية مزاج مرهقة، ولكن لماذا استعانت الكاتبة بهذه الهندسة السردية، وأيّ إغراء يدفعها لذلك، هل أنّ ذلك بدافع رغبة لمواكبة أحدث التجارب في صناعة الرواية؟ أم أنّ الأمر ليس على هذه الشاكلة؟

صحيح أنّ يوسف عبد الجليل يملك من الجرأة ما يسمح له بفتح ملفّ الثورة الجزائرية التي عرفت العديد من الصراعات الداخلية، شأنها في ذلك شأن كلّ الثورات في العالم، ويتبادر إلى ذهننا - كلّما أشرنا إلى الصراعات داخل الثورة الجزائرية (1962/1954) - كلّ من الصراع بين العسكري والسياسي من جهة والصراع بين الدّاخل والخارج من جهة أخرى، وعادة ما تُردّ جذور هذين الصراعيين إلى مؤتمر الصومام الذي نصّ على أولوية الدّاخل على الخارج وأولوية السياسي على العسكري، ممّا أدّى إلى رفض الوفد الخارجي لهذه القرارات ونشوب صراع حادّ بين بن بلة وعبان رمضان وهو موضوع المؤرّخ رابح لونييسي، في كتابه "الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين"، هذا

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرهقة، ص68.

دون أن ننسى التقاتل بين كل من جبهة التحرير الوطني والحركة الوطنية الجزائرية بقيادة مصالي الحاج والذي أودى بحياة الجزائريين وإبعاد أنصار مصالي والقضاء على الكفاءات السياسية.

وساردة فضيلة الفاروق لا تقل عن يوسف عبد الجليل جرأة كامرأة جزائرية عاشت عقد التسعينيات في ظروف أسطورية تصلح كل مفردة من مفرداتها لكي تكون جزءا من عالم غرابي، ومجرد قدح الذاكرة قليلا والعودة للوراء يتبدى لنا صعوبة استمرار أي مبدع في مسيرته وسط المطحنة المعيشية التي سحقت العديد من المبدعين ووسط الاستلاب الحياتي والإحباط، فلم تتوان لحظة في طرح أجواء التسعينيات على الرغم من الغموض الذي لا يزال يعترى بعض الأحداث والمذابح والاغتيالات كمقتل الرئيس محمد بوضياف.

ويكتنف الإبهام كذلك اغتيال كل من محمد خيضر بمدينة مدريد (اسبانيا) وكريم بلقاسم بمدينة فرانكفورت (ألمانيا) وقبلهما المناضل والمحامي الجزائري محمد الصغير بلبقة مؤسس الإتحاد العام للطلبة الجزائريين إلى جانب محمد يزيد وبلعيد عبد السلام بالمغرب.

سعى كل من يوسف عبد الجليل والساردة في مزاج مراهقة إلى إظهار التعظيم الذي مورس على العديد من الجرائم المرعبة التي نفذها مناضلون على مناضلين من أجل الاستحواذ على زمام الحكم في وقت الثورة، ثم إن هذه التصفيات والإقصاءات كانت أحد الأسباب في فشل عملية بناء الجزائر بعد استرجاع الاستقلال. فكان يوسف عبد الجليل شاهدا على زمن الاغتيالات إبان الثورة، أما الساردة فهي شاهدة على زمن الموت في ظل إرهاب دموي لم يرحم البشر ولا الأرض ولا الذاكرة، وكلاهما شاهد على تاريخ الزيف والحيف الذي لا يزال يلاحق الجزائر منذ الاستعمار الفرنسي إلى يومنا هذا.

فصورة الجزائر الزاهنة تشبه كثيرا صورة الجزائر الماضية، والخوف من بطش السلطة هو الإحساس المشترك الذي جمع بين معظم الجزائريين. الإحساس الوحيد الذي اختبره الملايين، كل في منطقته ومدينته وبيئته. هل يظن النظام الجزائري أن الخوف إحساس مستقر وعصي على الانفجار؟ الخوف إن تراكم عقودا من الزمن يفيض، يصل إلى مكان أقصى، فيفقد معناه ويتحول إلى شيء آخر.

إلا أن هذا التخطيط القدسي لم يدم طويلا، ففي العصر الحديث بدأت بعض الأقلام الروائية تنبش في ماضي الثورة محاولة الكشف عن الاختلالات والصراعات التي خفيت عن المتلقي الجزائري، ومن بينها رواية اللّاز للطاهر والطار التي أدان من خلالها ممارسات الجبهة كسلطة سياسية مهيمنة. وكذلك الحبيب السايح في روايته مذنبون يقول بأن: "تاريخ حرب التحرير هو اللاتاريخ! معجزة أن الحرب لم تؤول إلى الفشل! كل شيء فيها كان قاب قوسين من الانتكاسة، لأن رموزها أقاموا كل شيء على تنازلاتهم التي وصلت حدّ التواطؤ على الاغتيال والتصفية"¹. وهذا تأكيد على أن التاريخ الرسمي هو تاريخ مصطنع من طرف السلطة، والتاريخ الحقيقي لم يكتب بعد، لذا على الذاكرة الجماعية أن تعود إلى الوقائع والاغتيالات، إلى التربة التي سقيت بالدموع والدماء، إلى القلوب التي اکتوت بموت الأحبة المخلصين غدرا وخيانة، وهذا ما تطرحه رواية مزاج مراهقة عبر مواقف الشخصيات والساردة، أي إشكالية صناعة التاريخ من لدن السلطة.

وقد أدركت أحلام مستغامي أن التزييف طال تاريخ ثورة 1954، وتستنثي منه تاريخ الشهداء الذين أخلصوا للوطن، "فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة"²، وتستبشر بجيل سيأتي وسيكتب التاريخ، يكتبه جيل لم يعرف الحقيقة، ولكنه سيستنتجها تلقائيا... فهناك علامات لا تخطئ"³، فهذا تنبؤ من الكاتبة أن بقاء الأمور على حالها من المستحيل، وسيأتي يوم تتكشف فيه الحقيقة، ووحدها الكتابة قادرة على إنارة المناطق المعتمة من التاريخ الجزائري، لأنها تعمل على تحطيم كل أسوار الزيف والتزوير التي تصنعها السلطة، وتؤسس لنظرة جديدة عبر كتابة مضادة للتاريخ، والتي تكشف باستمرار عن جوانب مضمرة من التاريخ الرسمي.

لم تسلم الثورة الجزائرية من النزعة الاستبدادية التي تستلزم امتلاك السلطة بل الاستبداد بها، والاستبداد يلزم الإقصاء الذي طال الأشخاص والهويات والثقافات، وما يزال وعي السلطة وعيا استبداديا في جزائر الاستقلال؛ فقد جاء عهد الحرية وفرضت فئة باسم "الشرعية الثورية" سيطرتها على كافة المستويات، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ففضية السلطة في الجزائر معقدة للغاية،

¹ الحبيب السايح، مذنبون، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2013، ص175.

² أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص43.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبالتالي بات من الضروري مساءلة التاريخ بوضوح ومناقشة الواقع حتى يقوم المستقبل على الوعي الكامل وليس على "التلغيم" بالزيف والتغيب والتدليس.

تفصح فضيلة الفاروق عبر ملفوظها السردي أزمة الثورة والفكر الثوري داخل جبهة التحرير الوطني، "طرز في جبهة التحرير الوطني، طرز في هذا الشعب، اللصوص كلهم فرّوا من الأفلان، الأفلان مثقوب ومفتت"¹، وهكذا يستيقظ الجزائريون ذات يوم سنة 1988 على تبادل التهم بين المناضلين من خلال شهاداتهم ومذكراتهم واعترافاتهم، فيقصي بعضهم بعضا، وقد خطّط بعضهم في وقت مبكر للاستيلاء على السلطة بعد الاستقلال، ويتأكد الجزائريون أنّ ثورة 1954 قد عرفت صراعات داخلية حادة مثل غيرها من الثورات في العالم.

ومما لا شكّ فيه أنّ الرواية هي النوع الأدبي الأكثر استيعابا لقضايا العصر "ولهذا كلّه تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد يعيد النظر في كلّ شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة"²، فلن يتصالح الجزائري مع تاريخه، ومع وطنه، ومع نفسه ما دام التعتيم يحيط به من الجهات الأربع، والغموض يكسو أفقه، والإقصاء يسيّر حياته.

المبحث الثاني: الإرهاب/ اغتصاب الأنوثة

لقد اجتمعت أسباب كثيرة لاندلاع أزمة حقيقية في التاريخ الجزائري الحديث، ولعلّ جذورها تعود إلى فترة الثورة وما بعد الاستقلال، فانقلت تلك الصراعات والفتن لتشتعل أكثر مع فترة التسعينات، ويرى لوني سي علي أنّ أسباب هذه المحنة والعشرية السوداء التي عاشتها الجزائر تعود إلى الصراع الداخلي بين العسكريين والسياسيين أثناء الثورة، فماذا نقصد بالعشرية السوداء؟ وما علاقتها بالرواية؟ وما معنى الإرهاب؟

الإرهاب يعني الإخافة والإرعاب أو "بثّ الرعب الذي يثير الخوف والفعل، أي الطريقة التي تحاول بها جماعة منظمة أو حزب أن يحقق أهدافه عن طريق استخدام العنف وتوجيه الأعمال الإرهابية

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 53-54.

² شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، رمضان 1429هـ، سبتمبر 2001، ص 15.

ضدّ الأشخاص، سواءً كانوا أفراداً أو ممثّلين للسلطة ممن يعارضون أهداف هذه الجماعة¹. وهي كلمة مشتقة من الفعل "أرهب"، ويقال: (أرهب فلانا) أي: خوّفه وأفزعه.

أمّا في القاموس السياسي فيعنى "محاولة نشر الدُعر لأغراض سياسيّة، والإرهاب هو وسيلة تستخدمها حكومة استبدادية لإرغام الشعب على الخضوع والاستسلام لها، ومثالها التقليدي هو قيام حكومة الإرهاب إبّان الثورة الفرنسية عام 1789، لأغراض سياسية، والإرهاب (Terrorisme) المشتقة من الكلمة اللاتينية (Terrere) وسيلة تتخذها دولة تفرض سيادتها على شعبٍ من الشعوب لإشاعة روح الانهزاميّة والرّضوخ لمطالبها التّعسّفية، أو تستخدم الإرهاب جماعة لترويع المدنيّين لتحقيق أطماعها حتّى تفرض الأقلية حكمها على الأكثرية². وعليه فالإرهاب يحمل معاني الترهيب والتخويف، وممارسة العنف والقتل لتحقيق أهداف سياسية تختلف من حقبة لأخرى ومن سياق لآخر.

لقد عرفت الجزائر تحولات كبيرة اجتماعية وسياسية وثقافية في مرحلة التسعينات، أين انتشر اللّامن واللااستقرار والخوف في الأرجاء، وقد ظهرت كتاباتٌ ونصوصٌ روائيةٌ اتخذت من المأساة الجزائرية سؤالاً مركزياً لمتنها الحكائي، تولدت منها تيمات الموت والإرهاب والرّعب والمنفى، إنّها روايات جعلت من الزّاهن/ أزمة الواقع منطلقاً ومداراً لها، ورواية الأزمة وهي "تمط روائي اتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالاً مركزياً للسرد الحكائي، وسمّيت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي، وهو السؤال المحوري والمركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النّصوص الرّوائية الصادرة في تلك المرحلة التاريخية³، فانعكس هذا الواقع على العديد من النّجارب الفنيّة الرّوائية التي واكبت المرحلة وحاولت تمثّل الأزمة الخائفة وتفسير اندلاع العنف، وسلكت في سبيل ذلك اتجاهات مختلفة في رسمها لملامح المحنة وتعقداتها وتشعباتها.

أدخلت هذه العشريّة السّوداء الكتّاب في متاهات الأسئلة المعقدة حول الإرهاب والسلطة والقيم؛ لقد كان إيقاع الأحداث في هذه الفترة سريعاً، فقد طفت على السّطح قضايا كانت حتّى وقت قريب

¹ أحمد زكي بدوي، مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 1982، ص18.

² أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط3، 1968، ص661.

³ بوشوشة بن جمعة، سردية التّجريب وحادثة السّردية في الرواية الجزائرية، ص15.

ضرباً من ضروب الممنوعات، فنزعت النصوص الروائية لقول كل شيء بعد أن كان القول محصوراً في أطر ضيقة، ونتج عن كل هذا قراءات مختلفة لراهن واحد، وهو أمر طبيعي يعود إلى تباين المواقف الإيديولوجية والرؤى الفكرية لأصحاب هذه القراءات، ذلك أن التعبير عن الواقع في الرواية ليس رجوع صدى وإنما يخضع لعوامل عدة متداخلة الذات والآخر، الدّاخل والخارج، الماضي والحاضر، السّطة والمسكوت عنه، الدّين والسياسة.

رصدت الرواية النسائية الجزائرية سلسلة من الأحزان والآلام، التي حصدت عشريّة كاملة من حياة هذا الوطن الجريح، وتناولت جراحات الذات والمتاهات والمخاوف والصراعات الدّموية والآفاق المظلمة والأسئلة المحيرة، فقد كانت ويلات الإرهاب وأثرها على الأفراد والجماعات والقرى والمدن تمثّل خلفية لمعظم الأحداث الروائية التي تلقفتها لتتسج عالمها، إن بعض الروايات وصلت بها الجراءة والشجاعة إلى طرح سؤال: من يقتل من؟ كما في رواية وطن من زجاج لياسمينه صالح التي صرّحت وبصوت عالٍ وجسارة وقوة على لسان أحد الضحايا سؤال: من يقتل من؟ سؤال يحمل إدانة للسّطة التي تخاذلت في الدفاع عن مواطنيها البسطاء الفقراء في القرى، بل وتحملها مسؤولية ما حدث من قتل وعنف وتخريب ودمار.

وتتساءل بطلاة رواية أسفل الحبّ عن العدو أين هو، وكيف أنه لا يظهر للعيان: "نعم هي حرب ولكن ضدّ من؟ ليس هناك من فرنسي في الحلبة ولا يهودي"¹.

فها هي فضيلة الفاروق تعود بالذاكرة إلى العشريّة السوداء التي راح ضحيتها العديد من أبناء الوطن، وتقرأ التاريخ الجزائري من أجل تفكيكه، تقول: "... بقيت هناك حتّى بلغني خبر اغتيال محمود، اتّضح أنّه كان ينشط مع جماعة إسلامية متطرّفة، مع أنّه حليقُ الذّقن، ولا يرتدي القميص"²، وتضيف: "اعترض طريقي طفل وهو ينط ويريني الرّم 06 ويقول: انتخبي الله، انتخبي

¹ أمينة شيخ، أسفل الحبّ، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، جوان 2009، ص24.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص30.

الله، في غرفة الاقتراع كان أمامي رجال وأرقام ورقم منح الله يفترض أنه يختفي وراء صورة رجل لا يختلف عن بقية أولئك الرجال في فيزيولوجيته ونزواته وشهواته ورغبته في اعتلاء شجرة السلطة"¹.

لا شك أنّ المسائل السياسية تدخل ضمن اهتمامات الكاتبات النسويات، فهناك العديد من المبدعات ممن ربطن بين السياسة والنسوية، بكونها حركة تحررية من كلّ المؤسسات القمعية، وقد أدركت المرأة أنّ حرّيتها لن تكون إلاّ إذا كشفت الستار عن كلّ الممارسات التي من شأنها أن تقيد حرية الفرد داخل المجتمع. وقد انتقدت بطلة تاء الخجل لفضيلة الفاروق المنظمات السياسية التي تنتسّر تحت عباءة الدين من أجل تمرير خطابها "انغمست في العمل الإبداعي، انضمت إلى جريدة الرّأي الآخر المعارضة والتي كانت مزيجاً من الإسلاميين والديموقراطيين والعلمانيين، كنّا نتفق عموماً على الرّغم من أنّ البعض لا يصفاح النساء، والبعض يصفاحهنّ، كان ذلك قبل أن تمتدّ الخلافات السياسية بين الأحزاب فتصلّ إلينا، لتصبح مؤسّسةً من الأعداء، وتحوّل مكاننا إلى مواقع حربية، لكن حين بلغت موجة اغتيال الصحفيين ذروتها اتفقنا جميعاً أنّ باب الحديد الذي نغلق به مقرّ الجريدة لن يحمينا ما دمنا مشتتين"².

ولم يكن قتل الأصوليين للصحافيين في الجزائر إلاّ هدفاً استراتيجياً، إذ يتمّ "بكتّم التعبير الصحفي حذف الرّأي الآخر، الذي لا يتمّ التّخلص منه إلاّ بقتل صاحب الرّأي المختلف، ولذلك انصبّ جزء كبير من العنف على الكُتاب والصحفيين، لأنهم بالإضافة إلى امتلاكهم للرّأي الآخر فهم قادرون على الفضح"³.

وقد عرفت الجزائر في هذه الفترة انتشاراً واسعاً للاغتيالات العشوائية والأعمال الإرهابية التي تدعيها الجماعات الإسلامية المتطرّفة، تقول البطلة: "فقد حدثت أشياء عجيبة اللّيلة الماضية، هُدّد كلّ الصحفيين بالموت، وكلّ النساء غير المتحجّبات، وقتل طالب جامعي بالفيرمة، والغريب أنّ

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 53.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 34-35.

³ عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 14.

الأمن لم يصل حتى خلى الحيّ كلّه من الطلبة، لتبقى الجريمة غامضة ... هذا هو الجهاد الذي تحدّثوا عنه؟ قال: واش من جهاد... هذه فوضى¹.

لقد صوّرت الساردة حالة الهلع والفوضى التي انتشرت في أوساط المجتمع والقتل العشوائي الذي راح ضحيّته العديد من الأبرياء، وفضحت تأخر تدخّل الجهاز الأمني أو غيابه أحيانا، واتهمت الساردة في رواية "في الجبّة لا أحد" لزهرة ديك السلّطة بعدم توفير الأمن للمواطنين في مثل هذه الأوضاع "أين الأمن؟ وأين الحكّام والسّاسة في هذه البلاد؟ أين وعودكم وخطبكم واجتماعاتكم وتصريحاتكم الجوفاء؟ لقد جزم عبثُ سياستكم المغشوشة يقين النّاس وفتّت كلّ أمل لديهم في الظّفر بشيء ممّا يختزنه تراب هذا البلد من ذهب أصفر وأسود"²، وعبرت الساردة عن نظرة سوداوية قاتمة لهذه الأوضاع الصّعبة والشّائكة، وأدركت أنّ تحرّر المرأة مرتبط مباشرة بالصّراعات السّياسية والاقتصادية، و"كلّ انتكاسة سيسيّة تولّد حاجة جديدة إلى تحرير جميع قوى النّمّو والتطوّر في الأمم الإسلامية، والمفارقة تكمن في أنّ كلّ انتكاسة سيسيّة يكبدنا إيّاها الكفّار تولّد أيضًا حاجة مضادّة إلى إعادة تأكيد الطبيعة التقليديّة لهذه المجتمعات الإسلامية، وهكذا يطلق عنان كلّ من قوى الحداثة والتقليد وبوتيرة واحدة، لتواجه بعضها بعضا، مخلّفة عواقب دراماتيكية بين الجنسين"³.

تعدّ فترة التسعينات فترة حرجية في التاريخ الجزائري، وكون الأديب يعيش هذه التّغيرات السّياسية والاجتماعية عن كثب فقد انعكس ذلك على مؤلفاته التي أطلق عليها الباحثون عدّة مسمّيات: أدب المحنة، الأدب الاستعجالي، أدب العشريّة السّوداء، سرد الأزمة، كتابة العنف... وتباينت آراء النّقاد بشأن هذه الظّاهرة الإبداعية التي جعلت موضوع العنف ملمحا لبنيتها الخطابية، بين المؤيّد الذي يرى فيها حدثا فنّيا يكتسب خصوصيّة تيمّاتية وجمالية، والمعارض الذي حكم عليه بأدب الشّهادة، وهو أدب يكتفي بالتّسجيل اليومي وإهمال متطلّبات الصّناعة الأدبية. ولا شكّ أنّ هذه الفترة حضرت

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص132.

² زهرة ديك، في الجبّة لا أحد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص54.

³ فاطمة المرنيسي، ماوراء الحجاب، تر: أحمد صالح، دار حوران للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1997، ص64.

بقوة في الكثير من النصوص الإبداعية، أين تحوّلت الأحداث الواقعية إلى مادة يبني عليها المبدع نصّه، وذلك بغية كشف مظاهر الأزمة وأسبابها وآثارها في المجتمع الجزائري.

يرى **بوشوشة بن جمعة** أنّ كتابة رواية المحنة تكتسب طقوسا "ملحمية بتمثيلها ذلك الفعل المنجز على إيقاع الموت المترصد والقادم، ذلك الإيقاع الجنائزي الذي يحول فعل الكتابة الروائية فيه إلى فعل مضاد للعدم، ومقاوم للموت، وساع إلى أن يكون ذلك الرمز الدال على الكيان المبدع بعد الرّحيل، ففي طقوس مفارقة لطقوس الكتابة العادية، تكتب نصوص رواية المحنة، متحدية حالات الخوف والقلق المتوجّه من الخطر المحدق بكتابتها في مناخات العنف الدّموي الذي يتهدّد كينوناتهم كما مصائرهم"¹.

وإنّ تفاوتت هذه النصوص المنتمية إلى سرد العنف في قدرة كاتبها على تحويل الإرهاب من همّ سايسي واجتماعي وفكري وعقدي إلى قيمّ فنيّة جمالية، "تؤشر إليها العلامات الدالة على أدبية النصّ الروائي، والإلماع إلى تفاوت وعي كاتب هذه الرواية بظاهرة الإرهاب في سياقها كما في مساراتها وآفاقها"²، وهذا ما أدى ببعض الكتاب والنقاد إلى اقتراح تسميتها بالرواية الصحفية، والبعض الآخر استعمل عبارة الرواية التسجيلية أو الوثائقية، "وهناك من وسم هذه الرواية برواية الأزمة، استنادًا إلى إطلاق صفة الأزمة على هذا الأدب الجزائري الجديد الذي ظهر في التسعينات، في مختلف تنوعاته الأجناسية"³، فإن اشترك الكتاب في هاجس التعبير عن الضّغط السّوسيوثقافي والسّوسيونفسي الناتج عن الواقع المأساوي فكلّ كاتب روائي أسلوبه ورؤيته وتفسيره لهذه الأزمة.

لم تكن المرجعية في روايات **فضيلة الفاروق** وصفا ونقلًا مباشرًا للواقع بقدر ما كان نقدا ومساءلة، وعليه تمّ تشكيل خطاب تفكيكي ينبش في المغيب والمسكوت عنه، ويتطلّع إلى التجريب باعتباره فضاءً مناسباً للتغيير، فالرواية الجزائرية في فترة التسعينات " وجدت الوضع السياسي

¹ بوشوشة بن جمعة، الرواية والإرهاب، رواية المحنة الجزائرية نموذجًا، قراءات ومقاربات، مجلة الحياة الثقافية، ع237، ط1، يناير 2013، ص67.

² المرجع نفسه، ص62.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والاجتماعي مرتعاً خصباً ورافداً ... تستقي منه مادتها الأدبية والفنية والإبداعية، فهي تعدّ أداة ناجعة، فاعلة...¹، في قراءة الواقع بكلّ تناقضاته.

حضرت صورة الإرهاب في أذهان الجزائريين موازية للعنف والقتل الذي انتشر في البلاد بعد وصول حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ إلى الحكم عن طريق الانتخابات، غير أنّ السلطة بقيادة حزب جبهة التحرير الوطني قامت بإلغائها، ممّا أشعل فتيل الحرب، وتحوّلت الجزائر إلى ساحة للمعركة والقتل والدّماء والفوضى، وقد أدرك الجزائريون العقلية الجامدة والمتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين، خصوصاً حين يبرّرون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء وبثّ الرعب والاعتداء على الآخرين بدوافع دينية، إلّا أنّ الدوافع وراء ممارسة العنف واستخدام القوّة وانتهاك أهمّ حقوق الإنسان وهو الحقّ في الحياة سياسية تحكّمها صراعات حول المصالح / السلطة.

تسبّب الإرهاب في الكثير من المجازر، منها مجزرة بن طلحة التي راح ضحيتها العديد من الأبرياء نساء وأطفالاً ورجالاً، فقد استشهد أكثر من "خمس وأربعين جثة، تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تسع من أموات، فاستجدوا بمقبرة القرية المجاورة"²، وقد فرضت الجماعات الإسلامية المسلّحة قوانين على الشعب تخدم مصالحها، وإنّ رفضها أحد فمصيره المؤكّد هو الموت لا محالة، ولهذا كان يحلم الجزائريون - بعضهم على الأقل - بالهروب كوسيلة للنّجاة من حوادث القتل والتدمير والتفجير، يحلمون بالهروب إلى حيث الأمن والاستقرار، "جاءت هذه السّنوات متلاحقة لتضع سجنى الذي لم أتوقّعه، سجنى الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان، إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستنقز طير الحرّية في داخلي للهروب، صار الوطن كلّه مثيراً لتلك الرّغبة، مثلي مثل ملايين الشّباب الحالمين بالهجرة على حيث النّوم لا توقظه الكوابيس، صرت أخطّط للهروب، هواء لا تملؤه رائحة الاغتصابات"³.

¹ عجال لعرج، النّص الأدبي الجزائري بين إيديولوجية النّظام وذاتية الأدب، من أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر، الأديب والإيديولوجي في رواية التّسعينات، رواية الطّاهر والطّار، واسيني الأعرج، 16/15 أبريل 2008، سعيدة، الجزائر، ص104.

² أحلام مستغانمي، عابر سبيل، ص31.

³ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص37.

ظنّ الجزائريون أنّ الحرب انتهت، وأنّ الثورة قد أفضت إلى التحرّر من الاستعمار الفرنسي، لكنّ الأمر يبدو على غير ذلك، فسرعان ما اشتعلت النيران في الجزائر، بعد أحداث أكتوبر 1985، فقد كان انفجار أكتوبر بمثابة "البداية الفعلية للفتنة الوطنية الجزائرية الكبرى، وهو انفجار لم يأت صدفة، بل جاء نتيجة احتقانٍ شديدٍ في الحياة السياسية، وفساد كبير في الإدارة والاقتصاد، وتدخل ذوي النفوذ من الأشخاص والمؤسسات في عمل أجهزة الدولة، ممّا جعل المواطن ينظر إليها نظرة شكّ وارتياب، انتهت بفقد الثقة كلياً بكلّ ما له علاقة بالسلطة والنظام"¹.

ارتبط مفهوم الإرهاب الذي أرقّ المجتمع الجزائري بأسره بالعنف في روايات فضيلة الفاروق، فقد مورست أنواع عديدة من التعذيب النفسي والجسدي على الجزائريين على نطاق واسع، ولقد هيمنت سياسة القوة والبطش والعدوان والسيطرة على الحقبة السوداء، جاء في رواية تاء الخجل: "النّاس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن... حتّى حين قالت: اللهم زنّ بناتهم قالوا: آمين. وحتّى حين قالت: اللهم يتّم أولادهم. قالوا آمين. وحتّى حين قالت: اللهم رمّل نساءهم. قالوا آمين. كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعاً بعيون مغمضة، دعاء الكارثة: اللهم زنّ بناتهم اللهم رمّل نساءهم، آمين كانت موضة جبهة الإنقاذ"².

فرض الإرهاب على المجتمع الجزائري وباسم الدّين ممارسات اجتماعية ودينية وضغوطات نفسية، فبعد الانتخابات التشريعية 1990، تأزمت الأوضاع وتعدّدت الأحزاب فانقسم الشعب على نفسه إلى ستين حزبا ودخلت البلاد في فوضى لا حدود لها، وحدث ما لم يكن في الحسين، وبسبب إلغاء الانتخابات بدأت "الجبهة الإسلامية للإنقاذ بعد فوزها في الانتخابات تحشد كلّ يوم جمعة أعدادا كبيرة من المواطنين، وتخطب فيهم وتستميل عقولهم باسم الدّين خاصة في إضراب 1991، الذي أظهر سطوة زعمائه في التّعبيّة الشعبيّة في المدّن الجزائرية، بما فيها العاصمة، وكانت فرصته

¹ برهان غليون، العرب وتحولات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، بيروت/ الدّار البيضاء، ط2، 2005، ص237.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51-52.

الوحيدة ليضغط على السلطة التي لم تجد حلاً من تدخل الجيش من أجل فضّ المسيرات والاعتصامات"¹.

ارتبط الإرهاب في هذه الفترة بالدين، وكان يستند إليه كركيزة لقتل الأبرياء واغتيال المثقفين "ورغم التناقض والاختلاف الشديد بينهما فقد ندّدت الأديان به، وجرّمتها، خاصّة الأديان السماوية التي تدعو إلى السلام والتعايش والتسامح، لكن نجد التقاطع حاصلًا كون الدافع الديني يأتي غالبًا لخدمة أغراض غير دينية، أو لنقل عنها عنيفة أو إرهابية، وإزالة هذا اللبس ينبغي أن ننسب العنف للأشخاص الذين ينتسبون إلى الدين، وليس إلى الدين نفسه، والأمر استحدث ما يسمى بالحرب المقدّسة، أو الإرهاب الإسلامي، وكأنّ الاقتران بين المقدّس والدموي أصبح أمرًا بديهياً، رغم الفارق الشاسع بينهما"².

لقد ظلّ الإرهاب يتخفى خلف ستار الدين، وعمل على استمالة الشعب إليه، بل راحوا يرغمونهم عنوة على الدخول في حزبهم، فمنعوا الاختلاط، وفرضوا الحجاب وأمورًا كثيرة بالقوة على الشعب الجزائري: "قالت زيتونة: خلّات ... قالت وِداد: ما خلّات ما والو... قالت زيتونة: هل تعرفين أنّ سامية ابنة السبتي سترتدي الحجاب... سألتها وِداد: كيف عرفت؟ أجابتها: هي قالت لي ذلك، قالت إذا نجح الفيس سأرتدي الحجاب، أخوها إسماعيل معهم، وقال لهم سيفرضون الحجاب على كلّ النساء وسيجرّمون الاختلاط..."³.

كان للأحداث التي شهدتها الجزائر في تلك الفترة أثرًا بالغًا على فضيلة الفاروق، وقد تناولت الصّراع المسلّح القائم بين النّظام الجزائري وفصائل متعدّدة تتبنّى أفكار موالية للجبهة الإسلامية للإنقاذ، فوصفت العيون التي أنهكتها الدّموع على فراق الأحبة، والقلوب التي سكنها الحزن والأسى جرّاء الصّور اللإنسانية التي خلفتها أيادي الإرهاب الهمجي.

¹ ملكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية، (1995-2005)، دراسة موضوعاتية، فنية، رسالة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغر، 2017/2016، ص222.

² المرجع نفسه، ص226.

³ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص61.

- تاريخُ اغتصابِ الفتيات في رواية فضيلة الفاروق:

تدخلنا فضيلة الفاروق وعبر شخصية "يمينة" إلى عالم الأثوثة المجروحة جزاء الإرهاب وما خلفه من عذاب وآلام، خاصة على المرأة التي اتخذها كوسيلة للاستغلال والانتقام من الذين لا يرغبون في الانضمام إلى هذه الجماعة الوحشية، التي مارست كل أعمال العنف، وطبقت كل الأساليب القمعية واللاإنسانية من أجل الوصول إلى رغبتها في السلطة، وقد اتخذت من الدين السّتر الواقي لها والذريعة الشرعية التي تبرّر أفعالها العدوانية، فكانت تُتكلّ بالأشخاص وتبعث الرعب أينما حلّت، وبمينة نموذج من النساء اللاتي تعرّضن للاغتصاب الوحشي من طرف الجماعات المسلّحة ودُفن مرارة الإحساس بالوحدة بعد تخلي الجميع عنهنّ، "ليلة جاء الإرهابيون عندنا توسّلتهم أمي قبلت أرجلهم، ترجّتهم أن يتركوني لكنّ أحدهم ضربها بكعب بندقيته على رأسها فسقطت مغشياً عليها... سكت والدي خوفا من الأسلحة المصوّبة نحوه، كان الليل مخيفاً، وعيونهم شرسة طويلة، رائحتهم لا تزال في أنفي شبيهة برائحة المرض والعرق والوسخ... أعلم أنّهم لن يسألوا عني، لأنني في نظرهم الآن قد جلبت لهم الخزي والعار"¹، فتجربة الاعتداء الجنسي قاسية وآثارها عميقة، تحفر في النفس مع مرور الأيام والسنوات.

عانت يمينة بعد اغتصابها كثيرا في المستشفى خاصة حين رفضها أهلها وتركوها تموت ببطء، "لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم تلك المماثلة من طرفه، كان بإمكانه أن يجمعها مرّة واحدة، ولكنّه يستحوذ على أعضائها عضوا عضوا، يجالسها يلاعبها يهمس لها أنّه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص ويترك لعواطفها متّسعا من التوجّع..."²، إنّها تستجد بالموت بعد أن رفضها الكلّ، وكانت نهايتها نهاية مأساوية، كيف سرقت منها أيامها الجميلة، وأحلامها وهي في ريعان شبابها، وبصمت الكلّ عن هذه المعاناة، وكأنّ شيئا لم يحدث، أين الضمير الإنساني، أين روح التّسامح، أين الآداب الإسلامية التي تعلمناها من ديننا الحنيف" رفقا بالقوارير".

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 76-83.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 76.

ركّزت الساردة على يمينه وأرادت من خلال ذلك إسماع صوتها إلى القارئ وشدّ انتباهه وكسب عطفه، واللّعب على مشاعره عساه يتحرّك، وتثير فيه مثل هذه المشاهد المرعبة الرّغبة في تغيير وضع المرأة والتّعاطف معها، فكانت شخصية يمينه تمثّل النموذج الحي للاغتصاب الذي "يجسد القهر والألم من الواقع المتأزم نتيجة لما تعرّضت له من عنف بشع من الإرهاب، يمينه التي تعرّضت للاختطاف من قبلهم، أصبحت بعد تحريرها من قبضتهم متألّفة الأعصاب ويائسة تائهة، بين مرارة الحدث وتكران العائلة لهذا الكيان الأنثوي الممزّق، وجدت يمينه نفسها أمام مصير لم تختره، لكنّها تحمّلت مسؤوليته"¹.

صوّرت الساردة جسد يمينه المنتهك والممزّق قطعة قطعة: "شلّحتها قميصها فكشف الجسد عن كلّ ما عاناه من آثار للتّعذيب والخدوش وبقايا جراح، ابتسم الاصفار الذي يلون الشفتين الأسود في عينيها كان بعيداً، فزاحت الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدّماء تغطي ساقها... لقد مزّقوا أحشاءها تمزيقاً، وأستغرب كيف عاشت كلّ هذه الأيام"²، استطاعت الساردة أن تصف جزئيات الجسد المنتهك والمقهور من آثار التعذيب والجراح، وهي صورة قاتمة للمرأة في العشريّة السوداء، وما زاد الوضع تأزماً وألماً هو أنّه تعيّن على يمينه أن توضّح للسلطات أنّها تعرّضت للخطف والاعتصاب من طرف الإرهابيين بالقوّة وليس رغبة منها في الانضمام إليهم، "سألني الضابط هل اختطفت أم إلتحقت بالإرهابيين لوحدي، تصوّري!"³.

وأي تعذيب وعنّف أقوى من الكلام الذي وجّهه الضابط إليها وكأنّه يشكّ في أمرها ويريد اتهامها بالانتماء إلى مثل هذه الجماعات ومساندتها لهم، وكأنّه يحملها مسؤولية ما حدث لها، فبدل أن يدافع عنها ويقف إلى جانبها بصفته رجل دولة يتّهمها ويزيدها ألماً وعذاباً، فيمينه نموذج للجسد المنتهك والمقموع.

¹ عبد الرّحمن تييرماسين وآخرون: السرد وهاجس النّمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص124.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص76-77.

³ المصدر نفسه، ص74.

ولعلّ الكتابة هي المتنفّس والمنفذ والفضاء الذي تستطيع من خلاله المرأة البوح بآلامها ونقل الأوضاع الوحشية التي أقحمت فيها اقحاما، تقول بطلة تاء الخجل: "الخطف والاعتصاب أصبحا إستراتيجية منذ 1995، وأداة للصراع المسلّح بين الجماعات الإسلامية المسلّحة، والمجتمع الأعزل، كيف يفهم العالم ما يحدث عندنا إن لم نكتب نحن عنه"¹، لقد أصبح الاعتصاب إستراتيجية عسكرية متعمّدة تهدف لزعزعة استقرار المجتمع وبتّ الرعب وفرض السيّطرة. وأدركت المرأة أنّ الكتابة هي الوسيلة الوحيدة التي تحرّرها من الصّمت والقهر.

يمينة الفتاة التي تعرّضت للاغتصاب والاعتداء، تجد نفسها في المستشفى بين الحياة والموت. والاعتصاب في علم النفس يعني: "خلق حالة من التوتّر لدى الطرف المغتصب دون أن يكون لديه سلطة على نفسه، أو قدرة للتّحكم بانفعالاته التي تأتي نتيجة هذا التوتّر، الذي يحوّله من إنسان طبيعي إلى إنسان لا يملك قدرة الاندماج في المجتمع، نتيجة فقدانه توازنه النفسي"² واضطراب سلوكه الجسدي والعاطفي والمعرفي.

تنتفض البطلة الساردة ضد المجتمع الذي يغضّ الطرف عن جرائم الاعتصاب التي تحدث يوميا، وتصف الرواية واقع بعض الفتيات اللواتي وقعن ضحية الجماعات الإسلامية المسلّحة في الجزائر خلال التسعينيات "العشرية السوداء" وكيف تنكّر لهنّ الجميع بدءاً بعائلاتهنّ.

تقول فضيلة الفاروق: "تاء الخجل تميزت بشجاعة طرحها لموضوع الاعتصاب في العالم العربي، وكيف يتعامل القانون بسلبية مع الضحية، وكيف يتعامل المجتمع بخبث وازدواجية معها، وكيف تتخلّى العائلة عن ابنتهم في حالة ما تعرضت للاعتداء."³ فكيف ستندمج يمينة في مجتمعها وأصلا أبوها رفضها وتنكّر لها، ولم يرغب بها بعد الذي حدث لها؟ تبرأ منها تماما، فبالإضافة إلى العنف الجسدي والجنسي (الاعتصاب) والنفسي (الإذلال والإهانة والتحقير) الذي تعرّضت له من

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 59.

² سنان عبد الله الخميس، جرائم التعذيب والاعتصاب في السجون، رسالة ماجستير، جامعة لاهاي، ص 18/17.

³ تبا لمجتمع يتغاضى عن الاعتصاب ويحارب رواية، على الموقع:

طرف الجماعات الإسلامية المسلّحة، تواجه عنفاً آخر وتجاهلاً من طرف أهلها، تصرخ يمينة قائلة: "أخبرني الضابط أنّ أهلي رفضوا استقبالني من جديد... أنكر (والدها) في البداية أنّ له بنتاً"¹، لأنّ البنت بالنسبة إليه عار، فيتخلّى عنها في أحلك لحظات حياتها. كان موعد يمينة مع الموت البطيء في التسعينيات، وتقطع شريان أملها في الحياة الهنيئة وهي مفعمة بالشباب على يد أفراد مسلّحين تربصوا بها متجاهلين ردّ فعل الأهل ومتجاوزين حرمة المجتمع ومتطاولين على قيم الإنسانية، راسمين لوحة ملطّخة بالدماء في تاريخ عائلة يمينة.

تتعامل غالبية المجتمعات مع الاغتصاب على أنّه عار يلصق بالضحية أكثر من الجاني، لذا تتجاهله وتغضّ الطرف عنه، وهو ما يجعل توثيق حالات الاغتصاب أثناء الحرب أمراً بالغ الصعوبة، إذ تأبى معظم الضحايا ذكر الواقعة. تقول يمينة إذن إنّ النساء الناجيات من الإرهاب لم يكنّ أوفر حظاً من النساء اللواتي لقين حتفهنّ، فقد واجهت الناجيات عذاباً عاطفياً وأضراراً نفسية وإصابات جسدية ونبذاً اجتماعياً والعديد من العواقب الأخرى التي يمكن أنّ تدمر حياتهنّ. لقد كانت حياة النساء وأجسادهنّ شيئاً غير معترف به في الحروب لفترة طويلة عبر تاريخ البشرية.

تحلّ على ضحية الاغتصاب وصمة عار في الثقافات المرتبطة بالعادات الراسخة والتأبوهات المتعلقة بالجنس والجنسانية. وقد يُنظر لضحية الاغتصاب كامرأة جانية، تعاني الضحايا في هذه الثقافات من العزلة والانطواء على النفس والانزواء في ركن من البيت، أو من الحيّ، أو من البلد. ولا يزال وضع الاغتصاب والعنف الجنسي في مناطق عدّة من العالم، غير واضح وبالتالي قاتماً، وينجم ذلك من عوامل أهمها:

- لا توجد بيانات واضحة حول الاغتصاب والعنف الجنسي بالدول العربية مثلاً، وهذا ليس مؤشراً على عدم وجود المشكلة بل على تجاهلها والتساهل معها والاستخفاف بها، ممّا يعني أنّ الأرقام قد تكون مرتفعة للغاية.

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 81.

- لا يُبلغ عن الاغتصاب في كثير من الحالات، خاصة عندما يكون من أحد أفراد العائلة المقربين، حرصاً على تماسك العائلة واحتراساً من تشنّتها وتفككها، وخوفاً من ردود الفعل والتصرفات السلبية تجاه المرأة المتعرضة للاغتصاب، والتعامل مع الموضوع على أنه محرّم ولا يجوز التّطرق إليه. فضلاً عن توجيه أصابع الاتهام للمرأة المغتصبة وتثقيلاً كاهلها بذنب مصابها.
- قد تكون المرأة ضحية مرتين، المرّة الأولى عندما تغتصب، والثانية عندما تُجبر على الزواج من مغتصبها حفاظاً على سمعة العائلة دون أدنى اعتبار لأحاسيس المغتصبة. علماً أنّ علماء النفس يعتبرون لوم النفس من أكثر آثار الاغتصاب شيوعاً على المدى القصير والطويل، ممّا يثبّت عملية التعافي. تشعر الناجيات المصابات بلوم النفس أنه كان يجب عليهنّ فعل الأمور بصورة مختلفة، أو أنّ هناك خطأ أصيلاً في تركيبتهنّ، وبالتالي فهنّ مستحقّات للاغتصاب، وتزيد احتماليّة السلوك الانتحاري بين ضحايا الاغتصاب حتّى بعد رفع أعراض اضطراب ما بعد الصدمة. وأثبتت الدّراسات أنّ تجربة الاغتصاب أو الإيذاء الجنسيّ المبكّر يؤدي إلى مخاطر نفسيّة وسلوكيّة منها محاولات الانتحار.
- ضحية الاغتصاب قد تكتم أحاسيسها وتخترن معاناتها في اللاشعور ولا تبلغ أحداً عن الحادثة ولا تبوح بما اقتُرف في حقّها لأنّها تخشى ألا تُصدّق، أو أن تُتهم بأنّها لم تقاوم، كما يحصل مراراً، بأنّ الأمر كان بموافقتها أو أنّها تستحقّه، فكثيراً ما تعصف بذهن النّاس مثل هذه الشكوك ويصابون بهوس رصد الاحتمالات الكثيرة (الإغراء والغواية وعدم الدّفاع عن النفس).
- استطاعت السّاردة أن تواسي يمينة المتعرضة للاعتداء وأنّ تسائل بها العالم، وتبحث عن حقّها، كيف يسوّى المجتمع بين الضّحية والجاني؟ فصوت السّاردة قويٌّ وصارخ، لأنّها وضعت يدها على موضع الجرح، وأرادت أن تحكي للعالم الواقع الذي عاشته المرأة الجزائرية في العشريّة السّوداء، بكلّ تفاصيله المأساوية، وتفضح خطاب الجماعة المسلّحة وممارساتها للأخلاقية، تقول يمينة: "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كلّ مساءٍ ويرغموننا على ممارسة "العيب" وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألّم وهم يمارسون معنا "العيب" نستجد نئوسلّمهم، نقبل أرجلهم ألاّ

يفعلوا ذلك، لكنهم لا يباليون".¹ وتضيف قائلة: "أنظري، ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة، وحتى الله تخطى عني مع أنني توسلته، أين أنت يا رب، أين أنت يا رب؟"².

تتبدى وحشية الجماعات الإسلامية المسلحة وجرائمها الجنسية ضد النساء من خلال هذه المقاطع السردية، فقد نشرت الرعب والخوف والدمار في نفوس الجزائريات اللواتي اتخذن كإستراتيجية فيما بين عامي 1993 و1998 باعتبارهن من غنائم الحرب، حيث قام أفراد من هذه الجماعات باختطافهن واغتصابهن وقتلهن.

أدركت الساردة أن كبت الذكريات المرعبة للاعتداء في لاوعي المغتصبة والتستر عليه خوفا من العار والفضيحة هو هروب من الحقيقة، وقد يعقد عملية العودة إلى الحياة الطبيعية وتجاوز الصدمة واعتبار الحادث أنه تجربة سيئة، مما يولد عندها مشاعر سلبية تعيق حياتها، كالخوف والقلق والغضب وفقدان الثقة في النفس والعزلة عن الآخرين.

وهكذا أرادت فضيلة الفاروق عبر ساردتها أن تكسر ثقافة الصمت التي تثبت عزيمة المرأة عن طلب الدعم والحماية، وتسرد حكاية المغتصابات والمعنفات، فالمسألة في غاية الأهمية والخطورة في آن: "أفصح يمينية؟ أفصح نفسي؟ غدا سيقول الأقارب وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفصح واحدة منا"³. تخرج الصحفية إلى العلن لتضع الجميع في مأزق أخلاقي، بين ما يصنّفونه جريمة وما يمكن تناسيه وتجاهله للحفاظ على صورة المجتمع المحافظ. يشار دائما إلى جرائم الحرب بقوة في القتل والإبادة وعلى استحياء يذكر الاغتصاب، كسلاح أقل ضررا يوجه إلى النساء. وعلى الرغم من حساسية الموضوع فقد تناولته الكاتبة بكل جرأة، فكتبت عن القوانين التي تضاعف حجم المأساة، وتقف ضد المرأة "هنا العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة، فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جنائية اغتصاب بالسجن المؤقت، من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك العرض ضد قاصرة

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص45.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ المصدر نفسه، ص50.

لم تكمل السادسة عشر فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة ... القانون ليس صارماً، مقارنة مع القانون الفرنسي الذي يئص على ظرف مشدد، يكمن في التّعدي على جسم الضّحية بالاعتداء الجنسي، فترفع العقوبة إلى عشرين سنة نافذة ... الرّجال يفصلون الإسلام على أدواقهم¹. ومرتكبوا الاغتصاب شخصيات إجرامية تحمل مشاعر العدوان والرّوح الانتقامية والقسوة تجاه المرأة.

لقد اجتمعت كلّ السّلطات الذّكورية ضدّ يمينه، بدءاً من الأب الذي تنكّر لها، إلى المجتمع الذي يراها عاراً، والقانون الذي لا يحمي المغتصابات بالشكل اللازم، ولا يثأر لهنّ، لأنّه قانون وضعه الرّجل حسب مقاسه، كلّهم حكموا على يمينه بالموت، وأخريات يجمعهنّ مصير مشترك. والاعتصاب لا يمارس فقط في المحيط الخارجي، فقد تتعرّض المرأة للاغتصاب في كنف عائلتها من قبل الرّوج أو أحد الأقارب، وهذا ما حدث مع خالدة حين حاول ابن عمها اغتصابها " ألنقت، كان ياسين ابن عمّي. هل تتجسّسين عليّ؟ أجاب وعيناه تشتعلان: نعم.

فهتت أنّه يريد أن يقول شيئاً: ماذا تريد؟ صدمني أريدك أنت ... ابتعدتُ عنه. لاحقني، وأمسكني من الخلف، دفعته عني وصرخت في وجهه: إيّاك أن تلمسني.

ابتسم ياسين بخبت: أيتها العاهرة نصر الدين أحقّ بك منّي؟ صفعته وهربت ...

في اليوم التّالي التقيت به في السّلام، أوقفني بهدوء وقال: كوني مطيعة وإلا فضحتك...².

فقد نزعت السّاردة الغطاء عن نوع آخر من الممارسات المحظورة التي تُعشّش في أوساط الأسر الجزائرية من خلال هذا المقطع السّردية، وهو التّحرش الجنسي من ذوي القربى الذي حرص البعض على إدراجه في خانة الأسرار.

فضيلة الفاروق في سردها لحالات الاغتصاب، تجاوزت السّرد عن الذات، والذي يعيبه بعض الكتّاب عن الكتابات النسوية، إلى سرد المجتمع والوطن، وقد ساهم وعي المرأة السياسي في دخولها عالم المحظورات وتناولها القضايا الإنسانية ورصدها لجراحات الوطن/ الذات. ففعل الاغتصاب

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55.

² المصدر نفسه، ص 27-28.

جزء من الأحداث التي مسّت الوطن (الجزائر) ولم يكن موضوعا مستقلا يمسّ ذاتية المرأة وإنسانيتها بالدرجة الأولى، بل كان مرتبطا بهوموم الوطن، الذات في صورتها الكبرى (المجتمع) ... لذا كان الموت الدافع للكاتبة الجزائرية لتكتب أحزانها بدماء راهنها المعطوب، ولعبت الأزمة دورا في ميلاد نص نسوي في الجزائر.

سردت فضيلة الفاروق حياة الرعب والخوف التي عاشتها المرأة في العشرية السوداء، "سنة العار... سنة 1994، التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 من الوسط الريفي المعدّم، ثم ابتداءً من عام 1995 أصبح الخطف والاعتصاب استراتيجياً حربية"¹. ليتداخل هنا عمل الإعلامية مع عمل الساردة، فتستعين بلغة الأرقام والبيانات، "أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة GIA في بيانها رقم 28 الصادر في 30 أبريل أنّها قد وسّعت دائرة معركتها للانتصار بالشرف لنقتل نساءهم ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كلّ الجهات التي لم نتعرّض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء ... وسنوسّع أيضا دائرة انتصاراتنا، بقتل أمّهات وأخوات وبنات الرنادقة، اللواتي يقطنّ تحت سقف بيوتهنّ، واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء"².

فهذا يعبر بحق عن الكارثة التي حدثت في الجزائر وانتشار عمليات الاختطاف والاعتقالات العشوائية التي دفعت ثمنها المرأة غالبا، وكأنّها حرب، "ها هي أيام الثورة تعود، الموتى في كلّ مكان، والقبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرّة في اليوم"³، كيف لا وقد نشر الإرهاب الرعب في كلّ مكان، والبطش والطّغيان والعنف والقهر، فعاش الجزائري حالة من الهلع، وترى آمنة بلعلي أنّ هناك بعض السمات التي تميّز رواية العشريّة السوداء ومنها: "على المستوى التقني هيمنة الحالة على الفعل، حيث ركّز الروائيون على أوضاع الدّوات باعتبارهم نوات حالة، وعلى نتائج فعل الموت،

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص36.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ المصدر نفسه، ص37.

وحالات الحزن واليأس والألم التي يخلّفها في النفوس، وحالات الدمار والقتل التي يخلّفها الواقع، وتجسّدت هيمنة الحالة من خلال التّضخّم الناتج عن التّركيز على نتائج فعل الموت¹.

إلا أنّ ظاهرة الاغتصاب لا تقتصر على الجماعات المسلّحة، فهي هي فضيلة الفاروق تسرد حكاية مروّعة عن اغتصاب الأطفال راحت ضحيتها طفلة صغيرة في عمر الزهور لا تتعدى الثامنة، وهي ريمة النّجار التي تعرضت لاغتصاب من قبل رجل كبير استغلّ براءتها، " كانت حكاية ريمة النّجار، طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على "جسر سيدي مسيد" لم أصدّق أنّ الأطفال ينتحرون، لهذا بدأت أحقّق في الموضوع، وبعد أنّ رمّتي تفاصيله في أكثر من متاهة، أكتشف أنّ الوالد هو الذي رمى ابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكّرون في ريمة². وتكون الفتاة قد عاشت في عمرها القصير انتهاكا مركّبا الاعتداء الجنسي والقتل.

وتضيف قائلة: "قال إنّه خلّصها من العار... لأنّها اغتُصبت، اغتصبها رجلٌ في الأربعين، أحبب قصير، يقطن بالحيّ نفسه له دكان صغير يبيع فيه الحلوى والعلكة... قال إنّ البنت دخلت عنده لتشتري الحلوى فأشار لها أنّ تأخذها بنفسها من على أحد الرّفوف فيما أغلق باب المحل وانقض عليها، ولم يكن صراخها ليصل أحداً"³. وهكذا يخضع أبوها لسلطة الأعراف ويسكت عن الواقعة ولا يرفع دعوى قضائية ضدّ مرتكب جريمة الاغتصاب في حق ابنته، فيتمّ إعفاء الجاني من العقوبة بينما تلقى الفتاة حتفها على يد أبيها، فكيف بأب أنّ يرمي بابنته من أعلى الجسر؟

نقلت الساردة حالتين من حالات الاغتصاب وكلاهما سيّبا الرجل، هما الاغتصاب من ذوي القربى واغتصاب الأطفال، والمجتمع الجزائري محافظ، يعتبر الحديث عن مثل هذه الحالات أمورا من الممنوعات، فكم من فتاة تعذّبت حتّى الموت، وكم من امرأة اغتصبت وقتلت ولم يسمع بها أحد،

¹ أمانة بلعلّ، المتخيّل في الرّواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2001، الجزائر، ص84.

² فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص39.

³ المصدر نفسه، ص40.

نتيجة ثقافة العيب والعار التي تلحق بالمرأة دائما، والتي تلزمها السكوت وفي حالة البوح والاعتراف يتهمونها بأنها قليلة الحياء ومتمردة.

أرادت فضيلة الفاروق من خلال تسليط الضوء على مثل هذه الاعتداءات الجنسية ضد المرأة فضح المنظومة الفكرية للمجتمع الذكوري، الذي تعشش في ذهنيته دونية المرأة وحقارتها، فعلى الرغم من صغر ريمة وبراءتها فإن أباه لم يتكفل بها لا صحيا ولا نفسيا ولا قضائيا، ولم يتوان في الاستماع إلى شكاوها، لأنها أصبحت عازا عليه استئصاله، قبل أن يشاع الخبر ويشار بالأصبع إلى الأسرة، فالأسرة والمجتمع تحالفا عليها في ظلّ التواطؤ مع المجرم وإخفاء الجريمة وفي ظلّ تبريرات تضع الجريمة على كاهل الضحية.

تتقلنا فضيلة الفاروق من قصة إلى أخرى، من فاجعة إلى أخرى، فبعد قصة يمينة هاهي قصة رزيقة التي فضلت الانتحار ووضع حدّ لمعاناتها، لأنها لم تستطع تحمل كلّ المتاعب الجسدية والنفسية التي عانتها جرّاء اغتصاب الإرهابيين لها أيضا، وقد كانت حاملا في أسبوعها الثاني، وطلبت من الطبيب الإجهاض لأنها لا تريد هذا الجنين، لكنّه رفض لأنّ القانون لن يحميه على حدّ تعبيره: "صدقيني أنني أتعاطف معها، إنها حامل في أسبوعها الثاني، وهذا يعني أنّ فرصة الإجهاض لا تزال متوقّرة، لكن القانون لن يرحمني إذا تصرفت من نفسي..."¹.

فلم يستطع الطبيب أن ينقذها من محنتها ويخلصها من الجنين الذي كانت تحمله بين أحشائها، لأنه لا بد لها من محضر من الشرطة، وهذا الأخير صعب الحصول عليه، لأنه يتعيّن على الشرطة أولا التحقيق في أمر المغتصابات، هل اختطفن حقاً أم أنّهنّ التحقن بالإرهاب بمحض إرادتهنّ، "لم يكن سهلا كما تخيله الطبيب، في قسم الشرطة عرفت أنّ التحقيق في الأمر لم يبدأ، وقد قال لي أحد الضباط إنّه من الصعب التأكد ما إذا كانت الفتيات خُطفن أو أنّهنّ التحقن بمحض إرادتهنّ بالإرهابيين في الجبال، فأغلبهنّ لهنّ وثائق تثبت انتماءهنّ لتيارات إسلامية منها جبهة الإنقاذ"².

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 67.

² المصدر نفسه، ص 67-68.

وهكذا أنهت رزيقة عذابها وتركزت رسالة توصي بـ: "التبرّع بكلّ أعضائها للمرضى المحتاجين لذلك، يبدو أنّها متعلّمة، حتّى جامعيّة لتتصرّف هذا التصرّف"¹، كانت نهاية يمينه ورزيقة فعلا مأساوية، وقد استطاعت فضيلة الفاروق أن توصل معاناتهما إلى القارئ وتضع يدها على الجراح بلغة متمرّدة وعنيفة وصوت صارخ يعلوه الألم والقهر، فقد شعر الطّبيب بالذّنب حين سماعه بانتحار رزيقة في دورة المياه "أشعر بشيء من الذّنب نحوها، قال الطّبيب: كان الألم قد تسلّق قفص صدري، قلت له:

الآن تشعر بالذّنب، حكيم! وقال وعلامات التّأثر بادية عليه: صدّقيني كنت حائراً أمامها، كنت عاجزاً بالأحرى، فالיום بعد أن استجوبتها الشرّطة طلبت المحضر لإتمام عملية الإجهاض، لكنّ الضّابط قال لي إنّه من الصّعب الحصول على المحضر قبل جمع أطراف التّحقيق كلّها، وقد يأخذ ذلك وقتاً بين شهر وشهرين، وحين علمت رزيقة بذلك..."²، انهارت وقرّرت وضع حدّ لحياتها.

أمّا الفتاة الأخرى راوية فقد أصيبت بالجنون، فقصّتها محزنة ومؤثّرة جداً "ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟ راوية (أجابت) ماذا حدث لها؟

مثلاً جميعاً

كنتنّ كثيرات؟

كنا ثمانى، قتلت واحدة منّا، قتلت أماننا ذبحاً بمجرد وصولنا لأنّها رفضت الرّضوخ للأمير، من يومها وراوية هكذا، فالمقتولة كانت قريبتها"³، لم تتحمّل راوية الفتاة المسكينة رؤية قريبتها تذبح أمام عينيها، فانصدمت إثر هذا التصرّف الوحشي من قبل الجماعات الإرهابية، كيف يقتلون امرأة هكذا دون ذنب ارتكبه، ويذبحونها من الوريد إلى الوريد، ونتيجة ذلك أصيب راوية بالجنون، وهو نوع من مقاومة الذات للممارسات الوحشية.

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 85.

² المصدر نفسه، ص 79.

³ المصدر نفسه، ص 48.

غاصت الساردة في جسد المرأة من خلال تسليط الضوء على حياة المغتصابات اللاتي عشن القهر، فالأولى ماتت، والثانية انتحرت، والثالثة أصيبت بالجنون، تبدو النساء في هذه الرواية مقهورات ومعنقات، ضحايا الممارسات الأخلاقية للجماعات الإرهابية، فكانت نهاية هذه الشخصيات نهاية تعيسة باعثة على التساؤل والتأمل والتفكير في الحياة التي عاشتها المرأة في تلك المرحلة.

جسدت فضيلة الفاروق من خلال هذه الروايات انتهاك الجسد الأنثوي، وقد أرادت تعميق الوعي الثقافي المتمثل في التعدي على هذا الجسد الأنثوي بتعنيفه، فكان صوتها ناقما على هذه الممارسات ومتمردا على القيم والأوضاع الفاسدة المبنية على الهيمنة والتسلط، وهكذا كانت رواية تاء الخجل رواية الأزمة بالفعل، رواية العشرية السوداء، رواية العنف الإرهابي.

ويشير بوشوشة بن جمعة إلى أن "ظاهرة الاغتصاب تحضر بكثافة في عدد مهم من نصوص الرواية المغاربية، خاصة منها الجزائرية، وهي تعبر عن تضخم أشكال الكبت والحرمان التي تحوّل الجنس إلى ظاهرة مرضية وشاذة تفرز أنواعا منحرفة من السلوك الجنسي"¹، كما يذهب إلى أن مجمل النصوص الجزائرية تصوّر انتهاء الاغتصاب إلى طريق مسدود، حيث "تتأذى نفسية المرأة وتتعدّد ردود أفعالها الناجمة عن الحادثة، والتي تتمثل بالأساس في تحوّلها إلى عاهرة أو امرأة شاذة جنسيا، أو مختلة عقليا"²، وهذا ما تبينه فضيلة الفاروق من خلال مصير الشخصيات المغتصابات اللاتي سردت حكايتهنّ وبُحنّ بسرهنّ، "قلت: إنّ الأهل لا يباليون، طردوا بناتهم بعد عودتهنّ، قلت إنهنّ أصبن بالجنون، ارتمين في حوض الدعارة، انتحرن..."³.

حزنت الساردة حزنا شديدا إثر وفاة يمينه، تقول: "تربة الوطن في حداد عليك، كلّ الجسور في حداد عليك وحتىّ الصنوبر، حتىّ التلّوج... نامي يمينه لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضوا

¹ بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999، ص 636.

² المرجع نفسه، ص 637.

³ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، 59.

عضوا، لو لم تموتي بالتفسيط، لو لم تنتحر رزيقة، لو لم تجنّ راوية لقلت إنّ الربيع في الجزائر بخير، لا أزهار في الجزائر بعد اليوم، لا حقول"¹.

ماتت يمينة وانتحرت رزيقة وجنت راوية، وانتهت أحلام هذه الشخصيات بحياة كريمة مبنية على تقدير الذات واحترام الآخر والارتقاء الإنساني.

المبحث الثالث: إشكالية الهوية وسؤال الانتماء:

أحدث تطوّر الوسائل التكنولوجية للإعلام والاتصال تغييرات اجتماعية وثقافية على الصّاعدين المحلي والعالمي، ممّا أدّى إلى طرح سؤال الهوية على السّاحة الأدبية، لأنّه سؤال عن الذات، هو البحث عن الذات داخل هذا الكون المتعدّد الهويّات، بل الإنسان في نفسه متعدّد الهويّات، حسب المقام والسياق الذي يتواجد فيه.

طرحت مسألة تعريف الهوية مشكلات عديدة، فالهوية مصطلح زنبقي لا يثبت على تعريف دقيق واحد نظرا لارتباطه بمؤثرات داخلية وخارجية متداخلة من جهة، ومن جهة أخرى استخدامه في اختصاصات عدّة كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي والأنثروبولوجيا والانتغرافيا، وعناصر الهوية هي شيء متحرك ديناميكي يمكن أن يبرز أحدها أو بعضها في مرحلة معينة وبعضها الآخر في مرحلة أخرى.

أمّا التعريف اللّغوي لكلمة "هوية" هو: "حقيقة الشّيء أو الشّخص التي تميّزه عن غيره، وبطاقة يثبت فيها اسم الشّخص وجنسيّته ومولده وعمله، وتسمّى البطاقة الشّخصية أيضا"²، وممّا تعني الهوية أيضا تمييز الشّيء عمّا هو عليه عن الأشياء الأخرى، فالهوية من الهو، أي يتحدّد عبر معرفة الذات وعلاقتها بالآخر، وهي أيضا تحديد الشّيء عمّا يختلف عن الغير يكون هو هو نفسه، ولكونها تحصيلًا للحاصل فهي تتحدّد بعنصرين:

- الأوّل: عنصر المطابقة: أي مطابقة الشّيء لذاته، فهوية الشّعب الفرنسي هي أن يكون هو نفسه، أي مطابقا لخصوصية الفرنسية.

¹ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص92-93.

² مجمع اللّغة العربية، المجمع الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، 2004، ص998.

- الثاني: عنصر الاختلاف: فالشعب الجزائري مثلا هو الشعب الجزائري ويختلف عن الشعب الفرنسي وهكذا، وبهذا فإن المطابقة تفترض الاختلاف، فالمطابق لذاته هو المختلف والمتميز عن غيره، فهوية أي شعب تتحدد بمطابقته لخصوصيته وباختلافه وتميزه عن هويات الشعوب الأخرى¹. كما أن الهوية تتشكل من الذات، "وتتطلق من حالة وعي وإدراك داخلي يعيشه الانسان بصفته كائنا اجتماعيا، تتعدّد انتماءاته تعددية تكاملية ليست بالمتناقضة، ونتيجة لذلك أصبحت الهوية حالة مركبة من سمات اجتماعية مكتسبة، وأخرى نفسية شخصية، مرنة قادرة على التغير بحسب توجه ذاتي تمليه الرغبة"².

تعتبر الهوية من المواضيع المطروحة في الرواية الجزائرية منذ نشأتها في العقود الأولى من القرن العشرين، باعتبارها تأكيد على الخصوصية الجزائرية في علاقاتها مع الهويات الأخرى في السياق الاستعماري، وإن أخذت بعدا آخر بعد الاستقلال، لأنه في البداية كانت الأعمال الإبداعية سواء الشعر أو الرواية تطرح مسألة الهوية /الوطن والانتماء في مقابل الآخر/المستعمر الفرنسي، وبعد الاستقلال أخذ الجزائري يبحث عن هويته الخاصة / الذات داخل المجتمع، داخل هذه الهويات المتعددة.

فالهوية إذن هي "بطاقة انتماء، والانتماء هو الانتساب الحقيقي لدين معين، ووطن معين فكرا ومشاعرا ووجدانا، ولقد ارتبط الانسان منذ وجوده بشيئين هما المكان والزمان، فالإنسان مرتبط بالمكان من حيث وجود ذاته، وإذا كان المكان يدل على وجود الإنسان في جزء معين منه، فإن الزمان هو الذي يحدّد مدى هذا الوجود وكميته، ولذلك فالمكان هو الوطن، والانتماء المكاني هو الانتماء الوطني"³.

¹ ينظر: فريدة كروش، الهوية المهمشة في "قصّة حياتي" لفاطمة أيت منصور عمروش، مقارنة نقدية ثقافية، رسالة ماجستير، إشراف: زاهية طراحة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. ص32.

² مالك شبل، بحث: الهوية والأدب في الجزائر، ضمن كتاب تساؤلات حول الهوية العربية، سوريا، دار بدايات، ط1، 2008، ص164-165.

³ عمر حلي خمسان، دور الثقافة والتراث في تعزيز مفهوم الانتماء الوطني، مجلة الباحث، بيروت، العدد11، 2007، ص26.

غير أنّ مفهوم الهوية في العصر المعاصر اتّسع ليخترق المكان الجغرافي والتّوّع الثقافي، فإنّ الهوية في عالمنا أصبحت هويّات، وعلى الإنسان أن يتكيّف مع هذا التّعدّد والتّوّع، وفي حديثنا عن الهوية الوطنية الجزائرية السّؤال المطروح هو: كيف تمثّلت الرواية العربية الهوية الجزائرية بمختلف روافدها وتنوّع عناصرها؟ وهل استوعبت فعلا كلّ مكونات الهوية الوطنية الجزائرية علما أنّ النّظام الجزائري لم يدخّر جهدا في سبيل محاربة الهوية الأمازيغية منذ الاستقلال إلى عهد قريب؟

وإذا ما عدنا إلى الأدب نلفى العديد من الأدباء والرّوائيين الذين تناولوا في أعمالهم الإبداعية مسألة الهوية الوطنية الجزائرية، والانتماء إلى الجزائر، مثلا: كتابات أحلام مستغانمي وغيرها. ومع نظريات ما بعد الحداثة، ومع بروز فكر نسوي جديد، يسعى إلى إعادة الاعتبار للذّات الأنثوية، راحت المبدعات من خلال نصوصهنّ الإبداعية يبحثن عن ذواتهنّ وعن هويّاتهنّ الباهتة في المجتمع، فبرزت روائيات جزائريات اشتغلن على هذه التّيمة، كموضوع مركزي في النّصوص المكتوبة باللّغات الثّلاث العربية والأمازيغية والفرنسية مع آسيا جبار وعائشة لمسين ومايسة باي وزهور ونيسي وفضيلة الفاروق وزهرة ديك ولويز ديهة وليندة كوداش، لأنّ استعادة الذّات يعني التّموقع في هذا العالم، وبالتالي الاعتراف بالآخر أيضا/الرّجل.

اهتمت النسويات بالدّفاع عن الذّات الأنثوية واستعادة الهوية المهمّشة، لأنّ مسألة الهوية هي في الأخير مسألة وجودية. ولما كانت اللّغة هي الحامل الأساس للهوية، والوعاء الذي يستوعب فلسفتها وذلك من خلال الضّمائر (أنا / أنت) الذّات / الآخر، ومنه جاءت الروايات النسوية مشبّعة بضمير (أنا) الذي كان غائبا ردفا من الزّمن، من خلال التّمحور حول الذّات والاحتفاء بـ "الأنا".

إنّ ما بعد الحداثة فتح المجال واسعا أمام الهويّات المختلفة، والعرقّيّات المتعدّدة، فهو عهد المهمّشين والمستضعفين... فأخذت كلّ فئة تسعى إلى الكشف عن هويّتها بعد ما كانت مطمورة، لهذا بدأ تفكيك التاريخ الثقافي، وبرزت مسألة الهوية على السّطح واكتسحت فضاءات تعبيرية عدّة، من بينها الرواية التي أخذت على عاتقها مهمّة النّبش في التاريخ لاستقصاء آثار الهوية المهمّشة، وهو ما عكفت عليه فضيلة الفاروق التي أرقها موضوع الهوية، وهي الشّاوية ابنة أريس، فتناولت مسألة الهوية التي عكست تساؤلات الفرد الجزائري عن العلاقة التي تربطه بأرضه وبدينه وبلغته،

وطرحت جملة من الأفكار حول قضية الهوية الأمازيغية في الجزائر التي شغلت بال بعض المفكرين والسياسيين والأدباء بدءاً من الأزمة البربرية التي عرفت الجزائر في 1948-1949 وما دار حولها من صراع بين أعضاء حزب الشعب الجزائري وصولاً إلى الربيعين البربري عام 1980، والأسود عام 2001.

وفي ظلّ كلّ هذه الأوضاع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية التي ساهمت في طرح سؤال الهوية الأمازيغية في الجزائر كجزء من الهوية الوطنية الجزائرية، تقول لويزا والي في رواية مزاج مراهقة، في حوار مع ابن عمها حبيب: "مسلمون وجزائريون... يا مسكينة... مسلمون وجزائريون قولها في الحمام، إنّنا نسخر من تاريخنا حتّى في الكتب المدرسية، هل تعرفين من هي الكاهنة؟ قلت له: من لا يعرف ذلك، إنّها ملكة البربر في فترة الفتوحات، قال وهو يواصل سخريته: الكاهنة هيه يا لالة... فتوحات؟ فكّري قليلاً... اسم بربري التاريخ، نحن شعب لنا تاريخ، لنا كيان، لنا جذور، لكن أين مكاننا في التاريخ"¹، وبات من الضروري البحث عن هذه الهوية المفقودة.

تعتمد الساردة إلى إثارة فكرة شائكة في الفترات السابقة وهي تغييب الثقافة الأمازيغية في الكتب المدرسية على لسان أحد شخصياتها، وبالتالي تطرح إشكالية كبيرة وهي أزمة الهوية، بحثها عن: من أنا؟ والهوية " لا تصبح مثار قلق أو موضع تحليل وبحث إلا... حين تفقد وضوحها ويقع في تحديدها بين الناس الخلف، وبهذا يشير مفهوم الهوية إلى تصدّع التوازن بين مكونات الهوية لمجموعة اجتماعية أو فرد بعينه، ممّا يجعل المنتمين إليها يعيشون مرحلة صعبة أشبه بالمأزق"².

استطاعت الروائية بواسطة السرد التسلّل بعمق إلى أحداث تاريخية قديمة، والنّشّ فيها بحثاً عن الهوية البربرية، فمعلوم أنّ البربر هم السّكان الأصليون لشمال إفريقيا، ومع الفتوحات الإسلامية دخلوا في الإسلام، واحتفظوا بلغتهم الأمازيغية سواء في المغرب أو الجزائر، وحتّى تونس وموريتانيا وليبيا أيضاً، وما حدث في الجزائر هو أنّه بعد الاستقلال وفي 5 يوليو 1963 انطلقت عملية تعريب

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 24-25.

² د. منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد، دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، مؤسّسة الانتشار العربي، ط1، 2015، ص 25. نقلًا عن كلود دوبار، أزمة الهويّات، ترجمة: رنده بعث، بيروت، المكتبة الشّرقية، ط1، 2008، ص 29-32.

الجزائر على يد الرئيس الراحل أحمد بن بلة، والذي رفع شعار التعريب ضروري، ولا اشتراكية بدون تعريب، ولا مستقبل لهذا البلد إلا بالعروبة، ثم واصل الرئيس هواري بومدين (1965-1978) تطبيق السياسات الخاصة بالتعريب، إذ وقّع مرسوم يوم 16 أبريل 1968 يلزم كل المواطنين الجزائريين بأن يكونوا على معرفة باللغة الوطنية العربية عند توظيفهم، كما أصدرت الدولة قراراً بأن تكون كل المراسلات الرسمية، السياسية، الإدارية، الاقتصادية والثقافية، وكذلك الاتصالات والمباحثات باللغة العربية، ومن ثمّ تعريب أسماء المدن الأمازيغية، كما منعت السلطات الجزائرية التسمي بأسماء غير عربية في عام 1971¹.

لقد أثارت سياسة التعريب في الجزائر جدلاً واسعاً وصراعاً حاداً بين مختلف فئات المجتمع، فانقسموا إلى مؤيد ورافض لهذه السياسة التي يراها البعض ضرورية من أجل الحفاظ على اللغة العربية باعتبارها اللغة الأمّ ولغة الإسلام، كما أنّها اللسان المبين الذي حفظه الله تعالى مع الذكر الحكيم، وهي الوعاء الذي يحوي خبرات أهلها وتجاربههم ومعارفهم وفنونهم وكلّ ما تنتجه قرائحهم. وبين رافض لها لأنّها تعمل على طمس اللهجات الأخرى والغائها (الشاوية، الترقية، المزابية...)، وكانت فكرة أنّ الاستعمار الفرنسي يوظف اللغة البربرية كوسيلة لخلق البلبلة والفتنة بين الجزائريين وطمس معالم اللغة العربية شائعة بين الأطراف السياسية، وحتى بين المثقفين والمفكرين، يقول عبد الكريم غلاب: "كان المنظرون الاستعماريون يؤكّدون أنّ الإسلام واللغة العربية هما ركيزتا هذه الشخصية، فقد حاولوا أنّ يهدّموا الركيزة الأولى عن طريق ما يسمّى بالسياسة البربرية، كما حاولوا أنّ يهدّموا الركيزة الثانية بإحلال اللغة الأجنبية محلّ اللغة العربية للقضاء على الذاتية"².

هناك من يدّعي أنّ المطالبة بترقيّة اللغة الأمازيغية وتطويرها إنّما هو مشروع استعماري مدعّم من فرنسا، يهدف إلى القضاء على اللغة العربية والإسلام، "إنّ المسألة خطيرة، ويظهر فيها الظهير البربري بوضوح كمواجه طويل النفس، يتزايد خطره ليلة بعد ليلة ... والأمازيغية حركة قائمة على

¹ ينظر: ياسر الغرابوي، الهوية الجزائرية، 3 مسارات لمواجهة التحديات القائمة، مقال منشور على الموقع:

<http://www.alaraly.co.uk/inrostigations/6/8/2017>

² عبد الكريم غلاب، التعريب ودوره في تدعيم حركات التحرر في المغرب العربي، في التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1982، ص154.

تنفيذ مشروع إنفصالي رهيب، يعتبره الكثير من المؤرخين والمحللين نتاج بذرة تفتيتية تركها الاستعمار الفرنسي وراءه بعد أن كان قد رعاها طوال عقود من تواجده"¹، غير أن المسألة ليست صحيحة حسب فضيلة الفاروق، فالأمازيغ يطالبون بحقوقهم في الوجود، والإعتراف بهويتهم المهمشة والحرية في التعبير بلغتهم الأم، ثم إن التاريخ الجزائري شاهد على الكثير من الشخصيات الأمازيغية التي عملت على الدفاع عن اللغة العربية لكونها من مقومات الهوية الجزائرية، والأكثر من ذلك على حدّ تعبير الطيّب حمودة: "إقبال أجدادنا عن طواعية وحُبّ لتعلم اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن والدين، بها ننهل من ينبوع السلف الصالح، وكان لأجدادنا صولات وجولات في نشرها وتعليمها وتطويرها، وفضلوها على لغتهم الأم، ويرع بعضهم في تطويرها أمثال ابن أجروم صاحب الأجرومية، وابن معطي صاحب الألفية"²، كما أنه ليس شرطاً أن أكون عربياً حتى أكون مسلماً، بل يمكن أن أكون أمازيغياً ومسلماً، ما يعني أن اللغة العربية مجرد لغة مثلها مثل بقية اللغات، وليست مقياساً لإيمان الأمم، بدليل أن الكثير من الدول المسلمة لا تتكلم العربية، مثل تركيا، ماليزيا، إيران وغيرها، دول تتكلم بلغتها الخاصة وتندين بدين الإسلام دون أن يطرح ذلك أي إشكال.

إنّ الرّبط بين اللغة العربية والإسلام في حقيقته مجرد سلاح يحاول بهما البعض "شهرهما في وجه مطالب الأمازيغ الشرعية، هما سلاحان واهيان وكاذبان، يعبران عن سداجة أو جهل، هدفهما التمكين لإيديولوجية بعثية قومية يستنكرها الدين ويعارضها المنطق السوي، وهما حقّ أريد بهما باطل، والعروبية تعمل على تأجيج فكر قوميّ عنصري"³. فبدل محاربة الاستعمار الفرنسي والعمل على ترقية اللغة الأمازيغية كجزء من الهوية الجزائرية والتكفل بها ورعايتها وتقويمها تماماً مثلما فعل الأمازيغ للغة العربية واعتبروها جزءاً مهماً من هويتهم راح السياسيون يحاربونها ويعتبرونها استعماراً جديداً ولغة دخيلة، واتهموا الأمازيغ بالخيانة والإنفصالية.

¹ محمد جربوعة: التّعبير في الجزائر وصراع الكيانات بتخطيط أجنبي، على الموقع:

<https://www.albayan.ae/opinions/1999-11-29-1.1094708>

² الطيّب آيت حمودة، هوية الجزائر لغة أم لغات؟ الحوار المتمدن، ع2732، 2009/8/8، على الموقع:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=180204&r=0>

³ المرجع نفسه.

ولهذا فإنّ الطيّب آيت حمودة يرى أنّ سياسة التعريب في الجزائر كان هدفها ماكرًا: "إذ يبدو ظاهريًا من أجل تعريب المحيط والحياة والمعاملة والإدارة، إلّا أنّ هدفه الجوهرى غير المعلن هو تعريب الهوية الجزائرية عبر بوابة اللغة والثقافة العربيّتين، أيّ اصطناع هويّة بديلة للشعب الجزائري، واعتمد دعاة التعريب المطلق في بلادنا على إيديولوجيتين أجنبيّتين، إحداها مشرقية عروبية، وأخرى فرنسية ترسّخت بفعل الاستعمار"¹. فلهذا لا بدّ من مدّ جسور التعاون والتسامح وضرورة الاعتراف بالآخر والتّصالح مع الذات لابتناء جزائر قويّة ومتطوّرة، ونبد الصّراعات العقيمة التي لا تقضي إلى أيّة نتيجة إيجابية. والحلّ الأمثل لهذه الأزمة هو التّعايش مثلما تعمل الكثير من الدّول، كالنّمودج الهندي ومدى فاعليّته وخدمته للمكوّن الثقافي العام، لأنّ محاولة فرض لغة واحدة يجد مقاومة من أصحاب اللّغات الأخرى، التي قد تؤدّي إلى الصّراع.

ترى بطلة مزاج مراهقة أنّ هذا القرار أجحف في حقها، قرار الدّولة تعريب اللّغة "كنت كغيري ضحيّة قرار لا عقلائي أصدرته الدّولة لمجاملة الشّرق، ومسح آثار فرنسا من الجزائر ... لماذا يجب أنّ أكون ضحيّة، لماذا يجب أنّ نعرب بهذه الطّريقة، لماذا في هذا الوقت الذي فقد فيه العلم والعقل والحياء، من من العرب يشعر بأزمتي اليوم، إنهم يصقّفون لقرار كهذا من وراء إيمانهم المتين بأنّ لا وحدة بيننا حتّى وإن عرّبنا"²، فهذا القرار يعني محو الآخر من خلال دمجهم مع الجماعة.

ونذكر في هذا السّياق أنّ العقبات التي واجهتها مسيرة التعريب في الجزائر كثيرة منذ أنّ تبنّت الجزائر في أول دستور لها 1963 اعتماد اللّغة العربية لغة وطنية ورسميّة للدّولة الجزائرية؛ فهناك من يرى أنّ التعريب هي قضية مصيرية بالنّسبة للجزائر وأنّ اللّغة العربية في الجزائر هي رمز الوحدة والحفاظ على الهوية، وآخرون يقولون بكون اللّغة العربية الفصحى لغة دخيلة على مجتمعنا، وهي غير صالحة للتّعامل والتّواصل اليومي، وتعتبر لغة كلاسيكية مثقلة بكلّ ما هو ديني مقدّس، ولغة الجزائريين الفعلية هي الدّارجة واللّغة الأمازيغية.

¹ الطيّب آيت حمودة، هويّة الجزائر لغة أم لغات؟ الحوار المتمدّن، ع2732، 2009/8/8، على الموقع:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=180204&r=0>

² فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص72.

ولم يكن من السهولة تطبيق سياسة التعريب ذلك أنّ اللغة الفرنسية تغلغت في النسيج الثقافي والسياسي. ونظرا لطول هيمنة اللغة الفرنسية وانبثاق نخب فرنسية التكوين وإمساكها بزمام السلطة، فقد تباطأت الدولة في عملية التعريب الشامل¹، وبالتالي فشل هذا المشروع لأسباب عديدة على غرار سوريا التي نجح فيها مشروع التعريب نجاحا باهرا.

ارتكزت هذه السياسة اللغوية الوطنية لتوحيد المجتمع على تقديم اللغة العربية كلغة رسمية وحيدة، من خلال تعميق استعمالها في الفضاءات المختلفة (المدرسة، الإعلام، السياسة، الدين...)، وهكذا سيطرت اللغة العربية على الحقل اللغوي الوطني، وهذه السيطرة لا تعود فقط إلى كونها هي اللغة المهيمنة في الجزائر بالمقارنة مع اللغة الأمازيغية، بل أيضا تعود إلى علاقة اللغة العربية بالنص القرآني. وهكذا هُمت اللغة الأمازيغية ولم تحظ بالعناية التي تستحقها ضمن السياسات اللغوية والثقافية للبلاد بعد الاستقلال. فقانون التعريب حاول محو الأمازيغية كليّة من الجزائر أو تضيق مجال استعمالها، وهناك من يرى في مسألة التعريب وسيلة ليس هدفها التعريب الحقيقي، بل إقصاء اللغة الأمازيغية، لهذا فإن سياسة التوحيد اللغوي لا تتعلق فقط بمسألة خلق تواصل بين المركز السياسي ومختلف الأطراف، بل إنها تخدم لسيطرة ثقافة المركز على الثقافة/ الثقافات الأخرى.

تم إدخال مصطلح الأمازيغية لأول مرة منذ الاستقلال في الميثاق الوطني، فقد نصّ الدستور الجزائري الذي تمت المصادقة عليه عام 1996 على أنّ الهوية الأمازيغية جزء من الهوية الوطنية للجزائر إلى جانب الهوية العربية الإسلامية، لكن هذا لم يكن كافيا ولم يُرض سكان منطقة القبائل ليثوروا من جديد في أبريل 2001، وكان مطلبهم الرئيس الاعتراف باللغة الأمازيغية كلغة رسمية في البلاد، وقد أُدرجت في العام التالي أي 2002، كلغة وطنية بقرار من رئيس الجمهورية. لا يختلف اثنان حول وجود مشكلة لغوية في الجزائر تحتاج إلى قراءة عقلانية متأنية ورصينة، بعيدة عن أية إيديولوجية متطرّفة من شأنها أن تزيد الصّراع حدّة.

¹ منصف الوناس، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي، سراس للنشر، تونس، 1996، ص 271.

طرحَت السَّارِدةُ إذنَ عدَّةَ أسئلة، لماذا يجب أن نُعرَّبَ، لماذا يجب ... يبدو أنها واعية للأزمة الواقعة في الجزائر، وهي أزمة الهوية، فبعد الاستقلال من الاستعمار الفرنسي الذي استعمل كلَّ الوسائل من أجل القضاء على الهوية الجزائرية وطمس معالمها، وإثارة التُّعرات الجهوية بين العرب والأمازيغ، ها هي الدولة الآن وبقرارها تعريب الجزائريين ترمي إلى إلغاء الهوية الأمازيغية وفرض الحصار عليها، لتتحصّر في البيت ولا تتعدّاه إلى الشَّارع والإدارة والمدرسة، ومع الوقت ستندثر لأنَّ اللُّغة تحيا وتتطوّر بين ألسنة النَّاس.

مع العلم أنَّ التَّعدد اللُّغوي يخدم تطور وازدهار البلاد، كما أنَّ الاعتراف "بالتَّعددية اللُّغوية والثَّقافية والدينية والعرفية والإيديولوجية هو الحلُّ الوحيد لكثير من الصِّراعات والنِّزاعات، ومن بين هذه التَّعدديات يلعب التَّعدد اللُّغوي دورا رياديا في إنتاج الوعي الثَّقافي والثَّقاهم الدَّولي"¹، كما أنَّ التَّنوع الثَّقافي حقيقة يقرّها القانون الدَّولي. وقد أقرَّ القرآن الكريم اختلاف الألسنة في قوله تعالى: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ﴾ [الروم / 22]، والتَّعدّد حكمة نشوء العالم "ذلك أنَّ العالم بأشياءه وأحيائه لا يتكوّن عبر سبيل النِّسخ المطابق، وإنّما عبر سبيل التَّنوع، ولم تتعدّد فينا هويّاتنا إلّا بسبب اختلاف خصوصياتنا فيها، نحن لا نستطيع أنْ نوجد إلّا متعدّدين شرط أنْ نفهم التَّعدّد من جهة كونه برهانا على خصوصيّتنا وثناء لها، ومن ثمّ لا تكون الحياة إلّا بالتَّعدّد"².

كشفت السَّارِدة عن هويتها، وحاولت الفصل بين اللُّغة والدين والانتماء: "مشكلة الفرد الجزائري أنّه لا يفرّق بين الانتماء وبين اللُّغة، وبين الدين وبين اللُّغة، منه أن كلَّ العرب مسلمون، ولا يمكنه أنْ يفصل بين الإسلام واللُّغة العربية، فالفصل بينهما يعني الكفر، أو الانضمام إلى كفة فرنسا... هذه فكرة نمت عندنا أثناء الوجود الفرنسي الذي دام 130 سنة"³، تذكّرنا السَّارِدة من خلال هذا القول

¹ مغيث زروقي ليلي، التَّعدد اللُّغوي وسط المجتمعات العربية: الواقع والمأمول على الموقع:

<https://www.aqlamalhind.com/?p=1195>

² التَّعدّد اللُّساني في الجزائر ... اللُّغات كثيرة والهوية واحدة، على الموقع:

<https://www.alquds.co.uk>

³ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 101.

بفاظمة أيت منصور عمروش التي تلقت تعليمها باللغة الفرنسية أثناء الوجود الفرنسي بالجزائر، مما جعل الكثيرين في تلك المرحلة يرون أنها تنتمي إلى كفة فرنسا.

إن عودة فضيلة الفاروق إلى الأحداث التاريخية يدل على رغبتها في إثبات هويتها الأمازيغية: "بصّح أنا ما نيش عربية، أنا شاوية"¹، فهنا تأكيد على أنّ الشاوية غير العربية وأنهما هويتان مختلفتان، هذه الهوية المهمّشة في الثقافة الجزائرية، والتي عدّت حساسيات، وظلّت إلى وقت قريب من المحظورات.

تمثل الرواية أرضاً خصبة لتمثيل الهوية، وعليه فإنّ "كلّ سرد روائي يتضمّن بالضرورة أنا وآخر، سواء كان السرد أنا أو آخر، أو كان السارد افتراضياً آخر كامناً خارج هذين القطبين، فالتماس هو الذي يمنح السرد وجوده، ويجعله سرداً، سواء كان هذا التماس توافيقاً في حدّه الأقصى ... أو كان تماساً تنافرياً"².

إنّ طرح قضية التعريب في المجتمع الجزائري يثير الحساسيات، وعلى الرغم من ذلك فقد تجرّأت الساردة على مناقشة مثل هذا الموضوع فأشكالية الهوية والانتماء تعدّ من القضايا الساخنة في المجتمع العربي المعاصر وتتداخل حدود هذه المسألة مع منظومة القضايا الفكرية والاجتماعية الحيوية في المجتمعات العربية، وتبدأ هذه الإشكالية مع طرح أسئلة قديمة متجدّرة حول أولوية الهوية والانتماء: هل نحن عرب أم مسلمون؟ هل نحن أبناء الوطن أم أبناء العشيرة؟ هل نحن أبناء الوطنية أم أبناء الدين؟³ أسئلة كثيرة تبدو بسيطة لكنّها معقّدة ومتشابكة.

أمّا الانتماء فيرى علي أسعد وطفة: أنّه جذر الهوية وعصب الكينونة الاجتماعية، فالانتماء هو إجابة عن سؤال الهوية في صيغة من نحن؟ والانتماء هو أيضاً صورة الوضعية التي يأخذها الانسان إزاء جماعة أو عقيدة، كما أنّه يشكّل مجموع الروابط التي تشدّ الفرد إلى جماعة أو عقيدة أو فلسفة

¹ فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 79.

² بول ريكور: الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2009م، ص 35.

³ ينظر: علي أسعد وطفة: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم رياض زكي قاسم، سلسلة كتب المستقبل العربي، د ط، د ت، ص 154.

معينة، وقد يأخذ صورة شبكة من المشاعر ومنظومة من الأحاسيس التي تربط الفرد والمجتمع، وهذا بدوره يؤسس أيضا لمجموعة من العلاقات الموضوعية التي تتجاوز حدود المشاعر إلى منظومة من الفعاليات والنشاطات التي يتبادلها الفرد مع موضوع انتمائه¹.

إنّ اللغة مكوّن أساس من مكوّنات الهوية فهي التي تحدّد انتماء الذات أو الجماعة إلى هويّة معينة، وهي الوسيلة التي تمكّن الفرد من التعبير عن ذاتيته، " لأنها تمثل الوعاء الحاوي لأنظمة التفكير، فالإنسان يفكر بها ويتواصل بواسطتها، بل هي التي تحتوي الثقافة، فهي طريقة التفكير التي تساعد الشّخص في تحديد رؤيته للعالم ولنواميسه، لذلك شكّلت معرفتها أهمّ ركيزة لتحسين الهوية"²، ولهذا فقد ركّزت الدّولة على تعريب بعض أسماء الشّوارع، تقول بطلة مزاج مراهقة :

"واجهني بناء عليه اسم أسحّار، سألته: ما أسحّار هذه؟

أجاب: إنّها أروقة مثل سوق الفلاح. قلت له: كيف يخترع الجزائريون أسماء كهذه لمحال تجارية؟ ضحك وقال: هذا ما يوحيه لك الاسم، ذات يوم قرأها فلاح وسألني: أش ميمي أوسحّار ذاي (يا بني هل يوجد ساحر هنا) ... خلفيته البربرية جعلته يقرأ الكلمة هكذا، أمّا أنت فتمثّلين الجيل الذي خضع للتعريب ... أنت على رأي ابن خلدون: إذا عُرِّبت خُرِّبت"³.

وأجابته وقد كانت جدّ غاضبة " أنا لا يهتمّي الماضي يا حبيب، أنا ابنة اليوم، والبربرية لا تعني لي أكثر من انتماء عرقي لا علاقة له بأفكاري وانتمائي الوطني الدّيني ... قاطعني، وماذا يا لويزا ... لاحظي أنّه حتّى الانتماء لا يريدونه، أنستي حسب تعبيرك هذا وحين تكبرين قليلا ستفهمين أنّه حتّى الانتماء هذا سيحاولون اقتلاعه ... قلت له: من سيفعل؟ قال: العرب"⁴.

من خلال هذا المقطع السردّي يبدو الصّراع حول الهوية واضحا بين الشّخصيات، وهو ما ينمّ عن البحث عن التاريخ الحقيقي، وعن السياسة المنهجية المتبّعة في الجزائر الحديثة من تغيير لأسماء المدن والشّوارع من أسماء شاويّة إلى أسماء عربية، دون أيّة اعتبار لهذه الهويّات باعتبارها

¹ ينظر: علي أسعد وطفة: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، ص 155.

² جون جوزيف، اللّغة والهوية، قومية - إثنية - دينية، تر عبد النّور خراقي، عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص 7.

³ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 23-24.

⁴ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جزءاً من الهوية الوطنية الجزائرية، وإن كانت الدولة قد قامت بتغيير بعض الأسماء التي تركها المستعمر الفرنسي بحجة القضاء على كل مخلفاته، فلم يتغير الأسماء الشاوية أو الأمازيغية إلى أسماء عربية؟ أليست أيضاً جزءاً من مقومات الشعب الجزائري؟ وإعادة قراءته وفق المعطيات الجديدة.

ويذهب بادر كاظم إلى أن "سرد الهويات ليس قصاً محايداً وبريئاً للوقائع والشخصيات، مما يعني أن سرد الهويات ليس بعيداً عن الصراع، ذلك أن سيادة أية هوية أو سردية أو حبكة ثقافية لا يتم إلا على حساب انحصار هوية سردية وحبكة أخرى، وهو ما يجعل أشكال العلاقات بين الثقافات لا تتم إلا على أساس صراع الحكايات والسرديات"¹، ولأن التاريخ يشكل جزءاً من الهوية راحت الساردة تساءله وتعيد بناءه من أجل الكشف عن ذاتها وهويتها المهمشة.

ونشير في السياق نفسه إلى روايتين للكاتبة ديهية لويز، الأولى مكتوبة باللعة العربية بعنوان "سأقذف نفسي أمامك" والثانية أمازيغية "Gar igenni d tmurt" وقد تناولت فيهما موضوعاً سياسياً وثقافياً في الوقت نفسه، لم يسبق طرحه في أعمال روائية عربية بشكل كبير، ويتعلق الأمر بأحداث الربيع الأمازيغي الأسود (2001) التي عرفتها منطقة القبائل.

تعود مريم، بطلة رواية "سأقذف نفسي أمامك" إلى الأحداث الدامية التي عرفتها الجزائر في 2001، تقول: "ما يزال ذلك الربيع محفوراً في ذاكرتي لأسباب كثيرة، مع أن النسيان اجتاح ذاكرة التاريخ، وذاكرة هذا الوطن الذي يطوي على عجلة أوراق خيياته الكبرى"²، تضيف: "ذلك الربيع الذي بدأ في 2001 ولم يدم سوى ثلاثة أشهر، لكنه قرن حسب التقويم الزمني للدمار"³.

وتمتد هذه الأحداث إلى الحدث التاريخي الذي يعتبر منعرجاً حاسماً في مسيرة النضال من أجل الهوية الأمازيغية، وبداية لنهضة الأمازيغ ورفضهم للاستلاب الثقافي، إنه "الربيع الأمازيغي" الذي انطلق في يوم 3 مارس 1980، عندما مُنِع الكاتب والأستاذ مولود معمري، من إلقاء محاضرة حول

¹ نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، ط2، ص133.

² ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف ومنشورات الضفاف، ط1، بيروت، 2012، ص 58.

³ المصدر نفسه، ص53.

الشعر الأمازيغي في جامعة تيزي وزو، وعليه كان ردّ فعل الطلبة قويا، إذ بدأ التوتّر من الجامعة لينتقل إلى المدارس والإدارات ثمّ القرى المجاورة، وبهذا أجرت أحداث الربيع الأمازيغي تحولا أساسيا على نضال الحركة الأمازيغية، حيث جاءت بخطاب هويّاتي يطالب بالديمقراطية، وفتح المجال السياسي، وكان ذلك طبيعيا بعد التضييق الذي مورس على كلّ أشكال التعبير باللّغة الأمازيغية حول الثقافة الأمازيغية¹.

ربيع 2001 كان مختلفا، لأنّه كان يحمل في ثناياه التصادم والنزاع والدّم الذي سال كثيرا، ودون فهم دقيق لتفاصيله وكوامنه، لم يكن ربيع 2001 إلا علامة أخرى مبهمة من تاريخ الجزائر المعاصر، لأنّ ما حدث من موت وقتل وقمع لم يكن مبرّرا، ويأتي تساؤل مريم مرارا وتكرارا: لماذا لا تعترف السّلطة بالأمازيغية؟ ولماذا تعمد إلى مراكمة المشكلات الواحدة فوق الأخرى؟ ألا يشكّل ذلك خطرا على مستقبل المجتمع؟ وكأنا في وطن مسؤولوه لا يعيرون أدنى أهمية لما سيحدث مستقبلا، بل يكتفون بسياسة الهروب نحو الأمام والدفع بالضّغط إلى نقطة الانفجار.

تؤكد مريم أنّ المظاهرة التي احتضنتها تيزي وزو في 2001 هي "المظاهرة الأولى في تاريخ الجزائر المستقلة، أكثر من مليوني شخص جاؤوا من مختلف مناطق القبائل وغيرها، والنّتيجة إجهاض محاولة إنقاذ ما تبقى من هذا الوطن، إجهاض مع نزيف حادّ من الدّم والخراب... ليكتب التاريخ مرة أخرى صفحة سوداء لهذا الوطن"².

كانت أحداث الربيع الدّامي دليلا على أنّ الجزائريين لم يتكفلوا بالقضية بشكل جاد، منذ أنّ طرحت على طاولة النقاش في الأربعينيات من القرن المنصرم (20)، ومنه كان الانفجار نتيجة تراكم الأزمات وتضخّم الأوضاع: "لكن هذا الوطن عودنا أن لا يقدرم توضيحات على الجنون الذي يصيبه كلّ مرة"³، ومنذ انتهاء فترة الاستعمار إلى يومنا هذا "ما يزال يتخبّط في أنفاق من الغموض، وعلامات الاستفهام التي تنتشر في أرجائه مثل الأوبئة... لم يكن ذلك الربيع سوى انفجار لبركان

¹ ينظر، سالم شاكر: نمازيغن أس أ. الأمازيغيون اليوم، تر: عبد الله زارو، د ط، د ت، ص 45.

² ديهية لويز، سافذف نفسي أمامك، ص 67.

³ المصدر نفسه، ص 47.

يغلي من سنوات تجمعت فيه كل العناصر المتفجرة، ليكون قرماح ماسينييسا الشعلة التي توجج حممه¹.

نود أن نشير في هذا السياق إلى نقطة مهمة تتمثل في تغييب أحداث الربيعين الأمازيغيين، إن صح التعبير (ربيع 1980، ربيع 2001) في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، إلا ما ورد منها مضمرًا وباهتا، والغريب في الأمر أن الرواية الجزائرية العربية واكبت كل التغيرات التي طرأت على الواقع الجزائري منذ استقلال الجزائر، ونقلت أوضاع المواطنين في السبعينيات وتطلعاتهم وانكساراتهم، كما صورت أحداث أكتوبر 1988 بمدينة الجزائر، وتفاعلت مع محنة الجزائر في التسعينيات، فلماذا سكتت إذن عن أحداث 1980 و 2001؟ وكيف نقرأ هذا السكوت؟

ناقشت ديهية لويز على لسان مريم بطلة رواية سأقذف نفسي أمامك هذا التغييب المتعمد من طرف النظام لهذه الأحداث، وكأنها اللاحث ولا تنتمي إلى التاريخ الجزائري المعاصر، أكثر من مائة وعشرين قتيلا والعشرات من المعطوبين لكن دون أن نسمع عنهم شيئا فقد تنكر لهم الوطن "يمكن أن نضع التاريخ بأحرف من ذهب، لكننا رسمناه بالدم، ومع ذلك رفضنا في قاموس الشهداء ... مع ذلك تنكر هذا الوطن لدم أبنائه ... اليوم أصبحت ذاكرة صماء بكما عمياء، فلم يكن التاريخ قد كتب شيئا آن ذاك، نسي أن يدون²، فلم لم يدون التاريخ هذه الأحداث؟ أو أن النظام عودنا على أنهم كلما أزعجتهم مسألة قرروا أن يدفنها عميقا، حتى لا تزعجهم ثانية لكنهم في الحقيقة يخلقون شيئا أكبر، يخلقون أوهاما أخرى نتعلق بها ونطوي بدورنا الصفحات المؤلمة ونواصل الطريق على أنقائهم ... لأنه مازال فينا مثل السرطان الذي يكبر بخبث وهدوء، قبل أن يظهر أخيرا ويكون الأوان قد فات لاستئصاله أو محاولة الشفاء منه عبثا..."³.

على الرغم من مرور أكثر من أحد عشر سنة على هذه الأحداث إلا أن وسائل الاعلام تتكتم عن أي خبر أو ذكرى للربيع الأمازيغي "أبحث عن خبر يحيي ذكرى أحد عشر عاما على ذلك

¹ ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص42.

² المصدر نفسه، ص52.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرّبيع المؤلم الذي اختاروا له اسما، أكثر بشاعة... لكنّي لا أجد سوى حيّز ضيق-مثل ذاكرة هذا الوطن- في صفحة الثقافة: "إحياء الذكرى الحادية عشر للرّبيع الأسود في منطقة القبائل" تقلصت الذكرى في كلمتين في ركن الثقافة"¹، أمّا التّلفزيون الرّسمي فقد وصف المتظاهرين بأنهم "قتلة ومرترقة ومنحرفين وإرهاب"²، وهذا التّعظيم الإعلامي مقصود غرضه تهميش هذه الفئة من المجتمع وجعلها أقلية وإلا كيف نفسّر تجاهل المسؤولين لتلك المجازر التي راح ضحيّتها الكثير من شباب الوطن ، ولماذا لم يحاكم الذين تسبّبوا في قتل الأبرياء الذين واجهوا الرّصاص بصدورهم العارية؟

تحمل الرواية خطاب إدانة قويّة لأساليب النّظام في مواجهة شباب الرّبيع الأمازيغي، الذي طالب برفع التّهميش عن منطقة القبائل، للحصول على حقوقها الاجتماعية، والاعتراف باللّغة الأمازيغية التي طالما تجاهلها الحكّام المتعاقبون في هذا الوطن، وخطاب تعرية للطّرق الدنيئة التي لجأت إليها السّلطة لقمع المتظاهرين، حيث كانت ترميهم بالرّصاص في الظّهر، "هذه هي الهفوة التي نرتكبها، نحاول التّستر بالصّمّت الجبان، ونقول إنّ الأمر لا يعنيننا... لذلك ما زلنا نتخبّط في العالم الثالث... ما زلنا نرى الظلم يتغذى ويتعشى بيننا ولا نحرك ساكنا ... ما زلنا نرى هذه الدماء، أليست دماء جزائرية تسيل بدون أن نعرف السّبب ولا من وراء هذا الخراب؟"³.

لم تكن السّلطة حسب مريم قادرة على التّعاون مع أفراد المجتمع، ولم تكن مستعدّة للإنصات إلى شواغل المواطنين من أجل إيجاد مخرج سلميّ وعادل للوضع المتأزم، بل قتلت وقمعت واعتقلت وكتمت الحقيقة وتسترت على المجرم، وحولت العاصمة "في ظرف ساعات إلى كومة من الدّمار الشّامل"⁴، ممّا كاد أن يفتح ثغرة في جدار أمن الوطن واستقراره.

¹ ديهية لويز ، سأقذف نفسي أمامك، ص64.

² المصدر نفسه، ص68.

³ المصدر نفسه، ص 49-50.

⁴ المصدر نفسه، ص67.

أفرز هذا الصراع جملة من التساؤلات من مثل: لماذا التماطل في حل المشكلة؟ هل إبعاد مناقشة مطالب الشعب بخصوص مكونات المجتمع الجزائري وهويته وتاريخه وانتمائه هو المخرج الأمثل؟ وهل تشكل اللغة الأمازيغية فعلا خطرا على وحدة الجزائريين؟

يرى الباحث فيصل دراج أن التاريخ الرسمي يؤرخ للسلطة، للسلطين والحكام، أما الرواية فهي تؤرخ للمهميش والمقموعين والمضطهدين. تأكيدا على ما ذهب إليه فيصل دراج نقول إن ديهية لويز تناولت في روايتها أحداثا أصرّ التاريخ الجزائري على جعلها في طي الكتمان والتسيان: "أجل التسيان، نسي التاريخ أن يدون من الطاغوت ومن الضحية، نسي أن يكتب عن الأبطال الذين سقطوا وأيديهم لا تحمل سوى أحلام تنتحر معهم ... نسي التاريخ في طريقه إلى المجد المزعوم أن يرثي القتلى "عن طريق الخطأ" مثلما أكدته التقارير الرسمية ... كل ذلك لم يكن عن طريق الخطأ"¹.

عزت الكاتبة كلّ الأساليب التي اتخذها النظام من أجل إخماد صوت سكان منطقة من مناطق الجزائر-الشباب الأمازيغ- كما فضحت الوسائل التي تمّ اللجوء إليها لقمع المتظاهرين من تعذيب وقتل ووحشية، أين هو الوطن المدافع والحامي لأهله؟ تتساءل البطلة في الرواية، فلم يظهر في 2001، إلا الوجه المخادع الذي أعطى الأوامر بإجهاض الحلم الكبير في رفع التهميش عن منطقة القبائل، والاعتراف بالثقافة الأمازيغية العريقة التي طالما تجاهلها الحكام سنين طويلة.

ذكرت مريم الأخطاء الخطيرة التي ارتكبتها الوطن في حقّ منطقة القبائل، وطن يحصد آلاف القتلى ولا يعترف بالجريمة التي ارتكبتها في حقّ شباب أراد ردّ الاعتبار لكرامته: "والنتيجة إجهاض محاولة إنقاذ ما تبقى من هذا الوطن، إجهاض مع نزيف حادّ من الدّم والخراب، أبطاله تسلّوا من المتظاهرين مثل الأفاعي، ليحوّلوا العاصمة في ظرف ساعات إلى كومة من الدمار الشامل، وكأنّ تسونامي مرّ عليها فأغرقها في بحر من الخيانة، ليكتب التاريخ مرّة أخرى صفحة سوداء لهذا الوطن"².

¹ ديهية لويز، سأفذف نفسي أمامك، ص 51-52.

² المصدر نفسه، ص 67.

تعدّ رواية Gar igenni d tmurt ثالث عمل روائي للكاتبة ديهية لويز، وقد تجاوزت فيها النمطي في الكتابة الروائية، وتمردت على السرد التقليدي، واستثمرت تداخل أجناس أدبية مختلفة في صياغة بنائها النصي، بعرضه في أسلوب السيرة، والرسائل، والشعر، فأضحت الرواية جنسا هجيناً خارقاً للمعيار الروائي والسردى السائد.

تتناول ديهية لويز على لسان زهرة جدّة يوبا أيت علي في كتاباتها، حال البلاد بعد الاستقلال والاحتفالات التي عمّت البلاد ليلاً ونهاراً، وتشير إلى الصندوق الذي أنشأه الرئيس الجزائري الأول بن بلة لبناء الوطن، وتقف مطوّلاً على أحداث الربيع الأمازيغي في سنة 1980 بسبب منع محاضرة للكاتب مولود معمري، بتيزي وزو، يوم 10 شهر مارس 1980، ثم الربيع الأسود في سنة 2001 الذي أودى بحياة 126 شخصاً في منطقة القبائل، في مظاهرات عارمة جاءت بعد مقتل الشاب ماسينيسا قرامح، وكلّها أحداث ومواقف وحالات مرتبطة بالنضال من أجل الاعتراف بالهوية الأمازيغية.

ذكر يوبا في رسالة له لديهيّة ما حدث له مع الدرك الوطني بعد أن تمّ القبض عليه في احتجاجات الربيع الأسود، وتعرضه للاعتداء الجنسي، والأسباب التي حالت دون الالتقاء بالكاتبة ديهية،

يقول: " Asseggas n 2001 ass n iheddεdeg wayyur n Yunyu igenni yeħma,

lqaεa trekkem deg Uqbu. Deg tšebħit tella tmesbanit, ttikkiydeg-s

"-nekk d sin yimdukal-ıw ttfney, urwin-ay yer la brigade"¹

أثارت الساردة مشكلة أخرى تتعلق بصندوق التضامن الذي أسسه بن بلة مباشرة بعد الاستقلال بغية جمع ثروات الشعب خدمة للوطن حسب تعبيره، تقول: "كنا نحتفل ليلاً ونهاراً ونغني "تحيا الجزائر" وبعد مرور بعض الوقت عن الاستقلال اخترعوا ما يعرف بصندوق التضامن، كلّ ما نملكه إمّا نقوداً أو فضة أو كلّ ما له قيمة منحناه إيّاهم بالنيّة، قالوا سنبنّي البلاد، ونحن مثل الأغبياء

¹ Dihya Lwiz: Gar Igenni D Tmurt, Ed. Frantz Fanon, Tizi Ouzou, Algérie, 2017, p 107.

صدقنا الأمر، مرّت أعوام وأعوام ولم يظهر شيء، ففي كلّ مرّة تغرق البلاد في مستنقع المشاكل، والصراع على السلطة وعلى كرسيّ الرئاسة¹.

ساهمت كلّ فئات المجتمع الجزائري في نجدة البلاد حين كان بحاجة إلى المساعدة، إذ عانت الجزائر في بداية الاستقلال ماليا " فباستثناء المساعدات الفرنسية القليلة التي كانت تأتيها بموجب إتفاقيات إيفيان، فإنّ الجزائر لم تكن قادرة على مواجهة الأوضاع الصّعبة آنذاك، ممّا دفع الرئيس أحمد بن بلة إلى توجيه نداء للشعب الجزائري يطلب منه التّبرّع ومساعدة الدولة الفتية على تجاوز مصاعبها المالية، وهو ما سمّي فيما بعد بـ"صندوق التضامن"²، فاستجاب الشعب لهذا النداء وسارعوا للمساعدة، فتبرعت النساء بمجوهراتهنّ، لكنّ الذي يؤسف له أنّ هذا الصندوق لم يعرف له أثر في حياة الجزائريين، كما لم يعلم مصيره. بمجرد تولّي كرسي الرئاسة وخروج الجزائر من هذه الأزمة تغيير كلّ شيء، وتتكّر النظام للجميل، فعمل على استغلال ثروات البلاد للمصالح الشخصية متناسيا بذلك الشعب ومطالبه، وكان همّه الوحيد هو البقاء في السلطة، لا إيجاد الحلول التي تعاني منها البلاد.

كما طرحّت الساردة مشكلة أخرى تمثل أهمّ المشاكل المطروحة على الساحة السياسية في الجزائر المعاصرة، وتتمثّل في قضية المجاهدين والمجاهدين المزيّفين، فبعد الاستقلال برزت بوادر تزوير الوثائق الخاصة بالمجاهدين بغية الحصول على منح وامتيازات "كيف أن الذين لم يحملوا السلاح ولم يعرفوا حتّى كيفية استعماله أصبحوا اليوم مجاهدين بعد أن كانوا في رحلات سياحية في تونس وتركيا وفرنسا، ليدخلوا إلى الجزائر بعد الاستقلال ويأخذوا مناصب عليا في الدولة، فبدأت تظهر المشاكل في البلاد والفروقات الطبّقية، الفقر والبطالة وتفشي الآفات الاجتماعية"³.

يعتبر بن يوسف ملوك مفجّر ما يعرف بقضية المجاهدين المزيّفين، وقال في تصريح للخبر بأنّ قضية المجاهدين المزيّفين والحركي هي قضية "ناضلت لكشفها طوال حياتي ولن أنتازل عن نضالي

¹ Dihya Lwiz : Gar Igenni D Tmurt, p105.

² رابع لونيبي، أين ذهب أموال الثّورة بعد 1962، الحوار المتّمدّن، على الموقع:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=585033&r=0>

³ Dihya Lwiz : Gar Igenni D Tmurt, p 62.

مهما كلفني من توضيحات"، وأوضح، في تعليقه على كتاب "الطابو الأخير"، أن الحقيقة التاريخية تثبت فعلا أن كثيرا من الحركى بقوا في الجزائر، وأولادهم اليوم صاروا في السلطة وتغلغلو في كل أجهزة الدولة، وأبرز ملوك أن الحركى عاشوا في الجزائر بعد الاستقلال دون أن تتعرض لهم جبهة التحرير الوطني، باستثناء بعض العناصر التي كانت معروفة بممارساتها الفظيعة أثناء الثورة. لكن هؤلاء استغلوا هذا الوضع لصالحهم وتبوأوا مراكز مسؤولية في أجهزة حساسة مثل القضاء الذي كشف فيه 520 حالة، لكن العدالة لم تنصفه¹.

وزعت المؤلفة مادتها الحكائية على يوبا برسائله، وزهرة بكتاباتهما، والسارد بسرده، فجاء النص في هيئة تجريبية لافتة، وهو ما يؤكد قول الباحثين إن توظيف الأساليب، التقنيات الأدبية، والأشكال في الأدب النسوي تعبيرا عن النقد والاحتجاج والمقاومة.

وبناء على ما تقدم يتبين أن روايتي "سأقذف نفسي أمامك" و Gar igenni d tut جاءتا تعبيرا عن ذلك القمع الذي مارسته المؤسسة ضد أبنائها، من خلال استحضار أحداث الربيع الأسود الذي اتخذته "ديهية لويز" مادة حكاية تطرح من خلاله أسئلة الوطن والتاريخ والهوية والثقافة والسلطة والوجود، وتلامس قضايا ما زالت تصاغ بأسئلة المسكوت عنه.

اهتمت الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة بمسألة الهوية لتعكس تساؤلات الفرد الجزائري، عن انتماءاته التاريخية والجغرافية والسياسية المختلفة (الجزائري، الإفريقي، المتوسطي، المغاربي، الإسلامي...) من جانب، وعن شرعية السلطة وأسسا وأساليبها من جانب آخر، رغبة منها في الكشف عن التآمرات والانحرافات والانزلاقات التي أدخلت البلاد في متاهات أودت بحياة العديد من المناضلين.

إن الرواية التي تُحاور التاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي وقدم المؤرخ صياغة معينة له، وعليه يُمكننا القول إن الرواية تهدف من خلال تعاملها مع التاريخ أساسا، إما إلى إعادة بعث ذلك التاريخ وتأكيد قداسته، وإما إلى نقده وتبيان ما أغفله، أو تجاوزه، أو

¹ ينظر: بن يوسف ملوك، الحركى صاروا يحكمون الجزائر، على الموقع:

<https://www.elkhabar.com/press/article/12864/>

لم يمنحه حقّه، ذلك أنّ التاريخ يُكتَبُ -غالبا- وفق قناعات نخب سلطوية تروم إحاطة ماضيها بهالة من رفعة، لن تتأتّى إلا بطمس وتغييب تاريخ صنّاع التاريخ الحقيقيين، إنّ مُدوّن التاريخ الذي يُعْتَبَرُ صاحب سلطة في كتابة التاريخ، لا يعدو أن يكون -في أغلب الأحيان- أداة تُحرّكها تلك النُخب¹.

تُثير العلاقة بين الرواية والتاريخ في الثقافة العربيّة أسئلة كثيرة من قبيل "من يكتب التاريخ في زمن سلطوي راكد غريب عن التاريخ؟ من يكتب تاريخ سلطات تنهى عن قول الحقيقة؟ من يكتب تاريخ مجتمعات، تاريخ السّلطة فيها، هو التاريخ الوحيد؟"²، ولعلّ المبرّر لطرح هذه الأسئلة يكمن في طبيعة صياغتها، فالقول إنّ تاريخ السّلطة في المجتمعات العربيّة هو التاريخ الوحيد، قول يؤكّد الواقع العربي المأزوم، ويؤكّد أيضا خصوصيّة الظروف التي نشأت فيها الرواية العربيّة.

استطاعت الرواية النسائية الجزائرية أن تتجاوز الهواجس الداتية والتعبير عن رغبات الجسد نحو تحطيم المتخيّل الكلاسيكي وبناء نموذج أكثر تحرّرا، وتستدعي قضايا وانشغالات المجتمع في مختلف تحولاته، كما حاورت المرجعيّات التي شكّلت هويّتها النصّية، وشكّل المرجع الاجتماعي والسياسي المنظور الفكري الذي انطلقت منه معظم المبدعات لتشييد عوالم تخيلية، تحاور فيها الماضي بغية تأمل الرّاهن وقراءة إشكاليّات اليوم، عبر أجوبة قد تكون مخبّاة في أزمنة سابقة. كما اقتربت من مشاكل المرأة والوطن ضمن أفق السرد الواقعي حيناً، والتجريب حيناً آخر، موظّفة في ذلك تقنيات سردية متعدّدة ومتباينة، والأكيد أنّ تتبّع الرواية النسائية الجزائرية يمثل جزءاً لا يتجزأ من الرواية العالميّة يلاحظ بسهولة أنّها مثّلت رافدا أساسا، أثرى المتن الحكائي وأثثت عوالم المتخيّل الجزائري ولا يزال.

¹ ينظر: فايد محمد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب التاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية على الموقع:

http://saadboulaoued.blogspot.com/2012/12/blog-post_3974.html

² فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ص 369.

الخاتمة

الخاتمة

من خلال مقارنة المحظور في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة عبر تحليل مجموعة من الروايات: مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق وكذا رواية رجالي والممنوعة والمتمردة لمليكة مقدم، إضافة إلى السيرة الذاتية لفاطمة أيت منصور عمروش وكذا رواية الهجالة لفتيحة بوروينة، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

- أن الكتابة على الذات لا تزال في المناطق المعتمنة تعتبر من المحظورات خاصة في الوطن العربي الذي تلقه العديد من العادات والتقاليد المحافظة، ويؤكد الباحثون أن مسألة الاعتراف مازالت بعيدة في الأدب العربي مقارنة بالأداب الغربية، ولعل ذلك راجع إلى اختلاف المرجعيات الثقافية والدينية وكذا الاجتماعية ما حال دون تطور هذا الفن السيرذاتي في الأدب الجزائري، وعلى الرغم من ظهوره في فترة مبكرة إلا أنه لم يعرف تراكما لافتا في نصوصه وتنوعا كبيرا في أشكاله.

- اقتحمت فاطمة أيت منصور عمروش مجال الأشكال السيرية فكتبت "قصة حياتي Histoire de ma vie في عام 1946 وأضافت الخاتمة سنة 1962 خمسة أعوام تقريبا قبل وفاتها. واعترفت فيها بأمور تخص حياتها، وبذلك تعتبر أول امرأة جزائرية، مغاربية، إفريقية تكتب سيرة ذاتية، ويرجع البعض جرأتها إلى كتابتها باللغة الفرنسية التي استطاعت من خلالها الولوج إلى المناطق المسكوت عنه.

- تنقل "قصة حياتي" تفاصيل معاناة فاطمة ومقاومتها للثقافة الذكورية، وتسرد تجربة المنفى المتعدد في الحقبة الكولونيالية، كما تحمل الكثير من شروط الحياة في أواخر القرن التاسع عشر في منطقة القبائل-الجزائر - وتتضمن عدة مراثيات شعرية تفيض بمشاعر الحزن والغربة والفقدان. وما استهوى الباحثين (عمر أزراج وآخرين) في السيرة التي كتبتها فاطمة أيت منصور عمروش الصدق والصراحة الكبيرة التي عبرت بها فاطمة عن همومها وقلقها وأحزانها.

- إذا كانت فاطمة أيت منصور عمروش استطاعت أن تكتب سيرة ذاتية وتعترف أنها كذلك فإن الروايات المعاصرات لجأن إلى جنس أدبي آخر وهو جنس الرواية السيرذاتية، ما يدل ثانية أن طريق الكتابة عن الذات لا يزال شائكا ولهذا اتخذت معظم الروايات وسائل مختلفة للنسج، ففضيلة

الفاروق لجأت إلى الاسم المستعار، وفتيحة بوروينة وضعت صيغة رواية على عملها الإبداعي على الرغم من أنه سيرة ذاتية، وكذلك فعلت مليكة مقدم التي وظفت عدّة عناصر سيرذاتية من مثل التّطابق بين الاسم الأوّل للكاتبة واسم البطلة، ومسقط رأسهما، وتنقلاتهما، وملامح جسمهما، واهتماماتها وعملهما.

- نسجت الكاتبة مليكة مقدم من هذا الشّكل الأدبي العابر للأجناس والمتميّز بخيوط روايتها، فقد صوّرت العادات الاجتماعية الجزائرية ووضع المرأة والأسرة والمدرسة والوسط الاجتماعي وهي عوامل حاسمة في بناء شخصية الفرد، وأوجه التّشابه بين المؤلّفة والبطلة عديدة فيتداخل مقام البطلة بمقام الكاتبة ويصبح الصّوت السّردي حاملا لإزدواجية مثيرة هي إزدواجية السّاردة المؤلّفة، ممّا يحمل القارئ على تقصّي مراحل اللّعبة وتفكيك عناصرها.

- لقد هيمن الجسد على الكتابات النسوية، وكان بؤرة الأعمال الإبداعية لأنّه يمثّل الذات بكلّ حملاتها المادية والمعنوية، ولقد ركّزت النسويات عليه من أجل استعادته بعدما كان ولمدّة طويلة ملكاً للرجل يفعل به ما يشاء، فقد أدركن أنّ استعادة الحرّية مرهونة باستعادة الجسد الأنثوي أوّلاً لأنّه يمثّل الهوية والوجود. وجاءت تمثيلات الجسد في روايات فضيلة الفاروق مختلفة، فمن الجسد المقموع والمستلب إلى الجسد المتحرّر عبر الكتابة والباحث عن تحقيق رغباته.

- يمثّل الجسد في رواية شهقة الفرس مصدر المعرفة الجنسية والبحث عن اللّذة والجنس، وذلك من خلال لغة شاعرية تستهوي القارئ وتبعثه على اكتشاف المخبوء والغوص في متاهات الغائب والمحظور، وأدّت الاستعارة درواً مهمّاً في التّعبير عن مشاعر السّاردة الجنسية ما أعطى نصّها لذة تعادل لذة الجنس. وعليه فقد استطاعت سارة حيدر أن تكتب الجسد والجنس والرّغبة واللّذة والشّهوة دون موارد وتوسّع من خلال كلّ ذلك لفهم العالم وفكّ شفراته.

- تأثّرت الروائيات الجزائريات بفكر ما بعد الحداثة الذي يدعو إلى التعددية والاختلاف واللائق ونبذ التّميّط والإعلاء من صوت الهامش والتّشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثقافيّة المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسّلطة، فرحن يعدن قراءة التّاريخ الجزائري بغية كشف الأنساق

المضمرة التي تحكمت في إنتاجه وذلك قصد فهم تاريخ المرأة والتحوّلات الكبرى التي حدثت على مستويات عدّة محليا وعالميا.

- ركّزت فضيلة الفاروق على فترة حسّاسة من تاريخ الجزائر وهي فترة العشريّة السوداء أين تعرّضت بالسرد والتصوير للعنف الذي عانت منه المرأة جرّاء ممارسات الإرهاب من قتل واغتصاب واغتياال. لقد كانت المرأة أكثر المتضرّرين لأنها تعرّضت إلى عنف مضاعف من قبل المجتمع والجماعات المسلّحة، فسردت قصص نساء اغتصبهنّ الإرهابيون وكانت نهايتهنّ مأساويّة، الموت والجنون والانتحار.

- طرحت فضيلة الفاروق في متونها الروائية مسألة الهوية والانتماء، وترمي بذلك إلى إعادة قراءة التاريخ الذي همّش الهوية البربرية كونها جزءا من الهوية الجزائرية من خلال خطاب مغاير جريء ينبش في التاريخ بحثا عن الحقيقة الغائبة التي عبرت الأزمنة بمكانزمات النقل الشفوي الذي ينفلت من كلّ مراقبة وحصار وتضييق. فواجهت الخطاب التاريخي الجزائري الناجز والمحمّل بالأحكام القاطعة والحقائق النهائية اتساقا مع التوجّه ما بعد الحدائث الذي يغدو معه تاريخ المجتمعات والأفكار موضع تساؤل. وتناولت الكاتبة تطوّر المطلب الأمازيغي من خلال تحليل المشهد اللغوي في الجزائر ومسألة الهوية.

- تميزت الكتابة السردية النسوية بالجرأة في طرح المحظورات التي أحاطت بها ردحا من الزمن ورفعت شعار التّحدي والتّمرد ضدّ الممارسات الذّكورية منذ نشأتها في العقد الرّابع من القرن العشرين. وعموما مثلّ المحظور بكلّ أنواعه الموضوع المشترك بين مختلف الأعمال الإبداعية التي قمنا بتحليلها فسعت كلّ الروائيات إلى اختراقه وإبداع سرد يقوم على التّجديد والمغايرة بتقنيّات مختلفة تتراوح بين البوح والنّقد والاعتراف والكشف والمقاومة.

مَلَأِ قِي

ملاحق:

ملخص الروايات:

1/ قصة حياتي لفاظمة أيت منصور عمروش:

تحتوي السيرة على مجموعة أحداث ومواضيع مختلفة، ففي القسم الأول من الكتاب المعنون بـ: "الطريق إلى المدرسة" وفي العنوان الفرعي الأول المعنون بـ: "أمي" تسرد الكاتبة نشأتها غير الشرعية، وتعلق والدتها بأحد شبان العائلة، إذ كانا يعيشان في نفس الفناء، وبعدها رفض والدها الاعتراف بها، وفي لحظة يأس حاولت والدتها التخلص منها، وقد وضعتها في نافورة باردة، لكنها لم تمت، وبقيت عائقاً أمام والدتها التي فكرت في أخذها إلى دير الراهبات "بواضية" وعمرها لا يتجاوز الثلاث سنوات، لكنها عانت الاضطهاد والضرب من طرف الأخوات البيض، فاضطرت والدتها لاسترجاعها.

سردت **فاظمة أيت منصور عمروش** أيام طفولتها وكيف كانت والدتها تتركها في البيت لوحدها وأمامها جرة صغيرة من الماء وجفنة تحتوي على كومة من الكسكس، كلما خرجت لعملها في الحقل، وحكت عن والدتها التي كانت مثالا عن المرأة الشجاعة القوية، كانت تشتغل في الليل والنهار، في الغسيل، غزل الصوف، وجني الزيتون وحرث الأرض وحمل الحطب ونقل المياه... إلى غير ذلك من الأعمال إضافة إلى التنظيف والطبخ. وسردت معاناة والدتها التي تعيش وتحمل خزي كل أهل القرية، وقد تبرا منها أخواها الأكبر وأخرجها من الأسرة ولم يسمح لها بحضور جنازة والدتها.

ثم يأتي العنوان الفرعي الثاني المعنون بـ: "ثادرتأوفلة" وهي المدرسة التي تعلمت فيها الكتابة والقراءة، فتحكي عن تعلمها وجولاتها في القرية ووصفت المناظر الطبيعية الخلابة التي تزخر بها منطقة القبائل.

وبعدها انتقلت للحديث عن مستشفى "أيت منقلات" الذي اشتغلت فيه والتقت بـ "بلقاسم عمروش" والذي شكل وجوده منعرجا جديدا في حياتها، وبعد الزواج منه انتقلت إلى قرية "إغيل علي" حيث يقطن، وقاست العديد من المشاكل هناك مما اضطرها إلى الهجرة إلى تونس، وكانت من فترة إلى أخرى تزور قريتها وقرية زوجها إلى أن توفيت والدتها. وبعد وفاة زوجها هاجرت إلى فرنسا واستقرت هناك إلى أن وافتها المنية عام 1967.

2/ ملخص رواية مزاج مراهقة:

رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق عبارة عن سيرة ذاتية للكاتبة، تسرد فيها أحداثاً متعلقة بدراستها في الجامعة، وعلاقتها العاطفية، بدأت من حصولها على شهادة البكالوريا، وانتقالها إلى الحي الجامعي بقسنطينة، وتسرد حكايتها مع الحجاب، وكيف أنّ والدها أرغمها على ارتدائه، وكذلك رجال العائلة، وقد ارتدته إرضاءً والدها، وهي لا تملك أية رغبة فيه، إلا أنّ والدها هددها أنّه في حالة ما إذا لم ترغب في الحجاب فلن تدخل الجامعة، فهذه الأخيرة حسب رأي رجال العائلة مليئة بالأمور السيئة، والحجاب هو الذي يحميها منها. وقد رافقها في البداية ابن عمها حبيب الذي أحبته، لكن اتضح في الأخير أنّه يريد اختبارها فقط، فقد تلاعب بمشاعرها، لتنتقل إلى سرد حكاية أخرى، عن تحولها من دراسة الطب الذي كانت تعشقه وتريده ويرغب فيه أيضا خالها حميد، وبسبب قرار تعريب الجامعة لم تعد تفقه شيئا، مما اضطرها إلى دراسة الأدب العربي. أين بدأت قصة أخرى مع توفيق عبد الجليل ويوسف عبد الجليل، اللذان كانا يعملان في صحيفة، وكانت تأخذ ما تكتبه إلى يوسف وقد أحب كتابتها كثيرا، أمّا توفيق فكان بالنسبة إليها صديق لا أكثر، كلّ هذا مع سردها بالتفصيل لبعض المسائل والفترة الحساسة التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداء، فسردت جرائم الفيس والاستخبارات وغيرها.

3/ ملخص رواية اكتشاف الشهوة:

تستهل فضيلة الفاروق روايتها اكتشاف الشهوة بسرد قصة زواجها الفاشل مع رجل مغترب يدعى مود، فمنذ الليلة الأولى تشعر باللائنتماء، فتعاني الألم والحرمان، وتتحوّل حياتها معه إلى جحيم، ويعود ذلك إلى عدم معرفتها به وعدم شعورها بالاطمئنان والسكينة إليه، وهذا ما دفع بها إلى إدمان حبوب النوم والمهدئات، من أجل أن تتعايش مع وضعها الجديد.

تصوّر زوجها بأنه رجل حيواني لا تهمة إلا غريزته، ولهذا فهو يبحث دوما عن الجنس، بمختلف الوسائل والطرق، المهم أن يرضي رغباته، فكثيرا ما يلجأ إلى ماي، وهي عشيقته، وفي باريس تتعرف "باني" على ماري وهي لبنانية، وهذه الأخيرة عزّفتها على إيس الذي وقعت في حبه، لكنّه تركها، لتعود لبناء علاقة جديدة مع توفيق بسطانجي، الذي وجدت فيه رجل أحلامها، وبعدها تعود إلى

الجزائر كمطلقة من زوجها، ولكنها تصطدم بأخيها الذي يرفض فكرة طلاقها، ويرغمها على العودة إلى زوجها، فترفض ذلك، وفي تلك الفترة تقرر أن تكتب عن تجربتها مع توفيق، فتنام وهي تألف وتستيقظ وهي في مستشفى للأمراض النفسية، وتنتهي الرواية بإمضاء ورقة خروجها من المستشفى، وكتابها المشهور المتداول "اكتشاف الشهوة".

4/ ملخص رواية تاء الخجل:

تصوّر فضيلة الفاروق في هذه الرواية معاناة المرأة الجزائرية التي تشكّل جزءاً من المجتمع الجزائري، استهلت روايتها بفصل عنوانه "أنا وأنت" تحكي فيه عن التقاليد والأعراف البالية التي تحطّ من قيمة المرأة وتجعلها تحنّ المرتبة الثانية، وسلّطت الضوء على الممارسات المجحفة ضدّها، التي تحدّ من حريّتها، فرفعت شعار التمرد والرفض سلاحاً لها. جاء الفصل الثاني "أنا ورجال العائلة" تحكي فيه الساردة عن تمرداتها داخل الأسرة وكيف كانت ترفض أن تكون مطيعة ونموذجاً للمرأة الخاضعة. لتأتي في الفصول المتبقية من الرواية وتسلطّ الضوء على العشرية السوداء التي عرفتھا الجزائر، وعن الأحداث الدامية التي تسبّب فيها الإرهاب، وتسرد حكايات العنف والقتل مركّزة على ظاهرة الإغتصاب التي عانت منها المرأة وذلك من خلال ثلاثة نماذج من النساء، الأولى هي يمينة التي ماتت قهراً ولما بسبب الإغتصاب ورفض الأهل الاعتراف بها، والثانية هي راوية التي أصيبت بالجنون إثر صدمتها الكبيرة حين شاهدت الإرهاب يذبح قريبتها من الوريد إلى الوريد، أمّا الثالثة هي ريمة النجار الفتاة الصّغيرة التي تعرّضت للإغتصاب من طرف تاجر مسنّ كان يعمل في دكان صغير. وتنتهي الرواية بالموت والحزن الألم إثر هذه الفاجعة التي ألمت بالمرأة الجزائرية في هذه الفترة الحرجة من التاريخ الجزائري.

5/ ملخص رواية شهقة الفرس:

تحكي سارة حيدر في هذه الرواية عن امرأة غير عادية تطارد الغيوم وهدفها الوحيد هو الوصول إلى اللذة الجنسيّة، لأنّ الجنس بالنسبة لها الطّريق الوحيد للخلود، فهي مثل كولومبيا الفرس الجامحة التي لا أحد يمكنه أن يشبع رغباتها اللامتناهية حتّى زوجها الذي في أغلب الأحيان لا يهتمّ بها لجموحها الزائد وشهوتها الكبيرة اللامحدودة، فينصرف إلى عالم الكتابة والتأليف، أمّا هي تنصرف

للبحث عن اللذة عند رجال آخرين، عند أب زوجها تولستوي وعند أخ زوجها إدوارد الذي وجدت فيه كل رغباتها، لكنه كان متزوجاً، لذا بقيت حياتها كلها مطاردة لهذه الغيوم والسحب التي لا تنتهي، باحثة عن معنى لهذه الحياة وعن مكانها في هذا الوجود.

قَائِمَةُ الْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ

قائمة المصادر والمراجع:

*. القرآن الكريم.

1. ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، م ج 10.
2. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، نوفل، بيروت، لبنان، 2012.
3. _____، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000.
4. _____، عابر سبيل، منشورات anp، ط3، 2004.
5. أمينة شيخ، أسفل الحب، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، جوان 2009.
6. البشر بدرية، هند والعسكر، دار السّاقى، بيروت، لبنان، ط3، 2011.
7. الحبيب السّايح، مذنبون، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2013.
8. ديهية لويز، سافند نفسي أمامك، منشورات الاختلاف ومنشورات الضّفاف، ط1، بيروت، 2012.
9. زهرة ديك، في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
10. سارة حيدر، شهقة الفرس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
11. الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، ترتيب محمود خاطر، القاهرة: دار الكتب المصرية 1976.
12. صحيح البخاري، محمّد بن اسماعيل البخاري، تحقيق محمّد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النّجاة، ج4، رقم الحديث: 3017، ط1، 1422هـ.
13. فتحة بوروينة، الهجّالة، دار القصة للنّشر، 2009.
14. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشّهوة، رياض الرّيس للكتابة والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
15. _____، تاء الخجل، رياض الرّيس للكتابة والنّشر، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
16. _____، مزاج مراهقة، دار الفرابي للنّشر، بيروت لبنان، ط2، 2007.
17. مجمع اللّغة العربية، المجمع الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، 2004.
18. مسند الإمام أحمد حنبل، تحقيق الأرئوط، موسّسة الرّسالة، رقم الحديث: 14631، ج22، ط1، 2001.
19. مليكة مقدّم، الممنوعة، تر: محمد ساري، منشورات الاختلاف، د ط.
20. _____، رجالي تر: نهلة بيضون، دار الفرابي بيروت، لبنان، ط1، 2007.

21. Dihya Lwiz: Gar Igenni D Tmurt, Ed. Frantz Fanon, Tizi Ouzou, Algérie, 2017.
22. Fadhma Ait Mansour Amrouche : Histoire de ma vie, Edition Mehdi, Tizi- ouzou, 2009.

2/ المراجع:

1. أ. أمندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط1، 1997.
2. أ. هانوتو وأ. لوتورنو: منطقة القبائل والأعراف القبائلية، ج1، دار الأمل للنشر والتوزيع، تر: إبراهيم سعدي، تيزي وزو، 2014.
3. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي: الجسد، الهوية، الآخر، مقارنة سردية أنثروبولوجية، محاكاة للدراسات والنشر، ط، 2013.
4. إبراهيم الحيدري، الهيمنة الأبوية الذكورية في المجتمع والسلطة، أوراق سوسيولوجية، شبكة الاقتصاديين العراقيين.
5. إبراهيم محمود، جمالية الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2000.
6. أبو علي المودودي، الحجاب، دار السعودية للنشر والتوزيع وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
7. أحمد المدني، فن القصّة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت.
8. أحمد زكي بدوي، مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1982.
9. أحمد عطية الله: القاموس السياسي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط3، 1968.
10. إدريس الناقوري، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995.
11. إدوارد خراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.
12. ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.
13. أمال التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
14. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005.

15. أمل عواودة، العنف ضدّ الزّوجة في المجتمع الأردني، دراسة اجتماعية لعينة من الأسر في محافظة عمان، جامعة البلقاء التطبيقية، ط1، 2002.
16. آمنة بلعلی، المتخيّل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2001، الجزائر.
17. برهان غليون، العرب وتحولات العالم من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، بيروت/ الدار البيضاء، ط2، 2005.
18. بنمسعود رشيدة، "جمالية السرد النسائي، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء، ط1، 2006.
19. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، 2009.
20. _____، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.
21. _____، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999.
22. _____، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2003.
23. _____، سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2000.
24. بول ريكور: الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت، لبنان، د ط، 2009.
25. بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.
26. تهناني عبد الفتاح شاكور، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.
27. التيجاني، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن أبي القاسم، تحفة العروس ونزهة النفوس، مكتبة التراث الاسلامي، القاهرة، 1987.
28. تيري إغليتون، نظرية الأدب، تر: نائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، 1995.
29. جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999.
30. جاك دريدا، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، لقاء الرباط، تر: عبد الكريم الشراوي، دار توبقال، ط1، 1998.
31. جلييلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، جزءان، الأول والثاني، مركز النشر الجامعي، 2004.

32. جورج لايكوف مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، 1996.
33. جوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة وتقديم هاشم صالح، دار السّاقى، ط1، 1991.
34. جون جوزيف، اللغة والهوية، قومية -إثنية - دينية، تر عبد النور خراقي، عالم المعرفة، الكويت، 2007.
35. جون كارل فلوجل: الإنسان والأخلاق والمجتمع، ترجمة: أمين مرسي قنديل دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.
36. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءة من منظور التحليل النفسي، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
37. حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.
38. _____، النسوية في الثقافة والابداع، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
39. حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد، ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2011.
40. حلیم بركات: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الانسان بين الحلم والواقع، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2006.
41. حمد البليهد، مقاربات في السرد النسوي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017.
42. حمد الغزالي، قضايا المرأة بين التقاليد الرائدة والراكدة، دار الانتفاضة للنشر والتوزيع، 1987.
43. خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط2، 2007.
44. دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، 1997.
45. _____، سوسيولوجيا الجسد تحقيق: عياد ابلال ادريس المحمدي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة.

46. دوين كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
47. ريندا يوسف، محمّد سلطان وآخرون، العنف ضدّ المرأة الريفية في محافظة أسيوط قسم المجتمع الريفي والإرشاد الزراعي - كلية الزراعة - جامعة أسيوط.
48. الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية - وجوه الجسد - تقديم أنايا للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2009.
49. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
50. الزواوي بغورة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، دار القصة للنشر، الجزائر، د.ط، 2003.
51. سالم شاكر: نمازيغن أس أ. الأمازيغيون اليوم، تر: عبد الله زارو، د.ط، د.ت.
52. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
53. _____، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2003.
54. _____، النصّ السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات، دار الأمان، الرباط، 1996.
55. السعيد بوطاجين، الطاهر والطّار ومسألة السّلطة، كتاب الكتابة والسّلطة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2015.
56. سمير روجي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، "مقاربات نقدية" (دراسة) منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003.
57. سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2004.
58. سيجموند فرويد، الطوطم والتأبو، تر: بوعلّي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983.
59. شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
60. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، رمضان 1429هـ، سبتمبر 2001.
61. شكري غاني، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان.

62. صاحب الزبيعي، المرأة والموروث في مجتمعات العيب، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
63. _____، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2007.
64. الصادق بوخوس، شاهد على اغتيال الثورة، مذكرات الزائد سي لخضر بورقعة، دار الحكمة للترجمة والنشر، الجزائر، ط1، 1990.
65. عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينات من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، ط1، الاختلاف، الجزائر، 2008.
66. عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، ط1، 1999.
67. عبد الرحمن تبرماسين، السرد وهاجس التمرد، في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية، للعلوم، ط1، 2012.
68. عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.
69. عبد السلام المسدي، المصطلح التقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
70. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، ط1، 2003.
71. عبد العزيز بومسهي، في تجربة الجسد. أو الحق العيني للوجود البيجسداني، أبحاث فلسفية، مركز الابحاث الفلسفية بالمغرب، ط1، 2010.
72. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.
73. عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، مصر، ط1، 1992.
74. عبد الفتاح محمد دويدار: علم النفس الاجتماعي، أصوله ومبادئه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1999.
75. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

76. عبد الكريم غلاب، التعريب ودوره في تدعيم حركات التحرر في المغرب العربي، في التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1982.
77. عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.
78. _____، السرد النسوي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2001.
79. _____، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
80. _____، السردية العربية، الحديثة (2) - الأبنية السردية والدلالية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
81. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.
82. _____، المرأة واللغة ثقافة الوهم - مقارنة حول المرأة والجسد واللغة - المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
83. عبد الله محمود بن مودود الموصلي الحنفي، كتاب الاختيار لتعليل المختار، تعليق الشيخ خالد عبد الرحمن العك، لبنان، دار المعرفة، د.ت.
84. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، ط1، 2003.
85. عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
86. عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، قراءة في شعر السبعينيات، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2005.
87. عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، ط1، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس-المغرب، 2015.
88. _____، التمثلات السييبولوجيا للجسد الأنثوي في القصة النسائية، دفاتر الاختلاف، ط1، 2013.
89. عبد الوهاب بوشليحة، إشكالية الدين، السياسة والجنس في الرواية المغاربية، (1970-1990).

90. عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إردن - ط1، 2008.
91. عصام العسل، فنُّ كتابة السيرة الذاتية - مقاربات في المنهج - دار الكتب العلميّة، ط1، لبنان، 2010.
92. عفاف عبد المعطي، المرأة والسلطة في مصر، بحث في الواقع السياسي والأدبي، كتاب الهلال، ط1، جوان 2006.
93. علي أسعد وطفة: الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، تحرير وتقديم رياض زكي قاسم، سلسلة كتب المستقبل العربي، د ط، د ت.
94. عمار بن عبد الرحمن، قضية الارهاب بين الحق والباطل، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2003.
95. فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب، تر: أحمد صالح، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 1997.
96. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.
97. _____، الصورة والآخر، رهانات الجسد واللغة والاختلاف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 2014.
98. _____، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2003.
99. فريدريك نيتشه، هكذا تكلمت زرادشت، ترجمة جديدة، منشورات المكتب العالي للطباعة والنشر، بيروت.
100. فلوجل جون كال، الإنسان والأخلاق والمجتمع، ترجمة: أمين مرسي قنديل دار الفكر العبي، القاهرة، 1996.
101. فؤاد إسحاق الخوري، إيديولوجيا الجسد، رموزية الطهارة والتجاسة، دار السّاقى، ط1، 1997.
102. فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2004.
103. فيليب لوجون، السيرة الذاتية-الميثاق والتاريخ الأدبي - تر: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت 1996.
104. الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرّحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017.
105. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

106. لطيفة لبصير، سيرهنّ الذاتية - الجنس الملتبس - محاكات للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2013.
107. ماري إيجلتون، نظرية الأدب النسوي: تر: عدنان حسن/رنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
108. مالك شبل، بحث: الهوية والأدب في الجزائر، ضمن كتاب تساؤلات حول الهوية العربية، سوريا، دار بدايات، ط1، 2008.
109. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2008.
110. محمد آيت ميهوب، تقديم: محمد القاضي، الرواية السير الذاتية في الأدب العربي المعاصر، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
111. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، ط1، 2011.
112. ———، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
113. محمد سبيلا: مدارات الحداثة الشكلية، العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2009.
114. محمد سعيد إبراهيم الخورلي، العنف في الحياة اليومية، القاهرة للطبع والتوزيع، دار الإسراء، ط1.
115. محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف للنشر، ط3.
116. محمد فكري الجزار، معجم الواد، النزعة الذكورية في المعجم العربي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2002.
117. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.
118. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف (المرأة والكتابة والهامش) إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
119. محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو، وموقفه من الثورة الجزائرية التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، 1984.
120. محمود محمد أملودة، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية اللببية أنموذجاً، دراسة في النقد الثقافي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
121. مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

122. مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008.
123. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005.
124. مصطفى محمود، الروح والجسد، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1998.
125. مناع مرينا، حدود التعبير "تجربة كتابة القصة والرواية في مصر في عهد عبد الناصر والسادات" تر: طلعت الشايب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1995.
126. منير الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
127. ———، الوعي الجسدي، الاشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي، سورية دمشق، ط1، 2012.
128. منيرة ناصر مبدل، أنثى السرد - دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي، مؤسسه الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
129. ميجان رويلي وسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
130. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
131. منصف الوناس، الدولة والمسألة الثقافية في المغرب العربي، سراس للنشر، تونس، 1996.
132. نادر كاظم، الهوية والسرد، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، ط2.
133. ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، 2017.
134. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 2003.
135. نهال ميهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008.
136. نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.
137. ———، المرأة والجنس، دار مطابع المستقبل، القاهرة، مصر، ط4، 1990.

138. _____، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1990.
139. نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب، التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ديسمبر 2009.
140. يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1985.
141. يمنى العيد: الرواية العربية - المتخيل وبنيتها الفنية -، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
142. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث - دراسة في الشعر النسوي الجزائري -، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- 3/ الرسائل الجامعية:**
1. بايزيد فطيمة الزهراء، الكتابة الروائية النسوية العربية، بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، رسالة دكتوراه، علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: د. الطيب بودريالة، 2011-2012.
2. رنا عبد الحميد سلمان الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، رسالة دكتوراه، إشراف: د. سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2009.
3. سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: بوجمعة شتوان، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011-2012.
4. سعاد طويل، الرواية النسوية الجزائرية - بنيتها السردية وموضوعاتها - رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2014.
5. سنان عبد الله الخميس، جرائم التعذيب والاعتصاب في السجون، رسالة ماجستير، جامعة لاهاي.
6. سوسن أبرادشة: المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير إشراف كحلوش فتيحة، جامعة سطيف2، 2013/2014.
7. فريدة كروش، الهوية المهمشة في "قصة حياتي" لفاطمة أيت منصور عمروش، مقاربة نقدية ثقافية، رسالة ماجستير، إشراف: زاهية طراحة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
8. مليكة ضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية، (1995-2005)، دراسة موضوعاتية، فنية، رسالة دكتوراه، إشراف: نزيهة زاغر، 2016/2017.
9. نعيمة رحمانى، العنف الزوجي الممارس ضد المرأة، رسالة جامعية لنيل شهادة الدكتوراه: 2010-2011م، جامعة أبي بكر بالفايد - تلمسان.

4/ المجلّات والمقالات:

1. الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009.
2. أقطي نوال، الخطاب الأنثوي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، من تجاوز التّمطية إلى إثبات الوجود.
3. آمال منصور (الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيّل وسؤال الهوية، ربعة جلطي/أحلام مستغانمي نموذجاً)، عمان، مجلة.
4. آمنة بلعلّي، استتطاق الهامش وإعادة كتابة التاريخ السياسي، مجلة تحليل الخطاب، ع2، 2017م، منشورات تحليل الخطاب، كلية الأدب واللّغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.
5. بوشوشة بن جمعة، الرواية والإرهاب، رواية المحنة الجزائرية نموذجاً، قراءات ومقاربات، مجلة الحياة الثقافية. ع237، ط1، يناير 2013.
6. الحبيب السّايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع 118، فبراير 2004.
7. حسن البحراوي، أدب محمد شكري، من الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع18، 2002م.
8. رشا ناصر العلي، تحولات الجسد في نص مزون وردة الصّحراء، مجلة الرّافد، دار الثقافة والإعلام، شارقة، ع167، يوليو 2011.
9. رشيد الحاحي، سيميائية الرّمز في التّشكيل اليدوي، مجلة علامات ع 174.
10. عبد الله إبراهيم، السّرد والاعتراف والهويّة، مجلة يتفكّرون، ع4، الرّباط، المغرب، صيف 2014.
11. عبد الرّحمان التّليلي، "عنف على الجسد، مجلة عالم الفكر، ع4، مج37، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.
12. عمر حلي خمسان، دور الثقافة والتّراث في تعزيز مفهوم الانتماء الوطني، مجلة الباحث، بيروت، العدد 11، 2007.
13. غراء مهنا، السّيرة الدّائنية في صيغة المؤنث، مجلة ألف البلاغة المقارنة، ع 22 (2002).
14. كلود دوشيه: عناصر علم العنونة الرّوائي، أدب، فرنسا، ع12، كانون الأول، 1973.
15. لمى فائق جميل العاني، الكلام المحظور، اللّامساس، مجلة كلية الآداب، ع101.

16. محمد الصّالح البوعمراني، اختراق المحظور في الرّواية العربية بين الحداثة الابداعية والحداثة الاجتماعية، جامعة قفصة، تونس، International journal of Humanities and cultural studies (IJHCS) vol.1, Issue.3 December, 2014.
17. محمّد قطب، الوقوع في أسر الجسد، مجلة القصّة، ع98، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1999.
18. مقال لمحمّد داود، بعنوان الشباب الأدباء والشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية، عدد10، جانفي.
19. ميسون العتوم، جسّد المرأة والدلالات الرّمزية: دراسة أنثروبولوجية بمدينة عمان، إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، ع59، 2013.
20. نازك سابايارد، المرأة والعنف المارس عليها، مجلة أبواب، العدد17، 1998.
21. هشام علوي، الجسد بين الشّرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الرّمن، ع44، 2004.
22. واسيني الأعرج، "الأدب النّسائي، ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطّن، مجلة روافد، ع1، 1999، منشورات مارينو، الجزائر.
23. يوسف الإدريسي، عتبات النّص، بحث في التّراث العربي والخطاب العربي المعاصر، ناشر مقاربات، مجلة العلوم الإنسانية والآداب والفنون، المملكة المغربية، ط1، 2008.

5/ الملتقيّات:

1. حفناوي بلعلّي، هاجس الحداثة واشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ضمن أعمال الملتقى الدّولي الثّامن للرّواية، عبد الجميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى السّابع -وزارة الثقافة- مديرية الثقافة لولاية برج بوعريّيج، الجزائر، 2004.
2. شارف مزارى، أدب المحنة في الرّواية الجزائرية المعاصرة، الشّمعة والدّهاليز، تميمون، عواصف جزيرة الطيور أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي، المركز الجامعي/ سعيّدة، 16/15 أفريل، 2008.
3. عجال لعرج، النّص الأدبي الجزائري بين إيديولوجية النّظام وذاتية الأدب، من أعمال الملتقى الخامس للنّقد الأدبي في الجزائر، الأديب والإيديولوجي في رواية التّسعينات، رواية الطّاهر والطّار، واسيني الأعرج، 16/15 أفريل 2008، سعيّدة، الجزائر.
4. محمّد طاهر الجبلاوي، " أشرف على الطّبّع"، مهرجان الشّعر الخامس، الاسكندرية، 1963، المجلس الأعلى برعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الجمهورية العربية المتّحدة.

6/ المواقع الإلكترونية:

1. إبراهيم قرصاص، الأدب الإيروتيكي في الرواية الجزائرية ... إعداد راضية صحراوي، الوطن الثقافي، على الموقع:
<http://www.startimes.com/?t=29869083>
2. إبراهيم محمد النملة في حوار مع فضيلة الفاروق، لو بقيت في الجزائر لأصبحت محلية :
<http://www.alriyadh.com/673204>
3. أحلام مستغانمي ، أسئلة الحرية والابداع والحرية على الموقع:
<https://www.alquds.co.uk/F>
4. أحمد كريم بلال، المحظور في الأدب العربي على مستوى التنظير النقدي والفعل الإبداعي، مجلة أعراب، ع2، فبراير 2014، على الموقع:
http://www.alukah.net/literature_language/0/67176/
5. الأدب الإيروتيكي في الرواية الجزائرية، إعداد راضية صحراوي، على الموقع:
<http://www.elwatandz.com/culture/7596.html>
6. آمنة بلعلى في حوار مع نوار لحرش، على جريدة النّصر، كيف حضر الثالوث المحرم في الرواية الجزائرية، نشر بتاريخ 2 يناير 2018، على 23:01 على الموقع:
<https://www.annasronline.com/index.php/2014-08-0909->
7. أمين الزاوي، لماذا يخاف الأديب العربي من كتابة سيرته الذاتية:
<http://www.echoroukonline.com/ara/articles/158161.htm>
8. بن يوسف ملوك، الحركى صاروا يحكمون الجزائر، على الموقع:
<https://www.elkhabar.com/press/article/12864/>
9. تباً لمجتمع يتغاضى عن الاغتصاب ويحارب رواية، على الموقع:
<https://www.djazairess.com/elhiwar/1005488>
10. التعدّد اللّساني في الجزائر ... اللّغات كثيرة والهوية واحدة، على الموقع:
<https://www.alquds.co.uk>
11. التقرير المفصل للثورة حول اغتيال عبّان رمضان، والجلسات الرسمية لمؤتمر الصومام: تصفية عبان كانت فكرة مشتركة بين بوصوف وكريم بلقاسم، قناة الجزائر 21 أوت ، 2010:
<https://www.algeriachannel.net/2010/08/21/>

12. جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، على الموقع:
<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2006/12/12/66469.html>
13. حميد طولست، ظاهرة الأدب الإروتیکی، بين الرّفص والقبول، على الموقع:
<http://alantologia.com/page/9257>
14. حوار أجرته نورة لحرش مع فضيلة الفاروق بتاريخ: 2007/08/14:
<http://www.alnoor.se/article.asp?id=9094>
15. خولة الفرشيشي، صورة الجسد الأنثوي في التّاريخ الانساني، على الموقع:
<http://alantologia.com/page/10106/>
16. خيرة بوعمره، فتحة بورويّة تحكي عن تجربتها مع التّرمّل:
<http://thaqafat.com/2016/04/30881>
17. رابح لونيبي، الصّراعات الداخليّة للثّورة الجزائريّة في الخطاب التّاريخي الجزائري، على الموقع:
<https://journals.openedition.org/insaniyat/6492>
18. رابح لونيبي، أين ذهبت أموال الثّورة بعد 1962، الحوار المتمدّن، على الموقع:
<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=585033&r=0>
19. رانا حفني: تابوهات عالمنا العربي على الموقع:
<http://www.ahram.org.eg/WriterArticles/542/2017/0.aspx>
20. رشا ناصر العلي، تحولات الجسد في نص مزون وردة الصّحراء، مجلة الرّافد، دار الثّقافة والإعلام، شارقة، ع167، يوليو 2011م، من موقع:
<http://www.diwanalarab.com/spip.php?article12905>
21. رشيد عويده، الجسد شرارة حراك ... الجسد أيقونة التّغيير، على الموقع:
<https://ueimarocains.wordpress.com/2013/02/13->
22. رندة سنيورة وريم عبد الهادي: العنف ضدّ المرأة ظاهرة عامّة أم خاصّة على الموقع:
<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=1619>
23. الرّوائي الجزائري ياسمينه خضرا يكشف سرّ اسمه المستعار، على الموقع:
<https://al-ain.com/article/yasmina-khadra-algeria>

24. سمير الدين، الرواية تكسو التاريخ باللحم والدم والروح، جريدة العرب، ع9479،
2014/04/24، ص14، على الموقع:

www.arab.co.uk/id=16133//Nh

25. السيد نجم، المقاومة والتعبير بالجسد في الرواية، على الموقع:

<http://www.alquds.co.uk/?p=274982>

26. الطيب آيت حمودة، هوية الجزائر لغة أم لغات؟ الحوار المتمدن، ع2732، 2009/8/8، على
الموقع:

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=180204&r=0>

27. عبد العزيز العبد اللطيف، أمواج الردّة وصخرة الإيمان، الردّة مفهومها وأسبابها في العقيدة
والشريعة، على الموقع:

<http://islamport.com/w/amm/Web/135/2752.htm>

28. عبد الكريم جمعاوي، التشويش الأكبر على التواصل الروائي، على

<https://www.aljabriabed.net/>

الموقع:

29. عمر ادلبي: السيرة الذاتية النسوية: بواغث الكتابة المقيدة على الموقع:

<http://www.uaekeys.com/fwasel/www.uaekeys.com78.gif>

30. عمر إدلبي، همس الذات قراءة في السيرة الذاتية النسوية، على الموقع:

http://www.araafid.ae/araafid/p15_5-2011.html

31. عمر أزراج، فاطمة أيت منصور عمروش شاعرة وكاتبة ومغنية أمازيغية متمردة، مجلة الجديد،
2015/08/ 01، العدد: 7، على الموقع:

<http://www.aljadeedmagazine.com/?id=809>

32. فايد محمد، الرواية والذاكرة الوطنية حوار الأدب التاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية على
الموقع:

http://saadboulaoued.blogspot.com/2012/12/blog-post_3974.html

33. فريد مغتات: التابوهات والأنثى في رواية إعتراقات امرأة لعائشة بنور، على الموقع:

<http://thaqafat.com/2016/07/32326>

34. كيف قرأت الرواية الجزائرية الثورة؟ نشر في التصر يوم 03 - 11 - 2014:

<https://www.djazairess.com/annasr/74070>

35. مادونا عسكر، المحرّمات الثلاث الدّين الجنس السّياسة، الحوار المتمدّن محور العلمانية الدّين السّياسى ونقد الفكر الدّينى على الموقع: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=319266>
36. المحظورات في الكتابة الرّوائية العربية، 02جانفي 2011، على الموقع: <http://WWW.alquds.co.uk/>
37. محمد الأمين البحري، المسكوت عنه في الواقع ... ليس فاكهة محرّمة في الأدب، نشر يوم 22 آذار 2015 على الموقع: <http://alketaba.com/index.php.html>
38. محمد جربوعة: التّعريب في الجزائر وصراع الكيانات بتخطيط أجنبي، على الموقع: <https://www.albayan.ae/opinions/1999-11-29-1.1094708>
39. محمد خضير، رواية التّعير في الرّواية النّسوية، موقع جريدة الصّباح الإلكتروني في 2013/7/8: <http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=49777>
40. محمد عباس نور الدّين، لكي نغيّر المجتمع الأبوي السّلطوي ونتحرّر من ثالث الاضطهاد: اضطهاد الطّفّل والمرأة والفقير، على الموقع: http://aljabriabed.net/n38_04nuradin.htm
41. محمد معتصم، قراءة في كتاب جمالية السرد الرّوائي لرشيده بنمسعود، من موقع: <http://motassim.canalblog.com/archives/2007/02/21/4087471.html>
42. مغيث زروقي ليلي، التّعدد اللّغوي وسط المجتمعات العربية: الواقع والمأمول على الموقع: <https://www.aqlamalhind.com/?p=1195>
43. المرأة بين سيطرة الآخر وإثبات الذات، على الموقع: http://www.labreception.net/doc_pdf/seminaire_ecriture_feme_Machqoup
44. نورالدين الزاهي، الملكية والجسد والمقدّس، مجلة يتفكّرون، ع5، خريف 2015، على الموقع: <http://www.mominoun.com/articles>
45. هاجر حويشي، الجسد الأنثوي وكشوفات التّحليل النّقافي قراءة في خطاب عبد الله إبراهيم النّقدي 2018/07/02، على الموقع: <https://jilrc.com/>
46. هادي محمود، العنف ضدّ النّساء على الموقع: www.rezgar.com/debat/show.art.asp

47. ياسر الغياوي، الهوية الجزائرية، 3 مسارات لمواجهة التحديات القائمة، مقال منشور على

<http://www.alaraly.co.uk/investigations/6/8/2017>

الموقع:

48. Rebbeca Benhamou, L'importance du prénom serait largement sous-estimée, publié le 13/04/2013 à 09:00 https://www.lexpress.fr/styles/psycho/l-importance-du-prenom-serait-largement-sous-estimee_1239900.html

فَهْرَسُ الْمَوْضُوعَاتِ

1	مقدّمة:
10	مدخل:
26	الفصل الأول: خطاب الذات بين الكشف والستر.
27	المبحث الأول: السيرة الذاتية/استبطان المناطق الخفية:
31	1. قصة حياتي لفاظمة أيت منصور عمروش/الكشف عن أشياء في الظل:
54	2. وضع المرأة القبائلية:
59	المبحث الثاني: الرواية السيرذاتية/توسيع فضاءات اكتشاف الذات:
61	1. شبكة التعلّق النصّي في روايتي "الممنوعة" و"رجالي" لمليكة مقدّم:
70	2. التخفي في الاستلهام السيرذاتي/فضيلة الفاروق والاسم المستعار:
75	3. الهجالة لفتيحة بوروينة/الطبيعة النصّية المراوغة:
80	المبحث الثالث: مليكة مقدّم الصوّت المناهض للقيم السائدة:
82	1. تفويض السلطة:
126	الفصل الثاني: كتابة الجسد من القمع إلى التحرّر.
128	المبحث الأول: النقد النسوي والجسد الأنثوي:
129	1. الجسد في الثقافة العربية:
130	2. الجسد الأنثوي في الثقافة الغربية:
134	3. الجسد الأنثوي والكتابة النسوية:
139	المبحث الثاني: اشتغال الجسد في روايات فضيلة الفاروق:
140	1. القمع الجسدي:
155	2. التحرّر:

164.....	المبحث الثالث: معجم الجنس في رواية شهقة الفرس لسارة حيدر:
165.....	1. صورة الجسد، الجنس:
173.....	2. استعارة الجسد:
187.....	الفصل الثالث: استنطاق الهامش وقراءة التاريخ
189.....	المبحث الأول: التاريخ والتاريخ المضاد:
208.....	المبحث الثاني: الإرهاب/ اغتصاب الأنوثة
229.....	المبحث الثالث: إشكالية الهوية وسؤال الانتماء:
250.....	الخاتمة
254.....	ملاحق:
259.....	قائمة المصادر والمراجع:
278.....	فهرس الموضوعات:

ملخص البحث:

المحظورات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة

لقد سعينا في هذا البحث إلى الكشف عن كيفية اشتغال المحظور في الرواية النسائية الجزائرية، من خلال مقارنة بعض الروايات التي وجدناها خطابا ينبش في المحظور، ومن أجل ذلك حاولنا فكّ شفرات المتون الروائية وتحليلها، والبحث عن الخلفيات الثقافية والاجتماعية التي ساهمت في بروز مثل هذه المواضيع التي كانت في طيّ الكتمان ردحا من الزمن، معتمدين في ذلك على مقولات النقد الثقافي والنظرية النسوية والتأويل، فتوقفنا عند خطاب الاعتراف لدى فاطمة أيت منصور عمروش، وتناولنا كتابة الجسد في روايات فضيلة الفاروق، كما رصدنا المحظور السياسي من خلال إعادة قراءة التاريخ والكشف عن المسكوت عنه في بعض الروايات.

الكلمات المفتاحية: المحظور، الرواية، النسوية، المسكوت عنه، الخطاب والاعتراف، كتابة الجسد.

Les interdits dans le roman féministe algérien contemporain

Dans cette recherche, nous avons cherché à révéler comment fonctionne le tabou dans le récit des femmes algériennes, en approchant certains des récits que nous avons trouvés dans le discours qui est révélé dans le tabou. À cette fin, nous avons tenté de décomposer et d'analyser les contenus narratifs et de rechercher les contextes culturels et sociaux qui ont contribué à l'émergence de tels thèmes et qui ont été gardés secrets pendant un certain temps, en s'appuyant sur les citations de la critique culturelle, de la théorie féministe et de l'interprétation. Nous nous sommes arrêtés au discours de reconnaissance chez « Fadhma Ait Mansour Amrouche », nous avons également traité l'écriture du corps dans les romans de « Fadila al-Farouk » et nous avons suivi aussi le tabou politique en relisant l'histoire et en découvrant ce qui reste silencieux dans quelques romans.

Mots-clés : interdit, roman, féminisme, discours et reconnaissance, écriture du corps.