فضاءات الآخرية في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة

Other spaces in contemporary Algerian feminist fiction

الشيخ لعيرج[1]، أ.د مبروك كواري[2]
جامعة طاهري محمد بشار
cheikhlairedj@yahoo.com
kaouarimebrouk@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018.11.25	تاريخ القبول: 2019/05/26	تاريخ النشر: 2015/07/15

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على نماذج من صور الآخر/المذكر في أعمال روائية نسوية جزائرية. ويمثل البحث عن صورة الذات (الأنا) فردية كانت أم جماعية، والوقوف عن كنهها أهم ما يعمّق وعي الذات بذاتها، وإدراكها لعوالمها الدّاخلية، وعلاقتها بالآخر(الهو).

وقد شكلت العلاقة بين الذات والآخر مجال اهتمام خاص من طرف الفلاسفة والأنتروبولوجيين، وعلماء النفس، لما تقتضيه معالجتها من انفتاح على قضايا الفهم والتوافق والحوار والتبادل والتواصل والاختلاف... إلخ .

وبالتطور في المجالات جميعها تحولت المرأة من موضوع للكتابة تستبيحه السلطة الذكورية كيفما شاءت، إلى ذات فاعلة، تتحكم في حركية الإبداع السردي. وقد اقتفينا أثر تلك العلاقة بين الذات/المؤنثة، والآخر/المذكر، واستخلصنا أنها تتكامل، وتختلف إلى حدّ التعصب، أو التمرد، أو إقصاء للآخر.

الكلمات المفتاح : الآخر، الأنا، النظام الأبوي، النسوية، الهوية،.... .

Abstract :

This study aims to identify models of the other / masculine images in the works of Algerian feminist novelist. The search for the image of the self (ego) is individual or collective, and to stand for itself is the most important thing that deepens the awareness of the self itself, its perception of its inner worlds, and its relation to the other.

The relationship between the self and the other has been a special area of interest for philosophers, anthropologists and psychologists for their openness to issues of understanding, consensus, dialogue, exchange, communication, difference, etc.

In all areas of development, women have been transformed from a subject of writing that the masculine authority, whatever it wishes, to a functioning actor controls the dynamics of narrative creativity. We have

followed the effect of that relationship between self / feminine and other / masculine, and concluded that they are complementary, and vary to the extent of intolerance, rebellion, or exclusion of the other.
Key words: Other, ego, patriarchal, feminist, identity.

تمهيد:

لقد اختلفت رؤى الفلاسفة والمفكّرين حول مفهومي " الأنا " و" الآخر " تبعاً لاختلاف التيارات الفلسفية والمذاهب الفكريّة، وتعدّدت بذلك تصوّراتهم لهذين المفهومين، الذين كانا نتاج الجدالات الفلسفية الراهنة منذ الحقب الأولى لتطوّر الفكر الفلسفي، وقد نتجت عن هاته المفاهيم عدّة ثنائيات ارتبطت بمفهومي " الآنا " و" الآخر"، من بينها : ثنائية الشرق والغرب التي كانت نتاج الفكر الاستشراقي الغربي، وعقب ذلك التصوّر رُبط هذان المفهومان بعلم الصورة المقارن الذي حاول دراسة صورة شعب آخر ومدى حقيقة هذه الصورة وارتباطها بالحقيقة الفعليّة " للأنا " و" الآخر".

وقد تناول النقد الثقافي ثنائية الذكورة والأنوثة، بكثير من البحث والتفصيل في العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة، من خلال الهوية والاختلاف[1] من جوانب متعددة. ولعل قضيتي العقل والجسد شغلتا حيّزا، وأسالتا الحبر الكثير في مجال الدراسات الجندرية[2].

واشتغالي في البحث عن صورة الآخر/الرجل في مجموعة من الأعمال الروائية النسوية، مكّنني من ملاحظة أنّ علاقة المرأة بالرجل ترد وفق مظهرين اثنين، أولهما مظهر تجاذب، والثاني مظهر تنافر، والنموذج الثاني هو الذي تهتم به الدراسات النسوية[3]؛ لأنه يأتي نتيجة لمجموعة من الضغوط الاجتماعية والفكرية التي أسسها الفكر الأبوي الذكوري عن المرأة منذ زمن بعيد، ويجسدها النظام الاجتماعي التقليدي بشتى أشكاله، مما يدفعها إلى عدم التكيّف مع المحيط، ومن ثم يخلق منها ثائرة عليه، ويأتي هذا التنافر في أشكال متنوعة منها: التنافر العاطفي، التنافر الفكري، التنافر الاجتماعي، التنافر الثقافي،... .

كما يتجلى الآخر – من وجهة نظر نسوية – بصورتين، إحداهما: الآخر الخاص (الأهل)، وثانيهما: الآخر العام (المجتمع)، وتربط المرأة العربية بالآخر الخاص علاقة استعمارية عادة- بمفهومها الثقافي- من قبل الرجل؛ وهي علاقة تسعى إلى تعزيز الثنائيات التي تصب عادة في

صالح الآخر، إذ ترفع من شأنه، وتعمد إلى الحط من شأن المرأة، والمرأة تسعى إلى إعادة الهيكلة لتفرض هويتها المستلبة، في حين تربطها بالآخر العام (المجتمع) علاقة إشكالية مركبة، تنزع حينا إلى التهميش والاحتقار، وحينا آخر تنزع إلى النبذ، وبخاصة عندما تقوم بخرق الأنساق الثقافية السائدة، وتنزع أيضا إلى التكامل والتوازي، وهذا نادر جدا واقعا وتخييلا بفعل الكتابة.

وتنبني هذه العلاقة على اتصال قامع بمقموع أو عنيف بمعنف، يكون القامع ذكوريا أو شبيها به كالأم المسترجلة مثلا أو الحماة، ويكون المقابل نسويا، فبحسب سيمون دي بوفوار «إن مفتاح قمع المرأة يكمن في التشكيل الثقافي لها كآخر»[4]؛ إذ إن المرأة كان ينظر إليها من قبل الرجل كآخر وفقا للثقافة التي شكلت لديه هذه النظرة، وهي ثقافة متعددة، مشبعة بكل ما هو ذكوري متعال، ينظر إلى القطبين من منظور النقص والكمال، فكل ما هو مذكر كامل، وكل ما هو مؤنث ناقص؛ أي ايجابية الذكر وسلبية الأنثى، بل إن الرجل من وجهة النظر هذه هو مركز الكون ومصدر الفعل، حتى أن هذه الثقافة قد جعلت الأمر من المسلمات، فوجب على المرأة أن تسلّم به « بل إن المرأة الحقيقية مطالبة بأن تقبل أنها "آخر" بالنسبة إلى الرجل، ويفرض عليها أن تجعل من نفسها مفعولا... وأن تنبذ استقلالها الذاتي»[5]، وتغذو تبعا لذلك بلا هوية.

ومن خلال وضوح صورة العلاقة بين الذات والآخر تظهر قضية الهوية باعتبارها ماهية الشيء وجوهره الكائن، وكما يحددها المعجم الفلسفي أنها « حقيقة الشيء، من حيث تميزه عن غيره»[6]، وحتى تتميز ذات ما عن غيرها فلابد أولا من وجودها في سياق حضاري وإيديولوجي، ثم داخل إطار فردي خاص ممثّل في العائلة، يجعل منها ذاتا تختلف عن الآخر، من زاوية ما، وهي من هذه الزاوية تتشكل من مجموعة من المكونات الثقافية التي تؤطر الذات وتؤسسها فاعلا أو مفعولا في سياق محدد.

إذا سلمنا بأنّ« الهوية مكون ثقافي»[7]، فإن ذلك يعني أنها مكتسبة، وأن للمجتمع نصيبا في تكوينها، وتحديد أبعادها، وقوانينها، وكيفياتها؛ وهو ما يجعل المرأة مستلبة بشكل أو بآخر؛ لأنه يحدد كيف تكون، وما ينبغي أن تكونه، ولماذا تكون على نمط معين يختاره،ويقوم بتحديده مسبقا، وهي بذلك تظل تعاني الاستلاب والدونية المسلّطة عليها بالفعل الأبوي، وبالقوة الثقافية، ما لم تكوّن هويتها بنفسها؛ لتغذو ذاتا لا آخر، مقابل الرجل الذي يعد هو الكائن المتعالي، وهي الآخر الأقل منه، ومن ثم تفكيك هذه النظرة كليا لتقوم بتأسيس هويتها بعيدا عن النوع، وعن

التحيز الجنوسي، وتقنع المجمع بذلك، حتى تسود النزعة المتكافئة القائمة على أساس وجود ذوات تتساوى وتتكامل، بدلا عن النزعة المركزية المذكرة القائمة على فكرة القطب الواحد.

1-الآخر المغيب:

تقيم المرأة مع فعل الكتابة علاقة حميمية، تروم التميز والاختلاف عمّا هو سائد في الأعراف الثقافية والاجتماعية.

وقد اكتسبت المرأة رؤية خاصة لذاتها وللعالم، عملت على تكريسها في كتاباتها، وهذا ما أكده إدوارد خراط « جميعهم ضد القهر، وضد الاستلاب، وباحثون عن الحرية، ولكن هذا لا يعني إلغاء الاختلاف بين الكاتب والكاتبة، هناك اختلاف في الاستجابة للمؤثرات الخارجية في تفسير العالم»[8].

وعلى اعتبار أنّ الكتابة فعل حقيقي يخرج عن الذات ليفجّر مكبوت الجسد، فإنها؛ أي الكاتبة تصير متعددة الإيحاءات. وعليه يبقى الرجل في ظلمة يبحث فيها عن كشف أسرار كتابة المرأة التي يطول فكّ طلاسمها. ومن ثمّ تصنع من الضعف قوة، ومن الخيبة والفشل نجاحا؛ لأن هناك هاجسا ثابتا لدى المرأة يتمثل في الإغراء، «فهي تمتلك من وسائل التخبئة والتورية، ومواربة القصد، ومحاولة تسمية الأشياء بغير أسمائها، ما يجعل نصوصها متميّزة مذهلة، وهذه الأقنعة، أو الألبسة النصف شفافة، تحقق من المتعة والإغراء ما لم يحققه العاري المكشوف»[9]، وهكذا تلغي الموت من جسد ميّت، وتبرز للرجل وجها وجسدا يمكنه في الأخير أن يقرّ بذاتيته، ويتخذ له موقعا، ترى فيه المرأة متنفسا تعبر فيه عن شواغلها ومكبوتاتها المتراكمة وسط هذا الركام من الأدوات البالية.

ورد الآخر مغيّبًا في رواية "لعاب المحبرة" في بعض الجمل السردية، فجعلت الكاتبة من أناها مركزا على حساب آخرها، تاركة إياه يتنفس تحت سلطة القلم.

تنطلق سارة حيدر في روايتها لعاب المحبرة بتصوير مشهد رجل يتغزّل بامرأة، تغريه بجسدها الساحر وهي ترقص، مدعيا أنه لأول مرّة تُربكه امرأة بجسدها الأخاذ «تباغثين الرجال بفحش جمالك وتلك النظرة التي وحدك تتقنينها تخترقهم جميعا وتتركهم مع التساؤلات المعتادة ترقصين كما إعادة، بفخذيك الممتلئتين، وصدرك المغناج، وشعرك الحالم... تطيرين من هذه القاعة إلى هناك... إلى حيث تتركينني دائما دون أن تقولي شيئا، دون أن تنظري إليّ أو تبتسمي

لطمأنتي»[10]. تتعمّد الكاتبة في المشهد إيقاظ رغبات الراوي/ الرجل المنفلتة، والتي مصدرها جسد البطلة من دون أن تقدم له شيئا يسدّ رمقه (لم تنظر إليه/ لم تبتسم...)، وقد وظفت تلك الأفعال المضارعة مسبوقة بحرف مصدري والظرف "دون" الدالة على "الغيرية"، وكأنها أرادت استصغار جنس الذكورة في أول مشهد من الصفحة الأولى من الرواية إيذانا بوعي عن هشاشة وتآكل مؤسسة السلطة الذكورية « تباغثين الرجال»، « مثلهم كنت أتساءل...»، «جلت في أعماقك حتى كدت أغرق».

تعمّدت الكاتبة الإطاحة بالراوي البطل كونه أنموذجا لبني جنسه، وما يحصل له ينطبق على الآخرين. ومن المعلوم أن الغرق هو الفناء والانتهاء، وقد وظّفت الكاتبة هذا المصدر فعلا مسبوقا بفعل دال على قرب حدوث الفعل دون وقوعه وهو الفعل "كدت" وكأنّها تقول: إنّ هذا الرجل هو على وشك الانقضاء والانتهاء، « شخصية مفعولة، مشيّأة، مغفّلة عمدا، أو تقف في الظل، تتصف بالغموض، وتأتي في المرتبة الثانية»[11].

تتعمّد الروائية تصوير ما تخلّفه من دمار بعد انتهائها من رقصها، وهي تشاهد وترى حجم الخراب الذي تركته حربها على الذكورة كون القوى غير متكافئة. تقول « تخدعينهم جميعا برشاقة حركاتك... تشعلين ظمأهم ثم تنسحبين كي تتفرّجي من بعيد على مشهد الحريق»[12]، حريق لا نهاية له بفعل لوعة الحب، لأن الحب بالأساس هو افتقار، يبقى ضمن إطاره العاشق في حركة ذائبة نحو المحبوب، وبهذا المعطى فإنّ ما يحدث هو مزيج من الرغبة الجامحة، والحرمان الذي يتمخض عنه حسب ما يرى فرويد « انخفاض حس احترام الذات»[13]؛ أي إلغاء ذات المحب والعاشق، ويمثّل ذلك نقيصة عظيمة في عرف السلطة الذكورية.

تعمل الكاتبة على استحضار أدوات وأد الذكورة التي ما فتئت تتبجّح بإحكام سيطرتها على الأنثى حين تبدأ في رسم معالم الذكر بالأسلحة ذاتها التي كان يذبح بها الهوية الأنثوية.

يقول الراوي/ البطل « نعم... ما زلت هنا... لكني لن أجدك ما دمت لا تريدين ذلك... كل ما يحدث بيننا مرتبط بك... دائما، كنت أحاول أن أكون ما أريد.. لكني، رغما عنّي، أرسم نفسي بقلمك وأتكلّم لغتك وألبس حزنك... لن أجدك حتى تريدي ذلك...»[14].

وهنا يقر السارد بأن البطلة هي التي تتحكم في سير الحدث، وهذا يشي بانسلاخ الرجل عن هويته؛ إذ تتحكم هي في رسم معالمها، نتيجة افتتانه بها، وقد أدى ذلك إلى الافتقار

والطاعة من قبله، وهو ما ينبئ بانهيار نظام الكون القائم على قوامة الرجل عن المرأة، وافتقارها السرمدي إليه، ومن خلال ذلك « كان من علامات اقتراب الساعة في الثقافة العربية طاعة النساء»[15]، على أساس أنها تثير شهوة الرجل، ومن ثمّ فقدانه لتوازنه الذي ربّما يخرجه عن جادة الصواب والمعقول، و« يتحوّل الجمال نتيجة لذلك إلى قيمة استعبادية تثبت فيها فاعلية المرأة في مقابل سلبية الرجل»[16].

تقول على لسانه « كنت أحاول الاختباء فيك من هذه الأشياء ومن أشياء أخرى كثيرة... لكنّي لم أجد بين ثنايا صحرائك سوى أسباب جديدة تحبّب إليّ الفشل، تضرم خوفي من المجهول، وتقربني أكثر من موتي»[17]، فحضور الشخصية البطلة هنا يوحي بالضعف، والفشل الذريع بعد محاولة الاستئثار بتلك المرأة، التي تبدو غير آدمية، سلبت منه هويته، وتركته يتخبّط في غياهب التشظّي والانتظار، والذي لا محالة يعقبه الموت والهلاك.

وتظهر الشخصيات الذكورية داخل الرواية في ثنايا الأحداث تعيش تأزّما نفسيا، يبلغ درجة الجنون. فصورت الكاتبة أحد شخصيات روايتها مجنونا وسمّته« خالد المجنون، الهستيري، الباحث عن المتاعب...»[18]. ونعلم ما يرمز إليه اسم خالد في الثقافة العربية الإسلامية، فهو يرمز إلى النضال من أجل الحق، من أجل نصرة الإسلام، خالد بن الوليد الذي استطاع بعد إسلامه أن يطوّق أكبر إمبراطورية في الوجود، وهي دولة الروم، هذا الرجل الداهية في الحروب، بلغ نفوذه حدّ العظمة، فخشي عمر بن الخطاب افتتان المسلمين به فعزله، ومات حزينا، أكلته غربة البعد عن المعارك التي خاضها المسلمون ضد الكفار.

شحنت الكاتبة هذه الشخصية البطلة برمزية خالد بن الوليد، صعدت بها إلى هرم المجد، ثم نزلت بها إلى هاوية الجنون؛ وأيّ جنون؟ « ألم تجد طريقة لتخريب حياتك سوى قتل طفل صغير في الرابعة من عمره»[19]. يا ترى ما سبب فعلته تلك؟ إنّه « مزق صورة لبيتهوفن، الوحيدة التي لا أغفر لأحد المساس بها...»[20]، وجعلته يقرّ ويعترف بعدم أحقيته بهذا العقل الذي يجعل منه في مرتبة عليا، والمرأة في مرتبة سفلى، تقول على لسان شخصيتها « المهم الآن، لقد تعبت من الهرب، تعرف أنّني رجل خامل، ولا أحب الركض! سوف أسلّم نفسي؛ وسوف أعتمد عليك في إيجاد محام حاذق يمكنه أن يقنع المحلّفين أنّني مختل عقليا»[21].

وتسعى إلى تبديد تلك الصورة القائمة عن هوية المرأة المسلوبة، بأحقيتها هي أيضا أن تكون ذاتا بعقل، وبكل ما يندرج تحته من تدبير وسياسة، وبيان، وإعمال للرأي، واتخاذ القرار. وقد أعطبت خالدا بالجنون، وحمّلته وزر جريمة قتل طفل بريء، في محاولة منها لإلغاء هذا المقياس، مدركة أنّ الثقافة البطرياركية[22] تتّهم المرأة بقواها العقلية بسبب جنسها، « فأفضل النّساء عقلية في منظور تلك الثقافة لا ترقى بمرتبتها إلى أسوء رجل»[23]، فهي على حق لأنّه رجل، وهي على خطأ بحكم جنسها الذي جعلها ضحلة الفكر، وبطيئة الفهم، وصغيرة العقل، « وليس بمقدورها أن تثبت ذاتها إلاّ من خلال دورها في الإنجاب والأمومة»[24]، والانضواء تحت لواء الذكر ما دام المنطق المفتعل يوجب خضوع الأدنى للأعلى، والأضعف للأقوى؛ «بوصفها الكائن المعتوه، والموسوم بالغباء الفطري في المؤلفات الدينية والقانونية»[25].

وقد رسمت الكاتبة صورة لهذا الرجل/ الذكر الذي جعلته الثقافة الأبوية في الطليعة، وهو فاقد الرمزية التي يتصف بها أبناء جنسه بيولوجيا، وانتفت عنه خاصية التدبّر والحلم والذكاء، وما يصحب القدرات العقلية السوية.

كما تجرؤ أيضا على هذا التشخيص لبطلها الذي دفعت به إلى حكي جل أحداث الرواية، إذ لم تتوان عن إلحاق العطب بمركز قدرته "العقل" معلنة عن وعيها، وانعتاقها عن رواسب الثقافة الذكورية، ولاسيما على مستوى التسمية، فجعلته مجهول الهوية من غير اسم؛ أي نكرة مجهولة في إصلاح النحويين.

إنّ كتابات المرأة شكلت نقطة نوعية في تاريخ وجودها؛ لأن أولى خطوة أقدمت عليها لكبح تبعيتها هو الحصول على استقلاليتها المادية بالعلم والعمل.

وهذا ما صرّحت به أحلام مستغانمي في برنامج من حصة تلفزيونية " صباح العربية " تقول فيه « أنا أعيش بفضل ما أجنيه مما أكتبه...»[26]. وحين تنجز ذلك بمردود الكتابة فإنّها تحقق انتصارا لذاتها، ولغيرها من بنات جنسها. وقد وضعت حدا لإنابة الذكر في تمثيلها، والإفصاح عنها بما يراه هو مناسبا لها ولصورتها. وقد أكدت قدرتها على الإبداع، « ومغادرة حالة الصمت؛ التي ظلت في منظور الثقافة الذكورية إقرارا منها بعجزها، واعترافا باستيلاء النقص عليها»[27]، وتعدت ذلك بالذهاب إلى أبعد حدّ حين عكفت على الإنابة عن الرجل في التعبير عن خصوصياته، « سواء تعلّق الأمر بذاته أم بالآخر أم بالموضوع»[28].

2-الآخر الموازي:

احتفت أحلام مستغانمي في "الأسود يليق بك" بالأنوثة المفعمة، وصوّرت تعامل الأهل مع المرأة بوجه مغاير -نوعا ما- لما هو مألوف ومعتاد في كثير من النّصوص النسوية. فأحلام مستغانمي تتجاوز صورة "الأنثى" المضطهدة، التّواقة للانعتاق من عبودية التقاليد البطرياركية؛ لتقدم صورة عن المرأة القوية بعقلها، التي تمتلك قرارها، وحرية الفعل المسؤول، إذ نلمس مشاعر الاعتزاز والفخار التي تنتاب البطلة كلما تعلّق الأمر بذكر تعامل رجال بلدتها مع نسائهم، وفخرها برجولتهم حين تضفي تلك الرجولة على الأنوثة نوعا من الوقار والرفعة في لحظة اغتراب مكاني يقول لها: « وهو ينظر إليها في هيبة حضورها القصي:

- أحبّ عري كتفيك هكذا.. يذكّرني بـ "ماريا كالاس" دائما في ثوبها الأسود، وقولها لأوناسيس "أيها السيد الإغريقي، اصنع مني عباءة لكتفيك!"

ردّت:

- لا أعرف هذا القول.. لكن أعرف أنّه تخلى عنها برغم ذلك. كان عليها أن تقول "كن عباءة بكتفي" عندنا الرجل هو عبارة المرأة وبرنسها»[29].

تترك الروائية من خلال بطلتها تلك المسافة بينها وبين الرجل التي أنتجتها الأعراف والأديان؛ لتحقيق التوازن والتكامل فيما بينهما، ولا تقابل بين الأنثى والمنظومة الثقافية الاجتماعية وتجعلهما في صراع، بل تبدو صورة الرجل إيجابية، تسعى إلى إعلاء شأن المرأة. وممّا يدل على ذلك أن البطل "طلال" كان بنعت محبوبته "هالة" بالحياة في كثير من الأحيان.

يقول في معرض الحكي عن منزلتها: « ثمّة أناس ليسوا أهلا لعيونهم ولا لقلوبهم ولا لسمعهم. بربّك.. ماذا يفعلون على هذه الأرض إن كانوا لا يستثمرون حتى حواسهم؟ كيف أتساوى مع هؤلاء في معدل الحياة؟ رجل مثلي لابدّ أن يعيش 500 سنة ليواصل الاستماع لشتراوس ورافيل وفيفالدي.. ويجلس أمام هذا المنظر الجميل مع امرأة جميلة.. ويفتح زجاجة نبيذ فاخرة نخب هذه الأنثى اللعوب التي تُدعى الحياة!»[30].

لقد ظلّ "طلال" يراود حبيبته، يناشدها القرب إلى آخر صفحة في الرواية، والحبيبة لا تقدّم له شيئا إلاّ بالقدر الذي يحتاج، فلا توصله حدّ الشبع، فيزدريها ويحتقرها، ويطبّق عليها أبشع

أسلحة الثقافة الأبوية، وبالتالي يقضي على ذاتها وهويتها، ولا تتركه جوعان، ينهكه الجوى، ولوعه البعد.

لقد تركت هالة بينها وبين طلال تلك المسافة، مسافة التوازي تستردّ بها هويتها « صوتها الليلة يغنّي لحريتها. يصدح احتفاء بها، صوتها الليلة لا يحب سواها. لأوّل مرّة تقع في حبّ نفسها»[31].

وبذلك فإن المخيلة السردية تحل بكل طاقتها على الإيهام، وبكل قدرتها على اختراق قوانين الوجود تحل محلّ العقل في كثير من مفاصل النّص؛ « ليتمكّن السرد من تقديم رؤياه المأمولة، أو المنتظرة، ومن ثمّ تكثر في النّص أحاديث النفس والمناجاة، إذ لا تجد الذات الأنثوية غير نفسها لتحاورها ما دامت لغة الحوار مع المحيط متوقعة»[32].

وتمكّنت أحلام مستغانمي من خلال لغتها « من كسر السلطة التي طالما فرضها الرّجل على اللغة، ولعبت على أوتار الكلمات والحميميات... قد تكون عبارة عن رسائل وجدانية بلغة النساء، أو رسائل الاغتراب يشوبها الحنين»[33].

تتقمّص في الرواية دورا بطوليا، ينهض السرد فيه على اشتباك الأحداث، والتجاوز والاختراق، والتمرّد على القيود الاجتماعية، فترصد بذلك "حياة/أحلام" الأحاسيس الدفينة في أعماق الكاتبة.

جعلت أحلام النّص فضاء للكتابة الفعلية، يعبّر فيه الراوي —الذي صنعته وفق منظورها– عن معاناته وأحاسيسه بلغة إيحائية مجازية. فالنص فسح المجال للذات، تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها؛ أي الذات، في علاقتها بالكون والعالم.

3–الآخر المعادي:

تسعى الكاتبات في نصوصهن إلى إبراز هذا الآخر عبر تصوير « ذواتهن، نتيجة خسرانهن لرهانات عاطفية تمثل انحرافا للأنوثة، وللذات الأنثوية في وجدانها كما في ذهنيتها وذاكرتها»[34]، لأن الوجود الإنساني منذ القدم يقر بوجود الذكر والأنثى ككائنين مختلفين في التكوين أو البناء الجسدي البيولوجي؛ وما يعني أن المرأة كائن طبيعي موجود منذ الأزل، ومع تطور الحضارة والتاريخ والحياة الاجتماعية لدى الأجيال البشرية، حدث أن تعرضت المرأة للسحق والقمع في ظل سيطرة

الثقافة البطريركية، التي قامت على رسم معالم وهوية المرأة على اعتبار أنها مجرد جسد، وكائن مكمل للحلقة التي يتمركز فيها الذكر.

وترد تيمة التّمرد على الأب والزوج والعادات والتقاليد والثقافة – التي تقضي ببقاء المرأة طوال حياتها خاضعة للزوج وتابعة للأهل – مهيمنة في رواية "اكتشاف الشهوة"، وتمثل الناتج العامة لعلاقة الذات/ باني بالأب، التي تأتي في ثلاث مراحل، هي: ما قبل الزواج، وأثناء الزواج، وما بعد الزواج، ويظهر الأب فيها موازيا لابنه "إلياس" الذي يعد امتدادا له، وممارسا لفعل العنف ضد الذات بالنيابة، لا يغيب عنه، بل إنه يتخذه أداة لتنفيذ بطشه على الأنثى، فهو عنيف ومتسلط يحتقر المرأة ويضربها لأي سبب، كما يظهر ذلك من خلال امتداد ذلك العنف الممارس على الأم في مرحلة صباها:

« كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالا، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد: "... حتى تموتي... حتى تموتي... لم نكن نفهم سر الخلافات بينهما، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى تموت»[35].

وعندما تكبر الذات لا يمارس معها العنف بشكل مباشر، وإنما يحفز الأخ لممارسة الفعل بدلا منه؛ لأنه امتداد له، وصورة متطورة منه، فتخلف ممارسة الأب والأخ اضطرابا مستديما في نفسيتها، وتظل تتذكر أول حادث عنف مارسه الأخ ضدها بمباركة من الأب:

« كان في الرابعة عشرة حين رآني ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة" عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري، وقد كاد البيت أن يحترق يومها بسبب فعلته لولا أن هب الجيران وأخمدوا الحريق، وقد وقف والدي أمام فعلته مديد القامة فخورا بما حدث وقال أمام الجميع: في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه»[36].

تدفعها أفعال الأب والأخ إلى قطع العلاقة بهما فعليا، وإبقائها شكليا فقط؛ إذ تقرر أولا التعلق بالعم تعويضا عما فقدته في إطار علاقتها بأبيها، وتؤكد أن هذا العم هو الأب الفعلي لها وبموته عرفت اليتم الحقيقي:

« لم يمت عمي للتو، ظل سبع ساعات يقاوم الموت وفجرا مات. "محبوبة" ترملت، وأنا تيتمت»[37].

إنه بمثابة المعادل الرمزي الذي يكشف اتساع الهوة بينها وبين أبيها البيولوجي الذي لا تشعر بأبوته وهو معها، على عكس عمها الذي يعوضها عن مشاعر الأبوة المفقودة.

وعقب هذا الفراغ النفسي جرّاء تشظي هويتها ظهر لها أن تتزوج ظنا منها أن الزوج سيأتي منقذا من معاناتها تلك إلا أنها تكتشف أنه أكثر قسوة وعنفا وتسلطا منهما، فتعيش غربتها في باريس معه، وحينما تقرر خيانته تنفيسا عن الكبت والعنف الذي يمارسه ضدها، تكتشف أن الأب والأخ –كسلطة ومعيق من الاتصال بفعل ما، وممارسته بحرية –، ما يزالان قابعين بداخلها كحارسين للقيم والأخلاق، تخشاهما حتى وهي بعيدة عنهما جغرافيا:

« حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقبني ويراقبني، فالتفت خلفي أحيانا أبحث عنهما بين الوجوه، وأتخيلني فأرة تركض في قفص، بدافع الخوف كنت أغادر الأماكن كلها، وأخلي الذاكرة من كل الرجال الذين عرفت أومن أي شيء يصف ذكرا»[38].

وتمثّل عائلة "بني مقران" في رواية تاء الخجل أنموذجا للبنية البطريركية التي تفرض قوانينها على أفراد الأسرة ذكورا وإناثا، وهذه السيادة يتقاسمها كبير العائلة وذكورها، وخير شاهد على ذلك حادثة زواج والد البطلة "خالدة" من امرأة ثانية بغية إنجاب الذكور؛ لأنّ الزوجة الأولى صارت عاجزة عن الإنجاب، وهذا بعد ما تمخض ذلك الزواج الأول بعد طول زمن بإنجاب طفلة وحيدة هي"خالدة"، « منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرّتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنّه تزوّج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك»[39]

لقد وجد عبد الحفيظ نفسه وسط مجتمع وأسرة تقرّر فيه التقاليد والأعراف مصير الفرد ومستقبله، ولم يكن بوسعه الإبحار ضد الأعراف والتقاليد، فتوجّب عليه أن يكون له ذكور، من صلبه يحملون اسم العائلة، وهذا الأمر متوارث منذ الجاهلية.

وتناولت كتب التراث العربي قصة أبي حمزة الضبي مع زوجته التي لم يكن تلد إلا البنات، وقد هجرها، ولجأ إلى خيمة جيرانه يبيت فيها فرارًا من زوجته التي ولدت له بنتًا مجددا، وقد نسبت هذه الأبيات لزوجته تعاتب فيها زوجها، وتقول منشدة فيها: «

ما لأبي حمزة لا يأتينا ... يظل في البيت الذي يلينا

غضبان أن لا نلد البنينا ... تالله ما ذلك في أيدينا
وإنما نأخذ ما يعطينا ... ونحن كالأرض لزارعينا
ننبت ما قد زرعوه فينا»[40]

فما كان على عبد الحفيظ إلاّ الرضوخ لهذا القرار البائد على الرغم من حبه لزوجته وابنته الوحيدة، وكثيرا ما كشف السرد النسوي أنّ قيمة المرأة/الأم، تتحدّد بنوع المولود، « فالمرأة التي تلد الإناث لا تحظى بأي اعتبار في المجتمعات العربية»[41]، فهي دائما بحاجة إلى ولد ذكر، يحفظ لها كرامتها في مجتمع الذكور.

كما صورت فضيلة الفاروق في رواية اكتشاف الشهوة تلك العلاقة الجنسية الزوجية، والتي من المفترض تكون حميمية بين الزوجين بأنها جريمة في حق الأنوثة، بالوجه الذي وصفته بالاغتصاب، حين حدث أول اتصال بينهما، مع أنها كانت تعتقد في الزواج رحمة من أبيها وأخيها، تقول: « ...جن جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي ثمّ طرحني أرضا، واخترقني بعضوه. لم يحاول أن يوجّهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم العذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة[42]».

هكذا ترى البطلة علاقتها مع المقربين منها بدءا بأبيها وانتهاء بزوجها، وحرصت على تعرية الرجل من خلال "مود"، وتعمدت أن تسرد حقارته« لطالما تحدثت معه فقط عن رائحة فمه، أردته أن يستعمل فرشاة الأسنان ولو مرة في اليوم لتزيل من فمه تراكمات الأكل والتبغ، ولكنه كان يثور علي...إنه لا يفكر في القبلة التي يمنحها لي، تلك القبلة التي تجعلني أصاب بالغثيان إلى أن شطبتها من قاموسي الجنسي،...ثمّ حين يبحث عن جسدي لا يعنيه أنّ هذا الجسد كيان يشبه كيانه وأنّ لي غريزة، ومشاعر، كل ما هنالك أنّه يخترقني قبل أن يوقظ شهوتي، يفعل ذلك بسرعة وأنا بعد شايحة، يؤلمني دون أن أشعر بأي متعة ثمّ ينتهي ويتركني جثة تحتضر»[43].

وفي ظل هذه التراكمات النفسية القاهرة تلجأ البطلة إلى ضرب المحظورات عرض الحائط، وتتوعد بالتمرد والانتقام من أشكال السلطة الأبوية، لأنها اقتنعت بأن البيئة الثقافية ما عادت لتنصفها، تقول: « عدت وأنا مقتنعة أن الباب الذي يأتيني منه الريح لا يمكن سدّه لأستريح يجب كسره، والوقوف في وجه الريح حتى تهدأ، لقد تعلمنا سياسة الإغلاق منذ نعومة أظافرنا، ولهذا نجهل تماما ما معنى الريح، وما معنى أن تهب، ما معنى أن تجرف معها الوساخات والمبادئ

المزيفة والأعراف المغلقة كالتعاويد والتقاليد الكرتونية عدت وأنا محملة بثورة، أخبئ جيشا بأكمله بين ضلوعي...»[44].

تطرح فضيلة الفاروق موضوعة الاغتصاب بقوة في "تاء الخجل"، وتدين بذلك السلطة الحاكمة، إذ ترى فيها أنّها ساهمت بشكل كبير في تردي الأوضاع الأمنية، كما زادت من حدّة الوضع المؤسسة الدينية، واختلط الحابل بالنابل، فلم تعد تشعر المرأة في وطنها الجزائر لا بالأمان ولا بالأنوثة. تقول « كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف. كنت مشروع كتابة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره»[45].

لقد تفاقمت الأوضاع المزرية التي آلت إليها الجزائر في العشرية السوداء، وما حدث فيها كانت النساء أكثر ضحية فيه، تقول: « ...هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كلّ مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب" وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتوسلهم، نقبّل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون »[46]. لقد حزّ في نفس البطلة أن ترى نفسها، والنساء الأخريات أجسادا للمتعة، وأنّ مكمن شرف الرجل هو عذرية ابنته، فهي لا تساوي شيئا إن فقدت تلك العذرية في موضع لا ترتضيه لها الأعراف والشرائع؛ لأنّ مصيرها هو الإهلاك والإفناء. تقول عن "ريمة نجار" إنّها « طفلة في الثامنة من عمرها رمت بنفسها من على "جسر سيدي مسيد". لم أصدّق أنّ الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة»[47].

وتتجلى كذلك مظاهر الآخر المعادي في رواية عرش معشق في شخصية "بوعلام"، حين تزوج خلسة عن الخالة "حدهم"، ليخلق جرحا عميقا في نفس الخالة، لا تضمّده السنون.

وكان بقاؤها على توافق معه يفرض عليه تقليص المدة الزمنية المقضية بعيدا عن المنزل؛ إذ يقدم السارد شخصية "حدهم" منهارة بعد معرفة أن زوجها قد تزوج خفية عنها دون أن تشعر بذلك، ومن خلالها تطرح قضية تعدد الزوجات كإحدى القضايا الاجتماعية التي تعرفها الأسر العربية، وتسلط الضوء على انهيار الذات الأنثوية أمام اللاتوافق الأسري الذي خلقته المؤسسة الذكورية ممثلة في شخصية "بوعلام". هذه الشخصية التي قدمتها الكاتبة متمرسة في الكذب،

ومشوهة للطفولة، مما انعكس على تكوينها النفسي المؤثر سلبيا على الزوجة التي كانت ضحية مبادئ زوجها السلبية.

وفي معرض استدعاء الكاتبة لحادثة إعادة الزواج، والمتمثلة ضربا من الخيانة تقدم رؤى متعددة، تبرز في مجملها حجم الخراب، والاغتراب الذي يسود العلاقات الأسرية في المجتمع، وقد ذكرت منها ما يتعلق بالخيانة الزوجية ومنها ما يتعلق بالميراث، ويتجلى ذلك في قدوم الزوجة الثانية إلى منزل "بوعلام" للمطالبة بحقها فيما ترك، وهو ما قوبل سرديا بالصد، كون الأملاك مسجلة باسم "حدهم"، وفي موقف مضاد لأي فكرة قد تراود الزوجتين، توظف الكاتبة عبر نسيجها السردي تدريجيا كيفية اختفاء الزوج عن الأسرة، بخلق شخصية مجهولة، تنقل لها أخباره، فبدأت بنبأ إصابته بمرض نفسي خطير، ثم انتحاره بشرب محلول قاتل، وفي ظل تحركاته السردية تقف الذات الأنثوية عاجزة عن التفاعل، فالموقف ظاهريا يفتح المجال للغوص في العالم الداخلي، واستدعاء الذكريات، ويظهر ذلك على لسان السارد العليم، إذ تقول "نجود":

« لم تهتم خالتي حدهم بقضية الشقة لاقتناعها التام أنها تتمتع بالأحقية بما لا يترك للشك مراودتها قدر أنملة، إنها تملك أوراق الثبوتية، لكن الأمر الذي لاحظت أنه أفزعها ودوخ رأسها وجرح كبريائها هو قدرة بوعلام وجرأته على الخيانة والكذب منذ سنوات وعلى حبكه هذه المفاجأة غير السارة التي تركها لها هدية بعد عشرة طويلة(...) ظلت خالتي تردد وهي تشير بسبابتها من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وتحرك رأسها في نفس الاتجاهين:
ـ الراجل ما فيه الثقة.. الراجل ما فيه الثقة..!»[48].

نلمس في الحادثة التي جسدتها الكاتبة في روايتها تمهيدا لإنهاء فاعلية شخصيتي "حدهم وبوعلام"، فخيانة وموت "بوعلام" أدخل "حدهم" في بوتقة مغلقة، فقدت خلالها القدرة على التعايش مع الحدث، أو إبداء الرغبة في الاستمرارية، وورد ذلك في عبارة (كانت تبدو غائبة، مشتتة الفكر)، فالغياب والتشتت هما الصفتان السائدتان على الأجواء، أمام الصدمة التي أجبرتها على الرجوع إلى الماضي، واسترجاع بعض الذكريات التي جمعتها بـ "بوعلام"، ليتجه السرد إلى مسار آخر تبرر من خلالها الساردة على لسان "بوعلام" سبب اختراعه لهذه الفكرة التي أدّت إلى تفكك الأسرة، بضياع الخالة في ذكرياتها، وانشغالها بالعبادة كآخر ملاذ لها، وإهمال مصير الزوجة

الثانية سرديا، وفتح المجال لظهور أحداث سردية جديدة، تحتل فيها "نجود/ زليخا" و"عبدقا" بقية الأحداث السردية.

الخاتمة:

إنّ التصدي لموضوع الآخر أمر معقّد للغاية، لا يمكن الادعاء بالقول المفصول فيه، نظرا لشتاعته، واختلاف الفلسفات والرؤى المنظرة فيه، بيد أنّ ما يجمع عليه أغلب الدارسين فإنّ اختلافا ظاهرا بين الذات الأنثوية والذات الذكورية. وقد استخلصنا بعض النتائج حول ذلك الاختلاف هي كالآتي:

-تعيش المرأة العربية والغربية بوجه أقل معاناة واضطهاد كبيرين منشؤهما بيولوجي لا غير.

-الرجل يمثل القطب والمركز للظواهر الاجتماعية على مرّ العصور بفعل تراكمات الثقافة الأبوية.

-الكتابة لم تعد همّا ذكوريا فحسب، بل أصبحت انشغالا أنثويا تسائل به الأنثى عالمها، وتدافع بها عن خصوصياته، وعن حقوقها التي حرمت منها ردحا من الزمن.

-ظهور شخصية المرأة المتمرّدة على الأعراف والمحظورات الدينية ما هو إلا ردة فعل ناتجة عن الهقر، واللامساواة من قبل الرجل في حق المرأة.

-القضايا المطروحة في النماذج الروائية النسوية الجزائرية ما هي إلا حقيقة تعيشها المرأة العربية بوجه خاص

-التعبير عن خصوصيات الرجل لم يعد ضربا من الخيال من قبل المرأة، مادامت تمتلك آلة اللغة، وقد قفزت قفزات عملاقة من خلال مجاراة الرجل في ذلك.

استفادة المرأة المبدعة من نظريات اخترعها الرجل كتفكيكية ديريدا، لتدحض مركزية العقل، وثنائية الذكورة والأنوثة التي ساهمت في معاناة المرأة عقودا من الزمن.

-الأنا المؤنثة تمتلك القدرة للتأثير في الأنا المذكرة، وبالتالي تساهم في تغيير حركية العالم والتاريخ معا.

هوامش :

[1]- فاطمة كدو، الخطاب النسائي ولغة الاختلاف، مقاربة للأنساق الثقافية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2014، ص:128.

[2]-مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجنوسة والمعرفة، صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير، ع19، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1999، ص:6،7.

[3]-محمد رضا الأوسي، الخطاب الروائي النسوي العراقي(دراسة في التمثيل السردي)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2012، ص:17.

[4]-سو ثورنام، الموجة النسوية الثانية، ضمن: سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص:65.

[5]- المرجع نفسه، ص:64.

[6]-مجمع اللغة العربية- جمهورية مصر العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د. ط، 1983، ص:208.

[7]-ينظر: سو ثورنام، الموجة النسوية الثانية، ص:71.

[8]-شيرين ألو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص:42.

[9]-الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص:318.

[10]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، منشورات الاختلاف، الدار العربية ناشرون، ط1، 2006، ص:09.

[11]-حسين المناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص:48.

[12]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:10.

[13]-سيغموند فرويد، الحياة الجنسية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1999، ص:145.

[14]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:16.

[15]- الإبشيهي محمد بن أحمد، المستظرف من كل فن مستطرف، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، لبنان، ج/2، 1996، ص:658.

[16]-آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2007، ص:726.

[17]-المصدر نفسه، ص:67.

[18]-سارة حيدر، لعاب المحبرة، ص:55،56.

[19]-المصدر نفسه، ص:56.

[20]-المصدر نفسه، ص:56.

[21]-المصدر نفسه، ص:56،57.

[22]–لين ساي جيرمان، النظريات البطريركية، مركز الدراسات الاشتراكية، موقع: "كتب عربية"، ص:4،5.

[23]–هدية حسين، زجاج الوقت، دار نارة، عمان، ط1، 2006، ص:07.

[24]–مجموعة من المؤلفين العرب، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، الفلسفة والنسوية في فضح "ازدراء الحق الأنثوي" ونقضه و"التمركز الذكوري" ونقده، منشورات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط1، 2013، ص:428.

[25]–غارودي روجيه وآخرون، نقد مجتمع الذكور، تر: هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص:20، ص:60.

[26]–يوتيوب: الروائية أحلام مستغانمي في ضيافة صباح العربية، الموقع:

https://www.youtube.com/ watc ?v=e_EeC9DvWOMc&=852s

[27]–صالح بشرى موسى، ثنائية الوجود والمطابقة –قراءة في خطاب الأنوثة، مجلة جدل، بغداد، العددان 7–8، 2008، ص:83.

[28]–مقدم يسرى، مؤنث الرواية، دار الجديد، بيروت، ط1، 2005، ص:54.

[29]–أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، دمغة الناشر هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2012، ص:250،251.

[30]–المصدر نفسه، ص:274.

[31]–المصدر نفسه، ص:330.

[32]–رشا ناصر العلي، ثقافة النسق. قراءة في السرد النسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص:432.

[33]–عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية(رؤى وانطباعات)، منشورات الحضارة، 2004، ص:118.

[34]–بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية– أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية،(20)،مارس، 2009، ص:115.

[35]–فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، منشورات رياض الريس، بيروت، ط2، 2003، ص:87،88.

[36]–المصدر نفسه، ص:14.

[37]–المصدر نفسه، ص:46.

[38]–المصدر نفسه، ص:14.

[39]–فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط3، 2015، ص:19.

[40]–جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط4، ج9، 2001، ص:94.

[41]–العباس محمد، تهريب الذات من النص، منشور بجريدة اليوم بموقع:

https://www.alyaum.com/articles/106949

[42]–فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص:8.

[43]–المصدر نفسه، ص:92،91.

[44]–المصدر نفسه، ص:83.

[45]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص:13.

[46]– المصدر نفسه، ص:47.

[47]– المصدر نفسه، ص:42.

[48]–ربيعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، ط1، 2013، ص:138.