الرواية التاريخية الجديدة ونقض الأبوية –رواية " الرايس" لهاجر قويدري أنموذجا.

The new historical novel and destroying the authority of man–the novel of «El-rayes» to "Hadjer kouidri" a sample.

عبلة بن مولاهم *

كمال بولعسل ♣†

تاريخ الإرسال: 2021/01/15	تاريخ القبول: 2021/05/20	تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

ارتبط الفكر النسويّ بالأدب ارتباطا وثيقا، لأنه وجد فيه ميدانا رحبا للتعبير عن رؤاه وتطلعاته إلى إعادة التابعة المهمّشة إلى موضع لا تحتل فيه المرتبة الأدنى في التراتبية (رجل/امرأة)، بل لتقف مع الرجل موقف الندية في رحاب المتخيل الأدبي، ومن بين الوسائل التي تمت الاستعانة بها للوفاء للنسوية بهذا الدين: استعارة التاريخ عبر الكتابة الروائية التاريخية، لتكون الكتابة كشفا لكل من أبوية التاريخ العام وتاريخ الأدب، والنصوص الروائية والثقافة التي أقصت المرأة، وتتحقق هذه الغاية بشكل وافر حين تتوسل الرواية التاريخية بتقنيات الرواية الجديدة. وسيتم رصد مثل هذا التوجه من خلال رواية "الرايس" لهاجر قويدري.

الكلمات المفتاحية: الأدب النسوي، الرواية التاريخية الجديدة، الأبوية، التابعة، الثقافة.

المؤلف المرسل: عبلة بن مولاهم benmoulahemabla@gmail.com

*مخبر البحث في الدراسات الاجتماعية اللغوية والاجتماعية التعليمية والاجتماعية الأدبية، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر benmoulahemabla@gmail.com

♣ مخبر البحث في الدراسات الاجتماعية اللغوية والاجتماعية التعليمية والاجتماعية الأدبية، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر kamel.boulassel@yahoo.fr

Abstract:

The feminist thought has been linked with literature as this later has found a large field in it to express its visions to make a return to the marginalized dependent.

And among the means that it relay on to be loyal to women in this debt is: borrowing the history in a narrative historical form to make this later a revealing to the history that destroy women, and to realize this goal when the narrative history ask for help from the new strategies, it will monitor this orientation in a form of the novel of «El-rayes» to "Hadjer Kouidri".

Key words: *Feminism literature, the new historical novel, patriarchy, dependent, culture.*

*** *** ***

. مقدمة:

أوجدت المرأة العربية لنفسها مكانا داخل الحقل الأدبي بعد عصور ممتدة من الاحتكار والهيمنة الذكورية للكتابة، اتكاء على إقصاء مبيت وأصيل في الوعي الذكوري حينا وفي اللاوعي حينا آخر، إقصاء لكل ما هو مؤنث، والدأب على استحضاره _فقط_ في حدود ما يعضد سلطة الرجل ويكرس الثنائية التراتبية رجل/امرأة. ولم يكن سعي المرأة لتحقيق هذا الوجود عن طريق ممارسة الكتابة وحده كافيا، فالتأنيث الذي يصبغ اسم المؤلف كثيرا ما لا يتعداه إلى محتوى المؤلَّف، إذ وفي أحيان كثيرة يعضد ما بين دفتي المؤلف الفكر الذكوري، ويحدث ذلك حين يقع فكر المرأة الكاتبة في أسر الوصاية الأبوية وتعجز عن الخروج من عباءتها لتكرس هي الأخرى صورة التابعة القابعة برضوخ واستكانة في زوايا الوجود الذكوري الطاغي. بيد أن الوعي النسوي سرعان ما انبرى إلى زحزحة أمثال هذا المشهد عن المركز ليغدو كتابة هامشية ما عادت تعززها إلا قلة قليلة من الكاتبات، في حين حطمت أغلالها السواد الأعظم من الكتابات النسائية خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين بعد مسيرة طويلة نشطت فيها حينا وخمدت أحيانا منذ مطلع القرن، بل منذ العقود الأخيرة للقرن التاسع عشر، في سعي دؤوب إلى استرداد التابعة لصوتها في شتى مجالات الفعل ومنابر القول. وكانت الرواية ميدانا خصبا لاحتضان الفكر النسوي بما تتيحه من فسحة فسيحة للقول.

2. الرو اية والنسوية:

من الثابت أن كلا من المبدع ونصه هما نتاج مرجعيات وسياقات ثقافية، فالنصوص الأدبية هي « جزء من الثقافة بما تحمله من أنساق ورموز تعكس متخيلات الأمة، وتعبر عن تصوراتها حول الذات والعالم»[1] ،وعطفا على ذلك تعبيرا عن تصوراتها عن "من" يكون الرجل و"ما" تكونه المرأة، ولإن كانت النصوص الأدبية تحمل أنساق الثقافة التي تكتب منها وعنها ولها، بل وتحت وطأة إملاءاتها، فإن انوجاد هذه النصوص في حد ذاته هو ثمرة ذلك أيضا، ولأنه كذلك، فإن تاريخ الأدب قد تواطأ مع الفكر الذكوري وكان صوته حين جعل من نفسه تاريخا لأدب الرجل، فمن جهة فإن " الرجل بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية، وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة"[2] وذلك ما يمثل إقصاء جذريا من "الوجود بالكتابة " أساسا، ومن جهة ثانية، وحين تتحدى بعض النساء ذاك الخط الذكوري الأحمر لتعبرن عن وجودهن كتابة، فإن الفكر الذكوري ينبري مجددا "رافضا وضع نتاج المرأة حيث ينتمي وفقا للتصنيف الأدبي والفني المتعارف عليه نقديا"[3] في تحيز مسبق ضد ما هو مكتوب بقلم المرأة بوصف "مواضيع النساء أقل أهمية من مواضيع الرجال" [4] ، والفيصل في تحديد المهم والأقل أهمية هو الميزان الذكوري طبعا، ولأن التاريخ الأدبي والنقدي يجب أن يحفلا بما هو مهم فقط، فبالإمكان الترفع دون غضاضة عن الاهتمامات المحدودة في الأدب، والتي تجد مسرحا واسعا لها في كتابات النساء؛ وتقدم بثينة شعبان مثالا من عمق تاريخ الأدب العربي الذي لعب الفكر الذكوري فيه "دورا حتى في تسجيل، أو إهمال، الشعر الشفهي في عصر ما قبل الإسلام. فالكثير من الشعر الذي قالته النساء لم يسجل، إما لأنه اعتبر ضعيفا أو لأنه تجاوز الحشمة، ولذلك من الأفضل ألا تقرأه الأجيال القادمة ومن هنا، فإن أغلب شعر النساء الذي وصلنا يدور حول رثاء الآباء أو الإخوة الشجعان"[5]؛ أي أنه ثبت ضمن الأدب المعتد به حين صدح الصوت الأدبي للمرأة فيه بنبرة التابعة، ليعزز تبعيتها ويعضد ما يراه الذكر في نفسه من تفوق، ويغض الاهتمام طرفه عنه حين تتجاوز فيه التابعة حدود ما سطره لها الرجل مما يجب ومما لايجب أن يتسم به سلوكها _رغم أن مفهوم الحشمة أو اللياقة لم يكن أبدا مما يمكن أن يلتفت إليه عند الحديث عن أدب بقلم رجل، وأشعار "امرئ القيس" و"عمر بن أبي ربيعة "و "أبي نواس" خير دليل على ذلك_ أو حين يتجاوزه أدبها ليكتب عنها؛ إذ يكون حينها أدبا

ضعيفا لضعفها هي وهشاشة اهتماماتها، والمحك في هذه الأحكام ليس أبدا دينيا، ويكفي لتأكيد ذلك إنعام النظر في المثالين السابقين "فامرئ القيس" جاهلي و"بن أبي ربيعة"و "أبو نواس" أمويان، والتدوين أساسا كان في القرنين الثالث والرابع الهجريين. ولو كان الأساس دينيا لشمل الرجال والنساء على حد السواء، فالحياء ستر خلقي وليس سترا جسديا مفروضا على المرأة دون الرجل. وهذا ما يمثل الوجه الثاني للإقصاء؛ أي إقصاء من "الوجود في الكتابة".

لقد انسحبت هذه السمة الإقصائية على تاريخ الآداب العالمية برمتها، ومن هنا كان اهتمام النسويات بالأدب بوصفه معطى ثقافيا مؤثرا، إنهن إذن "مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب _بوصفه خبرة ثقافية_ ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء في نصوص أدبية، فهو مؤثر في إنتاج المعاني والقيم التي تكبل النساء بقيد عدم المساواة"[6] .ولهذا انصب جهدهن في التعاطي مع الأدب على تعرية الأنساق الثقافية التي كرست تراتبية (رجل/امرأة) من جهة، وعلى خلخلة تلك التراتبية بتقويض مركزية الرجل من جهة أخرى. وهذه المساعي هي التي خلقت ما اصطلح عليه بالأدب النسوي، وهو الإطار الأشمل للرواية النسوية مدار الحديث ها هنا، والتي تعني كل "رواية تسعى إلى مقاومة الفعل الذكوري وتفكيك الأنساق الثقافية التي تعمد إلى النمذجة وخلق مركز مهيمن مقابل هامش مقصى ومغيب"[7]، هذه الرواية هي التي يصطلح عليها سعيد يقطين برواية الأطروحة النسائية وهي عنده: " "الرواية النسائية" ذات الملامح المتميزة والميثاق السردي الخاص بها، والتجسيدات المختلفة(...)، ونضع من بين أهم أسسها الانطلاق من "المرأة" باعتبارها ذاتا وموضوعا للكتابة"[8] ، ومن الواضح هنا أن فكرة سعيد يقطين تقع ضمن الاتجاه الذي يقصر الرواية النسوية على النساء فقط، رغم أن واقع الكتابة يثبت النسوية حتى لكتابات بعض الكتاب من الرجال. وعليه فإن النسوية هي منطلق فكري وإديولوجي يتجاوز جنس القلم تذكيرا أو تأنيثا، فبين الرجال نسويون وبين النساء ذكوريات أبويات.

وقد اضطلعت الرواية من بين الفنون الأدبية الأخرى بمهمة الانتصار للنسوية باقتدار نتيجة لطبيعة القول فيها ومساحته، وهذان الخصيصتان هما ما يعبر عنه تعريفان للرواية مما يندرج ضمن التعاريف المدرسية، وهما تعريفان مبتسران لكنهما يصيبان جانبا من خصائص الرواية في حدود ما ينسبانه إليها، إذ يرى أحدهما في الرواية

"تمثيلا لغويا لعالم الواقع"، ويرى ثانيهما في الرواية حجمها فيحددها بالقول بأنها "قصة طويلة". وخاصية تمثيل الواقع ومعها خاصية اتساع مجال القول في الرواية، يتيحان مدى واسعا لقول الكثير عن واقع تاريخ طويل وممتد من الهيمنة الأبوية وعن أشكال لا حصر لها لتمظهرات تلك الهيمنة وفرضها لسطوتها. وبهذا يكون الإبداع السردي من خلال القصة والرواية بشكل خاص " هو الواجهة الأساسية التي يريد أنصار الحركة من خلالها تجسيد تصوراتهم ورؤاهم حيال هذه القضية في مختلف تجلياتها وأبعادها"[9] ، فلم يجدوا وعاء أنسب ولا أرحب من الرواية لاحتواء ذلك جميعه.

ولعل العامل الذي يعول عليه في كتابة سرديات بديلة أو مضادة لما كرسته الكتابة الروائية الذكورية لقرون، هو ذاك الخرق الذي اعترى الكتابة الروائية التقليدية، وذلك اللعب المخاتل على المشكلات السردية الذي مارسته الكتابة الروائية الجديدة منذ مطلع القرن العشرين ، وبشكل أشد وضوحا منذ منتصفه، مما أتاح للشكل الروائي أن يتأهل للقول أكثر حتى من المضمون نفسه، خاصة وأن التقاليد الروائية السابقة لموجة التجديد هي مما دأب قلم الكاتب الرجل على تحنيطه، بما أن تاريخ الكتابة هو تاريخ الكتابة الذكورية. أما الرواية الجديدة التي انبرت لتحطم تقاليد السرد الروائي الكلاسيكي من جهة، وتقاليد السرد الواقعي "البلزاكي"* الذي أراد أن يحوز منزلة الدوغما ويبسط نفوذه على حاضر ومستقبل الكتابة الروائية من جهة ثانية، هذه الرواية الجديدة التي تميزت بشكليتها المفرطة حسب رأي أعدائها، قد باتت تصدر هذا الشكل لا لمجرد اللهو التشكيلي الشكلي، بل لتثري به القول وتكثفه عبر شحنه بوافر من الخطابات المتوارية تحت ضلال مختلف المشكلات السردية التي عبثت الرواية الجديدة بصلابتها.

3. الرواية التاريخية الجديدة والنسوية:

إذا كان تاريخ الأدب حافلا بإقصاء وتهميش المرأة، فإن التاريخ العام موغل في اقتراف ذلك والتفنن فيه، فالتاريخ العام هو ليس تاريخا للبشر ذكورا وإناثا، رجالا ونساء كما تفترضه كلمة "عام"، بل أن التاريخ العام هو تاريخ الرجال بما أنه قد "صنعه الرجل أو لعله صنعه لأنه هو من تولى كتابة مسيرة الكون وحوادث الزمان، فجاء هذا التاريخ رجلا لأنه من إنشاء الرجل"[10] ثم أنه ليس تاريخ كل الرجال، بل الأكثر رجولة منهم والأعظم اقتدارا على قيادة الكائنات البشرية الأخرى وصناعة التاريخ، وحين يعلم أن بداية تدوين

التاريخ الحديث قد نبتت في تربة الفلسفة المثالية، وفي حياض الاتجاه الرومانسي في الرواية، تتكشف علة ذلك المبدأ في النظر إلى التاريخ بوصفه نتاج أفعال الشخصيات العظيمة، وتتكشف معه علة إقصاء من ليسوا كذلك وإحالتهم إلى الهامش، وتتكشف بالضرورة إذن علة تهميش النساء ووصمهن ب "الآخر" الدوني.

إن مراجعة ثلة من المفكرين المعاصرين لسقطات الفكر الإنساني على امتداد التاريخ البشري في أفخاخ التمركز هو الذي قاد إلى " مراجعة للتاريخ وتأمل ما اكتظ به من إقصاء، وتهميش واستبعاد، ومن هنا نلاحظ ذلك الخطاب الذي طفا على السطح والذي تعلق بالمهمشين والأقليات..."[11] وعلى رأسهم النساء و لإن كانت إعادة النساء إلى مكانهن في التاريخ المكتوب تحت مسمى "التاريخ الرسمي" صعب المنال _إلا لماما نتيجة لمحو آثار المؤنث في الغالب مما يحول دون ترهين المقصي والمغيب_ فإن الفكر النسوي احتال لتحقيق تلك العودة عبر ما يتاح من منافذ غير رسمية أبرزها التخييل، والمقصود بذلك تحديدا هو "التخييل التاريخي"؛ حيث يتخذ التاريخ اللامكتوب مطية لاستدعاء حضور مكتنز للمرأة، خاصة وأن الرواية الجديدة قد عصفت ببطولة الشخصية الروائية، واستبدلتها باللابطل، ورفضت النماذج المتفردة، لتوزع اللامبلاة بالتساوي على شخصياتها، مما أتاح ثغرات لا حصر لها لاستضافة الرواية لمن استنكفت الرواية التقليدية عن تقليدهم أدوار البطولة.

إن ذلك التمازج الحاصل بين الرواية الجديدة بكل تقنياتها الشكلية والمضمونية الطافرة، وبين الرواية التاريخية بوصفها نوعا روائيا جادت به الرواية التقليدية وعاش معها جميع مراحلها وتقلباتها من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالواقعية، أسفر عن خلق روائي جديد، حيث أفرز ذلك تعاملا جديدا للرواية التاريخية مع المعطى التاريخي، على مستوى التقنيات والأشكال والأغراض الكامنة خلف استضافة "التاريخي" في رحاب "التخييلي"، "حيث تحولت الرواية التاريخية تحولا جادا نحو إقرار مزيد من الأدبية، التي تستخدم التاريخ كمادة خام لغايات إبداعية صرفة، تهدف إلى نقد الذات، والاستفادة من أخطاء وتجارب الماضي، واستكناه المستقبل (...) كل ذلك وفق رؤية فنية إسقاطية تربط الماضي بالحاضر"[12]، فلم يعد حضور التاريخ في الرواية لأغراض التسلية أو التعليم أو الإخبار ولا خدمة للتاريخ بتقديمه في قالب سردي مشوق للقراء، وإنما بات استحضاره خدمة لخطاب

الرواية نفسها، حيث دخلت الرواية التاريخية باستثمارها لتقنيات الرواية الجديدة "مرحلة استثمار التاريخ استثمارا إسقاطيا واعيا يرتهن التاريخ فيه إلى ما هو فني بالدرجة الأولى، وفيه يتهيأ التاريخ قناعا"[13]، وفيه أيضا يتهيأ اللعب الذي تتيحه الرواية الجديدة على مختلف المشكلات السردية ومعه اللعب على مضامين التاريخ، يتهيأ ليشحن الخطاب و يشذره بين الشكل و المضمون.

تقول سارة ميلز أن "نصوص التاريخ متميزة في علاقتها بالحقيقة(...)، والنصوص الأدبية لها علاقة مركبة بكل من الحقيقة و القيمة، فهي من ناحية تقدم "حقيقة" عن الحالة الإنسانية ولكنها تفعل ذلك بصورة قصصية وبالتالي "غير حقيقية". ومع ذلك ففي تناول بنية لغات خطاب الذكورة والأنوثة مثلا يمكن مناقشة النصوص الأدبية مع نصوص أخرى كالأعمال التاريخية"[14]. وقياسا على كلام "ميلز" تكون لنصوص الرواية التاريخية الجديدة علاقة بالغة التركيب بكل من الحقيقة والقيمة، لأنها ترسي كتابتها على خلفية المرجعية التاريخية، من جهة، وتتلاعب على الشكل لترفع قيمته مراهنة عليه في حمل شق من المضمون من جهة ثانية، وحين تتكئ على سلطة المرجعي وتمزج دون فصل بينه و بين المتخيل فإنها تقول حقيقة أخرى عن الحالة الإنسانية، وحين يستقصى من خلال مثل هذه الكتابة خطاب الذكورة والأنوثة مثلا يصبح لزاما مناقشة النص الروائي التاريخي الجديد جنبا إلى جنب مع كل من المرجع التاريخي و البعد التخييلي و النسق الثقافي الذي يوجه و يحكم صورة الرجل و المرأة وطبيعة العلاقة بينهما، خاصة حين يسهم المعطى التاريخي في كشف تواطؤ سيرورة الزمن في تزكية صورة ثقافية بعينها لكل واحد منهما وتعزيز تراتبيتهما.

إن روح النسوية حين تخالط قلم كتابة رواية تاريخية جديدة سترهن الرواية بشقيها ما تعلق منه بحقائق المرجع التاريخي، وما ارتبط بالبعد التخييلي منه لتكشف سطوة الفكر الذكوري وتحيزاته، وتسعى لإقامة مكان للمرأة تزاحم فيه على الوجود، وهذا ما سيحاول الشق التطبيقي من هذا البحث الكشف عنه من خلال رواية "الرايس" "لهاجر قويديري".

4. بين تاريخ الرجل/تاريخ المرأة وتاريخ المرأة/تاريخ الرجل:

يرى سعيد يقطين بأن السرد يقوم على الخبر، وأن الكثير من الأخبار قابلة للحكي، أي أنه يمكن الاتكاء عليها لبناء عمل سردي، هذا على المستوى النظري، على أن الأمر عمليا

ليس على هذه الدرجة من الإطلاق، حيث يميز يقطين بين صنفين من الأخبار والأحداث: أولهما القابل للحكي، وهو ما تكون قيمته آنية لغرض قضاء حاجات الناس المعتادة، وثانيهما القابل للاستمرار، وهي الأخبار التي تخترق الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما، وهي مدار ما يمكن أن يتأسس عليه السرد الروائي التاريخي لأن قيمته عابرة للزمان، إذ "تشكل تبعا لذلك "ذخيرة" حكائية تامة، وشبه مستقلة عن الزمان، ويمكن ترهينها أبدا وفي أي زمان ومكان"[15].

إن الرجل الذي كتب التاريخ هو الذي حدد ما هو اليومي المستهلك مما يجب تجاوزه أي القابل للحكي، وما هو القيم من الأحداث والأخبار التي يجب تدوينها على جبين التاريخ أي القابل للاستمرار. وبهذا فقد "كان التاريخ متأثرا بآراء شخصية، عما يعتبر "ذا قيمة" من الناحية التاريخية. وكانت الأحكام العامة عن البشرية، تصدر في الماضي بناء على ما صنعه وفعله الرجال"[16]، وما يقصده "حفناوي بعلي" بلفظ "شخصية"في النص السابق هو "ذكورية"، وعلى هذا الأساس عد الرجال مجالات نشاطهم واهتماماتهم هي ما يستحق وصفا بالقيمة مما يجعلها مؤهلة لنيل مباركة التاريخ: كالحروب والسياسة والحكم، أما اهتمامات النساء ومجالات نشاطهن الطبيعي فعدت ذات قيمة أدنى وتدخل في اليومي الهش الذي يجب إسقاطه بالضرورة من سجل التاريخ المكتوب، حتى لو كان قيام النساء بهذا الجانب هو ما يسند الرجال في القيام بأدوارهم، وعلى هذا الأساس عج التاريخ بأسماء الأبطال وبأعمالهم العظيمة في الحروب والسياسة والعلم والثقافة والفن، وصدروا إلى واجهة التاريخ المدون، وفي تلك الأثناء وبينما كان الرجال يقفون على رعاية شؤون العالم المهمة كانت النساء يقمن بشؤونهن الصغيرة وأبرزها الاهتمام بالعائلة بما فيها من رجال، بل أنهن أيضا كثيرا مايقفن خلف الركح ويحركن خيوط السياسة و الحكم والحروب.

إن هذا المشهد بأدق تفاصيله هو ما تقدمه رواية "الرايس"، فقد تصدر "الرايس" بلقبه البحري العتبة الروائية الأولى، فحمل عنوان الرواية هذا اللقب منفردا ومفصولا حتى عن اسم الشخصية التاريخية "حميدو" التي تنقل الرواية جانبا من حياتها، وتتعزز هذه الصدارة التاريخية للمركز:"الرايس حميدو" بصورة مجهولة الأصل لبحار تحملها واجهة الرواية، لكن وبالمقابل يحضر الهامش ليربك القارئ حول المقصود بلقب "الرايس" أهو "حميدو" أم صديقه حين تبدأ الرواية بحديث صديق "حميدو" ومساعده "بفاريتو-

علي طاطار" و تنتهي على صورته يلقي بجثة "حميدو" إلى البحر ، فضلا عن أن الرواية تبدأ بالتأسيس لحضور "بفاريتو" بجعل نقطة الانطلاق حادثة تاريخية تسببت في قدوم "بفاريتو" اللص إلى الجزائر ليغدو بحارا مرافقا "لحميدو" وليستأثر بعشرة أحاديث من بين أربع وثلاثين حديثا تداولتها سبع شخصيات وشكلت مجتمعة متن الرواية؛ حيث اضطلعت كل من تلك الشخصيات بدور الراوي المشارك لبرهة من السرد، ولم يكن "لحميدو" من بين تلك الأحاديث حديث واحد، ولا تعرف أخباره إلا من خلال أحاديث الآخرين عنه، لا بوصفه محور أحاديثهم وإنما بشكل عابر فيما تتقاطع فيه أخبارهم معه. وبذلك يتسرب الشك إلى الشخصية التي تمثلها صورة الغلاف، أهي صورة "لحميدو" أم "لعلي طاطار"، وإذا كانت واجهة غلاف الرواية تبقي على هذا الشك قائما، فإن غلافها الخلفي يقطعه باليقين لصالح الاحتمال الثاني حين تطالع القارئ ملاحظة صغيرة أسفله وتنسب صورة الغلاف لبيفاريتو لا لحميدو؛ ومن هنا تبدأ عودة المهمش تمهيدا لعودة المهمشة، فبعد الصفحات العشر الأولى من الرواية، والتي تضطلع فيها شخصية "بفاريتو" بدور الراوي، تستلمه "مريم"، لتستأثر بأحاديث سبع من بين أحاديث الرواية، وحين تستلم الشخصيات من الرجال طرف الحديث، لا يكون كلامهم فقط عن السياسة والدولة والحرب وغيرها من المواضيع التي توصف بنخوة ذكورية بأنها صميم اهتمامات الرجل، بل أن أحاديثهم يغزوها أيضا اليومي والهش، كأحاديث واهتمامات النساء عموما، بل أن الرواية تصور حياة بعض شخصياتها وقد رهنت مقاليد الحكم فيها لنساء، كشخصية "يحيى مديلي" التي يرسم ملامحها التأثير العميق لأمه " لالا نورية الراشباطية" ثم لزوجته "الضاوية". وهذا وضع يخلق التوازن في الرواية بالنظر إلى "مريم" خطيبة "حميدو" التي رهنت حياتها لانتظار زواجها منه. ولـ"سيتا" التي وقعت صريعة بعد أن تخلى عنها "وكيل الحرج سيد علي"، وتتوسط الموقفين"ليندا" حبيبة "بفاريتو" في "درمنجيلر" مسقط رأسه التي انتظرت رجوعه، ثم هجرت انتظار "بفاريتو" كما هجرها هو وتزوجت وأنجبت.

أما عن حصر النساء في اهتمامات توصف بـ"الصغيرة" فتتساءل "بثينة شعبان" عن ذلك قائلة: "ثم من قال إن الإديولوجيات وشن الحروب هي قضايا أكثر أهمية من إنجاب طفل وتربية فرد سليم؟"[17]، ثم أن الاهتمامات الأكثر قيمة والتي تكشف عنها الرواية في صميم عمق الشخصيات الروائية من الرجال، هي ذاتها عند الشخصيات

النسائية وإن كانت عند أولئك تتوارى في العمق وعند هؤلاء تطفو بعفوية إلى السطح، بيد أن أحرج المواقف وأكثرها صدقا تكشف عن تأصلها في نفوس الرجال بالقدر ذاته عند النساء، يقول "بفاريتو" بعد أن أدرك أنه أضاع "ليندا" بعد أن انخرط في لعبة البحر ونسيها لخمس عشرة سنة: "كاد رأسي ينفجر وأنا أقرأ كلماتها، لقد ضيعتها، أنا الذي جعلتها تعيش كل هذا العذاب، سوف لن أسامح نفسي أبدا"[18]. ويقول في موضع آخر:"...أنني لست بخير، وأنني عدت إلى هنا من دون "بفارتيو"، أنا الآن لا أريد غير "علي طاطار"، أما "بفارتيو" فقد تركته هناك في درمنجيلر، شبحا يعض أصابعه ندما على ضياع حبه"[19] . والأمر ذاته ينطبق على "حميدو" الذي يصرح لصديقه "علي طاطار"في لحظة انكشاف وبوح: "ربما أردت أن ترسمني حتى أرسلها "لمريم"، لكنني متأكد أنني لن أفعل، كما أنني متأكد أنني لن أتزوجها وأنني ضيعت حياتها بالكامل، أجهل لماذا أفعل ذلك، إنها لا تستحق وأنا في داخلي أحبها أكثر من روحي"[20]. وتثبت مريم لحميدو اهتماماته الصغيرة حين تقول: "... سريره الحديدي الصغير الذي ربط عليه كل محارمي الضائعة والتي كانت تختفي من حبل الغسيل كلما جاء لرؤية العمة زوينة"[21]. ونبش "وكيل الحرج سيد علي" في زوايا حياته وروحه في سجنه وهو قبالة أيامه الأخيرة يكشف الحقيقة ذاتها مشيرا إلى "سيتا": " كيف كانت حياتك ؟ الآن عرفت أن ملح البحر تسلل إلى مسامي من كثرة ما عاشرته وأفسد طعمي، وأنها أحلى ما في العمر ومع ذلك لم أتذوق رحيقها ومنحته لغيري"[22] .

إن ما تريد أن تقرره وتقره هذه المشاهد الروائية هو أن اهتمامات البشر وآلامهم متشابهة ليس فيها المذكر والمؤنث وأن "العالم قد وصل إلى مرحلة من العقلانية التي يؤمن فيها كل شخص بأن القضايا الصغيرة هي الأهم لنا جميعا لأنها القضايا التي تشكل الجزء الأكبر و الأكثر حميمية في حياتنا"[23] . وإذا كانت اهتمامات المرأة أقل أهمية فإن المرأة من أبرز اهتمامات الرجل تلك الاهتمامات التي يسبغها بسبغة الأهمية.

إن رواية "هاجر قويدي"ورغم إخلاصها البين للوقائع التاريخية، فإن الشق التخييلي منها حين يأتي في خضم ذلك الإخلاص يقول بلسان وجوده أساسا قبل لسان حاله ومقاله بالبعد النسوي في الرواية من خلال شخصيات: "مريم"، "سيتا"، "تالار"، "ليندا"، "الضاوية"، "لالا نورية الراشباطية"وغيرهن، وهنا تحضر مقولة المطابقة التي تنبني عليها الرواية التاريخية لتؤدي دورها في مصداقية وقوع المحكي جميعه، المرجعي منه والتخييلي

بذات الدرجة من المصداقية فاتكاء على قانون المطابقة ذاك يروم الروائي "إلى الإيحاء، بـ"تاريخية" مايحكيه، وبأن الأحداث المقدمة تروى وكأنها "جرت" فعلا في الواقع التاريخي على النحو الذي تمثله الرواية"[24]. وبذلك تكتب الرواية تاريخا موازيا، بديلا ومضادا للتاريخ الذي أثبته تدوين المؤرخين.

5. من (السارد الرجل/المرأة) إلى السارد (الرجل-المرأة):

لقد دأبت الرواية الكلاسيكية على تقديم الراوي في جنس المذكر وأسبغت على علمه الكلية والشمولية ممثلا في "الراوي العليم"، وحتى حين لا يشار إليه علنا ويكون كائنا متعاليا في الرواية، تتلبسه روح الذكورة أيضا ويكون ضمنيا ذكرا، وبهذا كان تسليم مقاليد القول للأنثى استرجاعا لحق مهضوم، وفي رواية "قويدري" كان لمريم نصيب وافر من الحكي شاركتها فيه "تالار" التي كان لها هي الأخرى نصيب من الاضطلاع بدور الراوي، ومثل هذا الموقف الروائي يتيح القول بأنه "لو تيسر للمرأة أن تكتب تاريخ الزمان والأحداث وتولت بنفسها صياغة التاريخ ولم يكن ذلك حكرا على الرجل وحده، إذن لكنا قرأنا تاريخيا مختلفا عن فاعلات ومؤثرات وصانعات للأحداث ، وهنا ستكون الأنوثة قيمة إيجابية مثل الفحولة تماما"[25]. ويمكن تثبيت هذا الحكم على الشخصيات النسائية في النص الروائي موضوع الدراسة، "فسيتا" و"تالار" اشتغلتا جاسوستين وحين قرر "حميدو" أن يمضي حياته مسافرا عبر البحر: " في اليوم الذي تراني فيه أملك مفتاحا لبيت أعود إليه كل مساء توقف عن مناداتي الرايس حميدو، لأنني سأقص شاربي وأغسل الأواني مع النساء"[26]، اضطلعت مريم، على اليابسة التي يفر منها حميدو ليكون بطل البحار وأميرها، بالمهام التي كان على "حميدو" أن يقوم بها: "ربما تعذبت بالفعل، طوال عشر سنوات والعمة زوينة مقعدة، وأنا أهتم بها كما الأطفال الصغار"[27]، إن تصدي "مريم" بدل "حميدو" لتلك الاهتمامات الصغيرة هو الذي جعل "حميدو" قادرا على إخلاص نفسه ووقته للاهتمامات "العظيمة"؛ يقول حميدو مخاطبا صديقه البحار الأمريكي المتقاعد: "أنت مثلي، تركت والدتي وحبيبتي، لأنني أفكر في مصير إيالة تضم أهلي وأبناء جلدتي، أخاف عليهم من المهانة تحت حكم كافر متسلط"[28]، وكان الأولى مراعاة لتطابق المقال مع واقع الحال القول بدل: "تركت والدتي وحبيبتي"، "تركت والدتي لحبيبتي"، ومن هنا كان "لمريم" حق الحضور السردي ما دامت قد دفعت ثمنه.

إن إعادة المهمشة إلى زخم التاريخ وإلى زخم السرد في رواية "الرايس" كان عبر صورة مكتنزة، تعكس شحناتها الثرية شخصية "مريم" التي ألبست رداء الأسطورة من خلال اشتغالها على مدى الرواية بالحياكة والتطريز اللامتناهي وهي تنتظر عودة "حميدو" في استحضار جلي للأسطورة الإغريقية الشهيرة "بينيلوبي" التي عكفت على الحياكة وهي تعلل خطاب ودها في انتظار "أوديسيوس" ،كذلك انكبت "مريم" تطرز عصافيرها وأزهارها تهدهد بها أحلامها إلى حين عودة "أوديسيوسها" لتغدو أسطورة الانتظار في كنف الرواية كما أسبغ التاريخ المكتوب الأسطورية على "حميدو" أميرال البحار.

6. الهوية الآخرية للمرأة معطى للنسق الثقافي الأبوي:

سعت رواية "الرايس" إلى نقل المرأة من مؤخرة التاريخ إلى واجهته، ومن هامش السرد إلى متنه، سعت بالمثل إلى كشف بعض أوهام الثقافة وتحيزاتها ضد المؤنث، والسعي إلى تكريس هويتها في صورة آخرية لا في صورة غيرية. تصور الرواية ذواتا نسائية من بيئات ثقافية متباينة وتسقط عليهن صنوفا من القهر الذكوري المتباين بتباين الأعراف الثقافية التي تحكم كل بيئة.

عانت "مريم" من نظرة الانتقاص والاتهام التي توسم بها الفتاة التي لا زوج لها، فالعنوسة وصف يمكن أن يلحق الأنثى دون الذكر، ورغم أن هذه النظرة هي نتاج الفكر الذكوري فإن المرأة باتت تكرسه بدرجة أكبر حتى مما يفعله الرجل نفسه، فـ"لا يمكمن تجاهل الدور الذي يضطلع به "الآخر" بشأن تصور الذات لذاتها (...) فالآخر حاضر و بكيفية وجودية، إنه يشكل أفقا للذات وأحيانا جزءا من النظرة إلى الذات"[29]، فالمرأة التي كانت "آخر" الرجل بات هو "آخرها" أيضا، وقد تشكل شق عظيم من صورة المرأة عن ذاتها من خلال صورتها عند الرجل بطريقة لا واعية في كثير من الأحيان، فالذكر هو الذي قرر أنه كامل وليس في حاجة إلى الأنثى لتكمل نقصه، أما الأنثى فهي كائن دوني بحاجة إلى جبر نقصه وتحقيق وجوده مرهون بوجود ذكر تسند وجودها إليه، والثابت اتصال هذه "الأنثوية الدونية بنظرة الوسط الاجتماعي إلى الأنثى بوصفها النقيضة لعلو منزلة الذكر"[30]، فما يكرس هذه المنزلة الدونية للمرأة، ويجعل الكثير من الأوضاع معيبة للمرأة دون أن تكون كذلك بالنسبة للرجل يتم بتواطؤ المجتمع بذكوره _ويا للغرابة_ يتم الأمر

بإناثه أيضا، لأنه بحكم سيرورة الزمن وسلطة الذكر يغدو قانونا متأصلا حتى في فكر الأنثى وفي تصورها لهويتها، تقول مريم في الرواية:

" فكرت في أنها سترد علي قائلة:

-ألا تزالين تحلمين بالزواج، أنت عانس، عانس (...) أنا بالنسبة للجميع فاقدة للحياة لأنني تجاوزت عتبة الثامنة عشر من دون زواج، ولم يكن الأمر بيدي"[31]، ولأن المرأة عار يجب ستره بالزواج أو القبر فقد تعرضت مريم للضرب والحبس لأنها رفضت الخطاب وهي تنتظر حميدو:" كانت نهايتي وشيكة في ذلك اليوم فقد فقدت وعيي لأكثر من خمس ساعات، والدماء التي غسلت وجهي أسقطت والدتي الفراش أيضا"[32] إن إصرار "مريم" على اختيار زوجها هو سبب ثورة الذكر عليها ممثلا بالنسبة إليها في أقصى وأقسى تمظهراته في أخيها "مخلوف"، وحتى الاسم هنا تم اختياره للدلالة على فكر ذكوري لا ينقطع بل أنه لايفتئ يخلف من يحرسه ويرعاه، وقد بدأت وصاية "مخلوف" على قلب أخته وهي لم تغادر عامها السادس، فحين اقترحت مريم الطفلة على والدها الذهاب إلى بيت حميدو لأن بيتهم الجديد لم يدهن، بعد أجابها "مخلوف" بصفعة أمام الجميع، وحين لاذت بصدر أمها همست لها هذه الأخيرة: "كان يجدر بك أن تقولي لنذهب إلى بيت عمتي، وليس إلى بيت حميدو، حاولي يا ابنتي أن لا تذكري أسماء الذكور أمام إخوتك"[32].

ومثل هذا الإحساس الذكوري عند "مخلوف" بأن الأنثى عبء، تعبر عنه شخصية روائية أخرى وهي شخصية "وكيل الحرج مصدق" الذي جاء رجال الداي لتفتيش زوجته وبناته بحثا عن الثروة التي يزعم الداي أن مصدق يريد الفرار بها والتي قد تكون مخبأة في ثياب نسائه، فكاد يطير عقل وكيل الحرج، واكتمل المشهد حين أراد الداي إحدى بناته زوجة له مقابل السماح له بالمغادرة، يقول: " تمنيت أن أموت قبل هذا الوقت، سقطت على رأسي كل أوجاعي القديمة، لماذا هي ذريتي من البنات فقط؟"[33]، و رغم أن الإساءة والتنكيل كانت يمكن أن تلحق الذرية من الذكور كما الإناث، إلا أن الأمر بات لعنة أنثوية.

تموت أم "مريم" قهرا بسبب الإشاعات الكاذبة التي تلوكها الألسن عن شرف ابنتها الذي نال منه حميدو، وتظل طريحة الفراش حتى توافيها المنية، وفي الوقت الذي تنقضي سنوات شباب مريم محرومة من أي وجود للرجل بعيدا عن الأحلام والأمنيات، فقد علقها حميدو كما الوقف، وتركها لتراكم ثقل العنوسة على كاهلها لأربع وعشرين سنة حتى بلغت

الثانية والأربعين ، وانقطع أملها فيه وفي الإنجاب بعد انقطاع الدورة عنها.كان حميدو أثناءها وبعد أن ربطها بوعد لم ينو الوفاء به أبدا، يعيش مغامراته في البيوت المشبوهة، فليس عليه أن يعيش مثلها العفة وهي وصف يلطخ التخلي عنه سمعة النساء -ولو على سبيل الإشاعة-دون الرجال الذين لاتقترف الثقافة مطلقا جريرة الحديث عن عفتهم كيفما كانوا .

إن مريم التي يعد مجرد وجودها -بوصفها أنثى- حملا على الجميع، هي من تحمل في الواقع عبء خدمة الجميع دون مقابل، فهي خادمة لأخوتها ونسائهم ومربية لأطفالهم، ثم هي ممرضة وطاهية وخادمة لأم "حميدو" نفسه الذي أسكنها في بيت واحد معها دون أن يتزوجها؛ فقط ليرفع عن كاهله قلقه على وحدة والدته وعلى وضعها الصحي.

ولقد عاشت الوضع ذاته جميع الشخصيات النسائية في الرواية؛ "فسيتا" و بعد أن تخلى عنها "السيد علي"، تقتل على يد أعدائه حين جاءت تحذره من مكائدهم ضده، ويلحقها أذاه حتى بعد موتها؛ فتعبث أياد كثيرة بجثتها بعد التفطن إلى ثروة السيد علي التي دفنها مع جثة "سيتا" في حديقة بيته. فرغم أن سيتا من بيئة ثقافية مغايرة لثقافة البيئة الجزائرية ولا تحكمها الأغلال الذكورية ذاتها، إذ تتعلم الطب وتلحق بحبيبها إلى "الدزاير" حيث استقر -وذاك ما لم يتح لمريم-، إلا أن القهر الذكوري لحقها تحت صيغة أخرى ،أما مريم فحين استضافتها أم حميدو انتظارا لعودته وإتمام قرانه عليها، فقد لحق بها مخلوف واسترد الاعتبار لرجولته الذي كان أهم من ستر أخته الذي داس عليه، ولو كانت هي من تجاوزت هذا الستر ولو خطأ لكان في ذلك وبال عليها: " شدني مخلوف من شعري ولم يمهلني حتى لباس الحايك والعجار، لقد جعلني أخرج بلا حايك وسط نوبة غضبه"[34].

أما "تالار" أخت "سيتا" والتي أتيح لها العمل وكسب المال-هي الأخرى- انطلاقا من انتمائها إلى بيئة ثقافية أتاحت لها ذلك، فإن زوجها "زهراب" الذي كثيرا ما عاش عالة عليها ليعبر بذلك عن وجه آخر لاستغلال النساء ماديا، ليغتني بعهدها بمالها ويخونها مع إحدى العاملات عندها، وانتهى به المطاف إلى الوشاية بها بعد أن أخذ كل ثروتها، رغم أنه والد أطفالها الثلاثة، فكانت خاتمتها أن تقع صريعة حبها و ثقتها بهذا الذكر.

إن الشخصيتين الروائيتين الرجاليتين ضمن كل الشخصيات الروائية واللذان يبديان تعاطفا ولينا مع المرأة وخروجا نسبيا من أسر النسق الأبوي، هما "مزيان" الأخ

الثاني "لمريم" وزوج "ملية" و"يحيى مديلي" زوج "الضاوية" وولد "نورية الراشباطية"، ومن الغريب أن يكون هذا الإفلات من الأبوية هو حصيلة قهر مضاد، "فملية" زوجة سليطة اللسان و"مزيان" قصير ذات اليد قليل الرزق، ولكنه ينضم إلى معسكر الذكور أول ما يبتسم له الحظ وتفتح له المناصب ذراعيها ويمتلأ كيسه فينسى أخته التي كان الوحيد الذي يعطف عليها، ويتزوج على زوجته التي يركنها على رف الإهمال بإحدى السبايا، أما "يحيى مديلي" فيعيش تحت سطوة أمه التي لم تعتبره أبدا رجل البيت: " والحقيقة أنها هي التي كانت رجل الدار"[35]، لتنصب صهرها الراشباطي خليفة لها في أن يكون "رجل الدار"، والعلة هنا ليست غياب المال، فقد كان "يحيى مديلي" متعلما وصاحب ثروة لكنه كان ابن رجل عربي مسلم، وحين أتيح "ليحيى مديلي" أن يرد لأمه إهمالها له وتقديمها لزوج أخته عليه -ولو بعد موتها-، تزوج من مسلمة وباتت هويته الدينية خليطا من اليهودية والإسلام وأخلص حياته "للضاوية" وابتعد عن أخته وزوجها و عالمهما.

. خاتمة:

إن خلاصة ما تمت مقاربته من خلال المتن الروائي موضوع الدراسة، هو أن التخفي خلف ستارة التاريخ خيار ناجع لمقاربة كثير من القضايا التي تعالجها النسوية، حيث كشفت رواية "الرايس" تحيز كل من التاريخ والسرد للذكورة وسعت إلى إيجاد مكان للمرأة في رحابهما كليهما، حيث أعادها الجانب التخييلي من الرواية لتسند الشخصيات التاريخية الرجالية التي أثبتت في صفحات التاريخ المدون ، كما أنطق السرد صمتها ومنحها صوتا، ومن جهة أخرى لاذ الانتصار للنساء بالتاريخ ليكشف الأشكال الأبوية لإنتاج الثقافة الذكورية وتعزيزها حتى في أذهان النساء بالترويج لتلك الصور النمطية المشوهة لكيان المرأة بل للاكينونتها إلا في حدود ما يتعطف عليها به الرجل. على أن الرواية لم تفتح أبواب الأمل واسعة حين أوصلت أكثر الشخصيات النسائية في الرواية إلى مصائر مفجعة، ويتضح هذا الأمل المجهض خاصة من خلال الشخصية النسائية الأكثر بروزا في الرواية: مريم التي تزوجها حميدو لخمسة أيام بعد خطبة دامت عقدين و نصف ليتركها في الميناء لعويلها ويرحل دون عودة، وحين عادت مريم إلى البيت وإلى خيوطها و عصافيرها وأزهارها وجدت أنها قد عميت؛ إذ أنها استهلكت نور عينيها واستنزفتهما تطريزا و بكاء في سنوات الانتظار.

الهوامش:

1. إدريس الخضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذورللنشر، ط1، الرباط، 2007،ص37.
2. عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء/بيروت، 1997،ص09.
3. مية الرحبي، النسوية -مفاهيم وقضايا، الرحبة للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2014، ص418.
4. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية (1899-1999)، دارالآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1999،ص12.
5. المرجع نفسه، ص ص 14،13.
6. بام موريس، الأدب والنسوية، تر، سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم، سحر صبحي عبد الحكيم، المشروع القومي للترجمة، ع474، إصدارات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2002، ص38.
7. عصام واصل، الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1439هـ-2018م، ص11.
8. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود، سلسلة السرد العربي، ع1، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، 2010، ص297.

9. المرجع نفسه، ص291.

*.البلزاكي : نسبة إلى الكاتب الروائي الفرنسي "أونوريه دي بلزاك" (1799-1850)؛ حيث عد نهجه في الكتابة تأسيسا لاتجاه و اقعية القرن التاسع عشر القائمة على التقاط مشاهد الحياة وتصويرها في إطار رؤية وثوقية للوجود الإنساني؛ إذ تقوم هذه الروايات على الحبكة المتماسكة، والخط السردي المستقيم، و الرؤية المنطقية للأحداث و التي يحكمها قانون السببية، فضلا عن شخصياتها الواضحة التقاسيم إلى درجة يكاد معها القارئ يقتنع بوجودها في السجلات المدنية. وجراء النتاج الروائي الغزير لبلزاك، ورسمه لملامح هذه الصورة الصلبة في السرد الروائي و اتخاذها من قبل روائيين كثر من اللاحقين نموذجا يحتذى، تأهل بلزاك لأن ينسب إليه هذا المنهج في الكتابة تحت مسمى "البلزاكية ".

10. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة ، ص10.

11. عمر بن بوجليدة، العرب ومسألة التنوير- كيف الخروج من عصر تمجيد الطاعة؟، ابن النديم للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر-وهران، 2016، ص ص 84،85.

12. محمد محمد حسن طبيل، تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، إشراف، يوسف موسى رزقة، العام الجامعي 1437هـ، 2016م، ص158.

13. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ- بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد-الأردن، 2006، ص123.

14. سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، ع2581، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة ، 2016، ص35.

15. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود ، ص ص 215، 216.

16. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1430هـ-2009م، ص10.

17. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية ،ص13.

18. هاجر قويدري، الرايس، منشورات ضفاف، ط1، بيروت-لبنان، 1436هـ-2015م، ص162.

19. الرواية، ص172.

20. الرواية، ص11.

21. الرواية، ص191.

22. الرواية، ص47.

23. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية ، ص13.

24. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة-الوجود والحدود ، ص236.

25. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة ،ص11.

26. الرواية، ص108.

27. الرواية، ص188.

28. الرواية، ص182.

29. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية-في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، دط ، إربد، الأردن،2007، ص37.
30. إبراهيم أحمد ملحم، الأنثوية في الأدب- النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2016، ص126.
31. الرواية، ص18.
32. الرواية، ص21.
33. الرواية، ص125.
34. الرواية، ص63.
35. الرواية، ص95.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊