التّجلّي السّيرذاتي في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة
من التّقليد إلى التّجديد

أ/ بوختاش سناء

جامعة تيزي وزو

عرفت الرّواية العربيّة المعاصرة تطّورا مشهودا، صاحبه ظهور أقلام روائيّة جديدة كان لها الفضل في نقل الرّواية من تلك الأطر والمفاهيم التقليديّة، التي كانت مهيمنة في زمن بداية النّهضة العربيّة، إلى رواية التّجديد التي غيّرت الحياة الرّوائيّة شكلا ومضمونا وظهر ما يسمّى بالتّجريب، الذي يطرح أسئلة جديدة يصعب على الرّواية التّقليديّة الإجابة عنها، كون رواية التّجريب تبحث في الرّؤية والتّشكيل، والذّات والعالم، وغيرها من الثّنائيّات التي تعكس لنا الواقع العربي المتأزّم.

وكانت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة إحدى هذه الرّوايات العربيّة التي أعلنت تمرّدها على السّرد الكلاسيكي باعتمادها إجراءات التّجريب، التي حاولت التخلّي عن النّمط التّقليدي المتحجّر، حيث تتمارى التّجارب الإبداعيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة بداية في علاقة الذّات بالذّات وبعدها علاقتها مع الآخر، عبر توظيف عنصر الخيال الذي يعدّ مركز ثقل وقوّة في الرّواية المعاصرة على العموم، وعليه الرّواية التّجريبيّة هي رواية تنظّم تجارب حيّة، تهدف إلى تفسير الحياة لا نقلها كما هي.

وهذا ما أرادت أن تجسده الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، التي حاولت أن تخرج بالكتابة من النّظام المغلق إلى النّظام المفتوح على التّجريب من خلال المزج بين الرّواية والسيرة الذّاتيّة، **إذن يا ترى كيف تم تمثيل التّجلّي السيرذاتي في الرّوايات**

النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة ؟. وحتّى نجيب عن هذا السّؤال، سنشتغل في دراستنا على:

أولا: الكتابة فضاء لإثبات الذّات.

ثانيّا: في شعريّة اللّغة بين الفضح والتّمرّد.

بعدها نذكر أهم النّتائج التي توصّلنا إليها والتي وضّحنا فيها كيف تم الاشتغال على الذّات في النّماذج الموجودة بين أيدينا.

أولا: الكتابة فضاء لإثبات الذّات:

ونحن نبحث عن فن الكتابة في الإبداع النّسائي الجزائري المعاصر، تبيّنا أنّ هاجس المرأة المبدعة كان في بداية الأمر إثبات الذّات والتّركيز على آليّات الجمال الإبداعي وخاصّة الإبداع الرّوائي، باعتبار الرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على تضمين رؤى العالم وآفاقه وعليه إذا كان الشّعر ديوان العرب فيما مضى، فإنّ الرّواية هي ديوان العرب في الوقت الرّاهن.

وتقول "**أحلام مستغانمي**" في هذا الصّدد أنّها لم تجد أكثر من الرّواية رحابة وإمكانيّة في التّعبير عمّا يدور في نفسيّة الشّخوص، وذلك ناتج عن الخيال واللّغة، اللّذين يخلقان شخصيّة جديدة تتجاوز الواقع[1]. ولا يتحقّق ذلك إلاّ بتجاوز الطّرح التّقريري إلى لغة جديدة تحمل أبعادا ترميزيّة وإيحائيّة، تثير في القارئ عنصر التّشويق، ليكتشف بعدها البعد الجمالي للنّص.

وهي الفكرة نفسها التي انطلقت منها الرّوائيّة "**ياسمينة صالح**" حين قالت **«الرّواية جريمة حب أرتكبها اليوم بإحساس جميل، ومختلف بالنّسبة لي، وحين أقول بإحساس مختلف فأعني أنّ الكتابة نفسها تشكّل عندي حاجة ماسّة للحبّ**

[1] ينظر، أحلام مستغانمي، "أرض الأحلام والصّراع"، صحيفة أخبار الأدب، مصر، 1418/ 1998، ص9.

بطريقة ترضيني، فأنا أكتب عن حبّ وليس عن كراهيّة أو ضغينة»[1]. يعني أنّ الكتابة عند **ياسمينة صالح** غدت حاجة ضروريّة في حياة المرأة مثل الحب، فالرّواية في نظرها وفي نظر أغلب الكاتبات هي أفق الكتابة الواسع الذي يمنح للذّات المبدعة مجالا للكتابة عن هموم المرأة، وأفراحها النّاتجة عن مجموعة من الظّروف التي تتعايش معها وسط مجتمعها.

1/ من القيد إلى الانعتاق / الأنثى تكتب ذاتها وتدين المخيال الذّكوري:

تعدّ العلاقة بين المرأة والرّجل من أهم المواضيع المركزيّة التي تشكّلت منها الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، وهي علاقة تبدو على الدّوام مضطربة متوتّرة، تقوم على الصّراع وفعل التّسلط سواء تعلّق الأمر بعلاقة الحب أو الزّواج أو الأبوة، والقارئ للرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة يشدّ انتباهه حضور شخصيّة الرّجل دائما في صورة المتسلّط والمنبوذ، باعتباره نسقا يرمز للقوّة والقهر والتّسلط، في حين الأنثى هي رمز للضّعف والقصور، ومنه سخّرت المرأة قلمها لتعريّة وضعها كذات مضطهدة ومحاصرة منذ زمن بعيد.

فما هي أهم التّيمات التي اشتغل عليها النّص الرّوائي النّسائي الجزائري المعاصر؟

أوّلا وقبل الغوص في غمار النّص الرّوائي النّسائي الجزائري، لا بدّ أن نشير إلى أنّ البروز الفعلي للإبداع الرّوائي النّسائي الجزائري المعاصر كان مع فترة التّسعينيّات، حين ظهرت أقلام روائيّة جديدة، إضافة إلى الأقلام التي ظهرت سابقا، وكلّ هذه الإبداعات كان هاجسها في البداية هو إثبات الوجود الفعلي للأنثى، والتّأكيد على هويّتها المتشظيّة، عن طريق الكتابة التي فتحت آفاق واسعة أمام الإبداع، فالأنثى ترى

---

[1] عمار بولحبال، "حوار مع الروائية ياسمينة صالح"،أكتوبر 2011،http: www.diwanalarab.com، 03 أكتوبر 2017، سا15:11.

في الكتابة هي السّبيل الذي يحقّق لها وجودها على الصّعيد الذّاتي، وتجاوزها على الصّعيد الموضوعي[1].

أ) الكتابة عن الذّات:

تقول "**أحلام مستغانمي**" وهي تشبّه الكتابة بالعاشق: وأنا أكتب «**أنا في حالة شهوة دائمة أشتهي نصّا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كلّ هذه الأشياء تجعلني أكتب**»[2]، فالكتابة في نظر "**أحلام**" هي الأداة التي تكشف من خلالها عن هويّتها، وهي من تبرّر وجودها.

وقد أكّدت جلّ المبدعات الفكرة ذاتها، حيث تحقّق الكتابة لهنّ شيئا من تشكّل ذواتهنّ ويصبحن في موقع الفاعل لا المفعول، ليعانقن عالم الحريّة ويحلّقن في سماء الإبداع من خلال لغة التّجاوز، التي تتمرّد على قواعد الكتابة التّقليديّة، مثلما تتمرّد الأنثى عن المؤسّسة الاجتماعيّة التي تقدّس كلّ ما هو ذكر.

وعليه لم تعد الكاتبات النّسائيّات الجزائريّات المعاصرات «**يكتبن ليتخلّصن من ثقل المعاناة التي تراكمت عليهنّ عبر تفاصيل حياتهنّ في المجتمع الذّكوري المهيمن عليهنّ ومن ثمّ فإنّهنّ كتبن ليمارسن التّحدي والمقاومة والتّمرّد والتّغيير**»[3]، يتجاوزن البحث عن الوجود والتّأكيد على الهويّة بتلك النّظرة الكلاسيكيّة، وإنّما أصبحن يبحثن عن الذّات المبدعة، التي تعرّي الإنسان من همومه، وتصوّر مظاهر توتّر العلاقة القائمة بينها وبين الآخر المجتمع.

---

[1] ينظر، خناثة بنونة، **الرواية العربيّة واقع وآفاق**، دار ابن رشد، بيروت، 1981، (د.ط)، ص358.

[2] الزرييمفيدة، "مع أحلام مستغانمي الكتابة حالة عشق"، مجلة الحياة الثقافيّة، تونس، ع 89، 1997، ص24.

[3] رفيف صيداوي، **الكتابة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص56.

بين السّيرة الذّاتيّة وكتابة الرّواية:

كانت السّيرة الذّاتيّة إحدى التّقنيّات الجديدة التي تبنّتها الرّوائيّات الجزائريّات في تعاملهنّ مع النّصوص الرّوائيّة، لكن دون الجهر بها خوفا من المجتمع، وكثيرا ما نجد الرّوائيّات يصرّحن بأنّ أعمالهنّ نابعة من الخيال المحض، لا تمتّ للواقع بأيّة صلة، لكن هذا التّصريح لم يقنع الكثير من القرّاء، كون أعمالهنّ الرّوائيّة تعتمد على البوح بحميميّة الذّات، وكانت قريبة من الواقع أكثر من الخيال، فالمرأة المبدعة إذا أرادت أن تمدّ يدها إلى القلم وتكتب «**فإنّها بهذا تخرج من زمن الحكي، وتتحوّل من كائن مندمج إلى ذات مستقلّة، تتكلّم بضمير (الأنا)**»[1]، حيث تعتمد على البوح عن أسرار الذّات، فمن الدّاخل تبدأ المرأة حكايتها وتأسّس واقعها، ووفق تعانق الدّاخل والخارج تعتمد على كشف حقيقة الحياة.

وتتجلّى ظاهرة مزج الرّوائيّات بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة من خلال الطّريقة والمسار والهيئة التي تختزل فيها الرّوائيّات هويّة الحاكي بوصفه "أنا" واع بذاته، هكذا تتحدّد العلاقة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة من خلال المسار والأنا التي تنتج عنهما «**علاقة معقّدةيتشابك فيها الكائن بالوجود الذي عاشه، وبين أنا ونمط حضورها في الواقع**»[2]، وعليه سننطلق في تحديد العلاقة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة بدءا بعناوين الرّوايات التي نجدها كلّها تحمل إمّا أسماء النّساء أو تحضر فيها كلمة الأنثى، أو المرأة، سواء مفردة، أو جمعا، أو تحيل إليها من ناحيّة الصّيّاغة ومثال على ذلك:

---

[1] محمد عبد الله الغذامي، **المرأة واللّغة – 2 – ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة))**، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص131.

[2] محمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)**، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2000، ص211.

رواية **"من يوميّات مدرّسة حرّة" لـ: زهور ونّيسي**[1]، عنوانها يوحي إلى أنّ الرّوائيّة تحكي عن الأنثى، لكن بمنظور مختلف، لأنّ أحداث الرّواية تجاوزت الحديث عن تهميش المرأة إلى الحديث عنها كمعلّمة تربي أجيالا، ومساهمة في الثّورة التّحريريّة، والمتتبّع لأحداث الرّواية يجدها ممتزجة بفنّ السّيرة الذّاتيّة، التي عكفت فيها الرّوائيّة على انتقاء الأحداث الأكثر أهميّة في حياتها إبان ثورة **1954**.

يعكس أيضا عنوان رواية **"اعترافات امرأة" لـ: عائشة بنّور**، آهات المرأة ومعاناتها وصراعها المتواصل مع الآخر، فهذه الاعترافات أتاحت الفرصة أمام الرّوائيّة في ممارسة التّطهّر أو التّخلص من أعباء شكّلت تجربتها الحياتيّة، ومنحت لها الشّجاعة على البوح، فالرّوائيّة تحاول إدانة المجتمع والأفكار القمعيّة، باختراقها للمسكوت عنه وفضحها للمكبوت بطاقة عجيبة من التّفاؤل واليقين، تقول:

«أنا امرأة يكثر وجعها مرّة باسم الدّين، ومرّة باسم الحريّة، ومرّة باسم التّقاليد، ومرّة باسم الأنثويّة، ومرّة باسم التّيارات، ومرّة باسم الوطنيّة، ومرّة باسم الأمومة، ومرّة باسم الطّفولة..»[2]تستحضر الرّوائيّة في هذا الموقف عالمها الدّاخلي وهي تناجي ذاتها، وعالمها الخارجي حين تنظر إلى واقعها، وعليه فإنّ هذه الذّات ملازمة للحياة والواقع، حيث نجدها تتأمّل الدّاخل حينا، وتنفتح على الخارج حينا آخر.

وتقول في موضع آخر «**أعترف أنّني امرأة حذفت النّقاط من الحروف وقرأت الكلمات بالمقلوب ورسمت الأفكار بالألوان...**»[3]، نلمس في هذا الاستشهاد الخطيّة والذّاتيّة في تتبّع الشّخصيّة الرّئيسيّة التي تمثّل الأنا السّاردة، ممّا يجعلنا نقول إنّ

---

[1] زهور ونيسي، **من يوميات مدرسة حرة**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

[2] عائشة بنور، **اعترافات امرأة**، منشورات الحضارة، الجزائر، ط2، 2007، ص68.

[3] الرواية، ص 45.

الرّواية بهذا الشّكل تلتقي فيها الرّغبة في البوح بما مضى مع هاجس الاعتراف بكلّ ما حصل «**إذيتداخل فيها الواقع والرّغبة، العقل والمخيّلة، الإمكان والكبت...**»[1]، وعليه الرّواية في أغلبها تتقاطع مع السّيرة الذّاتيّة من خلال التّوظيف لضمير المتكلّم "الأنا" الذي يعنى به في السّرد (الخطاب الآني).

رواية "**اعترافات امرأة" لـ: عائشة بنور**، عبارة عن محطّات ولوحات سرديّة متماسكة أعطت أبعادا متعدّدة لقراءة النّص، ويرجع ذلك إلى تمكّن الرّوائيّة من توظيف ضمير المتكلّم في الكثير من المواقف الكلاميّة، هذا الضّمير الذي له القدرة على تعريّة النّفس من الدّاخل حيث يكون الأنا سراجا ينير الظّلال والغموض، ويغذّي المتن السّردي في التنقّل بين الماضي والحاضر وفق تقنيّة الارتداد من الحاضر إلى الماضي.

عنوان رواية "**الهجّالة" لـ: فتيحة أحمد بورونة**[2]، صريح موجّه إلى امرأة من نوع خاص امرأة منكسرة، امرأة مجروحة، امرأة تعاني الفقد، فكلمة **الهجّالة** هي كلمة ذات بعد عميق لها دلالات إيحائيّة وترميزيّة بعيدة عن المعنى البسيط الذي يقصد به المرأة التي قفدت زوجها وإنّما هي حسب المؤسّسة الاجتماعيّة صفة تعبّر عن دونيّة المرأة في المجتمع.

جاءت هذه الرّواية لتنتقد الواقع الاجتماعي الذي لا يرحم المرأة الأرملة، فالمرأة عندما يموت زوجها تبق معرّضة للخطر بسبب نظرة المجتمع الدّونيّة لها، وتقول في ذلك «**علماء الاجتماع عندنا يضعون تعريفا لطيفا لعدّة المرأة المسلمة... يسمّون ذلك مرحلة تجاوز الصّدمة... لكن أيّ صدمة؟ أهي صدمة رحيل من هم قطعة من ذواتنا... من عمرنا الطّويل... أم صدمة ما بعد الرّحيل... ما بعد الحزن... ما بعد**

---

[1] محمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)**، ص212.

[2] فتيحة أحمد بورونة، **الهجالة**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009.

البكاء، أيّ صدمة الغد الذي صرت أخشاه... وأخشى أن يكون متعثّرا في مجتمع لا يختلف عن مجتمعات عربيّة أخرى»[1]، تمنح السّلطة للثّقافة الذّكوريّة، وتضع المرأة الأرملة في خانة المهمّش والمدان، وذات التّصرّفات السّيئة وغيرها من الصّفات التي توصف بها، والأحكام التي تحكم عليها دون اقترافها أيّ ذنب.

في الحقيقة هي رواية سير ذاتيّة تحكي بضمير **"أنا"** عن وجع الفقدان الذي عانت منه **"فتيحة أحمد بورويبة"** بعد وفاة زوجها، وهو ما تجلّى في قولها: **«دخل عليّ كما يدخل العريس على عروسته ليلة زفافها.. ليس في ليلة ورديّة مثل الحلم ملؤها العشق.. كان في ظهيرة سوداء مثل العتمة ملؤها التّمزّق»**[2].

فمن خلال ضمير **"أنا"** تمكّنت الرّوائيّة من تجسيد ذاتها وما تعانيه من وجع في شخصيّة البطلة، التي هي الأخرى عمدت إلى البوح عن ألمها والكشف عن عوالمها الدّاخليّة بكسر جدار الصّمت والمعاناة، عن طريق الكتابة.

إذن رواية **"الهجّالة"** كتبتها الرّوائيّة بنفس واحد، مبحوح ومنكسر، خلال أربعة أشهر وعشرة أيّام، كانت تلك فترة عدّتها الشّرعيّة، ولم تجد سوى الكتابة للشّفاء، وتطهير النّفس من الألم وتجاوز الانكسار، وكان ذلك أجمل انتصار على الشّعور بالموت الذي استفرد بها.

وننوّه أيضا إلى أنّ أغلب بطلات الرّوايات النّسائيّة وهنّ يسردن الأحداث كثيرا ما يحسّ القارئ وهو يقرأ العمل الرّوائي أنّ هناك علاقة تربط بينهنّ – أي البطلات - وصاحبات الأعمال الرّوائيّة[3]، ومثال على ذلك:

---

[1] الرواية، ص 68.

[2] الرواية، ص 13.

[3] ينظر، بوجمعة بوشوشة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للطباعة والنّشر والتوزيع والإشهار تونس، ط1، 2003، ص 170.

البطلة **نور** في رواية **"السّمك لا يبالي" لـ: إنعام بيّوض**[1]، كثيرا ما ينتابنا شعور بأنّها هي الرّوائيّة **إنعام بيّوض** ذاتها، لأنّ نور البطلة حسب ما ورد في الرّواية هي من أب جزائري وأمّ سوريّة عاشت طفولتها في سوريا، وفيما بعد انتقلت مع عائلتها إلى الجزائر، والرّوائيّة **إنعام بيّوض** هي الأخرى والدها جزائري وأمّها سوريّة.

وهو الشّيء نفسه بالنّسبة للبطلة **مريم** في رواية **"سأقذف نفسي أمامك" لـ: ديهية لويز**[2]فكثيرا ما يختلط علينا الأمر في معرفة من هي السّاردة ونحن نقرأ أحداث الرّواية أهي مريم أم ديهية لويز، لأنّ كليهما يشتركان في فعل الكتابة عن قضيّة واحدة تجمعهما هي الرّبيع الأسود.

والبطلة **فاطمة** في رواية **"بوّابة الذّكريات" لـ: آسيا جبّار** هي الأخرى كثير ما يختلط علينا الأمر في معرفة من هي السّاردة، حيث نجد الجزء الأول من الرّواية في أغالبه من قرأه للوهلة الأولى يعتقد أنّ الرّوائيّة هي السّاردة نفسها، ويتجلّى ذلك في قولها: «**هيِ، أنت وأنا التي تكتب وتنظر والتي تبكي من جديد - أنا التي لم أقو على البكاء للأسف، على الأب الذي سقط دفعة واحدة في عاصمة الشّمال على أرض الأخرين، والذي نقل أخيرا إلى شرشال ليدفن وسط إخوته وجميع النّساء، ولكن ليس بمعيّتك أنت التي تكتبين، جارية تحت الشّمس من الأعلى إلى أسفل شرشال، وعمرك ثلاث سنوات، في الشّارع والدّموع**»[3]، لنكتشف فيما بعد أنّها فاطمة بطلة الرّواية التي تتقاطع حياتها الرّوائيّة مع حياة **آسيا جبّار** على أرض الواقع.

ما يجعلنا نؤكّد على أنّ أغلب الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة، إن لم نقل كلّها تنخرط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مع السّيرة الذّاتيّة، أو حتّى السّيرة الغيريّة حين

---

[1] إنعام بيوض، **السمك لا يبالي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

[2] ديهية لويز، **سأقذف نفسي أمامك**، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

[3] آسيا جبار، **بوابة الذكريات**، تر: محمد يحياتن، سلسلة الفسيفساء، سيديا، (د.ط)، 2007، ص 46.

تتحدّث الرّوائيّات عن سيرة أنثى ما تعرفها وتعرف مجريات حياتها، وهو ما يجسّده النّموذج **شطحات أنثى لـ: عيون ليلى**، الذي اشتغل على سرد حياة البطلة آمال وما تعانيه من تجاهل وتهميش من طرف والدها وكل أفراد العائلة، لتصرّح الرّوائيّة أنّها قصة اجتماعيّة واقعيّة تقصّت أحداثها وهي تعمل في الصّحافة.

لنصل بعد ذلك إلى أنّه لا يمكن أن نتحدّث من خلال الرّواية النّسائيّة الجزائريّة عن أسلوب خاص قائم بذاته، حيث تتّخذ الرّوائيّات شكل الرّسم الذّاتي حينا، وتستعير جلّ تقنيّات الرّواية في أغلب الأحيان، لهذا تمثّل هذه الرّوايات شكلا جديدا تختلط فيه السّيرة الذّاتيّة بالرّواية لتعطي في نهاية المطاف شكلا مفتوحا وقابلا للتّجريب.

تنطلق الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة في غالبها إذن من السّيرة الذّاتيّة، لتدخل عالم الرّواية بامتيّاز، فالرّوائيّات يحاولنّ أن يمزجن بين أحداث موجودة في الواقع المعيش والخيال حتّى يخرجن بعمل إبداعي يتجاوز الواقع، ويحمل في مضامينه أهدافا معيّنة.

ب/الكتابة عن النّسق الذّكوري المذموم:

إضافة إلى مزج الرّوائيّات الجزائريّات بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية، نجد أيضا اشتغالهنّ على وتر حسّاس هو العاطفة، حيث تكاد لا تخلو أي رواية من قصّة عاطفيّة «**فالمرأة المبدعة تعدّ هذه العاطفة سبيلها إلى إثبات ذاتها وتحقيق توازنها النّفسي. ولذلك فهي تنزّلها منزلة رفيعة من تجربة وجودها. غير أنّ هذه العاطفة تتحوّل إلى مصدر معاناة الذّات النّسويّة وشقائها باعتبارها لا تقدّر حقّ قدرها من قبل الرّجل الذّي تخوض معه المرأة تجارب تنتهي في الكثير من الأحيان إلى الخيبة**

بسببه»[1]، وهذا الرّجل ليس دائما هو الحبيب فقد يكون الأب أو الأخ أو الزّوج أو حتّى المجتمع.

وعليه القارئ للرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة يلفت انتباهه حضور شخصيّة الرّجل دائما في صورة المتسلّط والمنبوذ بسبب ممارسته العنف على المرأة، وهذا ما يدفعنا إلى طرح إشكال في غاية الأهمية هو: **كيف تمّ تمثيل النّسق الذّكوري المذموم في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة؟**

تمثيل الرّجل الفاسد المنحل أخلاقيّا:

هو الرّجل الذي ينظر إلى المرأة على أنّها جسد بلا روح، يثير الفتنة، وجذّاب يروي العطش الجنسي، ويتجلّى ذلك في الصورة التّي جسّدتها رواية **"سأقذف نفسي أمامك" لـ: ديهية لويز**، حين كشفت عن العلاقة العاطفيّة المنهارة بين الأب وابنته مريم التي حاول اغتصابها والاعتداء عليها، وهو يخفي سرّا دفينا لا يعرفه سوى الأب والأم، أنّ مريم ليست ابنته ولا تربطه بها أيّة صلة، إنّها ابنة زوجته لقد حملت بها قبل اقترانها به[2].

كانت مريم ضحيّة لعدوانيّة وغطرسة والدها الذي لم يحترم قدره كأب، ولا زوجته التي كانت تتحمّل أذيّته بصمت، ولا ابنته التي كان من المفترض أن يكون قدوتها، وهي القضيّة نفسها التي تناولتها رواية **"شطحات أنثى لـ: عيون ليلى"**.

ومثال على ذلك أيضا:

رواية **"تاء الخجل" لـ: فضيلة الفاروق** التي صوّرت هي الأخرى تلك الاعتداءات التي حدثت في زمن العشريّة السّوداء ضدّ المرأة، حين قالت يمينة بطلة روايتها «**إنّهم يأتون إلينا كلّ مساء ليمارسوا العيب معنا دون رغبة منّ، ودون أن يشفقوا**

---

[1] بوجمعة بوشوشة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص 171 ـ 172.

[2] ينظر، ديهية لويز، **سأقذف نفسي أمامك**، ص 143.

علينا»[1]، كثيرة هيّ هذه النّماذج التي تحدّثت عن الاغتصابات والاعتداءات التي يمارسها الرّجل على المرأة حيث لا تخلو الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة من عنصر الفساد الخلقي، وخاصّة وهي تحكي عن الأحداث الدّامية التي مرّت بها الجزائر.

جسدت رواية "**رائحة الذئب" لـ: سامية بن دريس**[2]، هي الأخرى كيف تمّ اغتصاب الفتاة الجزائرية نوارة في زمن الاستعمار من طرف القائد الفرنسي جوزيف، والذي نتج عنه ولادة حوريّة أو سارة كما سمّتها زوجة جوزيف التي أخذتها من نوارة دون علم منها وأخبروها أنّها ماتت، لتتربّى بين أحضان زوجة أبيها.

تحاول المرأة الجزائريّة المبدعة بلغة إبداعيّة الكشف عن حقيقة الرّجل الشّهواني الذي تجاوز كلّ القيّم وأصبح يسمع فقط لغرائزه التي جعلت من الأنثى مجرّد وعاء يفرغ فيه مكبوتاته.

تمثيل الرّجل العنيف:

تجلّى في رواية "**سأقذف نفسي أمامك" لـ: ديهية لويز** في خضوع الزّوجة لسلطة الزّوج الذي لا يحترمها، ولأسباب تافهة يقوم بالاعتداء عليها وضربها[3]، فالزّوجة هنا في هذه الرّواية تحيا حياة العنف والاحتقار والتّجاهل، لأنّها لم تُبد أيّة معارضة واستسلمت للأمر الواقع.

ويتكرّر الأمر في رواية "**تاء الخجل" لـ: فضيلة الفاروق**، حين صورت العنف المألوف الذي يمارسه الرّجل على المرأة بحكم الثّقافة السّائدة وهو الضّرب المبرح الذي

---

[1] فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، منشورات رياض الريس للكتب النشر، بيروت، ط1، 2003، ص45.

[2] سامية بن دريس، **رائحة الذئب**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

[3] ينطر، ديهية لويز، **سأقذف نفسي أمامك**، ص10.

قام به العم بوبكر على العمّة نونة، دون أن يثير فيها هذا العنف الغضب والتّمرّد عليه بل ابتسمت[1]، وهذا ما يعكس استلامها ورضوخها له.

تمثيل الرّجل المتسلّط:

هو الرّجل الذّي يقمع حريّة المرأة في فعل ما تشاء، وهو ما تجسّده كلّ الرّوايات النّسائيّة على العموم، حين تعبّر عن معاناة المرأة وقهرها من تلك السّلطة الأبويّة والسّلطة الزّوجيّة التي ترى فيها كائن عورة.

تقول **آسيا جبّار** في روايتها **"بوّابة الذّكريات"** التي عبّرت فيها عن الذّات وتمرّدها عن السّلطة الذّكوريّة، أنّ الأب كان بمثابة القاضي المتطرّف، فرغم تحرّره وثقافته إلاّ أنّ أصوله الشّرقيّة ما زالت عالقة في فكره، حيث لا يسمح لزوجته بالخروج إلاّ بلباسها (**الحايك**)* الذي لا يمكن أن تخرج دونه وتغّطي وجهها (**بالعجار**)** ولا يظهر منه سوى عينيها، إضافة إلى مرافق أو حارس شخصيّ، كما تقول عنه فاطمة ابنتها التي لا تخرج دونها، فالزّوج والمجتمع والعادات والتّقاليد لا تسمح لها بأن تكون حرّة، إلاّ تحت جناح زوجها أو أخيها أو أبيها.

إضافة إلى السّلطة الزّوجيّة التي يجب أن تمتثل لها الزّوجة وتخضع لها دون أيّ احتجاج الابنة فاطمة هي الأخرى مارس عليها الأب سلطته حين رفض ركوبها الدّراجة بحجّة أنّه لا يريد أن تُظهر ساقيها، حين قال: «**لا أريد أن تظهر ابنتي ساقيها وهيّ تركب الدّراجة!**»[2]، لتكتشف فاطمة فيما بعد أنّ ساقي المرأة لا يسخّران إلاّ للمشي،

---

[1] فضيلة الفاروق، **تاء الخجل**، ص21.

* **الحايك:** هو لباس تقليدي كانت تلبسه المرأة الجزائرية قديما، حين التّنقل خارجا لإضفاء نوع من الستر أمام الأجانب. آسيا جبار، **بوابة الذكريات**، ص14.

** **العجار:** هو عبارة عن قطعة قماش مثلّثة مطروزة كانت تغطي بها المرأة الجزائريّة وجهها ابتداء من أعلى أنفها عند الخروج إلى الشّارع. آسيا جبار، **بوابة الذكريات**، ص15.

[2] آسيا جبار، **بوابة الذكريات**، ص63.

وأنّ المرأة ليست كالرّجل، لا بدّ أن تلفّ نفسها **"بحايك"** من رأسها إلى رجليها، ولا يظهر منها سوى عينيها.

لكن بعد عشرون سنة من هذا القيد، تحرّرت فاطمة وركبت الدّراجة، وحقّقت أحلامها دون تخوّف، وأنهت ذلك التّقليد الذي يرى فيها عورة، وأصبحت تنافس النّسق الذّكوري دون تخوّف من الأب ولا من المجتمع.

تمثيل الرّجل المخادع:

هو الذّي تظهره الرّوايات في أغلب الأحيان في صورة الرّجل الحبيب الكاذب والمنافق وهو ما تجسّد في **رواية "سأقذف نفسي أمامك"** في حبّ أمّ مريم لرجل آخر، هو والدها الذي تركها مع والدتها، التي أحبّته وتخلّى عنها عبر رسالة اعتذار كتبها لها والتي لم تعذره بها يوما وما زالت تحمل له في قلبها حقدا كبيرا.

وصوّرت **الرّوائيّة آسيا جبّار** هيالأخرى في روايتها **"بوابة الذّكريات"** علاقة الحبّ الفاشلة التي مارسها الشّاب طارق على فاطمة البنت المحافظة التي تخاف من والدها أن يكتشف علاقتها الغراميّة ويقتلها، حين قرّرّ طارق إنهاء علاقته بها دون مراعاة مشاعرها، وما كان يحضر في بالها سوى الانتحار قبل أن يكتشف والدها ذلك.

فصورة الخوف هذه تعود بنا إلى القهر والتّسلط الذي يمارسه الأب على الأنثى التي لا حرّية لها، كما يجسّد لنا تمرّد الأنثى على الثّقافة العربيّة، والهيمنة الذّكوريّة التي ترفض مثل هذه العلاقات العاطفيّة الخارجيّة، لكن مع ذلك هذا التّمرّد لم يحقّق وجوده الفعلي في الذّات فاطمة، لأنّها ما زالت لم تتخلّص في أعماقها من النّسق الأبوي الذي حرماها من ممارسة حياتها مثلها مثل الذّكر.

بناء على ما تقدّم يتّضح أنّ كلّ هذه الصّراعات التي تحكيها الرّوائيّات الجزائريّات في نصوصهنّ عن النّسق الذّكوري، نجدها أخذ فيها الرّجل حصّة الأسد في

الإدانة، فهي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تجعل من الأنثى تلعب دور الضّحيّة والمهمّشة، وهذا ما تمّ تجسيده في الرّوايات التي استدلّينا بها سابقا، فالمرأة كانت ضحيّة إمّا لحبيب تخلّى عنها، أو زوج متسلّط لا يعرف معنى الحبّ والحنان، أو أب متحجّر القلب لا يعرف معنى الأبوّة، أو مجتمع هضم حقّها، أو رجل لا يعترف بجهودها في تحقيق وجودها.

نجد رغم ذلك قليلا من الصّفحات في هذه الرّوايات تحدّثت عن الرّجل كمصدر فرح للمرأة ومبعث أحلامها ضمن علاقة الحب ومؤسّسة الزّواج، مثل **عمر** زوج **مريم** بطلة رواية **"سأقذف نفسي أمامك"** التي ترى فيه الأمل والحياة السّعيدة، **وأحمد** زوج **حوريّة** في رواية **"رائحة الذّئب" لـ: سامية بن دريس** كان مصدر قوتها في استعادة هوّيتها، وغيرها من الأمثلة كثيرة في هذا الباب.

حقّقت المرأة حضورها الأنثوي عن طريق فعل الكتابة، وكسرت تلك النّظرة الدّونيّة التي مارستها عليها الهيمنة الذّكوريّة، فعلاقة المرأة بالكتابة هي التي ستحقّق لها كينونتها، وتؤكّد على استقلال كيانها، كما تبرهن على قدرة امتلاكها لوعي فكري جمالي لا يقلّ ممّا يملكه الرّجل[1] فبالكتابة تتخلّص المرأة من الأوجاع التي تلحق بها، ومن كلّ الظّلم الذي مارسه عليها الرّجل منذ قرون ماضيّة، بهذا الشّكل تكون الكتابة السّفينة التي أبحرت من خلالها المرأة إلى عالم الحريّة.

2/الكتابة عن الهوّية المتشظيّة:

تقودنا أحداث رواية **"رائحة الذئب" لـ:سامية بن دريس**، ورواية **"سأقذف نفسي أمامك" لـ: دهية لويز**، إلى موضوع آخر كان مادة دسمة في أغلب الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة هو البحث عن الهويّة، وهي من المواضيع الجديدة التي

---

[1] ينظر، بوجمعة بوشوشة، **الرّواية النّسائيّة المغربيّة (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصيّة)**، دار الكتابات، تونس، ط1 1999، ص54.

أخذت حيزا معتبرا في أدب ما بعد الحداثة لأنّها سابقا كانت مواضيع مضمرة ومسكوت عنها، كون الإنسان العربي لا يقبل الخدش في عروبته ووجوده.

والهوية من القضايا الحساسة التي لا يمكن المساس بها لارتباطها بمبدأ أساسي هو الأخلاق، وما نعرفه عن ما بعد الحداثة أنّها تشتغل على الجانب الروحي وتلغي العقل، والهويّة أو الانتماء جانب روحي يمس الإنسانيّة، وهذا ما نجده في رواية "**رائحة الذئب**" لـ**سامية بن دريس** التي تحكي عن طمس هويّة حوريّة بنت نوارة التي كانت تعرف باسم سارة بنجامين مواطنة فرنسيّة ابنة راشيل بنجامين وجوزيف رومان، لكن بعد وفاة راشيل اكتشفت أنّها بلا وهويّة، وكما يبدو هي ابنة غير شرعيّة ولدت نتيجة جريمة وخطأ ارتكبه القائد الفرنسي جوزيف رومان في حق والدتها.

وهذا ما يمثّل هدم للأخلاق والقيّم الإنسانيّة المعروفة أو لحقيقة ثابتة غير قابلة للتّغيير، كما يمثّل مرتكزا هامّا دخلت به الرّواية النّسائيّة الجزائريّة عالم الإبداع المعاصر، حين عملت على تقنيّة الهدم والتّشريح لتعريّة الخطابات الرّسميّة وفضح الإيديولوجيات السّائدة، وهو ما حدث في الرّواية، حين فضحت العجوز ذهبيّة سرّ نوارة الذي خبّأته لمدّة أربعون عاما بعد مجيء سارة/حوريّة تبحث عنها.

كما نجد هناك قيّم مضمرة مثل رفض أهل القرية لهذه الفتاة حوريّة على أنها تنتمي إلى قريتهم، فهذا يجلب لهم العار وهم أهل شرف وعفّة وهو ما صعّب عليها مهمّتها، لكن بمساعدة من خالد ابن العجوز ذهبيّة استطاعت أن تجد أمّها في الأخير، وهي نوارة أخته المسكينة التي فقدت متعة الحياة منذ ذلك الحدث.

هذا يعني أنّ خالد هو خالها كما هو رمز لشخصيّة منفتحة تخلّت عن التّعصب للتّقاليد المتحجّرة، فرغم اكتشافه للحقيقة إلاّ أنّه لم يحس بأنّ العار لحق

بعائلته ولا بد من إخفائه والتّخلص من نوارة، بالعكس واجه الحقيقة وأخبر سارة بأنّ أخته هي أمّها.

ليست **سامية بن دريس** هي الوحيدة التي كتبت عن اللانتماء، فهذه **صالحة لعراجي** هي الأخرى تحدّثت عن تشظّي الهويّة في روايتها "**ما لم تقله التّينة الهرمة**"[1]، حين سردت لنا السّاردة حياة الفتاة مريم/ كاتالينا ذات الأصول الفرنسيّة التي تربّت بين أحضان عجوز جزائريّة اعتبرتها حفيدتها، لكن بعد وفاة الجدة اكتشفت الفتاة مريم أنّ اسمها الحقيقي هو كاتالينا وهي ذات أصول فرنسيّة، لكن رفضت الاعتراف بذلك وفضّلت البقاء على أنّها مريم ذات الأصول الجزائريّة.

سعت هذه الرّواية في مضمونها إلى الكشف عن هويّة الفتاة مريم ومدى تعلّقها بانتمائها المكاني، رغم اكتشافها بأنّه ليس انتمائها الأصلي، إلاّ أنّه يمثّل لديها إحدى محدّدات هوّيتها الثقافيّة، وكان للعامل النّفسي الدّور الكبير في تحديد هوّيتها، كونها متشبّثة بعادات وتقاليد وقيّم لا تريد تغييرها، يكفيها أنّها لقيت الحب والعطف والحنان في الجدّة التي ربّتها، هي ليست بحاجة إلى شيء آخر، وهي ليست بحاجة إلى هويّة جديدة، وعليه قرّرت غلق ملف الهويّة الأولى (كاتالينا ذات الأصول الفرنسيّة)، والبقاء في الهويّة الثانيّة (مريم ذات الأصول الجزائريّة).

وهي كثيرة هذه النّماذج التي تناولت قضيّة الانتماء والهويّة، لكن لكلّ روائيّة أسلوبها وطريقتها الخاصّة في نسج نصّها.

3/الكتابة عن الوطن والتّاريخ:

لم تنشغل الرّواية النّسائيّة الجزائريّة وهي تتحدّث عن إثبات الذّات، وتأكيد الانتماء، عن أوضاع الوطن، فكل الرّوايات النّسائيّة لا تخلو من عنصر التّاريخ

[1] صالحة العراجي، **ما لم تقله التينة الهرمة**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

وأحداثه المتأزّمة، كون هذه الأحداث تعتبر جزءا من حياتهنّ الاجتماعيّة وأحوالهنّ النّفسيّة وخاصّة أنّ الأنظمة السيّاسيّة والاقتصاديّة، والثّقافيّة، في فترة ما بين السّبعينيّات والثّمانينيّات لم تشهد استقرارا[1] فكانت هذه الأحداث التّاريخيّة صورة عاكسة للأوضاع التي كانت تحكيها الذّات المبدعة.

لكن هذه الأحداث لم تكن تأريخا للوضع الذي مرّت به الجزائر فحسب، بل أضفت عليه المبدعات مسحة جماليّة حين حفرنا في أسئلة المسكوت عنه وأدخلن بعض الأحداث التّاريخيّة المهمّشة، مثل ذكر بعض الشّخصيّات السّياسيّة التي ساهمت في تحرير الوطن ولم يذكرها التّاريخ، أو كشف بعض الأحداث التّاريخيّة التي تمّ تزيفها، مثلما حدث في رواية "**سأقذف نفسي أمامك**" حين كشفت الرّوائيّة **ديهية لويزعن** تاريخ الأمازيغ الذي لم تفصح عنه الكتب التّاريخيّة إنّها أحداث جديدة تستجوب الماضي وتدينه، وتستنطق الحاضر وفق منظور نقدي معاصر يفضح كلّ صور الزّيف التي حجبت حقيقة المجتمع.

يتمّ التّركيز في هذا النّوع من الكتابات على ما يسمّى بالذّاكرة المضادّة، التي تردّ على التّاريخ الاستعماري المغلوط، وتأكّد على وجود الذّات/ التّاريخ في مستواها الخام، عبر سرد المهمّش والمنفي من الأحداث التّاريخيّة، من خلال تجاوز مركزيّة التّاريخ الرّسمي بتوظيف النّسق المفتوح والمتعدّد، حتّى يصبح للتّاريخ المهمّش أحقيّة الظّهور والتّجلّي، من أجل التّصحيح والمراجعة، وإعادة بناء الذّات ضدّ سلطة الإلغاء.

ثانيّا: في شعريّة اللّغة بين الفضح والتّمرّد:

بعد حديثنا عن أهم المواضيع التي اشتغل عليها المتن الرّوائي لدى المبدعات الجزائريّات ننتقل الآن إلى البحث في اللّغة التي تشكّلت منها هذه النّصوص الرّوائيّة،

[1] ينظر، بوجمعة بوشوشة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص 174.

حيث نجد أنّ كل هذه الأقلام النّسائيّة انطلقت في كتاباتها من الطّابع الذّاتي، حين حاولنا تشكيل رؤية للذّات وبلورة علاقتها بالعالم، فكلّ تلك الأسئلة التي تجول في عالم النّص الرّوائي النّسائي تدور حول الأنثى، وجاءت على لسانها، ممّا جعلها تكون البطلة والعنصر المهيمن في المتن الحكائي، وهذا ما يكشف عن العلاقة المنصهرة بين فعل الكتابة والهويّة النّسائيّة[1].

فحين تحكي المبدعات في نصوصهنّ عن الرّجل، أو عن التّاريخ، أو عن السيّاسة، أو عن أي وضع كان اجتماعيّا، أو ثقافيّا، فهي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تجعل من الأنثى تلعب دور الضحيّة والمهمّشة في الغالب، بهذا الشّكل تكون الرّوائيّات تحاولن «**إحلال نسق بديل ينطوي على قيّم جديدة تنتصر للمهمّش والمؤنث والمهمل، وتأسّس لخطاب إبداعي جديد يتّسم بالطّابع الإنساني، له سمات النّسق المفتوح على عناصر الحريّة والإنسانيّة**»[2]، وهذا ما تمّ تجسيده في النّماذج الرّوائيّة السّابقة الذّكر، كان هذا بالنّسبة لطبيعة الموضوعات التي كانت تشغل مساحات الكتابة عند المرأة.

1/اللّغة وفنيّة الكتابة في الإبداع النّسائي الجزائري:

أمّا بالنّسبة للّغة التي كتبت بها المرأة فهي بطبيعة الحال تختلف عن اللّغة التي كتب بها الرّجل، وخاصّة اللّغة التي كتب بها عن المرأة، وهذا الاختلاف ناتج عن «**أنّ للرّجل تعابير محظورة على النّساء، كما أنّ التّعابير النّسويّة إذا ما استعملت من طرف الرّجال فإنّها تتعرّض للاحتقار**»[3]، لأنّ الرّجل «**يكتب عن المرأة استنادا إلى**

---

[1] ينظر، بوجمعة بوشوشة، **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص177.

[2] محمد عبد الله الغذامي، **النّقد الثّقافي**، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1 2000.

ص245.

[3] رشيدة بنمسعود، **المرأة والكتابة**، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1994، (د.ط)، ص84.

تخيّلاته، ويبق في النّهاية عاجزا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها»[1]، لكن لا يمكننا أن نجزم بأنّ كل الكتّاب ينظرون إلى الكتابة النّسائيّة نظرة احتقار، حيث نجد بعض الكتّاب يقولون بأنّ الأدب أدب، والكتابة هي الكتابة ولا يهمّ من كتبها رجل أو امرأة، الأساس فيها هو أنّها تتصّف بالإبداع، ومن بينهم:

- **مرزاق بقطاش** يقول: «**الخريطة الأدبيّة تتّسع للجميع ولمختلف الأحجام والأجناس**»[2].

- **عبد الرّزاق بوكبّة** يقول: «**المرأة أصبحت شريكا أساسيّا بل منافسا في الفضاء والعطاء**»[3].

- **إبراهيم صحراوي** يقول: «**أُنظر إلى الكتابة النّسويّة نظرة طبيعيّة، شريطة ألاّ تتخندق في خندق الأنوثة المبالغة**»[4].

إضافة إلى المصري **عزّت القمحاوي، والسّعودي عبد الله الفيفي، والعراقي أسعد الجبوري**، وغيرهم كلّهم لم ينظروا إلى الأدب النّسائي نظرة تهميشيّة تلغي إبداع المرأة في حالة كان يستحقّ أن يكون ضمن القائمة الإبداعيّة، فالأدب واحد من حيث مقوّماته الفنيّة المعروفة لدى الجميع، والتي يحكمها الجنس الأدبي مهم كان نوعه.

بناء على ما سبق، ما علينا إلا أن نقول «**وعبر الكلمة نشأ الواقع وتشكّل، ومن ثمّة يطلب المبدع اللّغة حثيثا ليصنع بها نصّا، ويبنيّ له واقعا، يتشكّل ويعاد**

---

[1] كارمن بستاني، "الرواية النسوية الفرنسيّة رونيه نيري بطلة "التّائهة"، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بغداد، ع34، 1985، ص122.

[2] نوارة لحرش، "المرأة الكاتبة في عيون الرجل الكاتب"، 14 / 04 / 2010، www.alnoor.se، 14 فيفري 2017 11:37سا.

[3] الموقعنفسه، الساعة نفسها.

[4] الموقعنفسه، الساعة نفسها.

تشكيله في كلّ مرّة وحين، لتغدوَ الحياة - بعبارة ريكور (بول ريكور) نصّا ينجح بالقدر الذي يُكتب وكذا النّص حياة بالقدر الذي يؤوّل»[1].

وعليه القراءة التي يجب أن نقرأ بها النّصوص النّسائيّة، لا بدّ أن تكون قراءة منتجة تبحث في النّصوص لا في النّفوس، أي تبحث في جماليّات الكتابة، والمواقف والرّؤى التي اشتغلت عليها، وخاصّة أنّ إبداعها يتعلّق بكيانها كأنثى، تحكي عن همومها ومشاغلها وهذا ما يعكس وعيها بالكتابة ورغبتها في التّساوي أو تجاوز الصوت الرّجالي المهيمن على السّاحة الإبداعيّة.

2/ تمثيل فعل الكتابة من الهيمنة الذّكوريّة إلى التّشكّل الأنثوي:

شكّلت الكتابة الأنثويّة هاجس التّحرّر عبر تقويض النّص الفحل وتفكيك قداسته والتّأكيد على أنّ العلم والفكر وكلّ ما يتعلّق بالعقل ليس حكرا على الرّجل وحده، كما يعتقد الكثيرون ممّن ألغوا دور المرأة، فمن خلال القلم كسرت الأنثى تلك النّظرة المحتقرة التي مارسها الرّجل عليها، لأنّ المرأة تعي جيّدا أنّها عندما تكتب تقتل الرّجل وتحرّر الكتابة وترفع حصانته عليها.

الكتابة هي بمثابة انتقام تمارسه المرأة على الرّجل الذي قتلها بأكثر من طريقة **قهرا وظلما وعارا وتسلّطا وجهلا**، مثلما عبّرت فاطمة بطلة رواية **"بوّابة الذّكريات" لـ: آسيا جبّار** عن طريق الكتابة عن آلامها ومآسيها وأوجاعها التي تسبّب فيها والدها، الذي حاول قمع حرّيتها حين قالت: «**إنّ اليد الكاتبة لامرأة اليوم تبعث إلى الوجود طفلة منقادة لحزنها الأول الأشعث. وتدوّنها بابتسامة ملؤها الرّأفة، لا أمام انعكاسها، بل بالأحرار أمام انعكاس بنت أخرى: طفلة شرشال قد تكون دباجة لأنا**

---

[1] حاتم الورفلي، **بول ريكور...الهوية والسرد**، تق: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ط)، 2009، ص61.

ممحوّة وإن بدت لي فجأة شبحا. ستسيل دموعي أيضا ولكنها دموع لطيفة جرّاء هذه المسافة المقدّرة بالسّنوات بل بالعقود المضاعفة»[1].

بفضل الكتابة تمكّنت **فاطمة** بطلة رواية **"بوّابة الذّكريات"**، **وحوريّة** بطلة رواية **"رائحة الذّئب"**، **ويمينة** بطلة رواية **"تاء الخجل"**، **ومريم** بطلة رواية **"ما لم تقله التّينة الهرمة"**، **ومريم** بطلة رواية **"سأقذف نفسي أمامك"** وغيرهنّ،من التّعبير بحريّة عن انشغالاتهنّ وفضح مآسيهن التي عاشوها بسبب الثّقافة الذّكوريّة المهيمنة، وانتقاما من المجتمع الذي يعتبر المرأة ناقصة عقل.

فالكتابة كما تقول عنها **"وفاء مليح"** هيّ **«نبش في الذّات أوّلا وفي الآخر ثانيّا. ممارسة ترتبط بسؤال الهويّة، لذا عندما دخلت المرأة عالم الكتابة كتبت عن ذاتها – تجاربها - هوّيتها التي تختلف جسديّا – ثقافيّا - نفسيّا ولغويّا عن هوّية الرّجل، عانقت الحرف لتسمع صوتها المقموع والمكبوت»**[2].

هكذا تكون الكتابة سلاحا فتّاكا ينقذ الذّات الأنثويّة من الزّوال والاضمحلال في عالم الذّكورة الذي قمع صوتها منذ الأزل، وتقول **"فاطمة المرنيسي"** عن كتابة المرأة هيّ من تحرّرها من القيود، وفي الآن ذاته هيّ خوف الرّجل والمجتمع الذّكوري وأنساقه الثّقافيّة من زعزعة مكانته فأي تغيّر يحدث على تفكير المرأة، قد يقودها نحو البحث عن سبل التّمرّد على الوضع المأساويّ الذي تعيشه، وهذا حتما سيحدث تغيّرا على القوانين والأعراف والتّقاليد.

إذن تجربة الكتابة الإبداعيّة للذّات الأنثويّة هي التّي تنمّ عن وعيها بمادّتها النّصيّة لتشكّلها على نحو خاص عبر لغة الفن والجمال الأنثوي الذّي يكشف عن رؤية إبداعيّة لنصّها ولا يتحققّ ذلك إلاّ من خلال فعل القراءة الذي يقوم به القارئ

---

[1] آسيا جبار، **بوابة الذكريات**، ص 34 - 35.

[2] وفاء مليح، **أنا الأنثى، أنا المبدعة...**، منشورا دار الأمان، الرّباط، ط1، 2009، ص13.

والذي يحوّلها من (**ذات**) دال إلى (**ذات**) مدلول (المعنى) حينما يعبّر عن قيمتها الدّلاليّة[1]، بناء على ذلك نكتشف ثلاثة علاقات للذّات مع الآخر في العمل الإبداعي، وهي التي سنمثّلها على النّحو التّالي:

- **العلاقة بين الذّات والعالم**: وهي العلاقة التي تتجلّى في الواقع الذي نعيش فيه، فكلّ ذات لها آخر هو العائلة، المحيط، المجتمع، الفضاء، وغيرها من العلاقات التي تتداخل مع الذّات في عالمها.

- **العلاقة بين الذّات المبدعة وخطابها الإبداعي**: وهي التي يمكن أن نمثّلها في علاقة الكاتبة بسارد عملها الفني (شخصيّة الرّاوي) وبقيّة الشّخصيّات التي انبنى عليها الحكي، فالذّات الكاتبة هي بدورها تمثّل صوت الوعي الجمعي الذي يستمدّ حضوره الفعلي من رصيد ثقافي هو ملك للمجتمع كلّه.

- **العلاقة بين الخطاب الفنّي والمتلقي**: وهي التي نمثّلها في علاقة النّص بقارئه، يكون فيها المعنى هو القاسم المشترك الذي يلتقي عنده كلّ من قرأ النّص ويجعله موضوعا في دائرة اهتمامه[2].

وختاما لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نقول، المرأة الجزائريّة المبدعة، جاءت رمزا للإبداع وتمثيلا لنسق ثقافي واجتماعي، يرتبط بتجربة الجماعة الإنسانيّة المتّصلة بالدّلالات الموحيّة التي فتحت أفاق التّأجيل الدّلالي للإبداع الأنثوي، لأنّ الكتابة والإبداع هما اللّذان جعلا من الذّات الأنثويّة كيانا إنسانيّا ذا عقل وروح، ووجودا في عالم اللّغة، مصنوعا من الكلمات التي تتقصّ بها واقعها كأنثى، وواقع شخصيّاتها التي تعبّر عنها، وهو ما يتجسّد في علاقة الذّات المبدعة بمادّتها الحكائيّة، لكن مع ذلك هذا

---

[1] ينظر، محمد أحمد يحيى، **شخصيّة المرأة في التّراث العربي (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا)**، تقـ: سيد محمد السّيد قطب، دار كنوز المعرفة للنشر التوزيع، عمان، ط1، 2015، ص39.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 40 ـ 41.

التّمرّد الإبداعي لم يحقّق وجوده الفعلي في الذّات المبدعة لأنّها ما زالت لم تتخلّص في أعماقها من النّسق الذّكوري الذي حرماها من ممارسة حياتها بشكل طبيعي.