عيسى مروك - جامعة الجزائر 2 - الجزائر
عبد الرزاق الشيخ - جامعة الجزائر 2 - الجزائر

صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة
بين المركز والهامش

الملخص

تتناول هذه الدراسة الرواية الجزائرية المعاصرة وكيفية تناولها لتيمة المرأة من خلال روايتين: الأولى للروائي الجزائري سمير قسيمي "حب في خريف مائل" ورواية تاء الخجل للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق وكل تناول كل منهما صورة المرأة انطلاقا من نظرة الرجل إلى المرأة (مركز /هامش) باعتبارها من الفئات المهمشة في المجتمع، وكيف تطرقت المرأة إلى نفس الموضوع (هامش/ هامش).

Abstract

The contemporary novel attempts to keep pace with the changes that have taken place in society by addressing women's theme in their impact with the new forms of life in society in all its social, political and cultural manifestations. Writing about women is a writing about man and society and its existence depends on the eye of the narrator.But reduces from the beginning her job as a woman created for lust and sex to be identified as something that arouses seduction and admiration The Arabic novel was and still a novel of men par excellence, despite the emergence of names of women have a distinguished presence, but this does not preclude the question of what raises the presence in the textual novelist especially feminist from it in various images, including her strong presence in the literary Arabic, Western writings and influential text in the movement, as sometimes it represents a strong motivation for the narrator to excercise his did, and planns for his narrative perspective which he seeks to find .

مقدمة

تحاول الرواية المعاصرة مسايرة التغيرات التي طرأت في المجتمع من خلال تطرقها لتيمة المرأة في تأثرها بأشكال الحياة الجديدة في المجتمع في جميع مظاهرها الاجتماعية والسياسية والثقافية فالكتابة عن المرأة هي كتابة عن الإنسان وعن المجتمع ووجودها رهينا بما تسمح به عين السارد، بل وتختزل منذ البداية إلى وظيفتها كامرأة خلقت للشهوة والجنس لتحدد كشيء يثير الإغراء والإعجاب، فالرواية العربية كانت ولا تزال رواية رجال بامتياز، رغم بروز أسماء نسائية لها حضور مميز، غير أن هذا لا يمنع من التساؤل عما يثيره حضورها في المتن الروائي خاصة النسوي منه بمختلف الصور، بما لها من حضور قوي في الكتابة الأدبية العربية -كما الغربية- ومؤثر في حركة النص، وبما تمثله أحياناً من دافع قوي لدى السارد كي يمارس فعله، ويخطط لمنظوره الحكائي الذي يسعى إلى إيجاده؛ ومن هنا تبرز أسئلة ملحة:

ما هي القيم الفنية والفكرية التي تطرحها تيمة المرأة في العمل الروائي ؟

وكيف صور كل من الروائيون الجزائريون والروائيات المرأة في أعمالهم انطلاقا من ثنائية (مركز/هامش)؟

وما هي أبعاد الاهتمام بالكتابة عن المرأة عند كل منهما؟

ولمعالجة كل ذلك ارتأينا أن نتناول بالدراسة والمقارنة العملين الروائيين التاليين : حب في خريف مائل لسمير قسيمي؛ وتاء الخجل لفضيلة فاروق.

وتهدف هذه الدراسة لاستجلاء أبعاد معاجلة صورة المرأة التي تحددها العلاقة (مركز /هامش) في الرواية الأولى وهامش/هامش في الرواية الثانية. فأحداث رواية "حب في خريف مائل" للروائي سمير قاسمي حول حياة رجلين وضعا قدما في مرحلة الشيخوخة وبذلك تتوجه للتقوقع في حوار ذكوري محض يقصي المرأة من الحضور ويحيلها للهامش، وتتجسد أكثر من خلال النظرة الاستعلائية التي تكرس لفكر إقصائي يجعل من الرجل مركزا تتحدد معالم الحياة بحضوره، وهي بذلك انعكاس للواقع الاجتماعي لـ "إن الشخصيّة لا تصبح ذات أهميّة ودلالة إلا من حيث هي معبرة عن جماعة اجتماعية، ومن حيث هي طرف في صراع بين مصالح متعارضة خاضعة للأوضاع الاجتماعية والأوضاع الطبقيّة"(01)؛ أما رواية تاء الخجل فتستمد أحداثها من العشرية السوداء وما عانته المرأة الجزائرية على الخصوص من ويلات الإرهاب في محاولة من الروائية لرسم ملامح مجتمع يكرس الاضطهاد ضد المرأة بدءا من البيت إلى العمل، وحتى الإرهاب أصابها منه أضعاف ما أصاب الرجل، وتحاول الساردة قلب الثنائية (رجل/امرأة) إلى (امرأة/رجل) من خلال منح دور أكثر فعالية للشخصيات النسوية التي وضفتها في المتن السردي.

صورة المرأة /الحبيبة

الحب هو أحد المشاعر التي يصعب على الإنسان ترجمتها بمعناها الحقيقي أو احتوائها لأن مفهومها الدلالي أقوى من كل التعابير والألفاظ، وبالتالي ليس باستطاعة الجميع فهم الحب أو تجربته حقيقة رغم تعدد تعريفاته، وفضيلة الفاروق من خلال روايتها تاء الخجل تعرف الحب بقولها: "عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرحيل لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك... أتذكر ذلك الطوفان الذي يغمرنا معا، أنا وأنت... أتذكر صخب جنونا... أتذكر أجمل سنوات العمر التي أمضيناها معا!!!"(02)

فهي لا تنكر أبدا أن الحب إحساس سامي وفعل عظيم وهو الشعور الذي يستطيع تهدئة النفوس وترويضها مهما بلغت درجة الشر في داخلها، وفي نفس الوقت تعتبره بستان أشواك يحيط بالحبيب (نصر الدين بن مسعودة) الذي تراه منزاحا عن قيم الذكورة ، ولهذا تسائله البطلة الساردة "خالدة" في مفتتح النص: لماذا اختلفت عن كل الرجال ؟ ألأنّك ابن امرأة على رأي أهل الحي ؟ أم لأنّك اختلفت من أجلي ؟(03) لكن البطلة تنفصل عن هذا الحبيب لأنه طيب القلب إلى درجة لاتحتمل فتقول: "وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا وتقول: كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع..."(04)

إن ما يلفتنا هنا بقوة هو انعكاس الأدوار العاملية وتحوير البنية العميقة السردية، فالأنثى أصبحت فاعلة مبادرة، تقطع العلاقة بالرجل الذي أصبح مرتهنا لإرادتها ومزاجها وهكذا استحالت الثنائية الضدية رجل/امرأة إلى امرأة/رجل أي انتقال المرأة إلى المركز والرجل أصبح هامشا فكأن الكاتبة في خيارها هذا تتكئ على إحدى فرضيات الحركة النسوية "التي تذهب إلى أن الحب هو من بين أمور أخرى نواة مؤسسة لاضطهاد المرأة"(05) فتستبعد بوعي أو لاوعي كل احتمال لنشوء علاقة عاطفية مستمرة ومستقرة بين البطلة الساردة والبطل.

"ولعل في انطلاق الكاتبة بالتصريح بالحب هو محاولة تأكيد حضوره في روايتها... يمثل انعتاقا من أوصال المجتمع ناجم عن محاولة كسر حواجز الصمت المتعلق بالذات"(06) وتقول: "في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم"

فهي كعادتها تكشف عن الأمور في بدايتها وتسعى للبحث عن الخلل وسببه، ثم تحكي عن الحب وتصفه بالمؤلم والفظيع ذلك أن تجربتها جعلتها لا تراه إلا كذلك وتقول: "لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم وسأجيبك، إنه ربما الإيمان إذ أخجل أن أفتح حديثا عن الحب، والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز..."(07)

لقد ظل الحب من التابوهات التي لا يجب الاقتراب منه وممنوع لا يجوز الحكي عنه، ومحظور لا يليق الخوض في طقوسه إنه بكل بساطة منطقة محرمة لم يستطع المجتمع تخطيها ولا تجاوزها، ذلك أن المجتمعات العربية كما يقول مصطفى محمود هي وحدها المجتمعات التي تخشى العيب أكثر من الحرام وتحترم الأصول قبل العقول وتقدس رجل الدين أكثر من الدين نفسه.

في حين تضع رواية "حب في خريف مائل" لسمير قسيمي الحبيبة في خانة التابع للرجل الذي لا يملك استقلاليته ولا تعير المشاعر الإنسانية أدنى اهتمام وتحصر علاقة الرجل بالمرأة في الجنس دون الغوص في عمق النفس البشرية بل لا تعترف بهذه العلاقة المقدسة وتنفي وجودها "لم يكن موجودا في حياتي، ربما لأني لم أحتج إليه، ولم يكن له ضرورة فيها"(08) فهو بذلك يشيء الإنسان في مقابل أنسنة الأشياء من خلال منحه لسيارته مكانة الحبيبة الحقيقة التي لا منافس "لطالما قلت أنّ لدي حبيبة وصديقا... سيارتي وعبد الله"(09) ويسمو ليأخذ مكانة الحب الحقيقي في حياته "لك أن تقول أنه حب من أول نظرة"(10)

صورة المرأة / الأم

لقد عبرت فضيلة الفاروق عن المرأة/الأم بأنها أنثى مقهورة التي تبدأ من زمنها من حاضرها لترتد إلى الماضي البعيد إلى عهد الجواري، إلى عهد الرق والاستعباد إلا أنه لا شيء تغير بالنسبة للأنثى سوى التنويع في وسائل القمع وانتهاك كرامتها حيث تقول في بداية روايتها: "منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف. منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عينيه..."(11)

فكل من الأم والجدة والعمة نونة، والعمة تونس هي عائلة تمثل صورة للمرأة المقهورة التي يحاول المجتمع الذكوري أن يسلب حقها ويرفض أن يعتبرها كائنا إنسانيا ذا حرية مستقلة... تصطفي ذاتها في عالم حرص الرجال فيه على أن تلعب دور الجنس الآخر فقط(12)

بالإضافة إلى إعجابها الشديد بشخصية "للاعيشة" لأنها كانت وامرأة قوية لها سلطة، تجالس الرجال وتشاركهم أحاديثهم السياسية، تأمر وتنهي كل أي ذكر في الدار الكبيرة:

"فأسكتتها للاعيشة بنظرة واحدة... وأذكر حين خطبت خيرة ابنة عمي الحسين، أنها قالت عن الخطيب إنه لم يعجبها، فرفضه الجميع"(13)

للاعيشة التي لمكانتها في مجتمعها الصغير أصبحت كل فتاة تتمنى أن تكون مثلها لتأخذ دورها في الحياة ولا تبقى مركونة على الهامش: "كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل "للاعيشة" فالكاتبة ترى في "للاعيشة" صورة المرأة/الرجل فهذا الخطاب النسوي هو ردة فعل على الخطاب الذكوري المهيمن.

لقد أبرزت الكاتبة صورة المرأة/الأم من منظور الخطاب النسوي المعادي للرجل كرد فعل على الخطاب الأبوي المهيمن فكل ماهو إيجابي حب، حياة، ولادة، إنتماء منسوب للمرأة/الأم وكل ما هو سلبي إغتصاب، قسوة، تسلط... منسوب للرجل/الأب وكأن الرجل الأب يفتقد لمشاعر الحب والعطف والحنان اتجاه أبنائه وبالتالي نصل إلى النتيجة:

المرأة/الأنثى = الرحم/الولادة ⟵ منح الحياة/الانتماء

الرجل/الذكر= الفحولة/الاغتصاب ⟵ القسوة/الاغتراب

ولهذا فهي ترفض هيمنة الخطاب الذكوري وتمارس الإستراتيجية (الذكورية) نفسها التي حوربت بها وبالتالي فهي تكرس مركزية الأنثى من خلال هذا القهر والظلم الذي تعيشه في مقابل هامشية الرجل المتسلط المغتصب.

هذه المعادلة تنقلب رأسا على عقب في رواية "حب في خريف مائل" لسمير قسيمي إذ أن دور المرأة الهامشي ينحسر أكثر ليترك المجال للرجل وحده فلا يأتي ذكر للأم (مقابل الأب) إلا مرة واحدة في الصفحة 54 حيث تصورها الرواية في صورة العاهرة التي تترك بيتها وزوجها وابنها لتفر مع عشيق لها، ورغم أن الولد أشد تعلقا بأمه في العادة إلا أنه في الرواية يبدو غير مبال بحضورها أو غيابها ولا يولي اهتماما لما يقوله الناس طاعنين في شرفها/شرفه "لست أعني هنا أنها توفيت ولا أنها تطلقت من أبي، ففي أحد الأيام اختفت... فرت مع عشيق لها... أما أنا فاكتفيت بحقيقة واحدة لا غير، وهي أنها رحلت"(14)

هذه العبارات الجافة التي لا تحمل أدنى مشاعر لأقرب الناس إلينا تترجم المكانة الهامشية التي تمنحها الرواية للمرأة وإن كانت أما، فالرجل (الأب) وحده ما يستحق الاهتمام ورحليه يستجوب تطليق الدنيا وهجرها "أعتقد أن مقتل أبي ما جعلني أضع قدمي على دواسة سيارتي البيجو لأنطلق بها... ولكن فكرة عودتي إلى حيث لا أحد لم تثرني" (15)

صورة المرأة/الزوجة

إن الصورة التي ترسمها السارة في رواية تاء الخجل للمرأة/الزوجة هي صورة مشرقة مفعمة بالحب والوفاء بل إنها تنزهها عما يمكن أن يسيء لها في نظرها ولو كانت من

صميم الحياة: "سيدي إبراهيم هو رجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رجل دين، وزوج العمة تونس. لم ينجبا أطفالا، وتقول النساء العائلة أن العلة فيها هي، لكنه لم يتزوج عليها، وقد كنت مقتنعة إلى أبعد حد أنهما لم ينجبا أطفالا لأنهما يعيشان مع بعضهما حياة الرهبان"(16) هي قداسة علاقة الحب بين الزوجين الذَين لم تدفعهما عاطفة الأمومة والأبوة إلى البحث عن الشريك الذي قد يمنحهما نعمة الولد، ولأن الحب وحده ما يؤجج العواطف ويعطي للعلاقة معنى آخر، استحقت بفضل الحب الزوجة مكانتها رغم أنها غريبة عن المجتمع الذي اقترنت بأحد أبناءه ورغم كره نسائه لها إلى أن الحب ثبت أوتادها وهي التي لم تنجب إلا ابنة واحدة (عقبة عرفية أخرى في طريق هذا الزواج) ورغم كل ذلك لم يتزحزح وفاء الزوج لها "جاءت من خارج أسوارهم ،وقد تعرف عليها والدي في مدرسة الراهبات، أحبها وأحبته فطلق ابنة عمه الجوهر وتزوجها"(17)

هذه الصورة المشرقة للحب بين الزوجين تختفي تماما في رواية حب في خريف مائل ويحل محلها الجنس كبديل عنه، وما تكاد سنين العمر تفعل فعلها بالجسد حتى يتحول إلى نقمة وسبب في النفور والابتعاد وبحث عن إشباع النزوات خارج سرير الزوجية، فالزوج لا يعترف بعلاقة مبنية على أساس الحب والمودة فيتساءل في استغراب: "حب؟ لا يا صديقي لم أحبها يوما"(18) فهي أشبه بعلاقة مصلحة قوامها الجنس ولاشيء سواه "أحب الجنس، ثم أي رجل لا يحبه"(19)

حينها تغيب المشاعر الإنسانية وتطفو للسطح الغرائز الحيوانية التي تفقد العلاقة جمالها وتدخلها في الروتين ثم يتسرب إليها الملل "أشعر أني أضاجع جثة بلا مشاعر ولا رغبة"(20)

ثنائية المرأة/المكان

من تجليات المركزية الأنثوية في رواية فضيلة الفاروق تأنيث المكان نفسه، فقسنطينة المدينة، التي أوجدتها الساردة في تاء الخجل على مقاسات القلب ليست سوى أنثى مغرية لا تحضن ولا تخلي السبيل، إنها مدينة تشبه الحكايات تشبه النساء المفخخات بالألم تشبه الجواري والحريم(21) وحتى بيت البطلة في أريس يغدو مؤنثا تقول: كنت أشبه البيت بشكل عجيب إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار(22) إنها أيقونة أنثوية بامتياز.

في حين نجد أن الروائي سمير قسيمي يجعل من الحديقة العامة والحانة والمقهى أفضية لأحداث روايته ،وهي أفضية ذكورية بامتياز تبرز هيمنة الرجل وحريته من جهة وتغييب المرأة من المشهد ،وفي ذلك دلالة إيحائية تعطي المرأة دورا ثانويا بل ومذلا في الآن

ذاته إذ أن إيحائية الحديقة العامة رمز للأنثى المتاحة للجميع الأشبه بالعاهرة التي لا يتوانى السارد على توظيفها لتبرير وجود المرأة في حياته... متاحة للجميع ومتى أراد غادرها إذ لا يربطه بها رابط سوى الترويح عن الذات عكس البيت الذي يرمز للفردانية والتملك.

الخاتمة

كانت الرواية ومنذ نشأتها، ومازالت، وستبقى، إنسانيّة حصراً، فهي تثير قبل كل شيء موقف الإنسان(الفرد) إزاء نفسه وغيره (الآخر) وإزاء ما يحيط به (المجتمع والعلاقات)، والمرأة جزء من هذا النسيج الاجتماعي تختلف المواقف حولها باختلاف البيئة الاجتماعية والنفسية لكل فرد لذا فإن معالجة حضور المرأة ودورها في الروايتين اختلف إلى حد التناقض في إبراز دورها في المجتمع فرواية "حب في خريف مائل" جعلت منها موضوعا هامشيا لتأثيث الرواية وتنامي الأحداث لا غير بل إنها تبرزها في ثوب الفاعل الثانوي الذي لا قيمة اجتماعية له ،دور ذليل يبدي من الاحتقار والمهانة الشيء الكثير فلا يعاملها إلا على أنها جسد إذا فقد مقوماته تم ركنه على الجانب ,في مقابل نظرة مغايرة تجسدها رواية تاء الخجل التي تنقل المرأة من فاعل ثانوي وهامشي إلى فاعل مؤثر ومركزي يدير الأحداث وتدور حوله وما إسناد دور السارد (الراوي) للأنثى إلا محاولة لإعطائها المكانة التي تستحق في نظر الروائية، فالمرأة في تاء الخجل لها رأيها في ما يدور حولها من أحداث وهي صاحبة القرار في علاقتها بالحبيب ثم إنها شاهد على حقبة زمنية دامية في التاريخ الجزائري المعاصرة تؤرخ له من منظورها الخاص وتوثق المظالم التي لحقت بنات جنسها كل ذلك يدفعنا للقول أن المرأة ومن منطلق أنها الهامش في الواقع الاجتماعي تدفع بها الروائية إلى المركز في محاولة لقلب ثنائية الرجل / المرأة إلى المرأة/الرجل في حين يكرس الروائي سمير قسيمي ثنائية رجل/ رجل مقابل رجل/امرأة بما يمنحه المجتمع الذكوري من هيمنة للرجل.

الهوامش

01. أرنولد هاوزر(الفن والمجتمع عبر التأريخ) ت: د.فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. ط1. سنة 1971. ص: 29.

02. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الريس للكتب والنشر، تونس، 2002 م، ص: 12.

03. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

04. المرجع نفسه، ص: 14.

05. عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012 م، ص: 37.

06. سوسن برادشة، المحكي الممنوع في روايات فضيلة الفاروق، رسالة ماجستير 2014 م، جامعة سطيف 2، ص: 198.
07. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص: 13.
08. سمير قاسمي، حب في خريف مائل، ص: 29.
09. المرجع نفسه، ص: 40.
10. المرجع نفسه، ص: 55.
11. فضيلة الفاروق، مرجع سابق، ص/ص: 14-15.
12. المرجع نفسه، ص: 11.
13. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر. مجموعة من الأساتذة، دار أسامة، دمشق، د.ط، 1997 م، ص: 4.
14. سمير قاسمي، حب في خريف مائل، ص: 54.
15. المرجع نفسه، ص: 54.
16. المرجع نفسه، ص: 17.
17. المرجع نفسه، ص: 16.
18. المرجع نفسه، ص: 22.
19. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
20. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
21. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
22. المرجع نفسه، ص: 16.