وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: D.EC/3C/01/06

الخطاب الروائي النسوي مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث **LMD** في تخصص: النقد الأدبي وتحليل الخطاب

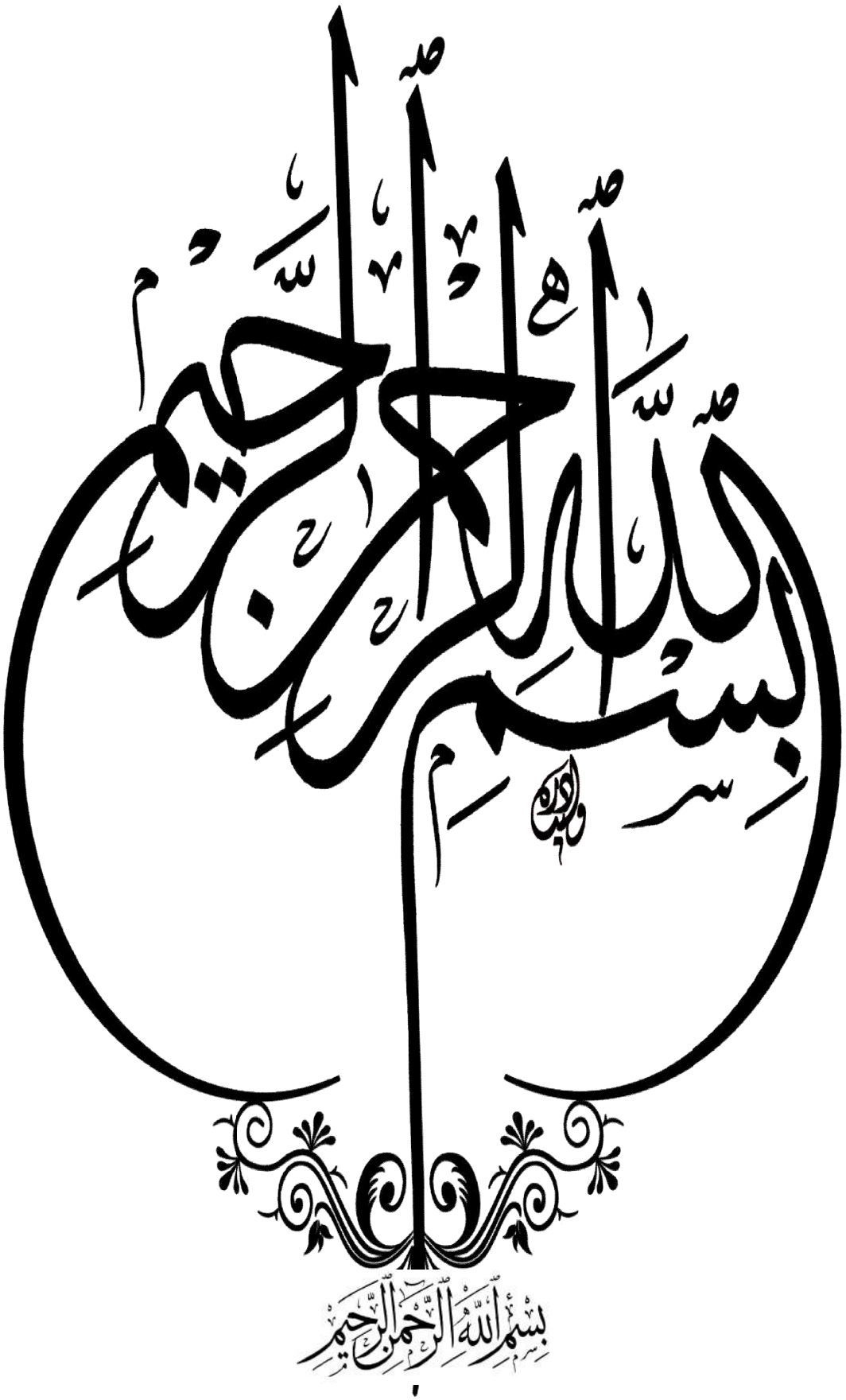
إعداد الطالب:

فاروق سلطاني

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1				رئيسا
2	د. حكيم دهيمي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3				ممتحنا
4				ممتحنا
5				
6				

السنة الجامعية: 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة

مقدمة:

شكل انفتاح الأدب على الرواية النسوية نقطة تحول مهمة في مسار الكتابة السردية الجزائرية، استطاعت المرأة من خلالها أن تثبت مكانتها الروائية إلى جانب الرواية الذكورية التي غلبت على المشهد الروائي الجزائري في وقت مضى، مما سمح للأدب بالانفتاح على أصوات نسائية لها مرجعياتها الروائية، والتي صاغت خصوصيتها الأدبية التي تميزها عما يكتبه الآخر في رواياته، فكانت الرواية النسوية إيذانا بظهور جنس سردي جديد، تناضل من خلاله المرأة بالكتابة السردية الواعية ضد السلطة الأبوية، بهدف استرجاع حقها في المساواة والاختلاف والائتلاف، ولإعادة بعث الوجود الأنثوي في الحياة بصورة جديدة تختلف عن واقعها التبعي، الذي حاولت السلطة الأبوية تكريسه ضد المرأة منذ الأزل، لذلك فقد منحت الرواية النسوية للمرأة نافذة سردية، تعترف عبرها بهواجسها الذاتية اتجاه الآخر، وتبوح فيها عن معاناتها الوجودية في الواقع المعيش، وقد عبرت عن هذه المعاناة وفق سياق محدد من التاريخ السياسي في الوطن العربي عامة والجزائري بصفة خاصة.

تعد الروائية "فضيلة الفاروق" نموذجا ناجحا من مجموعة الروائيات النسويات الجزائريات اللواتي كتبن في الرواية النسوية، وهي تضاف إلى قائمة الأصوات النسائية المؤسسة للرواية النسوية في الأدب العربي عامة والجزائري خاصة، لما تبنته في كتاباتها السردية من توجه نسوي مدافع عن المرأة ضد الآخر، فقد اتسمت ثلاثيتها الروائية بطرح مواضيع تتجاوز المألوف، لتبوح عن المسكوت عنه، حيث عبرت عنها بنزعة مشحونة بمعالم الرفض والتمرد على السلطة الأبوية وأعرافها الوضعية، التي حطت من مكانة المرأة في مختلف المجالات الحياتية، فكانت ثلاثيتها الروائية وسيلة إبداعية ونضالية واعية، تدافع فيها الروائية عن المرأة، وتطالب فيها باسترجاع حقوقها المهضومة من طرف الآخر من أجل إعادة صياغة واقع أنثوي مختلف.

كانت لثلاثيتها الروائية صدى واسع ومؤثر في أواسط القراء في الأقطار المختلفة، مما جعلها تلقى إقبالا نقديا وبحثيا كبيرا، بغية مقاربتها بمقاربات نقدية متنوعة، نتيجة ما تثيره ثلاثيتها من قضايا روائية ترتبط بالهامش الأنثوي، الذي حاولت السلطة الأبوية تغييبه وجوديا وإبداعيا في وقت ما، فهي تستفز في طرحها القارئ عامة والناقد خاصة، وتدفعه للبحث في قضاياها، لاستنباط ما تكتنزه ثلاثيتها من متاحات دلالية متنوعة، تساعده في فهم الواقع المتأزم الذي تعيشه المرأة بمستويات معيشية عدة، تتراوح مكانتها فيه بين الخضوع للسلطة الأبوية تارة، وتنحاز للتمرد عليها تارة أخرى.

مكن الأسلوب الجريء الذي عبرت به الروائية "فضيلة الفاروق" في ثلاثيتها من جعلها نموذجا سرديا ممتدا للأدب الروائي النسوي في الجزائر، دعت به الآخر للانفتاح على الأنا الأنثوية، ونبذ الصراع معها والعيش معها بائتلاف يسمح لها باستعادة حقوقها المهضومة، وقد شكل هذا المسلك علامة فارقة في الأعمال الروائية التي تكتبها "فضيلة الفاروق"، وهو ما شدني إليها، وجعلها في نظري نموذجا روائيا نسويا يستحق أن أبحث فيه عبر انتهاجي للمقاربة التفكيكية، وما تقوم عليه من مبادئ نقدية تنتمي في توجهها النقدي لنقد ما بعد البنيوية، وهي مقاربة نقدية تتيح للقارئ دورا في قراءة النص وتأويل معناه بصفة متجددة مع كل قراءة جديدة للنص، يهدف فيها إلى تقويض الخطاب الروائي، واكتشاف التناقض الحاصل في أنساقه الثقافية الظاهرة والمضمرة.

_ طرح الإشكالية:

يتمحور بحثي حول إشكالية رئيسة؛ هي:

_ هل استطاعت الروائية "فضيلة الفاروق" بما تحمله ثلاثيتها من رؤية متفتحة ومتحررة أن تقوض الأنساق المغلقة المتبناة من السلطة الأبوية والتي قيدت وجود الأنثى وإبداعها؟.

_ ما هي المستويات الدلالية التي حملتها ثلاثية "فضيلة الفاروق"، والتي انكشفت في ضوء القراءة التفكيكية المتبناة؟.

تتفرع عن هذه الإشكالية إلى مجموعة من التساؤلات الفرعية والمتمثلة كالآتي:

_ إلى أي حد استطاع الأدب النسوي أن يقول الأنثى في وضعيتها الإشكالية؟.

_ هل ثلاثية "فضيلة الفاروق" أخذت خصوصية أدبية جديدة في معالجتها لقضايا المرأة أم أنها حاكت نفس الخصوصية التي انتهجتها الروائيات السابقات؟.

_ ما هي الخلفيات التي صدر عنها الخطاب الروائي النسوي في الأدب الغربي والعربي، وهل ثلاثية فضيلة الفاروق تنتمي إلى هذا السياق المرجعي الذي يحكم نشأة الأدب النسوي وتطوره؟.

_ هل ثمة من خصائص جمالية تميز الخطاب الروائي النسوي عما يكتبه الآخر؟.

_ ما مدى استفادة التفكيكية من الفلسفات الأخرى في ظل نقد ما بعد الحداثة؟.

_ فيما تكمن الآليات النقدية التي تقوم عليها التفكيكية عند مقاربتها للنص؟.

_ ما هي المخرجات النقدية الناجمة عن تلقي النقد العربي للتفكيكية؟.

_ ما هي الوسائل الردعية التي استخدمتها السلطة الأبوية لردع الأنثى، والتي حاولت الروائية "فضيلة الفاروق" تقويضها في ثلاثيتها من أجل إعادة صياغة واقع أنثوي مختلف؟.

_ كيف يمكن أن يسهم الانشطار الأسري من النظام الأبوي إلى الأميسي في التغيير من واقع الأنثى؟ وما هي المتاحات الدلالية المستوحاة من هذا التغيير في الثلاثية؟.

_ كيف أثر اضطراب التنشئة الاجتماعية للأنثى على توتر علاقتها التفاعلية مع السلطة الأبوية؟.

_ هل مشهدية الحب في الثلاثية أرست لفكرة التعدد الزوجي؟

_ فيما يتمثل تمظهر المستويات الدلالية التي رصدتها ثلاثية فضيلة الفاروق للشخصيتين الأنثوية والسلطة الأبوية؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية انتهجت خطة بحثية تقوم على بابين مع مقدمة وخاتمة، تمحور الباب الأول فيها حول فكرة: "رصد مفاهيمي للخطاب الروائي النسوي ولمنهجية التفكيك"، وقد امتد البحث في هذه الفكرة إلى فصلين: تناولت في الفصل الأول منه فكرة: "تجليات الخطاب الروائي النسوي"، وقد تفرع البحث فيه إلى أربعة مباحث، حيث جاء المبحث الأول موسوما ب: "الخطاب الروائي النسوي والمفهوم الاصطلاحي"، والمبحث الثاني جاء موسوما ب: "الخطاب الروائي النسوي تأصيلا"، ثم المبحث الثالث عنوانه: "إشكالية المصطلح دلاليا"، أما المبحث الرابع فجاء موسوما ب: "خصوصية الخطاب الروائي النسوي".

جاء الفصل الثاني موسوما ب: "إفادة نقد ما بعد الحداثة من التفكيكية"، وقد انقسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث، تناولت في المبحث الأول فكرة: "المنهج التفكيكي وأهم المفاهيم النظرية"، أما المبحث الثاني فكان عنوانه: "التفكيكية والأصول الأولى"، ثم المبحث الثالث كان عنوانه: "النزعة التفكيكية في النقد العربي"، في حين اختص المبحث الرابع بدراسة "المبادئ التحليلية في المنهج التفكيكي".

أما الباب الثاني فجاء موسوما ب: "مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق"، وقد انقسم هذا الباب إلى فصلين، تمحور الفصل الأول فيه حول فكرة: "مستويات الدلالة السردية في الثلاثية من منظور التفكيك"، وقد انقسم هذا الفصل إلى مبحثين اثنين، اختص المبحث الأول فيه ب: "قراءة للعتبة النصية"، أما في المبحث الثاني فتطرقت فيه إلى فكرة: "مركزية الهامش الأنثوي، وهامشية المركز الذكوري في الرواية".

أما الفصل الثاني فكان موسوما بالعنوان التالي: "مجابهة المسكوت عنه في الثلاثية"، وقد انقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، حيث تناولت في المبحث الأول موضوع "تمثلات تيمة الجنس في الثلاثية"، وجاء المبحث الثاني موسوما ب: "تمثلات تيمة الدين في الثلاثية"، في حين اختص المبحث الثالث بدراسة فكرة: "تمثلات توظيف تيمة السياسة في الثلاثية"، ثم خلصت في الأخير إلى خاتمة، كانت عبارة عن حوصلة من النتائج المتوصل إليها من مقاربتي التفكيكية لثلاثية "فضيلة الفاروق".

استندت في بحثي على جملة من الدراسات السابقة التي مهدت لي الطريق لفهم الموضوع، والإحاطة به، حتى أضفي على بحثي الصفة العلمية المرجوة، ومن بين هذه الدراسات السابقة أذكر:

_ أطروحة دكتوراه موسومة ب "الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي" (2007-2008م) "لسعيدة بن بوزة"، تناولت فيها موضوعا يتعلق بالتمايز الهوياتي للأنثى عن هوية الرجل، وانعكاس هذا الاختلاف الهوياتي على إعطاء الرواية النسوية خصوصية أدبية تميزها عما يكتبه الآخر، ثم تطرقت فيها لقضية إشكالية المصطلح في الأدب النسوي، حيث بينت المواقف النقدية الرافضة والمؤيدة لمصطلح الرواية النسوية.

استفدت من هذه الدراسة في تعرفي على المفاهيم النظرية المتعلقة بالرواية النسوية، حيث تمكنت من الإطلاع على الآراء الجدلية المثارة حول قضية إشكالية مصطلح "الأدب النسوي"، وقد اجتهدت في توظيف هذه الاستفادة المعرفية بما يخدم موضوع بحثي، من أجل تقديم دراسة تسد الثغرات المعرفية التي لم تتطرق إليها هذه الدراسة، وهو الأمر الذي يجعل بحثي مختلفا عما تناولته الباحثة في دراستها هذه.

_ أطروحة دكتوراه موسومة ب "الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل" (2011- 2012م) "لفطيمة الزهرة بايزيد"، عالجت الباحثة فيها إشكالية تأثير العوامل السيسواجتماعية على إبداع المرأة الروائي، حيث تطرقت لقضية الصراع الوجودي والإبداعي الذي تحياه المرأة مع الآخر، ثم عرجت في الجانب التطبيقي من بحثها على موضوع تمظهرات الهوية الأنثوية في الرواية النسوية العربية، حيث خلصت الباحثة في نهاية بحثها إلى تصنيف الأدب النسوي في مصاف أدب الأزمة.

أفادتني هذه الدراسة في تشكيل خلفية معرفية عن الأنساق الثقافية التي عبرت عنها الرواية النسوية، ساعدتني في تناولي الموسع لقضية تشظي الهوية الأنثوية والأبوية في الرواية، والتي حاولت فيها التعريج على أسبابها وانعكاساتها على توتر العلاقة الاجتماعية بين الطرفين.

_ أطروحة دكتوراه موسومة ب "الكتابة النسائية وأسئلة الاختلاف وعلامات التحول" (2014/2013م) "لفاطمة مختاري"، فضلت الباحثة استعمال مصطلح الرواية النسائية في بحثها مقارنة بما اختارته الباحثات السابقات، تناولت في البداية موضوع إشكالية المصطلح في الأدب النسائي ومحاولة النقاد ضبطه، بعد ذلك بحثت في قضية الأنساق الثقافية التي تحتكم إليها الرواية النسوية، ثم خلصت في

النهاية إلى إحصاء عدة نتائج، أقرت فيها: بأنه لا وجود لخصوصية روائية تميز ما تكتبه المرأة عما يكتبه الآخر، بل إن كتابات المرأة ذاتها محاكاة لما يكتبه الآخر، كما أقرت الباحثة بدور القارئ في تأويل المعاني النصية للرواية.

تكمن استفادتي من هذه الدراسة في أنني أدركت بأن أدب المرأة يبقى أدبا مثيرا للجدل، ما دام النقاد يختلقون في كل مرة إشكاليات عدة ترتبط به، ولكن الفصل فيها يبقى معلقا وغير مكتمل، فهم لم ينتهوا بعد من الفصل في إشكالية المصطلح الدال على أدب المرأة، حتى انتقلوا إلى طرح إشكالية أخرى تتعلق بالخصوصية الأدبية، فهذا الانتقال العشوائي جعل من أدب المرأة أدبا غامضا، يستدعي البحث فيه انتهاج مقاربات نقدية متنوعة، تمكننا من الإحاطة بمفاهيمه واكتشاف خصوصيته، وتشظي دلالته، وهو ما أحاول انتهاجه في بحثي هذا.

_ الدوافع:

تتمظهر الدوافع التي حفزتنا للبحث في هذا الموضوع دون غيره من الموضوعات البحثية في جملة من الدوافع الذاتية والموضوعية؛ وهي تتجلى كالتالي:

_ رغبتي في مواصلة البحث حول الأعمال الروائية لفضيلة "الفاروق"، فقد كانت لي تجربة سابقة في البحث حول أحد أعمالها الروائية، عندما كنت مقبلا على التخرج من طور الليسانس، مما جعل مرحلة الدراسات ما بعد التدرج حافزا إضافيا لمواصلة البحث في ثلاثيتها الروائية خاصة وأن الأعمال الروائية "لفضيلة الفاروق" وما تثيره من قضايا مستفزة لم تنل حقها في تطبيق المقاربة التفكيكية عليها.

_ الرغبة في إنجاز موضوع جديد في مجال تخصيصي في النقد الأدبي وتحليل الخطاب؛ لأن البحث في الثلاثية الروائية "لفضيلة الفاروق" بمقاربة تفكيكية يعد بحد ذاته موضوعا جديدا لم يتطرق إليه من قبل، مما يسمح للقارئ بالاستفادة منه في ظل ندرة الدراسات المتعلقة بالموضوع.

_ محاولة حل بعض المشكلات المتعلقة بموضوع البحث، والتي بقيت محور جدل بين النقاد.

_ الرغبة في تطوير مستواي المعرفي والمنهجي في مجال التخصص الذي أنتمي إليه.

_ حاجة المكتبة الجامعية لمثل هذه الدراسات النقدية، التي تجمع بين المقاربات النقدية وتطبيقها على المدونات الروائية.

_الصعوبات:

واجهتني خلال مشواري البحثي بعض العراقيل التي أعاقتني عن التقدم في إنجاز البحث، حيث تتجلى هذه العراقيل كالتالي:

_ صعوبة إنجاز البحث خلال المدة المتفق عليها؛ بسبب تنافر موضوع البحث مع طبيعة العمل الذي أشغله في قطاع التعليم، ذلك أن البحث يقتضي التفرغ، وهو ما يتناقض مع طبيعة عملي الذي أكون في أغلب الوقت مشغولا بالتدريس؛ مما سبب لي تأخرا في إعداد البحث.

_ الموضوع في بعض من المرات يطرح أفكارا تتعارض مع ما نتبناه من إيديولوجيا خاصة ما تعلق بالقضايا الدينية، التي نخشى من أن يساء فهمها من طرف القارئ خاصة إذا كان محدود الإطلاع في هذا الجانب.

_ استحالة تجميع بعض المراجع المتخصصة في موضوع البحث؛ سبب لي صعوبة في ضبط بعض المفاهيم المتعلقة بالقضايا التي بقيت مثيرة للجدل.

_ المنهج المتبع في الدراسة:

انتهجت في بحثي مقاربة تفكيكية، وقد اعتمدتها في دراسة الشق التطبيقي من البحث، حينما قاربت الثلاثية الروائية لفضيلة الفاروق مقاربة تفكيكية، وهي استراتيجية لقراءة النصوص وتقويضها، تستند على جملة من المبادئ التحليلية، التي نقوض بها الأنساق الثقافية المدرجة في النص، ونكشف بها عن التناقض الدلالي بين ما يظهره النص من معاني ظاهرة تتناقض في حقيقتها مع المعاني المضمرة.

كما اعتمدت على عدة مناهج نقدية مساعدة، تخدم آلياتها النقدية دراسة الموضوع، حيث انتهجت في دراسة الشق النظري من البحث على المنهج التاريخي؛ لأنه يفيد في تتبع المسار التاريخي لنشأة وتطور الخطاب الروائي النسوي في الضفتين الغربية والعربية عامة وفي الجزائر خاصة، كما مكنني هذا المنهج من إدراك أهم المحطات التأسيسية التي مرت بها التفكيكية في النقد الغربي والعربي، أما المنهج

الثاني الذي انتهجته كمنهج مساعد فتمثل في المنهج الأسلوبي، الذي استخدمته في الشق النظري من الأطروحة من أجل استخلاص الخصائص الأدبية التي يتميز بها الخطاب الروائي النسوي عما يكتبه الآخر.

يسرني في الأخير أن أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذي المشرف (الدكتور دهيمي حكيم)، الذي كان لي سندا وموجها طوال مشواري البحثي، بما أمدني به من نصائح وتوجيهات ساعدتني على إحراز تقدم في إعداد البحث، حتى وصل لشكله النهائي الذي هو عليه الآن.

الباب الأول

رصد مفاهيمي للخطاب الروائي النسوي ولمنهجية التفكيك

الفصل الأول: تجليات الخطاب الروائي النسوي

الفصل الثاني: إفادة النقد ما بعد الحداثي من التفكيكية

الفصل الأول: تجليات الخطاب الروائي النسوي.

1: الخطاب الروائي النسوي والمفهوم الاصطلاحي.

1_ 1_ الخطاب الروائي.

1_ 2_ النسوية

2_ الخطاب الروائي النسوي تأصيلا.

2_1_ الرواية النسوية في الأدب الغربي

2_1_1_مراحل تطور الرواية النسوية في الأدب الغربي

2_1_2_الرواية النسوية من منظور سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir)

2_1_3_الرواية النسوية من منظور ليندا هيتشيون (Linda Hutcheon)

2_1_4_الرواية النسوية من منظور جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)

2_2_ الرواية النسوية في الأدب العربي

2_2_1_تأثر الرواية النسوية العربية بالرواية النسوية الغربية

2_2_2_ مراحل تطور الرواية النسوية العربية

2_2_3_ الرواية النسوية والرواية الذكورية وجدلية الريادة الروائية في الأدب العربي

2-2-4-الرواية النسوية في الأدب الجزائري

2_2_4_أ_ الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

2_2_4_ب_ مسار تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

3-إشكالية المصطلح دلاليا

3_1_ مصطلح الأدب النسوي

3_1_1_ مصطلح الأدب النسوي ومظهر الاختراق المفاهيمي

3_2_ مصطلح الأدب النسائي

3_3 مصطلح الأدب الأنثوي

4_ خصوصية الخطاب الروائي النسوي

1_ الخطاب الروائي النسوي والمفهوم الاصطلاحي:

تمهيد:

مثل ولوج المرأة عالم الكتابة الأدبية منطلقا جديدا في الأدب عامة والرواية خاصة، فكان لهذا التوجه صدا كبيرا في الساحة الأدبية، لما تميزت به من أسلوب في الكتابة، صاغت به خصوصيتها الأدبية، فقد عبرت المرأة من خلال الرواية بوعي عن ذاتها وواقعها كاشفة فيها عن النظرة الإزدرائية التي يحملها المجتمع الذكوري اتجاه الأنثى.

يعد ظهور أدب المرأة ظاهرة أدبية جديدة، جذبت إليها اهتمام النقاد بمختلف تخصصاتهم للكشف عن جمالياتها الأدبية ومستوياتها الدلالية المختلفة، لكونها كتابة سردية واعية تختلف عن كتابات الرجل، فقد وجدت المرأة في الرواية القالب الأدبي الذي تكشف فيه عن رفضها للصورة التقليدية التي رسمها عنها الآخر، والتي تسعى لتغييرها عبر كتابتها السردية المشحونة بدلالة "الاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المتخلف، في ظل مجتمعات تكرس سلطة الرجل، وتسلب وجود المرأة وكيانها غسلا للعار الذي حطم ذاتها وجعلها في دائرة المتهم، واستباح فكرها وسلط على ذاتها جميع أساليب العنف، لينتهي بها المطاف إلى المطالبة بالتحرر من ثقافة الرق التي فرضها عليها الرجل"[1].

سعت المرأة لجعل الرواية النسوية وسيلة نضالية تحاول بها استعادة مكانتها في المجتمع، حتى تعوض بها ما افتقدته من حقوق مهضومة في الواقع، فعبرت في كتابتها السردية عن حياتها المأمولة التي تتوق لمعايشتها في الواقع المأزوم، لأن الكتابة بالنسبة لها عدت تعويضا جيدا عن إخفاقاتها في الواقع المعاش[2].

اهتمام النقاد بدراسة ما تكتبه المرأة في رواياتها النسوية، وقد تجلت معالم هذا الاهتمام في إثارتهم لقضية اضطراب المصطلح النقدي الذي يطلق على كتابة المرأة، والذي نتج عنه بروز ثلاث مواقف نقدية متباينة في مفاهيمها حول التسمية التي تطلق على أدب المرأة، حيث انصرف كل طرف إلى استعمال مصطلح مختلف عن الآخر، ويرجع السبب في ذلك انحياز البعض إلى خيار الجنوسة في إطلاق تسمية على الكتابة السردية التي تكتبها المرأة، بالرغم من أن البعض الآخر يرى: "بأنه خيار عديم الجدوى لن يساعدنا على رصد الخصوصية، بقدر ما ينحرف بنا نحو تهجين النص الذي تكتبه المرأة"[3].

---

[1]: عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو صوف، ميلة، العدد 15، جانفي 2016، ص 3، 4.

[2]: بتصرف، خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 29_04_2013م، ص 112.

[3]: زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000م، ص 8.

إن الجنوسة خيار يرفضه بعض النقاد، بحكم أن الأدب وحدة إبداعية متكاملة لا تقبل التقسيم، كما أن الجنوسة تعيد إحياء الطرح النقدي الكلاسيكي الذي ينتصر لجنس المؤلف، ويتجاهل الخصوصية الجمالية للأدب في طابعها النسقي، وهو موقف يعلي من قيمة الأدب الذكوري على حساب تهميش الأدب النسوي استنادا إلى معيار جنس المؤلف، وليس على حساب الاستحقاق الإبداعي، الذي يعطي لأدب المرأة خصوصية سردية تميزها عما يكتبه الرجل في كتاباته السردية.

إن نظرة النقاد إلى أدب المرأة تتشكل من ثلاثة توجهات نقدية، يستقل فيها كل اتجاه نقدي إلى استعمال مصطلح معين، يكون في دلالته مختلفا عن التوجه الآخر، وعليه فإن نظرتهم إلى أدب المرأة تمحورت حول هذه التوجهات التالية: "الأدب الذي تكتبه المرأة، الأدب الذي يكتب عن المرأة، الأدب الذي تقرأه المرأة"[1]؛ حيث يرجع السبب في هذه المواقف المتباينة إلى وجود اختلاف في المرجعية النقدية التي ينتمي إليها كل ناقد، يضاف إليها إشكالية ترجمة المصطلح من النقد الغربي إلى النقد العربي؛ وما ترتب عنها من تولد لمصطلحات كثيرة، لم تستقر على مفهوم محدد يشير إلى الأدب الذي تكتبه المرأة؛ بل بقيت المصطلحات الدالة على هذا الأدب في اضطراب مفاهيمي مستمر بين النقاد.

استطاعت هذه التنظيرات النقدية أن تكشف عن مصطلحات نقدية تتعلق بأدب المرأة، حيث يحمل كل مصطلح منها مفهوما نقديا مختلفا عن الأدب الذي تكتبه المرأة، فعلى الرغم من أن هذه المصطلحات تشهد اضطرابا دلاليا؛ إلا هنالك كثيرا من النقاد يؤثرون استعمال مصطلح (الرواية النسوية)، للدلالة على الكتابة السردية التي تدافع عن حق المرأة في الاختلاف والمساواة، وهدم النظرة الإزدرائية التي كرسها الآخر عن الأنثى في سياق ما، وهذا المصطلح هو الذي أتناوله في بحثي محاولا الإحاطة بمفهومه وخصوصيته التي تميزه عن أدب الآخر، وتبيان الآليات التفكيكية التي احتواها الخطاب الروائي النسوي من أجل دحض الأفكار الذكورية التي حطت من وجود وإبداع المرأة، والتي تسعى من خلالها إلى إعادة صياغة واقع أنثوي مختلف عما كانت عليه في السابق.

[1]): خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، ص 14.

1_1_ الخطاب الروائي:

هو مصطلح نقدي في مجال تحليل السرديات، يقصد به النصوص السردية المعبر عنها بطرق خطابية مختلفة، حتى ولو كانت "المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها، لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[1].

لذلك يقصد بمصطلح الخطاب الروائي الطريقة التي تقدم بها الرواية بكيفية متعددة، تتناسب مع التوجه الأدبي الذي ينتسب إليه كل كاتب، كما نجد بأن مصطلح الخطاب الروائي هو مصطلح مركب من دالين، يحمل كل منهما دلالة محددة لغويا واصطلاحيا، أخذ فيها مصطلح الخطاب مفاهيميا متعددة تتراوح بين دلالة الملفوظ تارة ودلالة الجملة تارة أخرى، وهنالك من نظر له على أنه الطريقة في التعبير، وهي كلها مفاهيم تتناسب مع الرؤية النقدية التي يحملها كل ناقد عن الخطاب، لذلك حددت دلالة الخطاب من الناحية اللغوية والاصطلاحية على النحو الآتي:

1_1_أ_ الخطاب لغة:

إن البحث عن مفهوم الخطاب لغة يحيلنا إلى ضرورة تحديد دلالة الخطاب في تجذرها اللغوي، وذلك يجعلنا نقف على دور المرجعية الدينية في تحديد مفهوم مصطلح الخطاب، والذي تم ذكره في ثلاثة سياقات قرآنية متعددة، حيث تقوم دلالة الخطاب فيه على ثلاثية السياق والقصدية ووجود طرفي التخاطب؛ إلا أن دلالته متباينة المعنى حسب السياق والنسق الذي وظف فيه في القرآن.

يأخذ مصطلح الخطاب في الآية التالية: يقول الله سبحانه وتعالى: "رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا ٱلرَّحۡمَٰنِۖ لَا يَمۡلِكُونَ مِنۡهُ خِطَابٗا"[2]، فسر "الإمام الزمخشري" دلالة الخطاب في هذا الموضع: بأن أهل السموات والأرض "ليس في أيديهم مما يخاطب به الله ويأمر به في أمر الثواب والعقاب خطاب واحد يتصرفون فيه تصرف الملاك فيزيدون فيه أو ينقصون منه أو لا يملكون أن يخاطبوه بشيء من نقص في العذاب أو زيادة الثواب إلا أن يهب لهم ذلك ويأذن لهم فيه"[3].

---

[1]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص 7.

[2]: القرآن الكريم، سورة النبأ، الآية 37.

[3]: الإمام الزمخشري، تفسير الكشاف، تحقيق: محمد مرسى عامر، دار المصحف: شركة مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد، القاهرة، مصر، ط2، الجزء الخامس، 1397هـ_1997م، ص 204.

كما وردِ مصطلح الخطاب في الآية التالية: يقول الله تعالى: "وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"[1]،

فسر "الإمام الزمخشري" دلالة فصل الخطاب في هذه الآية بقوله: إنه "البين من الكلام الملخص، الذي يتبينه من يخاطب به ولا يلتبس عليه"[2]، ومعنى هذا أن دلالة الخطاب تعني وضوح الرسالة اللغوية بين المرسل والمرسل إليه.

كما وردِ مصطلح الخطاب في الآية 23 من سورة (ص)، يقول الله تعالى: "إِنَّ هَٰذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ"[3].

فسر "الإمام الزمخشري" دلالة الخطاب في هذه الآية بقوله: "أن الله أراد بالخطاب مخاطبة المحاج المجادل"[4]، ومعنى هذا أن مصطلح الخطاب في هذه الآية أخذ دلالة التخاطب بالحجة بين المتجادلين حول قضية ما.

يأخذ مصطلح الخطاب في المعاجم اللغوية دلالة متعددة حسب السياق الذي يندرج فيه، فلفظ الخطاب يرجع إلى الفعل الثلاثي "خطب"، وقد تحددت دلالته في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" في مادة "خطب" بمعنى المشافهة ومراجعة الكلام، يقول "ابن منظور": "الخِطَابُ وَالمُخَاطَبَةُ، مُرَاجَعَةُ الكَلاَمِ، وَقَدْ خَاطَبَهُ بِالكَلاَمِ مُخَاطَبَةً، وَخِطَابًا وَهُمَا مُتَخَاطِبَانِ"[5].

وردت لفظة الخطاب في معجم القاموس المحيط" "للفيروز أبادي" في مادة (خطب) بدلالة حسن الكلام، يقول: "خطب الخاطب على المنبر خطبة بالفتح، وخطبة بالضم، أو هي الكلام المنثور المسجوع، ونحو رجل خطيب، حسن خطبه"[6].

يحمل لفظ الخطاب في هذا الموضع دلالة المشافهة؛ لأنه يستند على آليتي النطق والسمع، وهو وضع تواصلي يفترض وجود (مرسل/ مرسل إليه)، يهدف فيه المرسل إلى إحداث تأثير في المرسل إليه.

---

[1]): القرآن الكريم، سورة ص، الآية 20.

[2]): الإمام الزمخشري، تفسير الكشاف، ص 137.

[3]): القرآن الكريم، سورة ص، الآية 23.

[4]): المرجع السابق، ص 138.

[5]): ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج14، ط3، 1419هـ_1999م، مادة (خطب)، ص133.

[6]): مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1429هـ_2008م، مادة (خطب)، ص 478.

1ـ1ـ ب ـ اصطلاحا:

شكلت اللسانيات لدى "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure) من خلال محاضراته في اللسانيات العامة منطلقا لإثراء الدراسات النقدية بمصطلحات جديدة، كان لها لاحقا الأثر القيم في الأعمال الأدبية والنقدية بالخصوص، فمن بين هذه المصطلحات التي أثبتت حضورها في الساحة النقدية الأدبية نجد مصطلح "الخطاب"، الذي أثار استعماله لدى النقاد وجهات نظر مختلفة مستمدة من مرجعيات متباينة، حيث يرى كثير من النقاد بأن مصطلح الخطاب يعود في أصله إلى اللغة اللاتينية، وهو الأمر الذي أشار إليه الناقد "جابر عصفور" حينما أقر بأن: "أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح الخطاب مأخوذة من أصل لاتيني هو الاسم: Discursus المشتق بدوره من الفعل Discursere الذي يعني الجري هنا وهناك، أو الجري ذهابا وإيابا، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأجنبية الأوروبية إلى معاني العرض والسرد"[1].

يتفق النقاد على أسبقية الناقد "هاريس" (Harris) في تحديده لمفهوم الخطاب، حينما أقر بأن مفهوم الخطاب أوسع من الجملة، فكان "هاريس أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب"[2].

تتجاوز دلالة الخطاب عند "هاريس" (Harris) الكلمة المفردة في النص، لترتبط دلالته بمتتالية من الجمل الخاضعة لنظام لغوي ونحوي وصرفي وتركيبي لا تحيد عنه، وبذلك صارت دلالة الخطاب عنده ترتبط بالنظرة الكمية للملفوظ الذي يتعدى الجملة، مما جعل مفهومه للخطاب ذا بعد نسقي بحت مقصيا دور الظروف الخارج نصية في تحديد دلالة النص.

ينظر اللسانيون إلى الخطاب على أنه كل ملفوظ مرتبط بظروف إنتاجه، "وعلى هذا الأساس، إذا ألقينا على نص نظرة من زاوية هيكلية في اللسان، فإن ذلك يجعل منه ملفوظا، ودراسة ظروف إنتاجا لسانيا تجعل منه خطابا"[3].

فالخطاب هنا يأخذ مفهوما مركبا يجمع بين النسق والسياق، والأخذ بأحدهما يعطيه دلالة مستقلة ومختلفة عن دلالته السابقة، فهو يأخذ معنى الملفوظ، إذا ما ارتبط بالدراسة النسقية للنص، في حين يأخذ مفهوم الخطاب عندما ندرس الظروف الخارجية للنص.

---

[1]: جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1997م، ص 47.

[2]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، ص 17.

[3]: باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي حمود، دار النشر سيناترا، تونس، 2008م، ص216.

إن مفهوم الخطاب يرتبط بالملفوظ عندما يقوم على فعل المشافهة، حيث يفترض الخطاب وجود متكلم ومستمع يتبادلان الرسالة اللغوية هادفة بطريقة شفوية، وفي هذا الشأن يعرف "إميل بنيفست" (émile Benveniste) الخطاب بأنه: "كل لفظ متكلما ومستمعا وعند الأول يهدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[1].

يكمن الاختلاف في دلالة الخطاب عند "إميل بنيفست" (émile Benveniste) عن غيره في أن الخطاب لديه صار يحمل هدفا تواصليا، يسعى فيه كل طرف (مرسل/ متلقي) للتأثير في الآخر.

تتحدد دلالة الخطاب من الناحية السردية لدى "تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov): بأنه كل منطوق يفترض راو ومستمع على أساس التأثير فيه، فهو يعرف الخطاب: "بأنه أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوي ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما"[2].

يظهر بأن دلالة الخطاب عند "تودوروف"(Todorov) هي نفسها عند "بنيفست" (Benveniste)؛ لأنهما يشتركان في طريقة فهم إنتاج الخطاب، ولكون الخطاب لديهما صار عبارة عن عملية تواصلية شفوية، تتم بين المرسل والمرسل إليه بغرض التأثير في أحدهما.

يعد مصطلح الخطاب في النقد العربي من المصطلحات المتلقفة من النقد الغربي بفعل المثاقفة، فسعو لشرح دلالته في الدرس اللساني العربي، حيث يتبلور مفهوم الخطاب عند "عبد السلام المسدي" كملفوظ له دلالته في سياق معين، يقول: "إن الخطاب الأدبي قد أعتبر كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاءه، وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا، من القيم طالما أنه محيط لساني مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا"[3].

إن دلالة الخطاب عند "عبد السلام المسدي" لا تختلف عما نظره "جيرار جينيت" (Gérard Genette)، حينما ربط الخطاب بين السياق والملفوظ، فهذا الأمر ليس بغريب في الساحة النقدية العربية، مادام الدرس اللساني العربي صار يستمد مفاهيمه مما أوجده اللسانيون الغربيون.

[1]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، ص 19.

[2]: تزفيتان تودوروف، اللغة في الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م، ص 48.

[3]: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، 1982م، ص 114.

إن مفهوم الخطاب عند الناقد "سعيد يقطين" لا يختلف عن المفهوم الذي قدمه تودوروف (Todorov)، حينما عرفه بأنه طريقة للحكي في سياق السرديات، حيث يقول: "إن القصة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي، وهو الموضوع الذي نبحث فيه ضمن ما أسميناه سرديات خطاب الرواية"[1].

إن هذا التعدد المفاهيمي لمصطلح الخطاب يحمل معالم الاستمرارية في الاستعمال والتطور في الدلالة من سياق لآخر، حسب التوجه الفكري الفلسفي للناقد، لذلك فمفهوم الخطاب يتطور باستمرار في الساحة النقدية الغربية، دون أن ينفصل عن جذوره الفلسفية الأولى التي أرست معالمه الدلالية، عكس المفهوم العربي للخطاب الذي يعرف انقطاعا عن إرثه اللساني العربي، وفي هذا تقول "مهى محمود إبراهيم": "حيث يلاحظ على أن المفهوم العربي اليوم للخطاب يكاد ينقطع عن موروثة، إن لم ينقطع تماما، فيما المفهوم الغربي للخطاب يتصل بموروثه بروابط وشيجة، وعلة ذلك أن النقد العربي الحديث يتكئ على النقد الغربي، وينقل مفاهيمه تتصل بذلك الموروث لا بالموروث العربي إنما ستجد أن الخطاب الثقافي العربي قد غلب المحمولات الغربية"[2].

يتضح من خلال هذا وجود تباين في الدلالة الاصطلاحية للخطاب، إذ يتأرجح مفهومه بين النص في منظور اللسانيين الغربيين والخطاب في المنظور العربي.

---

[1]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، ص 50.

[2]: مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004م، ص 21.

1_1_ج_ الرواية لغة:

تناول معجم "لسان العرب" "لابن منظور" في مادة (روى) دلالة الرواية بمعنى الإخبار والحفظ ثم النقل، وفي هذا الشأن يقول "ابن منظور" في مادة (روى): "يقال: رَوَى فُلاَنٌ فُلاَنًا شِعْرًا إِذَا رَوَاهُ لَهُ حَتَى حَفِظَهُ لِلْرِوَايَةِ عَنْهُ، قَالَ الْجَوْهَرِيُ: رَوَيْتُ الحَدِيثَ وَالشِعْرَ رِوَايَةً، فَأَنَا رَاوٍ فِي المَاءِ وَالشِعْرِ، مِنْ قَوْمٍ رُوَاةٍ، وَرَوَيْتُهُ الشِعْرَ أَيْ حَمَلْتُهُ عَلَى رِوَايَتِهِ، وَأَرْوَيْتُهُ أَيْضًا"[1]، فدلالة الرواية هنا تفيد معنى الإخبار والحفظ والنقل_ أي أن الرواية هي وسيلة لتواتر الحديث مشافهة بين المتكلم والمستمع.

تناول معجم "قاموس المحيط" "للفيروز آبادي" دلالة الرواية في مادة "روي" بمعنى الإخبار عن الحديث وفهم معناه، يقول "الفيروز آبادي":"رَوَى الحَدِيثَ، يَرْوِي رِوَايَةً وَتَرَوَاهُ، بِمَعْنَى، وَهُوَ رَاوِيَةٌ لِلْمُبَالَغَةِ"[2].

يتبين بأن الرواية في سياق المشافهة تحمل دلالة الإخبار والحفظ والفهم ثم النقل، حيث تختلف هذه الدلالة عن تلك الدلالة التي يربط فيها بعض الباحثين مفهوم الرواية لغويا بسقي الماء.

1_1_د_ اصطلاحا:

يشكل الأدب ميدانا إبداعيا منفتحا على عديد مجالات الحياة وظواهرها التي ترتبط بالذات الإنسانية، مما يجعله ميدانا قابلا للتطور والتنوع وفقا لعاملي التأثير والتأثر في الأنواع الأدبية المختلفة، فقد عرف الأدب ظهور أجناس أدبية متنوعة من بينها الرواية، استطاعت جذب اهتمام النقاد والأدباء، فانشغلوا في البداية بتحديد مفهوم للرواية، أدت بهم إلى إنتاج مفاهيم متعددة عن الرواية، فهنالك من أرجع أصلها إلى الكلمة اللاتينية Roman، حيث دل مفهومها على "الحكاية الشعبية في بداياتها ثم أصبحت اسما يطلق على لهجة خارجة عن اللغة اللاتينية ... وظل استعمال الكلمة يتنوع حتى صارت تطلق بداية من القرن السادس عشر على آثار قصصية نثرية متخيلة ذات طول كاف، تقدم شخصيات بوصفها شخصيات واقعية وتصورها في وسط ما تعرفنا بنفسيتها ومصائرها ومغامراتها"[3].

الواضح أن الرواية أخذت مفاهيما متعددة بتعدد السياقات التي ظهرت فيها، إلا أن الشيء الثابت هو: أن دلالتها بقيت مقترنة بجنس السرد سواء كانت حكاية شعبية أو قصة أو رواية.

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، مادة (روي)، ص 380.

[2]: مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (روي)، ص 685.

[3]: ينظر، مجموعة من الكتاب، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص 202.

إن الظهور الحديث للرواية جعلها في نظر النقاد جنسا أدبيا غير مكتمل المعالم، لذلك فهي تنفتح على بقية الأجناس الأدبية، حتى تتجاوز نقائصها السردية، وهو ما أشار إليه "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) حينما أقر بأن الرواية تعد في خطابها: "جنسا تعبيريا غير منته في تكونه مفتوح على بقية الأجناس الأدبية ومستمد منها عناصرها، مما جعل خطاب الرواية خطابا خليطا"[1].

إن مفهوم الرواية عند "جورج لوكاتش" (Gearg Lukacs) يرتبط بالسياق الذي ظهرت فيه الرواية، ففي العصور الوسطى كانت الرواية والواقع البرجوازي وجهان لعملة واحدة؛ لأن الرواية آن ذاك عدت الشكل الأدبي "الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي، وهنالك ولا شك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة وإلى العصر الوسيط، غير أن الخصائص التي تعتني بالرواية وحدها وترتبط بها لم تبدأ إلا بعد أن صارت وسيلة يتميز بها المجتمع البرجوازي"[2].

يدل التعريف بأن الرواية عند "جورج لوكاتش" (Gearg Lukacs) لم تنشأ بمعزل عن الوقائع التاريخية التي سادت أوربا خلال العصور الوسطى، إذ عدت الرواية خلالها عملا سرديا ملحميا، يعبر عن الصراع السائد بين الطبقات الاجتماعية خلال تلك الحقبة.

يرى الناقد "أحمد كمال زكي" بأن الرواية ترتكز في منطلقها السردي على التعبير عن الوقائع الحياتية، وهي بذلك تصبح عبارة عن عمل "سردي ونثري قوامه وأساسه الأول الحوادث، يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة"[3]

يعطي الناقد "أحمد الدغمومي" تعريفا مغايرا للرواية عما تناولته التنظيرات النقدية السابقة، فهو يعتبر الرواية "قبل أن تختص بخاصيتها الأدبية، فهي قبل ذلك وبعده شكل من أشكال الثقافة"[4].

أستشف من تعريف "أحمد الدغمومي" للرواية بأنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من ثقافة الشعوب، حينما انفتحت في موضوعاتها على الأنساق الثقافية التي يقوم عليها مجتمع ما، وعملت على تقويضها، من أجل إرساء ثقافة يحق لها أن تكون، وهدم أنساق لا تستحق الوجود، وهو ما يجعل تعريفه يندرج ضمن النقد الثقافي، الذي أعطى للقارئ دورا في تحليل الرواية وتقويض معانيها الظاهرة والمضمرة.

---

[1]): ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م، ص 07.

[2]): جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزية الشوفي، دار نشر، دمشق، سوريا، 1987م، ص 15.

[3]): خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني- يناير 1998م، ص 9.

[4]): أحمد الدغمومي، الرواية المغاربية والتغيير الاجتماعي دراسة سيسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص17.

إن المتأمل لعبارة "الخطاب الروائي" يجد بأنها عبارة مركبة من دالين هما الخطاب Discours؛ الرواية Roman، وكلاهما يصبان في ميدان واحد "يندرج ضمن الخطاب الحكائي أو السردي"[1].

لذلك فالخطاب في ميدان السرديات "ليس غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية"[2]، ما دام ينظر للرواية على أنها مادة حكائية، يمكن التعبير عنها بطرق خطابية مختلفة.

1_2_ النسوية:

1_2_أ_ لغة:

تناولت المعاجم اللغوية العربية مفهوم مصطلح النسوي للدلالة على جنس المرأة عامة وللإشارة إلى النساء خاصة، حيث جاء في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" أن المصطلح النسوي يرجع إلى المصدر اللغوي "نسا"، محيلا المفهوم النسوي إلى المعيار الكمي، يقول: "نِسَا، النِسْوَةُ، بِالْكَسْرَةِ وَالضَّمِ، وَالنِّسَاءُ وَالنِّسْوَانُ، جَمْعُ المَرْأَةِ مِنْ غَيْرِ لَفْظِهِ ... لِذَلِكَ قَالَ سِيبَوَيْهُ فِي الإِضَافَةِ إِلَى نِّسَاءٌ نِّسْوِيٌّ، فَرَدَهُ إِلَى وَاحِدَةٌ وَتَصْغِيرُ نِّسْوَةٌ نَّسِيَةٌ، وَيُقَالُ نَّسِيَاتٌ، وَهُوَ تَصْغِيرُ الجَمْعِ"[3].

يستدل من القول أعلاه: بأن "ابن منظور" يضع مصطلح النساء مرادفا للنسوة، في حين أن النسوة تحيل على مقدار الكمي القليل عن مقدار النساء، لأن النساء حسبه لها دلالة على الجمع.

يرجع "الفيروز آبادي"لفظ النسوي في معجمه "القاموس المحيط" إلى الفعل الثلاثي "نسو"، وهو في مدلوله لا يختلف عما قدمه "ابن منظور" بربط لفظ النسوي بالنساء، يقول: "نَسَوْ وَالنِّسْوَةُ بِالكَسْرِ وَالضَّمِ، وَاَلنِّسَاءُ وَالنُّسْوَانُ والنِّسْوَنُ، بِكَسْرِهِنَ، جُمُوعُ المَرْأَةِ مِنْ غَيْرِ لَفْظِهَا، وَالنِّسْبَةُ نِّسْوِيٌّ"[4].

إن مصطلح النسوية عند "الفيروز أبادي"يرتبط بجنس النساء، وهي دلالة شرح فيها مصطلح النسوية حسب ما يقابله من النوع (جنس النساء) والكم (مفردة، جمع، نسبة)_ أي شرحها كلفظة مجردة من كل توجه إيديولوجي، فهو يحصر معناها في الإطار البيولوجي لجنس المرأة المقابل للآخر.

---

[1]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب السردي (الزمن_السرد_ التبئير)، ص 28.
[2]: المرجع نفسه، ص 07.
[3]: ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (نسا)، ص 129.
[4]: مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (نسا)، ص 1607.

1_2_ب_ اصطلاحا:

إن مصطلح النسوية من المصطلحات الجدلية التي تعرف لبسا مفاهيميا، تجعله لا يستقر على مصطلح واحد يدل على ما تكتبه المرأة من رواية، فهو في انتقال دلالي دائم بين المراجع التي تتضارب في تسمية أدب المرأة بين مصطلح الأدب النسائي تارة والنسوي والأنثوي تارة أخرى على الرغم من تمايز كل مصطلح عن الآخر، حيث "نجد أن كلمة Femelle أنثى: هي صفة واسم في الوقت ذاته، حيث تشير بوصفها اسما إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس، أما كلمة Féminine أنثوي: فهي صفة تشير إلى التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء مثل اللطف، الرقة، أما كلمة Féminisme نسوى: فتشير إلى مذهب يدافع عن حقوق النساء والمساواة مع الرجال"[1].

تقدم الناقدة "يمنى طريف الخولي" في كتابها "النسوية وفلسفة العلم" تعريفا دقيقا للنسوية،وتبين فيه الأصول الأولى التي ظهر فيها مصطلح النسوية، وصاغ من خلالها مفهومه النقدي، تقول: "النسوية في أصولها حركة سياسية تهدف إلى غاية اجتماعية، تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وإثبات ذاتها ودورها، والفكر النسوي بشكل عام أنساق نظرية من المفاهيم والقضايا والتحليلات، تصف وتفسر أوضاع النساء وخبراتهن، وسبل تحسينها وتفعيلها، وكيفية الاستفادة المثلى منها، النسوية إذن ممارسة تطبيقية واقعية ذات أهداف عينية"[2]،

إن مصطلح النسوية قبل أن يختص بخصوصيته الأدبية، فهو مصطلح تولد عن السياق السياسي والاقتصادي المتأزم الذي ساد أوربا نهاية القرن التاسع عشر، والذي ناضلت فيه الحركات العمالية النسوية الغربية من أجل تحسين ظروفهن المادية والمعيشية في ظل الضائقة الاقتصادية التي عصفت بالاقتصاد الأوروبي في وقت مضى، وقد تجلى حضور النسوية في الحياة الاجتماعية كممارسة نضالية، تسعى المرأة فيها لتحسين ظروفها المعيشية، ثم انتقل هذا الأسلوب النضالي إلى الكتابة السردية، مما جعل الأدب النسوي يعد "مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالمية، التي عرفها القرن الماضي (التاسع عشر)، أدت إلى ظهور أعمال أدبية جيدة اتخذت من حقوق المرأة، ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث"[3]، بحسب هذا التعريف تصبح الرواية النسوية وسيلة إبداعية ذات توجه نضالي تدافع فيها المرأة عن حقوقها المهضومة من قبل الآخر.

[1]): فطيمة الزهرة بايزيد، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2011_ 2012، ص 68.

[2]): يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2018م، ص11.

[3]): إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية، الأردن، ط1، 2007م، ص04.

إن النسوية ك كتابة نضالية واعية، لا يقتصر دورها على دحض الإزدرائية الذكورية الممارسة ضد الأنثى، وإنما هي كذلك "فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف، وإبراز صوتها وخصوصيتها، وبشكل خاص المطالبة بإعادة التفكير جذريا في جميع بنيات المجتمع السائدة"[1].

إن النسوية بهذا المفهوم تمارس الخرق والهدم للمقولات الذكورية التي حطت من الوجود الأنثوي، مما يسمح للأنثى بإعادة صياغة تاريخها الوجودي، وإبراز صوتها الإبداعي وفق خصوصية مختلفة عما يكتبه الآخر، تدحض بها كل المواقف التي تشيع ثقافة الازدراء بين الجنسين.

2_ الخطاب الروائي النسوي تأصيلا:

2_1_ الرواية النسوية في الأدب الغربي:

إن التأريخ لظهور الأدب النسوي في الساحة الأدبية العالمية يشوبه بعض الغموض، لاستحالة الوقوف على التاريخ الدقيق الذي برز فيه إلى العلن، فقد وجدت مبادرات نقدية عديدة حاول النقاد من خلالها الإحاطة بتاريخية هذا الجنس الأدبي، فبعضهم رأى بأن أول من استعمل المصطلح هو: "الفيلسوف الفرنسي "شارل فورييه" (Charles Fourier) سنة 1837م الذي صاغ المصطلح لأول مرة باللغة الانجليزية[2]، في حين أرجع البعض الآخر ظهوره إلى فترات تاريخية متباينة من القرن التاسع عشر في بلدان مختلفة من العالم، فقد ظهر "في ثلاثينيات القرن الماضي في أمريكا، وبعد الحرب العالمية الثانية في أوربا، وانتشر في فرنسا في الستينيات والسبعينيات"[3].

إن الكتابة النسوية على الرغم من اختلاف ظهورها الزماني والمكاني، إلا أن السياق الذي وجدت فيه، يتزامن مع انتشار المد التحريري النسوي اقتصاديا وسياسيا، حينما انتفضت النساء العاملات ضد تردي أوضاعهن المهنية، وطالبن بتحسينها، وهو الوضع التحرري الذي امتد أثره النضالي فيما بعد إلى ميادين العلوم الاجتماعية والإنسانية، تم على إثره اعتماد "المصطلح في حقول العلوم الإنسانية في عام 1910م في مؤتمر دولي، ساهمت في عقده ناشطات نسويات"[4].

---

[1]: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، عنوان الرابط : https://drive.google.com/file/d/1SNBX3pbff7DcK0PEmB082tGrSjZBTclh/view، ص 125.

[2]: بتصرف: ألما التركماني، ما هي الحركة النسوية ومن العربيات اللواتي يترأسنها؟، مدونة بالعربية: رابطها: https://arabic.cnn.com/world/2018/03/08/feminism-infograph، تاريخ النشر : الخميس 8 مارس/آذار 2018م.

[3]: سميحة بيدوح، الفلسفة النسوية والبيوتيقا، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1434هـ _ 2013م، ص 204، 205.

[4]: وضحى بنت مسفر القحطاني، النسوية في ضوء المنهج الإسلامي، باحثات لدراسات المرأة، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1439هـ - 2016م، ص 15.

استطاعت الكتابة النسوية خلال مسارها التاريخي الطويل كسب ود النقاد، الذين تبنو أفكارها التحررية، واهتموا بإبداعها قراءة ونقدا، فمنذ تأسيسها اعتمدت الحركة النسوية "على الرجال في تشكيل مواقفها، في الماضي كان هناك انجلز، وجون ستيوارت مل، وفي الحاضر يوجد فوكو، وباتيز، ودريدا، ولاكان، وروجيه غارودي، وك ك رثفين، ونورثروب فراي، وغيرهم ... وفي النقد، قام كل من: جوناثان كوللر، واين بوث، تيري إيجلتون، كريستوفر نوريس، ج هيلز ميلر، روبرت شولز، بزيارة غرفة المرأة، أي اتخذوا موقفا متعاطفا تجاه النقد النسوي، لقد وصلوا بطرق عديدة، بعضهم اتجه إلى كتابة المرأة في الثقافة، وقام بعضهم بدراسة النقد والقراءات النقدية"[1].

إن الوعي الذي تحلى به الآخر اتجاه أدب المرأة، هو اللبنة الأولى التي أسهمت في التغيير من نظرة الرجل اتجاه المرأة؛ ويرجع السبب في ذلك إلى نجاح كتاباتها الأدبية في نشر ثقافة الوعي بقضية المرأة لدى الآخر من أجل عيش حياة يسودها الائتلاف والتقبل للاختلاف بين الطرفين.

إن المتأمل للتركيبة البشرية المتنوعة (إناث/ ذكور) التي صارت تضمها النسوية مع مرور الزمن، يرجع الفضل فيها إلى توسع دائرة الوعي بقيمة المنجز النسوي لدى النقاد، ذلك أن التوجه النقدي الذكوري لاحتضان القضية النسوية نابع من إيمانهم بأنها قضية تشاركية، تستدعي التلاحم "بين الخاص النسوي، والعام الاجتماعي بوصفهما بنيتين متداخلتين، تستدعيان التأكيد على علاقة حميمة بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة، مقابل الحرص الثقافي الجمعي على احتواء هذه الكتابة، وضرورة دفن أية شوفينية نسوية جنسوية ضيقة الأفق تتقصد اضطهاد الآخر الرجل"[2].

إن النسوية ليست أحادية التركيب؛ بل هي منفتحة في تركيبتها على الجنسين (إناث/ذكورا)، وهذا التنوع المتكامل في التركيبة البشرية للنسوية هو تعبير عن وعي الآخر بقضية معاناة المرأة من الآخر نفسه، فقد نتج عن هذا التعاطف مطالبة الآخر في كتاباته بإنصاف الأنثى في الحياة والإبداع، وطمس الفكر الإقصائي الذي يسهم في زيادة الاحتقان بين الجنسين.

---

[1]): ينظر: حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ_2009م، ص 10، 11.

[2]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ_2008م، ص 67، 68.

2_1_1_ مراحل تطور الرواية النسوية في الأدب الغربي:

مرت الكتابة النسوية في الثقافة الغربية بمراحل ثلاث أساسية، حاولت خلالها إعادة صياغة وجودها المختلف عن السابق، ففي المرحلة الأولى "ناضلت المرأة لتحصيل حقوقها السياسية، فكان لها أن تحصلت على هامش من سلطة القرار، في حين المرحلة الثانية: ناضلت فيها المرأة لتحقيق الاندماج الاجتماعي وإثبات الذات الأنثوية، أما في المرحلة الثالثة: فهي مرحلة الانشطار الهوياتي، الذي انتهجت فيه المرأة أسلوب التفكيك والتشكيك والميتافيزيقا للبحث حول أسباب الفروق الفردية والجماعية في إعلاء الهوة بين الذات الأنثوية والآخر الذكوري[1].

أسهم هذا التدرج المرحلي الذي مرت عليه الكتابة النسوية في تحصيل بعض من حقوقها، وهو تطور مكنها من استعادة مكانتها الإبداعية في الساحة الأدبية، إلا أن الانطلاقة الفعلية لظهور الكتابة النسوية في الأدب تعود إلى "سنة 1969م، وهي بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها"[2]؛ لأن كتاباتها استطاعت أن تستفيد من الأزمة العالمية السائدة في تلك الحقبة، فقد مكنها ذلك الوضع المتأزم من التحرر من الرقابة الاجتماعية والسياسية، مما سمح لها طرح موضوعات جديدة تحاول من خلالها استرجاع حقوقها المهضومة" مثل "حق المرأة في التعليم، والانتخاب، والعمل والبحث عن حريتها، وإنسانيتها، واستقلاليتها، ومحاربة تكوينها الجسدي إن قصد به التأثيم، وهجاء الآخر وتشيئه"[3].

إن التأصيل للكتابة النسوية في البيئة الغربية قد مر بمراحل تراكمية طويلة قبل أن يستقر على ما هو عليه الآن، فهي مرت "بثلاث مراحل من التطور المتعاقب: محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية، والاعتراض على هذه المعايير والقيم، واكتشاف الذات أي البحث عن الهوية"[4].

يتبين من خلال هذا أن الكتابة النسوية عبر مراحلها التاريخية الطويلة، عملت على التمرد والثورة على السلطة الأبوية وأنساقها الثقافية الإزدرائية، من أجل بعث هويتها الأنثوية الضائعة بصورة مخالفة عن مكانتها التقليدية، وهو تمرد تهدف به المرأة الدفاع عن حقها في الاختلاف والمساواة، والدعوة للعيش مع الآخر بائتلاف.

---

[1]): بتصرف: سمية بيدوح، الفلسفة النسوية والبيوتيقا، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 206، 207.

[2]): ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002م، ص 330.

[3]): ينظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ، ص 3.

[4]): عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م، ص 250، 251.

2_1_2_ الرواية النسوية من منظور سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir):

تمكنت المرأة بفضل الكتابة النسوية من إعادة ذاتها من جديد، حيث ترى "سيمون دي بوفوار" (Simone de Beauvoir) أن الكتابة النسوية صارت سلاحا مؤثرا تدافع به عن ذاتها ضد الآخر، الذي حط من وجودها وإبداعها، فالمرأة بدون كتابة لا تستطيع أن تكون ما تريد، وبالتالي سيكون وجودها دونيا بدون كتابة تعبر بها عن قضاياها، ومن أجل تحقيق وجودها المختلف "استخدمت المرأة سلاح القلم في سعيها لتشتيت المركزية الذكورية وتأكيد مكانتها الأنثوية"[1].

تعد الكتابة النسوية وسيلة إبداعية ونضالية تدافع بها المرأة عن ذاتها وحقوقها ضد الآخر، فكان لهذا الأسلوب النضالي تأثير فارق في علاقة الأنثى مع الآخر، حيث استطاعت من خلاله المرأة أن تغير من واقعها التبعي والدوني، وأن توجد لنفسها مكانة مستحقة لم تكن لتبلغها لولا ممارستها للكتابة.

فهي ترى في صفة التبعية مظهرا يشوه وجود الأنثى، ويكبح قدراتها الإبداعية، تقول: "مازالت النساء تحلمن من خلال أحلام الرجال"[2]، كناية عن تقلص مساحة الحرية الإبداعية لدى المرأة، فهي لم تعد تكتب إلا الكتابات التي ترضي الرجل، كما أنها تكشف في هذا الوصف عن عقدة الخوف من التغيير، والتي أسهمت في تكريس تبعيتها للآخر، لذلك فهي تدعوهن بمعنى ضمني إلى التخلص من ثقافة الخوف والرضوخ للآخر، وتطالبهن بالكتابة المتحررة من أجل تحقيق واقع مغاير للذات الأنثوية.

كما أنها ترى بأن معظم الآلام التي تعاني منها المرأة من نتاج المرأة ذاتها؛ لأنها ترفض التسلح بالكتابة كوسيلة للتغيير من تبعيتها للآخر، ذلك أن قناعتها بصورتها النمطية يلغي وجودها الفعلي في الحياة والإبداع، "لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبتها الوقائع والرموز، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة، لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل"[3].

تكشف هذه النظرة النقدية عن تأزم الإبداع النسوي؛ بسبب تأثر المرأة بالخطابات الإزدرائية التي كرسها الآخر اتجاهها، حتى أصبحت الكتابة الأدبية بالنسبة لها هاجسا تتخوف من ولوجها، لذلك إذا ما أرادت الأنثى أن تحي حياة مخالفة، فيجب عليها أن تتغلب أولا على مخاوفها من الآخر.

---

[1]): ينظر: رفقة رعد، النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، الفلسفة والنسوية في فضح الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 173.

[2]): بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 105.

[3]): حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص 41.

2_1_3_ الرواية النسوية من منظور ليندا هيتشيون (Linda Hutcheon):

إن ما حملته الكتابة النسوية من مواقف رافضة لهيمنة الرجل، ومطالب باسترداد حق المرأة في الحرية والاختلاف، توافق مع ما حملته نظريات ما بعد الحداثة التي سعت لتقويض الواقع وكشف ما فيها من تناقض، وهو ما تجلى في الكتابة النسوية التي انتهجت التفكيكية لتقويض مركزية الذكورة وإعلاء الهامش الأنثوي، وسعت إلى انتقاد "النموذج العقلاني الذكوري ورفض مركزيته في الحضارة الغربية، فالاختلاف بين النساء والرجال قائم ومواطن الاختلاف بارزة ... لذلك يطالب النقد النسائي بإنصاف المرأة وجعلها على وعي كامل، بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز مكامن التحيز التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية بيولوجية، أي بسبب نوعها الجنسي"[1].

يرى بعض النقاد أن مرحلة ما بعد الحداثة تشكلت بفضل الكتابة النسوية، في حين يرى الطرف الآخر أن الكتابة النسوية هي نتاج من مرحلة ما بعد الحداثة، فنجد الناقدة "ليندا هيتشيون" (Linda Hutcheon) من بين الناقدات اللواتي بحثن في رابطة العلاقة بين الكتابة النسوية وما بعد الحداثة، فهي ترى بأن هنالك تغيرات هامة حدثت "في الستينات من القرن الماضي وربما قبلها جعلت ما بعد الحداثية ممكنة: الحركة النسائية mouvement womens على الرغم من أنها وجدت قبل ذلك التاريخ ... وترى هتشيون أن النسويات féminismes وهي تتعمد الجمع هنا، كانت هامة في التمفصل مبكرا ضمن مواقف سياسية متباينة تحت مظلة مصطلح الجندر (genre) أو الجنوسة ابتداء من الليبرالية الإنسانية وحتى المادية الثقافية، عقدت المناقشات النسوية تساؤلات الهوية والاختلاف منذ البداية وصدرت موضوعات الهوامش الثقافية والاجتماعية نحو واجهة النقاشات السائدة"[2].

الواضح أن الناقدة "ليندا هيتشيون" (Linda Hutcheon) تتجاوز الخوض في مسألة الريادة، لتركز اهتمامها على أهم المكنزمات التي جعلت الكتابة النسوية مرتبطة بما بعد الحداثة، لأنها حملت مبادئ تتوافق مع ما جاءت به مرحلة ما بعد الحداثة من آليات تقويضية، استخدمتها الكتابة النسوية لتقويض الفكر الإقصائي الذي مارسته الذكورة ضد الأنثى.

[1]): ينظر ، رفقة رعد، النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 167.

[2]): ينظر: أماني أبو رحمة، ليندا هيتشيون في العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 478، 479.

كما أنها ترى بأن الكتابة النسوية مختلفة عن مرحلة ما بعد الحداثة من ناحية المقاومة، فقد أبدت الكاتبات مقاومة لفكر مرحلة ما بعد الحداثة، حينما حاولت الذكورة عرقلة تنامي الفكر النسوي في الأدب، حيث تعترف "هتشيون" (Hutcheon): "بأن كثيرا من المنظرات والفنانات النسويات قد قاومن إغراء ما بعد الحداثة، وترجع "هتشيون" السبب إلى أن البنى المبكرة لما بعد الحداثة كانت ذكورية بإصرار"[1].

يتضح من خلال هذا أن الكتابة النسوية كممارسة إبداعية واعية، هدفها الانتصار للمرأة وتحصيل حقوقها المهضومة من الرجل، قد واجهت عراقيلا حالت دون نجاحها، لأن مرحلة ما بعد الحداثة ذاتها احتوت على تركيبة ذكورية متشبعة بالفكر الإقصائي اتجاه الأنثى.

2_1_4_ الرواية النسوية من منظور جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

تثير "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva)، بمواقفها النقدية جدلا واسعا حول مفهوم الكتابة النسوية، لاختلاف المقاربات النقدية التي تعتمدها في دراستها لها، فهي تراها "إمكانا ثوريا في المجتمع، تتسم بالقدر نفسه من الازدواجية والانتهاك والتمرد"[2].

إن تحقيق ما تطمح إليه المرأة من وجود وإبداع جديدين في الواقع، لا يمكن تحقيقه إلا بالكتابة النسوية التي تنتفض فيها المرأة ضد الآخر من أجل هدم أعرافه الإزدرائية اتجاهها، وبهدف الانتصار لذاتها وإبداعها، وبهذا المنطلق تصبح الكتابة النسوية تحريرا للأنثى من هيمنة الآخر.

تكشف "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) عن موقفها الرافض للأفكار الذكورية التي تحط من قيمة الأنثى المبدعة احتكاما إلى معيار الجنوسة، فهي ترى بأن الكتابة تسقط المفاضلة بين الجنسين في سياق الإبداع ولا وجود لصراع هوياتي بينهما؛ ما دامت العلاقة بين الذات الأنثوية والذكورية "تتشكل وفق عوامل اجتماعية وليس لها علاقة بالأسباب البيولوجية، ورفضت في ذات الوقت أن يكون هناك ضدية الهوية الأنثوية والذكورية، باعتبار أن هذه الثنائيات هي موروثات من الثقافة الأبوية ... لذلك يجب السعي عبر الكتابة والنقد إلى تعديل العلاقة بين الأنثى والرجل"[3]، هكذا تبدو الكتابة النسوية لديها وسيلة لإزالة التفاوت الفئوي الذي صنعته السلطة الأبوية الذكورية بين الجنسين في سياق ما، وبهذا المنظور تصبح الكتابة النسوية من منظورها عبارة عن وسيلة إبداعية تجمع بين الجنسين، ولا تفرق بينهما.

---

[1]: أماني أبو رحمة، ليندا هيتشيون في العلاقة بين النسوية وما بعد الحداثة، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 485.

[2]: محمد بوعزة، جوليا كريستيفا تثوير النموذج، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 464.

[3]: ينظر، رفقة رعد، النقد الثقافي محاولة في تأسيسات فلسفية خارج النسق الذكوري، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 174.

كما أنها تعتمد في دراستها للكتابة النسوية على المقاربة التفكيكية، من أجل دحض الأنساق الثقافية التي كرست هيمنة السلطة الذكورية على الهامش الأنثوي، إذ تحتل المقاربة التفكيكية أولوية لديها، لما توفره من آليات نقضية تعارض بها "سياسات الجنس في بناء الاختلاف، وبالتالي تعارض التمييز على أساس الذكورة والأنوثة"[1].

كما أنها ترى بأن الكتابة النسوية تراعي أثناء التعبير عن قضيتها ثلاثة محاور أساسية، هي:

1: مطالبة النساء للثقافة العامة بحرية متساوية بين الجنسين من أجل الوصول إلى النسوية التحررية والمساواة، والنظام الرمزي الإنساني.

2: رفض النساء للنظام الرمزي الذكوري، والتأكيد على الاختلافات بين الجنسين، وإظهار النسوية الراديكالية، وتمجيد الأنوثة في مواجهة النظام الرمزي الذكوري.

3: رفض النساء للتقسيم الذكوري بين الذكورة والأنوثة بصفته تقسيما ميتافيزيقيا[2].

تظهر المحاور الثلاث أن الرواية النسوية تناضل في كتاباتها ضد الصراع الإقصائي القائم بين المرأة والرجل، وهي تهدف لإشاعة الائتلاف والوصال بين الجنسين، بدل مظاهر الخلاف والقطيعة.

[1]): محمد بوعزة، جوليا كرستيفا تثوير النموذج، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، ص 467، 468.

[2]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 78.

2_2_ الرواية النسوية في الأدب العربي:

استطاعت الرواية النسوية أن تضفي على الأدب العربي تنوعا أدبيا، يختلف في خصوصيته الأدبية عما احتوته الرواية الذكورية، فقد أبنات في كتابتها عن قدرتها "على التجوال في دقائق وتفاصيل لا حصر لها، استأثرت عموما بولع الأنثى من غير أن يفرد لها الذكور اهتماما أو ولعا موازيا، والثاني: يتعلق بأن الكاتبات العربيات أتحن لنا رؤية أشياء كثيرة من زوايا منظورية جديدة، ما كان من الممكن رؤيتها من منظور الذكور"[1].

يعد ظهور الرواية النسوية العربية خطوة أولى نحو تجاوز مركزية الإبداع الذكوري، وهي كذلك تعد منطلقا جديدا لتأسيس وجود مختلف للأنثى عن السابق، فقد أصبحت الكتابة النسوية في الحاضر وسيلة نضالية تقوض بها الأعراف الذكورية التي حطت من مكانتها وإبداعها.

باحت الرواية النسوية العربية في متنها عما تعانيه الأنثى من قهر ذكوري، سعت المرأة فيها إلى التغيير من واقعها المتأزم في ظل "مجتمع أبوي بطريركي، يضطهد حريتها، ويحدد أدوارها، ويحجب فاعليتها ويحد من تأثيرها في المجتمع والحياة"[2].

هذا التصوير السوداوي لحياة الأنثى تحت السلطة الأبوية، يزرع في القارئ تعاطفا مع الذات الأنثوية، مما يدفعه للتغيير من نظرته للآخر على أمل معايشتها لمستقبل أفضل، يتقبل فيه الوجود الأنثوي ويحترم فيه اختلافها عن الآخر.

[1]): صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص 177، 178.

[2]): حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص 78.

2_2_1_ تأثر الرواية النسوية العربية بالرواية النسوية الغربية:

مكنت المثاقفة الأديبات العربيات من الإطلاع على أهم الإصدارات الرواية النسوية الغربية والتأثر بها، وهو ما مكنهن من مسايرة الرواية النسوية الغربية من خلال تمثلهن لبعض مبادئها التحررية، باعتبارها كتابة سردية واعية تدافع عن قضية المرأة وحقوقها في المساواة والاختلاف، رغم ما يشوب هذا التأثر من رؤى متباينة ترى بأن "الكتابة عن العلاقة بين الرواية النسوية الغربية والعربية ليست بأمر هين، إذ مازالت هذه الإشكالية لم تقرأ قراءة شاملة تستوضح خصائص الدمج بين الرؤى والجماليات، لكننا نستطيع التأكيد مبدئيا على أن الأفكار الإبداعية والنقدية النسوية العربية، أسست لنفسها في ضوء الثقافة الغربية الممتلئة بالأسماء النسوية وأفكارها التحررية"[1].

أفادت الرواية النسوية العربية كثيرا من الرواية النسوية الغربية، وجسدت في متونها بعضا من مبادئها المناهضة للسلطة الأبوية، فما قدمته المرأة في الرواية النسوية العربية من أفكار "لا تفترق كثيرا من حيث الخط العام الذي رسمته نظرية الكتابة النسوية الغربية"[2].

يعود الفضل في كل هذا إلى عامل المثاقفة الروائية بين الأدبين الغربي والعربي، فالتأثر بالرواية النسوية الغربية من الجانب النسوي العربي يمثل أمرا إيجابيا، تمكن الرواية النسوية من خلاله تبني بعض الأفكار التحريرية التي دعت إليها الرواية النسوية الغربية، إلا أن هذا التأثر كان له انعكاس سلبي خاصة من ناحية تلقي المصطلح وتعرض مفهومها للاختراق، كما سنوضحه في موضع لاحق من البحث.

---

[1]: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 76.

[2]: المرجع نفسه، ص 80.

2_2_2_ مراحل تطور الرواية النسوية العربية:

مرت الرواية النسوية العربة خلال تطورها على ثلاث مراحل أساسية، استقلت كل مرحلة بخصوصية أدبية تميزها عن باقي المراحل، حاولن خلالها تناول قضايا نسوية ترتبط بتلك الحقبة التاريخية من الأدب النسوي العربي، وقد تمثلت هذه المراحل في:

_ كتابة الأنثى في سياقها الرومانسي الملتزم الباحث عن التحرر والمساواة، ومثله معظم رائدات النهضة، والكثير من الروائيات والشاعرات ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث أظهرت كتابة المرأة في هذه الفترة معاناتها الذاتية ومطالبتها ببعض حقوقها بطريقة مؤدبة ورومانسية.

_ الكتابة النسوية العربية المجسدة للمعركة مع الثقافة الذكورية/ المجتمع، وهمنا مازالت تعد الكتابة النسوية في مستوى أدنى درجة من الكتابة الغربية المتمردة إلى حد التطرف، ومع ذلك نجد مثالها في كتابات كوليت خوري، ونوال السعداوي، وغادة السمان، وسحر خليفة، وليلى عثمان، وفاطمة مرنيسي"[1].

يظهر بأن كل مرحلة واكبها ظهور روائيات عربيات متميزات عكسن في كتاباتهن خصوصية كل مرحل، كما أنها ظهرت في الأدب بمراحل متباينة، يغلب عليها الاستمرارية تارة والانقطاع تارة أخرى، إلا أنها لم تكن مراحلا مسترسلة بالتدرج، بقدر ما كانت مراحلا متداخلة مع بعضها البعض، يصعب التمييز بينها لتداخلها الزمني، ولغياب الدراسات النقدية الكفاية التي تفصل في هذا الطرح.

إن الظهور الحديث للرواية النسوية العربية لم يمنعها من تشكيل خصوصيتها الروائية التي تميزها عما يكتبه الآخر، وهي لم تختلف كثيرا في مبادئها عما تميزت به الرواية النسوية الغربية، لأن المتتبع لمسارها الأدبي "يجدها تسير في المسار نفسه الذي صنعت فيه الحركية التطورية لهذه الكتابة، من منظور النقد النسوي في الغرب في ثلاث مراحل: مرحلة تقليد النساء للرجال في الكتابة، ومرحلة اكتشاف النساء لأدبهن الخاص الذي عتمت القيم الأبوية على ترابطه التاريخي والإنشائي وأهميته الفنية، ومرحلة إعادة التفكير الراديكالي الثوري بضرورة تغيير الأسس الفكرية للدراسة الأدبية، التي تستند كليا إلى التجارب الأدبية الذكورية، ولا غنى لنا عن توظيف هذه المراحل الثلاث عند تعقيب كتابة المرأة العربية"[2].

كما استفادت الرواية النسوية العربية كثيرا من المثاقفة الأدبية، وتكيفت معها بشكل إيجابي، حتى تجسد تأثيرها في تشبعها ببعض المبادئ النسوية التي تقوم عليها الرواية النسوية الغربية: كالتمرد على الآخر والدفاع عن حق الأنثى في الاختلاف والعيش بائتلاف.

---

[1]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 81، 82.

[2]): المرجع نفسه، ص 83.

2_2_3_ الرواية النسوية والرواية الذكورية وجدلية الريادة الروائية في الأدب العربي:

يرجع النقاد تاريخ ظهور الكتابة النسوية العربية إلى أواخر القرن التاسع عشر، وهو ظهور جد متأخر مقارنة بالكتابة النسوية الغربية، التي بدأ الحديث عنها منذ "أكثر من قرن ونصف عن الكتابة النسوية، وعن بناء خصوصياتها الرؤيوية والجمالية في نقد هذه الكتابة، في حين بدأت الثقافة العربية تتحدث عن الكتابة نفسها منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتحديدا منذ بدايات ظهور الصحافة النسوية العربية عام 1892م، ممثلة بظهور صحيفة "الفتاة" لمنشئتها هند نوفل بالقاهرة"[1].

ساير هذا الظهور المتأخر للرواية النسوية العربية وجود بعض الروائيات العربيات، اللواتي تميز أدبهن في تلك الحقبة بنصوص روائية قليلة ومشحونة بنبرة الرفض لوضع المرأة الدوني، فكانت من بين تلك النصوص الروائية النسوية التي ظهرت في تلك الحقبة "نصوص ليلى بعلبكي وكوليت الخوري وغادة السمان وليلى عسيران وغيرهن من رائدات هذا النمط من الإبداع الأدبي، وهي نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة لعربية المختلف في مجتمعات تكرس سلطة الرجل وتستلب وجود المرأة وكيانها"[2].

إن التأريخ لظهور الرواية النسوية العربية في هذا السياق المبكر عربيا، يوثق بطريقة غير مباشرة لحدث نقدي مفاجئ يبطل الزعم الذي ينسب فيه النقاد أسبقية ظهور الرواية إلى الأديب المصري "حسين هيكل"، لأنه تاريخ يظهر "وجود نساء سبقن حسين هيكل إلى كتابة الرواية، بسنوات لدرجة أن هناك من يعتبر المرأة أول من خسف عين الرواية عربيا بنصوص مثل (حسن العواقب) لزينب فواز التي صدرت سنة 1898م، وبعدها بست سنوات كانت رواية (قلب رجل) للكاتبة لبيبة هاشم الصادرة سنة 1904م، وإن كانت (قلب رجل) أهم ما اشتهر للبيبة هاشم فقد صدر لها روايتان أخريان هما: (حسناء الجسد) سنة 1898م، و(شيرين) سنة 1904م، وهي أعمال سبقت رواية محمد حسين هيكل (زينب) التي لم ترى النور إلا سنة 1914م، ونحن نعتقد بوجود أيادي خفية سعت بقصد أو بدونه إلى طمس هذه الحقائق"[3].

إن هذا الرأي النقدي يفتقد للموضوعية اللازمة التي تزيل الإبهام المحيط بقضية أسبقية الظهور للرواية النسوية على حساب الرواية الذكورية، لأن مداره قائم على الزعم والشك، دون اعتماده على براهين نقدية مؤسسة، ما يحول دون تلقي التأييد الكافي من النقاد، مما يزيد من حدة الجدال القائم حول قضية الريادة الروائية.

---

[1]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 107.

[2]): بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والطباعة والإشهار، تونس، ط1، أفريل 2003م، ص 15.

[3]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017م، ص 16.

يرى الناقد المغربي "الكبير الداديسي" في كتابه "أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة" أن الرواية النسوية المعاصرة عرفت إقبالا مكثفا من الروائيات العربيات مقارنة ببدايات ظهورها، حينما تميزت الكتابة السردية بقلة وجود الكاتبات، مما ترتب عنه شح في الكم المنتج من الروايات، وهذا الواقع المتباين راجع لتطور الوعي لدى الروائيات، فقد أدركن بأن الكتابة السردية صارت وسيلة نضالية تمكنها من فك معاناتها من الآخر، وهو الأمر لذي دفع الكثيرات منهن إلى اقتحام الكتابة السردية "بعدما خلا تراثنا من كاتبات في النثر بخلاف الشعر الذي سطعت فيه بعض الأصوات النسائية على ندرتها، وبعدما ظل عددهن محسوبا على رؤوس الأصابع في العصر الحديث، فإنه غدا من الصعب في الفترة المعاصرة مواكبة كل الأعمال السردية والشعرية التي تفيض عن مخيال النساء، بل منهن من أضحى رقما صعبا في الإبداع الروائي يستحيل دراسة أي محور في الرواية العربية المعاصرة دون الإشارة إلى أعمالهن"[1].

أستشف من قول الناقد بأن أهمية إقبال الكاتبات العربيات على الرواية النسوية لا يرتبط فقط بالكم الكبير للروائيات؛ بل يتحدد كذلك في النقلة النوعية التي عرفها الأدب العربي، حينما استطاعت الروائيات تجاوز مركزية الكتابة الشعرية إلى الكتابة الروائية.

إن الثراء الكمي والكيفي الذي عرفته الرواية النسوية العربية خلال مسارها الطويل دليل على الوعي الكبير الذي وصلت إليه المرأة العربية في اهتمامها بالكتابة النسوية، بعدما طال إبداعها التهميش والإقصاء من طرف الذكورة في الماضي، بسبب احتكارهم "للإبداع الأدبي، وتجاهلهم للإبداع النسوي الذي كتبه المرأة، فقد سمى الناقد "عبد الله الغذامي" سلوك "رفض كتابة المرأة من لدن الرجال "بتعقيم المرأة"، لأن دخول المرأة عالم الكتابة، هو دخول في منافسة سافرة مع الثقافة الذكورية، هذه الثقافة الراسخة والمهيمنة التي احتكرها الرجل، لنفسه على مدى قرون"[2].

لذلك صار الأدب النسوي بعد ذلك فرضا واقعيا، لا يمكن نكرانه، لما تمثلته الروائيات في كتاباتهن النسوية من أسلوب سردي متميز وجريء، صغ به خصوصيتهن الأدبية المميزة عما يكتبه الآخر.

[1]: الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 111.

[2]: عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـ_2016م، ص 26، 27.

أتوصل في الأخير إلى القول: بأن النقد العربي لم يفصل بعد في إشكالية أسبقية الظهور الروائي، وهي قضية نقدية ما تزال معلقة إلى اليوم، ومثيرة للجدل، لأن بعض النقاد يكرسون في نقدهم "الاعتقاد الذي ظل سائدا بين المثقفين وطلاب الأدب، والذي يعتبر رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل الصادرة سنة 1914م، باكورة الرواية العربية، وأن المرأة العربية لم تقتحم الكتابة الروائية إلا في النصف الثاني من القرن العشرين برواية (أروى بنت الخطوب) للأديبة سكاكيني المنشورة عام 1950م، التي كتبت بعدها بسنتين روايتها الثانية (الحب المحرم) 1952م، هذا الاعتقاد مازال مكرسا إلى اليوم عند الكثير من الباحثين والطلبة كمسلمات لا تقبل النقاش"[1].

لذلك فإن إشكالية المفاضلة حول أسبقية الريادة الروائية بين الرواية الذكورية والنسوية تبقى في النقد العربي معلقة إلى حين لصعوبة الفصل فيها، ما دام أحد طرفي الجدال يتعصب لإيديولوجيته نقدية تنتصر لكل ما هو ذكوري، وتتجاهل كل ما هو إبداع أدبي نسوي، ولقلة الدراسات النقدية المتخصصة في هذه الإشكالية.

[1]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 14.

2_2_4_ الرواية النسوية في الأدب الجزائري:

إن الرواية النسوية الجزائرية كجزء لا يتجزأ من الرواية النسوية العربية لها خصوصيتها الأدبية التي تميزها عن باقي الكتابات السردية، إذ لا يقتصر تميزها على جنس الكاتبة، بل يرجع تميزها إلى أسلوبها ومواضيعها الروائية "التي توزعت بين لغتين هي العربية والفرنسية، وبين عالمين خاص وعام، احدهما عالم المرأة بما يحمله من إكراه خارجي وهواجس داخلية، وعالم التجريب بما يحمله من سعي إلى التجريب والتجديد"[1].

أجادت الروائيات النسويات الجزائريات الكتابة الروائية باللغة العربية والفرنسية، وهو تنوع سمح لها بتوسيع امتداد التأثير في القارئ لرواياتها داخل الوطن وخارجه كما وكيفا، وقد ساعدها ذلك في التغيير من واقع الأنثى، والارتقاء بها من حالة الكبت والصمت إلى الكتابة والبوح.

عبرت الروائيات الجزائرية في رواياتهن النسوية عن قضايا الأنثى الجزائرية التي شغلت حياتها في مختلف السياقات التاريخية التي مرت بها الجزائر، حيث عبرن في كتاباتهن السردية بأسلوب السيرة الذاتية عن معاناة الأنثى ورغبتها في التمرد ضد الآخر، استطعن به إظهار "عوالم من الاغتراب والضياع والقهر، والهدر، والشعور بالغدر في مجتمعهن الذكوري، ترتب عن ذلك ضرب من التوتر التراتبي العلائقي ذكورة/أنوثة، أفرز نوعا من السعي الدائب والعذب والمستعذب إلى النزوع نحو التمرد، والتحرر المنفرد، وبصيغة المؤنث والمذكر والجمع والمفرد"[2].

يفهم من هذا بأن الرواية النسوية الجزائرية صارت وسيلة نضال للأنثى ضد السلطة الأبوية، لما حملة كتباتهن الروائية من رسائل ذات بعد إنساني، تدعو فيها للتغيير من واقع الأنثى واحترام ذاتها وصون حقوقها في الاختلاف والمساواة.

[1]: آمنة بلعلى، أعمال الملتقى الوطني PNRالرواية النسائية في الجزائر النشأة وأسئلة الكتابة، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 28_29_ماي 2013م، ص 07.

[2]: حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2015م، ص 08.

2_2_4_أ_ الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

وهي تمثل النوع الثالث للرواية النسوية الجزائرية بعد الرواية الذكورية والرواية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية، فعلى الرغم من أن ظهورها كان متأخرا مقارنة بالروائية النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية، إلا أنها استطاعت أن تقدم مجموعة من الروائيات الجزائريات اللواتي أبدعن في هذا القالب تعبيرا ومضمونا "فقد أقر أحمد دوغان في كتابه (الصوت النسائي في الأدب النسائي الجزائري المعاصر) تأخر ظهور الأدب النسائي الجزائري مقارنة مع الدول العربية، واعتبر أن الرواية ظلت غائبة حتى سنة 1979م لتطل علينا "يوميات من مدرسة حرة"، وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة زوليخة السعودي لكن رحيلها حال دون ذلك، وظلت المحاولات شحيحة حتى الألفية الثالثة ليكون ما أصدرته النساء إلى حدود سنة 2000م، بالكاد يصل سبع روايات، ثلاثة منها لأحلام مستغانمي، وإلى حدود سنة 2010م لم تكتب نون النسوة سوى 47 عملا روائيا، مما يعني أن الجزائريات انفتحن أكثر على الكتابة الروائية مع مطلع الألفية الثالثة فكتبن أزيد من 40 رواية في العقد الأول من هذه الألفية"[1].

فالظاهر أن الحكم بتأخر ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في الساحة الأدبية يرتبط لسببين اثنين هما:

أولا) السبب التاريخي: تمثل في تأخر ظهورها مقارنة بالرواية النسوية العربية خاصة ببلدان المشرق العربي التي كانت سباقة في تلقيها لهذا الجنس الأدبي، بتأثرها بالرواية النسوية الغربية هذا من جهة واكتسابها لآليات تطويع المثاقفة من جهة أخرى، وكذلك يرجع تأخر ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،لكونها جاءت لاحقة للرواية الذكورية الجزائرية، التي سبقتها في الظهور في الساحة الأدبية الجزائرية من خلال رواية "غادة أم القرى" لرضا حوحو سنة 1947م.

ثانيا) المرجعية السيسيوثقافية: تتمثل في تأثير سياق الحقبة الاستعمارية على الحركة الفكرية والثقافية الجزائرية في المرحلة السابقة، والتي صعبت من تشكل مرجعية أدبية وروائية ذات تكوين لغوي وفكري جيد، وهو ما يفسر تأخر ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى أواخر السبعينات، مقارنة ببكورة ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "ولعل هذا يعود بحسب بعض النقاد إلى كون اللغة العربية قد خضعت لعملية تطور مشوهة في ظلال الاحتلال، حيث حوربت كظاهرة اتصال وتواصل بين الناس مستهدفا إبادتها ففي هذه الظروف كان لابد أن تنمو أعمال أدبية خجولة ومحدودة جدا، بسبب نقص الإمكانيات وخنق الحريات"[2].

[1]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية _بنون النسوة، ص 183.

[2]): ليندة مسالي، الرواية النسوية وخلفيات التشكل، أعمال الملتقى الوطني PNR الرواية النسائية في الجزائر النشأة وأسئلة الكتابة، ص 25،24.

إن هذه العوامل أدت إلى تأخر ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في الأدب الجزائري، مما ترتب عنها وجود ثلة من الروائيات الجزائريات اللواتي يكتبن الرواية باللغة العربية، لذلك يعتبر تخطي الخطاب الروائي النسوي الجزائري المكتوب باللغة العربية لهذه التحديات منعرجا حاسما في مسار الأدب الجزائري عامة والنسوي خاصة، "فرغم هذه المعوقات والمثبطات الاجتماعية، التي عطلت انطلاق القطار الأدبي الذي يقود الحركة الأدبية النسائية في الجزائر، إلا أن الساحة الأدبية لم تكن خالية تماما من الأقلام النسائية"[1]، فقد تمكنت الروائيات الجزائريات على قلة عددهن من التعبير عن مواضيع متعددة تتناسب في أحداثها المحكية مع الحقب التاريخية التي مرت بها الجزائر عامة والأنثى خاصة، فمنهن من اهتممن بالكتابة حول وضع الأنثى الجزائرية ونضالها ضد المستعمر الغاشم إبان الثورة التحريرية، وهنالك من تناولت قضية الأنثى في مرحلة ما بعد الاستقلال خاصة خلال فترة التسعينيات، وقد اختلف أسلوب التعبير عن هذه القضايا من روائية لأخرى.

عرفت الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في سياق الثمانينيات ظهور روائيات جزائريات استطعن خلافة زهور ونيسي في الكتابة الروائية بأسلوبهن الروائي المتميز، فطوعن كتابتهن للتعبير عن معاناة الأنثى في سياق ما بعد الاستقلال وخاصة مرحلة التسعينيات، فعبرت عنها كل روائية بأسلوب سردي يميزها عن باقي الروائيات "وهو ما جسدته تضاريس ونتوءات ومتون الحكي، لأغلب النصوص النسائية اللاتي يكتبن باللغة العربية، من مثل "ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، وعابر سبيل" لأحلام مستغانمي، و"تاء الخجل، و"اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق، و"بين فكي وطن، وفي الجبة لا أحد" لزهرة ديك، و"بحر الصمت، ووطن من زجاج" لياسمينة صالح، "أوشام بربرية" لجميلة زنير، و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة عقون، و"سمك لا يبالي" لإنعام بيوض، وسارة حيدر في روايتها "الزنادقة وكلاب المجرة" وغيرها من الأعمال"[2].

أعطى التعدد الروائي النسوي الجزائري إضافة مميزة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، من خلال تنوع في الأسلوب والتعدد في التعبير عن مواضيع تعكس ثراء تجربة الحياتية للروائية، فقد أسهم هذا التميز في التغيير من واقع المرأة الجزائرية والارتقاء بوضعها الوجودي من التبعية إلى التحرر ومن الصمت إلى البوح.

---

[1]): عجناك يمينة، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر (كتابات زهور ونيسي أنموذجا)، دار غيدار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1439هـ_2018م، ص 50.

[2]): حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 79.

أستخلص في الأخير بأن مسار الرواية النسوية الجزائرية انقسم إلى قسمين هما:

أولا) من ناحية الأسلوب: يوجد روائيات يكتبن الرواية النسوية الجزائرية باللغة الفرنسية، وروائيات يكتبن الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وهو أسلوب تأخر ظهوره كثيرا في الأدب الجزائري مقاربة بالرواية المكتوبة باللغة الفرنسية.

ثانيا) من ناحية الموضوع والسياق: حيث اهتمت الروائيات داخل المتن الروائي بتناول مواضيع ترتبط بقضية الأنثى ومعاناتها إبان الحقبة الاستعمارية، وقضية الأنثى الجزائرية المعاصرة ومعاناتها في سياق الاستقلال وخاصة مرحلة التسعينيات، وقد اختص في التعبير عن هذه الحقبة ثلة من الروائيات الجزائريات، اللواتي عبرن عنها في أعمالهن الروائية بكل جرأة وتمرد، ومن هذه الروائيات نجد: "أحلام مستغانمي بفضل ثلاثيتها المعروفة، حجزت اسما أضحى له الكثير من الحضور الإبداعي، بفضل ما حققته في الوطن العربي من انتشار، لعلها أول عربية تعيد للغة أنوثتها بعد أن كانت مذكرة، ولعل فضيلة الفاروق بثلاثيتها أيضا، تبرز وتتجلى وتتعالى هي الأخرى، تشتهر وتنتشر، على شاكلة آسيا جبار في طريقتها بعيدا بعيدا، وتحمل لواء التجديد والتجريب وتحمل لواء تنوير وتحرير المرأة من قيود المجتمع"[1].

فهذا التعدد في الأصوات الروائية النسوية الجزائرية له دليل على توسع الوعي النسوي بقيمة الكتابة السردية في التعبير عن قضاياهن، ما كما ساعدت هذه الإضافة السردية على خلق التنافسية الإبداعية بين الجنسين.

2_2_4_ب_ مسار تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

يقدم الناقد "الكبير الداديسي" في كتابه "أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة" دراسة مهمة حول تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية[2]، والتي أستدل بها في بحثي من خلال توظيفي لهذا الجدول المستخلص مما قدمه الباحث في دراسته النقدية، كالتالي[3]:

[1]): حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 80.

[2]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 181.

[3]): بتصرف، المرجع نفسه، ص 183، 184، 185.

العدد	اسم الروائية	عنوان الرواية	عام الإصدار	عدد الإجمالي للروايات	
01	زهور ونيسي	من يوميات مدرسة حرة	1979م	01	بلغ عدد الروايات النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الصادرة خلال الفترة الزمنية (1979م_2010م) 44 رواية
لا يوجد أي نص روائي صدر في الثمانينات			الثمانينات		
	زهور ونيسي	لونجة والغول	1993م	بلغ عدد الروايات خلال فترة (1993م_1999م) 06 روايات	
02	أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد			
		فوضى الحواس	1996م		
03	فاطمة العقون	رجل وثلاث نساء	1997م		
04	فضيلة الفاروق	مزاج مراهقة	1999م		
	فاطمة العقون	عزيزة			
05	جميلة زنير	أوشام بربرية	2000م	بلغ عدد الروايات خلال فترة الألفينيات (2000م_2010م) 37 رواية	
06	زهرة ديك	بين فكي وطن			
07	شهر زاد زاغر	بيت من جماجم			
08	يا سمينة صالح	بحر الصمت	2001م		
09	سعيدة بيدة بوشلال	الحريات والقيد			
	جميلة زنير	تداعيات امرأة قلبها غيمة			
10	سميرة هوارة	الشمس في علبة			
	زهرة ديك	في الجبة لا أحد	2002م		
	ياسمينة صالح	أحزان امرأة من برج الميزان			
	فضيلة الفاروق	تاء الخجل			
11	ربيعة مراح	النغم الشارد	2003م		
	أحلام مستغانمي	عابر سرير			
12	رشيدة خوازم	قدم الحكمة			
13	إنعام بيوض	السمك لا يبالي	2004م		
14	سارة حيدر	زنادقة			
15	خديجة نمري	ذاكرة الدم الأبيض ج1 (الدموع رفيقتي)	2005م		
		ذاكرة الدم الأبيض ج2 (سطور لا تمحى)			
	خديجة نمري	ذاكرة الدم الأبيض ج3 (الذكريات)	2006م		
	سارة حيدر	لعاب المحبرة			
	ياسمينة صالح	وطن من زجاج			
	فضيلة الفاروق	اكتشاف شهوة			
	زهور ونيسي	جسر للبوح وآخر للحنين	2007م		
	سارة حيدر	شهقة فرس			
16	عائشة بنور	اعترافات امرأة			
17	عتيقة سماتي	فراش من قتاد			
18	إيميليا فريحة	إلى أن نلتقي			
19	عائشة نمري	أجراس الشتاء ج1			
		أجراس الشتاء ج2			
20	عبير شهر زاد	مفترق الطرق	2008م		
21	كريمة معمري	نقش على جدائل امرأة			
22	سميرة قبلي	بعد أن صمت الرصاص			
23	فتيحة أحمد بوروينة	الهجالة	2009م		
	زهرة ديك	قليل من العيب يكفي			
24	نعيمة معمري	أعشاب القلب ليس سوداء	2010م		
	ياسمينة صالح	لخضر			
25	زهرة مبارك	لن نبيع العمر			
	فضيلة الفاروق	أقاليم الخوف			

جدول يوضح: (مسار تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من سنة 1979 إلى سنة 2010م)

يتبين من الجدول أعلاه أن الباحث "الكبير الداديسي" في دراسته لواقع الرواية النسوية الجزائرية، قد ركز على الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، والتي يؤرخ لبداية ظهورها برواية (من يوميات مدرسة حرة) للروائية زهور ونيسي، والتي صدرت في أواخر السبعينات 1979م، بمقابل ذلك تجاهل الباحث دراسة الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

ألاحظ بأن ظهور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية قد تأخر إلى سنة (1979م) مقارنة بتاريخ استقلال الجزائر سنة (1962م)، وهو تأخر له مرجعياته السيسيوثقافية التي أثرت على الوضع الأدبي العام للبلاد في مرحلة ما بعد الاستعمار الفرنسي، بوصفها مرحلة تأثرت بمساوئ السياسة الاستعمارية بالجزائر، التي انتهج خلالها الاستعمار "سياسة مناهضة للغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة ... ومن ثم تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيين"[1].

تميزت الفترة الزمنية (1962_1979م) بالقطيعة الأدبية في جنس الرواية النسوية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر، وهو ما ألمسه في عزوف المرأة عن الكتابة الروائية، وكذلك انعدام النتاج الأدبي في الساحة الأدبية، وهذا التأخر في الظهور راجع لتأثير المرحلة الاستعمارية الفرنسية على الوضع الأدبي في الجزائر "فتأخر الكتابة لدى المرأة الجزائرية كما لدى النساء في مختلف البلدان العربية مرتبط بالاستعمار، وبوضعية المرأة في تلك المجتمعات، وتفشي الأمية في صفوف النساء"[2].

امتد هذا التأثير التراكمي كذلك لمرحلة ما بعد الاستقلال، ليتجلى كعقم في الإبداع الروائي النسوي المكتوبة باللغة العربية في الفترة الزمنية (1979_1992م)، أين عرفت الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ركودا أدبيا لسنين متلاحقة.

إن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية انطلاقا من تسعينيات القرن الماضي عرفت تطورا ملحوظا في كتابة الرواية النسوية (كيفا وكما) من عام لآخر، فقد ازداد عدد الروائيات الجزائريات اللواتي يكتبن الرواية النسوية، وكذلك شهد الأدب وفرة في النتاج الروائي النسوي، أين نجد بعض الروائيات الجزائريات ممن ألفن أكثر من ثلاثة روايات للروائية الواحدة خاصة خلال مرحلة الألفينيات (2000م إلى 2010م) مثل الروائية فضيلة الفاروق التي نبحث في أعمالها الروائية.

---

[1]): ينظر، يمينة عجناك، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر كتابات زهور ونيسي أنموذجا، ص 14.

[2]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 186.

يسجل على الروائية "فضيلة الفاروق" بأنها افتتحت إبداعها الروائي في نهاية التسعينات برواية (مزاج مراهقة) الصادرة عام 1999م، وألفت في سنة 2002م رواية (تاء الخجل) ، ثم أصدرت رواية (اكتشاف شهوة) سنة 2006م، ثم ختمتها برواية (أقاليم الخوف) الصادرة عام 2010م، فهي حسب الباحث روائية منتجة ولها أسلوب خاص في التعبير، يقول: "سنركز أكثر على تجربة فضيلة الفاروق لأنها أكثر تأليفا ولأن أزمة الجنس (موضوع بحثنا) أكثر وضوحا في رواياتها، ولأن فضيلة أكثر إلحاحا على الكلام باسم المرأة، بل جعلت رواياتها الأربع (مزاج مراهقة) 1999، (تاء الخجل) 2002، (اكتشاف شهوة) 2006، و(أقاليم الخوف) 2010، متخصصة في قضايا المرأة، والجنس بؤرة كلامها، دون أن تخفي تذمرها من واقع المرأة المزري، وأن تتطلع إلى تحرير المرأة وانعتاقها من أغلال الماضي"[1].

تحتل الروائية فضيلة الفاروق مكانة خاصة لدى الناقد "الكبير الداديسي"، لأنها في نظره روائية جزائرية منتجة في جنس الرواية النسوية، وهي ملمة في متنها المحكي بالقضايا التي تعكس واقع الأنثى خاصة قضايا الجنس، ولها أسلوب يميزها عن باقي الروائيات.

وقع الناقد في هفوة إحصائية حينما قدر عدد الروائيات الجزائريات اللواتي أحصاهن ب: 27 روائية، في حين أنني وجدت بأن عددهن قدر ب: 25 روائية هذا من جهة، كما سجلت من جهة أخرى تركيز الروائي على الروائيات الجزائريات المشهورات على حساب الروائيات الجزائريات الحديثات العهد بالرواية، لأسباب يرجعها الباحث إلى: عدم مسايرة كل جديد وظروف التوزيع في الوطن العربي، وهو ما يسهم في ارتفاع عدد الروائيات من جهة وارتفاع عدد الروايات من جهة أخرى، فقد بلغ عدد الروايات الصادرة في الفترة التالية (1979_2010م) 44 رواية نسوية، في حين بلغ عدد الروايات 37 رواية خلال الفترة الزمنية المقدرة بعشر سنوات_ابتداء من سنة 2000م وصولا إلى سنة 2010م، وهو عدد ازداد بستة أضعاف ما كان صادرا من روايات في فترة التسعينات (1993م_1999م) والذي بلغ عدد الروايات فيها 06 روايات.

تميزت الرواية في مرحلة التسعينات بمواضيع جريئة، لكون الروائيات الجزائريات يرون في هذا التغيير الذي صاحب الحركة الروائية النسوية الجزائرية نوعا من التحديث الأدبي، فهي رواية تحمل معالم الانفتاح بموضوعاتها الجريئة والمتمردة على ما هو موجود من قيم وعادات، مما أثر في أحيان كثيرة على أخلاقيات الكتابة الروائية، لتغرق في التعبير عن الموضوعات الغرائزية، التي تثير القارئ ولا تثبط أهواءه، فهذه الموضوعات المسكوت عنها تحتشد بكثرة في الرواية النسوية العربية في سياق التسعينيات، حيث صارت الكتابة النسوية تتجه "في عقد التسعينيات اتجاها جريئا، يعرض لمفردات لها طابع ديني واجتماعي وأسري، ولاح التجاوز واضحا لما هو ثابت من القيم، وبات الهاجس الجنسي شاغلا مساحة

[1]: الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 187.

عميقة في الذهن والنص معا، واعتبرت الكاتبة المبدعة، أن التمرد على ما هو مستقر من المواصفات ذات الطابع الخلقي لونا من الحداثة المفارقة للقيم، ومن ثم فإن الإغراق في المشهدية الحسية يصبح هدفا خالصا، مما يقترب بالنص من مرحلة الإثارة ذات الطابع الشبقي، وهو ما يفقد النص جماله الأدبي"[1].

إن إسهام الروائيات الجزائريات اللواتي يكتبن الرواية النسوية باللغة العربية يبقى كبيرا، والمهم سواء بالنسبة لعدد الروايات النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بشكل عام أو للروائية الواحدة بشكل خاص، يقول الباحث: "هذا كل ما أنجزته نساء الجزائر، وهو عدد لا بأس به مقارنة مع الكثير من الدول العربية الأخرى، ويكاد يكون العدد مشابها لما كتبته النساء في المملكة المغربية (53 نصا روائيا إلى حدود 2010)... ورغم قراءتنا لعدد من الروايات الجزائرية النسائية الصادرة في العقد الثاني من القرن الذي نعيشه، إلا أننا لم نتمكن من متابعة كل جديد، ما دامت ظروف التوزيع في العالم العربي ليست على أحسن ما يرام في هذه الأيام، لذلك نكتفي بتسليط الضوء على الفترة المرتبطة بالعقد الأول المحدد سلفا"[2].

لذلك فالنتاج الروائي النسوي الجزائري المكتوب باللغة العربية في تطور مستمر سواء من ناحية نوعية الروائيات أو عدد رواياتهن المؤلفة خلال السنوات السابقة الذكر، وقد تميزت الروايات الصادرة في الفترة بين (1979م_2010م) بأن "أغلبها ظل شديد الارتباط بالقضايا الوطنية الكبرى التي عرفتها الجزائر فكانت تيمات: الوطن/الاستعمار/الثورة/الإرهاب...بارزة في أعمال مثل (وطن من زجاج) لياسمين صالح، و(بين فكي وطن) لزهرة ديك، وفي كل من رواية (في الجبة لا أحد) ورواية (الشمس في علبة) لسميرة هوارة، ورواية (بعد أن صمت الرصاص) لسميرة قبلي، و(بيت الجماجم) لشهرزاد زاغر، وفضيلة الفاروق في روايتها (تاء الخجل)...لكن يبقى الجنس والجسد الأنثوي في علاقته بالرجل الخيط الرابط بين معظم تلك الأعمال"[3].

أتوصل في الأخير إلى أن الرواية النسوية الجزائرية قد تزامن ظهورها في سياق التسعينيات مع بداية الأزمة الجزائرية، حيث تأثرت الروائيات في كتاباتهن الروائية بهذا الواقع المأساوي الجديد، فصار أسلوبهن في الكتابة الروائية أكثر انفتاح على موضوعات مسكوت عنها في السابق، لأن الوضع المتأزم في الجزائر نتج عنه تفكك "لمنظومة الرقابة السياسيّة، التي عملت على مراقبة صناعة التمثيل الأدبي واللغوي ... ووجدت المرأة الروائية في هذا الاِنفلات فرصة للاِحتماء بفضاء التغيير والتحرّر والنضال النسوي، وتجاوز اِستراتيجيات التخويف التي حاولت المُؤسسة توظيفها بِاسم الوطنية والقومية وباِسم

---

[1]): عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 13.

[2]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 185.

[3]): المرجع نفسه، ص 185، 186.

الإنتماء الحزبي أو الإيديولوجي، فسعى الروائيون إلى تنشيط أنظمة تمثيلية أخرى قامت بتفكيك الدوغم الدّيني خاصة، ليفسح المجال لمزيد في الحرية في التعاطي مع ما كان محظورا، وتولّت المرأة تقويض مؤسسة المجتمع الأبوي والتمرّد عليها"[1].

الواضح أن تميز الرواية النسوية الجزائرية لم يقتصر على الكم فقط، بل مس كذلك المضامين، فقد انفتحت الرواية النسوية الجزائرية على مواضيع المسكوت عنه، التي سعت من خلالها إلى تقويض السلوكات المتناقضة التي مارستها الذكورة اتجاه الأنثى، عندما ادعت في الظاهر أنها تتحلى بالقيم الفاضلة اتجاه الأنثى، في حين أنها في المضمر تقدم على ممارسة سلوك لا أخلاقي مع الأنثى.

أتوصل في الأخير من تتبعي لمسار تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، أن تطورها مر بمراحل متذبذبة استمت بالكثرة في التأليف تارة؛ والقلة تارة أخرى؛ والانفتاح في مراحل متقدمة، وأفصل ذلك بالتالي:

ـ إن الرواية النسوية الجزائرية خلال التسعينيات من القرن الماضي اتسمت بكثرة المؤلفات الروائية، ويرجع السبب في ذلك إلى وجود تقارب زمني بين الروائيات الجزائريات اللواتي أجدن الكتابة السردية، وهو الوضع الذي شكل لديهن مركزية في الإبداع الروائي النسوي.

_تفاعل الرواية النسوية الجزائرية مع الوضع المضطرب الذي مرت عليه الجزائر، مما ساعدها على شحن نفسيتها ودفعها للإبداع، هذا الوضع قابله كثرة في التأليف الروائي.

_طرحت الرواية النسوية الجزائرية لمواضيع مسكوت عنها، جاء كنتاج عن تحررها من الرقابة الاجتماعية جراء اضطراب الوضع السياسي والاجتماعي في الجزائر إبان العشرية السوداء.

اتسمت الروائية النسوية الجزائرية خلال الألفينيات بقلة في التأليف، ويرجع السبب في ذلك إلى:

_التضييق على روائيات خاصة على الروايات التي تحتشد فيها مواضيع المسكوت عنه (سياسيا، دينيا، جنسيا)؛ بسبب تزامن تأليفها مع انتهاج الجزائر لسياسة جديدة تقوم على المصالحة الوطنية والوئام المدني، وهو الوضع الذي يتعارض مع ما تتضمن الروائية النسوية من مواضيع تنتقد فيها الوضع المتأزم الذي عاشته الجزائر خلال العشرية السوداء، وقد نتج عن هذا التعارض رفض دور النشر نشر المؤلفات الروائية التي تسرد عن تلك الحقبة مخافة تعرضها للعقوبات القانونية التي تخدم سياسة المصالحة الوطنية التي انتهجتها الجزائر خلال تلك الفترة.

[1]): نوارة لحرش، آمنة بلعلى، مؤسسة الرقابة تفككت ورقابة القارئ مازالت تشتغل، صحيفة النصر الإلكترونية، رابط المقال:
https://www.annasronline.com/index.php/2014-08-09-10-34-08/2014-08-25-12-21-09/134426-2019-11-12-10-07-57، الجزائر، تاريخ النشر: 12 تشرين/ 02 نوفمبر 2019م.

شهدت مرحلة الألفينيات إلى اليوم استقرارا في الوضع السياسي خاصة في الجزائر، وهو الأمر الذي صاحبه حدوث انتقالية في مسار الرواية النسوية الجزائرية، إذ باتت منفتحة بكثرة على قضايا سردية جديدة بفعل تأثر الروائيات بأسباب عدة؛ منها:

_ إن التضييق الذي مس الرواية النسوية خلال الألفينيات دفع بالروائيات إلى إجادة الكتابة في أجناس جديدة، وتناول مواضيع جديدة فيها، وفي درجة متطورة من التأثر أجبرت الروائيات على الهجرة بحثا عن بيئة مناسبة تحتضن كتاباتها السردية؛ مثلما فعلت الروائيتان فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي اللتان هاجرتا إلى المشرق العربي.

_ إن المتمعن لهذه المرحلة سيجد فارق عشرين سنة عن بداية أول مؤلف روائي نسوي جزائري مكتوب باللغة العربية؛ وهي مدة طويلة جدا، انجر عنها تغير في نوعية الروائيات، فبعض رائدات الرواية طلقن الكتابة الروائية، وتوجهن نحو الكتابة في أجناس جديدة أو تقاعدن عن الكتابة أصلا، وهو الأمر الذي سمح ببروز روائيات جديدات في الساحة الأدبية، فحتى وإن كن حديثات العهد بالرواية إلا أن تجاربهن الروائية استطاعت تغطية تلك الفجوة التي تركتها الروائيات السابقات.

_ شهدت هذه المرحلة تغيرا في ذهنية القارئ، إذا بات منفتحا متقبلا للمواضيع المسكوت عنها، حتى صارت تلك الطابوهات سابقا مجرد مواضيع عادية في الحاضر_ أي زوال مغريات الرواية النسوية، وهو الأمر الذي دفع القارئ إلى التوجه لقراءة مواضيع جديدة مثل روايات الخيال العلمي والأدب الرقمي تزامنا مع تطور التقنية، كما عرفت هذه المرحلة عزوفه عن القراءة للروائيات اللواتي كن يعتبرن بمثابة مركز للكتابة السردية النسوية، بمقابل صار القارئ يتوجه لقراءة روايات لمؤلفات جديدات.

3_ إشكالية المصطلح دلاليا:

يشهد مصطلح الأدب النسوي إشكالية في المصطلح، حيث تتجلى بوادرها في صعوبة الاتفاق بين النقاد على مفهوم واحد للكتابة النسوية، ويرجع سبب ذلك إلى تأرجح المواقف النقدية بين الرفض والتأييد لمصطلح النسوية، لذلك يظل مصطلح الأدب النسوي بالنسبة لبعضهم: "شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية، على العكس تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة، وهي مركزية الأدب الذكوري"[1].

فهذه الضبابية التي التصقت بمصطلح الكتابة النسوية مردها حداثة ظهور المصطلح في الأدب والنقد العربيين، لأنه كان مصطلحا متلقفا من البيئة الغربية، حيث أسهمت إشكالية ترجمة المصطلح النسوي من النقد الغربي في ضبابية مفهومة العربي، وقد عدت هذه الانتقالية "من أخطر إشكاليات المصطلح في الفكر العربي المعاصر، حيث إن قضية المرأة من أكثر حقول الاختلاف سخونة، وأشد ميادين الصراع الحضاري والثقافي، فالحالة الغربية حالة منتجة ومتدفقة بالمصطلحات، وليس بوسع الفكر العربي الوقت الكافي لدراسة هذه المصطلحات"[2]، فقد أفرز هذا التلقف عن استعمال بعض النقاد لمصطلح النسوي كما هو في بيئته الغربية، في حين اجتهد البعض الآخر في إيجاد مصطلحات مقابلة له؛ مثل: الأدب النسائي أو الأدب الأنثوي.

ترتبط إشكالية مصطلح الأدب النسوي من الجهة الأولى إلى الكيفية التي تشكلت بها هذه الكتابة، باعتبارها كتابة أدبية واعية تكتبها المرأة، ترفض فيها الطرح التقليدي الأبوي الذي طمس وجود الأنثى وهمش إبداعها، فكانت الكتابة وسيلة لتخليص الأنثى من معاناتها من الآخر، ما دام أن "اختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد، وتحضر بالفعل، وبالقوة وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص، ويصبح الاستمرار فيه رغم ما يتضمنه من عذاب وشقاء، نوعا من توسع دائرة الخلاص، وهكذا تشرع الكتابة لنفسها، لتجد كل مبررات وجودها"[3].

---

[1]: فاطمة مختاري، الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2013_2014م، ص 02.

[2]: خالد بن عبد العزيز السيف، إشكالية المصطلح النسوي دراسة دلالية "مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين" أنموذجا، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2017م، ص 52.

[3]: ينظر، فطيمة الزهرة بايزيد، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص 59.

يزداد مصطلح الأدب النسوي غموضا من جهة ثانية إذا ما تعلق بإشكالية التصنيف التي يخوض فيها النقاد، وهو تصنيف اندرجت تحته تسميات مختلفة لأدب المرأة، لكونه يرتكز على الطرح التقليدي المعياري الذي يقوم على مبدأ الجنوسة، وهو ما تكلل عنه ظهور مواقف متضاربة حول المصطلح، أبان فيها الموقف الأول عن رفضه للتصنيف "بدعوى أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف بناء على معايير خارجية غريبة كليا عن كينونته، وإن ما يلاحظ عادة من اختلافات فنية وفكرية بين بعض الكتابات لا يعدو أن يكون مجرد تكوينات طبيعية تشهد في مجموعها على ديناميكية هذا الحقل الإبداعي المعرفي وحيويته، ولا يمكن اتخاذها أبدا ذريعة لأية نمذجة ... أما الثانية: فتقر بمبدأ التقسيم الكتابة لأصناف متنوعة، اعتمادا على معايير مضبوطة تفرضها منهجية الدراسة، علما بأن ذلك لا يمس ولا ينبغي له أن يمس لا وحدة الأدب، ولا خصوصيات الأصناف والتجارب الإبداعية المنوصة تحته"[1].

يظهر من هذين الموقفين المتباينين: أن الطرح الأول:يحمل غاية سامية وشاملة، ترى بأن الأدب كينونة عامة لا تعترف بالتصنيفات، في حين يجنح الطرح الثاني:إلى الدعوة لتصنيف الأدب بمصطلحات تعكس خصوصية كل صنف عن الآخر، دون أن يضر هذا التقسيم في الوحدة الأدبية التي يقوم مدارها على الإبداعي الإنساني.

يبقى مصطلح الأدب النسوي من المصطلحات الجدلية التي تلقى لبسا مفاهيميا بين النقاد، على الرغم من كونه مصطلحا يشير إلى الكتابات الأدبية التي تصدر عن المرأة، ويرجع السبب في ذلك إلى تعدد المرجعية النقدية لكل ناقد، ففي ظل هذا التباين المصطلحاتي توجب علينا أن نشير "إلى أنه عند الحديث عن الفاعل الأساسي في كل هذا العمل هن (الكاتبات الروائيات العربيات)، وجدنا أنفسنا أيضا أمام تعدد المصطلحات التي تطلق على أدب النساء، وهي مصطلحات_ وإن كان هدفها واحد_ تختلف من حيث المرجعية المعرفية لكل مصطلح، ومن تلك المصطلحات يكفي ذكر: أدب الحريم، أدب المؤنث، أدب التأنيث، الأدب النسوي، الأدب النسائي، أدب نون النسوة"[2].

إن هذا التعدد في المفهوم الدلالي للأدب النسوي يحيل إلى وجود اختلاف في المرجعية النقدية التي يستمد منها كل ناقد أفكاره في تسمية الأدب الذي تكتبه المرأة، مما يبقي القضية مثيرة للجدل ويصعب الفصل فيها، بسبب اختلاف المواقف النقدية حول التسمية التي تطلق على الأدب النسوي، ومن بين هذه المصطلحات التي يستعملها النقاد للإشارة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أجد المصطلحات التالية:

[1]): فطيمة الزهرة بايزيد، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص 60، 61.

[2]): الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، ص 11، 12.

3_1_مصطلح الأدب النسوي:

يقصد به الكتابة الروائية التي تدافع عن حق المرأة في المساواة والاختلاف، حيث تناضل المرأة في كتاباتها السردية عن ذاتها الفردية والجمعية ضد هيمنة الذكورية، وتنتصر فيها لقضية المرأة من أجل التحسين من مكانتها في المجتمع، ولهذا المصطلح أنصاره من النقاد الذين يفضلون استعماله عن باقي المصطلحات، حيث تعد الناقدة "رشيدة بنمسعود" من أبرز الناقدات المدافعات عن مصطلح الرواية النسوية، فهي ترجع سبب إشكالية المصطلح إلى سببين اثنين هما: "الأول: غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخليا، ومن عدم تحديد كلمة نسوي وتعريفها، مما يبقيها خاضعة لدلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، الأمر الذي يدفع المبدعات إلى النفور من المصطلح وتغييب هويتهن لصالح سقوطهن في استلاب الفهم الذكوري، والثاني: خوف الكاتبات من إلصاق تهمة الدونية بهن، ورغبتهن في انتقال موقع الرجل، لذلك يتبرين ويرفضن المصطلح، رغم تأكيدهن على حضور خصوصية أو نكهة نسوية معينة"[1].

يعد مصطلح الأدب النسوي مصطلحا استفزازيا في نظر الناقدات؛ اللواتي ما يزال وعيهن بهذا المصطلح لم يكتمل بعد، فهو مصطلح ما يزال حديث الظهور في الساحة الأدبية والنقدية، ويرجع سبب ذلك إلى تأثر الناقدات بهاجس الصورة التقليدية المشوهة عن الأنثى التي كرستها الذكورة عن الأنثى، وهو الأمر الذي أعاق المرأة على التألق إبداعيا ووجوديا ردحا من الزمن، مما اضطر الناقدات إلى الاحتراز من استعماله على الرغم من وجود كثير من الكاتبات اللواتي أجدن الكتابة السردية وفق مبادئ الأدب النسوي.

تنظر الناقدة "رشيدة بنمسعود" إلى مصطلح الأدب النسائي على أنه مصطلح ذا توجه إيديولوجي، تنتصر فيه المرأة لذاتها وقضاياها الحياتية، وتعدوا به كتاباتها وسيلة للنضال ضد السلطة الأبوية "فالنسوية كتابة تلجأ فيها المرأة إلى توظيف الأدب كأداة للاحتجاج على أوضاعها، الاجتماعية والأسرية والتعليمية والسياسية، وعلى أوضاع المرأة عموما داخل المجتمع الذكوري والاحتجاجي على الرجل"[2].

هذا الموقف هو إقرار بعلاقة مضمون الكتابة في تحديد مفهوم المصطلح، فالأدب النسوي هو نتاج إبداعي نضالي لا يرتبط بجنس الكاتب، بقدر ما يرتبط بمضمون النص المكتوب، الذي تسعى فيه المرأة إلى التحسين من وضعها الحياتي والدفاع عن قضاياها المتعددة.

[1]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 127.

[2]): حنان بن عيسى، خصوصية الكتابة النسائية من خلال كتاب "المرأة وسؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف" لرشيدة بن مسعود عينة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في تخصص نقد أدبي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2013_2014م، ص 16.

ترى الناقدة "نازك الأعرجي" بأن مصطلح الأدب النسوي هو المصطلح النقدي المناسب لكتاباتها؛ باعتباره مصطلحا يشير إلى الكتابة السردية التي تعبر فيها المرأة عن وعيها بذاتها وواقعها، حيث تحمل الناقدة المغربية حماسا وتفاعلا كبيرين مع الأدب النسوي؛ لأن له خصوصية تميزه عن كتابات الرجل، فنجد "نازك الأعرجي في كتابها "صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية" الصادر 1997م من أشد الكاتبات العربيات تحمسا لضرورة وجود الكتابة النسوية المتميزة عن كتابة الرجل، ناقشت تأصيل مصطلح الكتابة النسوية الأنثوية، مشيرة إلى ما يحمله هذا المصطلح من رؤية جديدة ومنظور معاصر، داعية المرأة العربية إلى التمسك بهذا المصطلح الذي يؤكد كينونتها الخاصة المضادة للدونية"[1].

تعتبر "نازك الأعرجي" مصطلح الأدب النسوي مصطلحا مناسبا للكتابة السردية المدافعة عن المرأة وحقوقها الحياتية نظرا لما تحمله رواياتها من خصوصية أدبية تميزها عن كتابات الرجل، وهو حسبها مصطلح ينتصر للمرأة، وينوء عن الدونية التي سوقها الفكر الذكوري حول المرأة وحول إبداعها الأدبي في زمن ماض.

ترى "نازك الأعرجي" أن الأدب النسوي إبداع مختلف عن الأدب الذكوري؛ لما له من خصوصية تميزه عما يكتب في الأدب الذكوري، فهي تدعوا الروائيات" إلى التمسك بخطابهن الخاص المختلف عن الخطاب الذكوري، وذلك انطلاقا من وعي الكتابة النسوية التي تحقق كما تقول كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المترجي، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة"[2]،

كما تقر الناقدة بأن التميز النسوي في الكتابة الأدبية لا يعني ضرورة تقسيم الأدب إلى أدب نسوي وآخر ذكوري، وهو ما من شأنه الإخلال بالوحدة الإبداعية للأدب، لذلك فالناقدة تفصح بأن الكتابة النسوية تحمل رسالة نبيلة هدفها تخليص المرأة من قيود السلطة الأبوية التي حطت من وجودها ردحا من الزمن بما يحمله مضمونها السردي من مبادئ نسوية تدين تسلط السلطة الأبوية على الأنثى.

[1]: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 128.

[2]: المرجع نفسه، ص 145.

ترفض "نازك الأعرجي" الأخذ بمصطلح الأدب الأنثوي كمقابل لمصطلح الأدب النسوي، فهي ترى بأنه مصطلح يحط من إبداعها الأدبي على حساب جنسها الأنثوي، ويرجع سبب ذلك "لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها: ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وتتضبط إليه، فلفظة الأنثى تستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما أستخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح الكتابة النسوية، لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي والبشري والعرفي والاعتباري في حالة الحركة والجدل"[1].

الواضح أن الناقدة تتعصب لمصطلح الأدب النسوي، والذي تراه الأنسب؛ لأنه يجردها من جنسها الأنثوي لصالح خصوصيتها الأدبية المناهضة لحقوق الأنثى وتمردها ضد الآخر.

ينضم الناقد "محمود طرشونة" إلى فئة النقاد الذين يفضلون مصطلح الأدب النسوي في كتاباتهم النقدية، لأن مصطلح الأدب النسوي حسبه يتجاوز التصنيف الجنسوي ليرتبط بمضمون الرواية؛ الذي تفصح فيه المرأة عن نضالها ضد الأنساق الذكورية التي حطت من الوجود الأنثوي ردحا من الزمن، لذلك فهو يرى بأن الرواية النسوية هي:"رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة؛ وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز فيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان، ثم هناك الرواية النسائية وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة؛ وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو إيديولوجيا ما"[2].

يظهر جليا أن مصطلح الأدب النسوي عند الناقد "محمود طرشونة" مختلف كثيرا عن مصطلح الأدب النسائي؛ لأن مفهوم النسوية لديه ذات توجه نضالي تحرري، تهدف المرأة من خلاله إلى الدفاع عن حقوقها في الاختلاف والمساواة، في حين أن مصطلح الكتابة النسائية هو مصطلح ضيق يقتصر في دلالته على جنس الكاتبة فقط، كما أن الملاحظ على هذه الآراء النقدية هو: استخلاصها لمصطلح "الأدب النسوي" من الخصوصية الأدبية التي تميز الرواية النسوية عما يكتبه الآخر، في حين تجنح الآراء النقدية الأخرى إلى الارتهان لعامل الجنوسة في التمييز بين المصطلحات التي تشير إلى أدب المرأة، فرغم رجاحة الطرح في هذه الآراء إلا أنها آراء حصرت دلالة المصطلح في زاوية ضيقة، ركز النقاد فيها على تغليب جنس الكاتب على حساب المضمون السردي لكتاباته، وهو ما يجعل آرائهم تنزاح عن الدلالة الأصل التي تميز مصطلح الأدب النسوي عن باقي المصطلحات المقابلة له، باعتباره مصطلحا يشير في مدلوله إلى الأدب الذي يدافع في متنه عن حق المرأة في الاختلاف والائتلاف.

[1]): فطيمة الزهرة بايزيد، الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص 66.

[2]): سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1428_1429هـ، 2007_2008م، ص 48.

3_1_1 _ مصطلح الأدب النسوي ومظهر الاختراق المفاهيمي:

إن التضارب النقدي الحاصل بين النقاد حول مدلول مصطلح الأدب النسوي، دفع الناقد "خالد بن عبد العزيز السيف" إلى الإقرار: بأن المصطلح قد تعرض إلى الاختراق في مفهومه في النقد العربي، تسبب ذلك في انحراف مدلوله عن المدلول الأصل الذي وضع له المصطلح النسوي في النقد الغربي، بفعل تأثر الناقد العربي بالسياق الثقافي الذي وجد فيه المصطلح، وتأثره بالانتماء الإيديولوجي الذي ينتسب إليه، فنجد من بين المصطلحات النسوية التي تعرضت للاختراق حسب الناقد: نجد مصطلحي:

_ مصطلح حقوق المرأة: إن هذا المصطلح الذي تناضل الرواية النسوية لتحصيله، يعد مصطلحا فضفاضا، لأنه يغرق في العموم، الذي قد يضل القارئ عن فهمه، لأن الحقوق التي تطالب بها المرأة لا تتعلق بالحقوق طبيعية (كالحق في الحياة، والأمن ... الخ)، لأن كل هذه الحقوق غريزية وموجودة منذ النشأة إلى الفناء، وتشترك فيها كل الكائنات وليس المرأة فقط، بل إن الحقوق التي تطالب بها المرأة هي الحقوق الوضعية، والتي تبقى في مفهومها لدى المرأة حقوقا تواضعت الذكورة في وضعها في سياق ما خدمة للذكورة ذاتها وإقصاء للمرأة، مما دفعها في مرحلة متقدمة من نضالها الحقوقي إلى المطالبة بتحررها عن الآخر فبات مصطلح حقوق المرأة مصطلحا مخترقا، حينما صار المصطلح يطلق "للمناداة باستقلالية المرأة عن الرجل في كل شيء، فلها أن تسافر بدون محرم، وليس للرجل حق العصمة، ولها أن تعمل دون أي مراعاة لأي ضوابط، هذه المفاهيم وغيرها تم اختراق مصطلح حقوق المرأة بها، وصار الحديث عن المصطلح في بعض السياقات منحصرا على هذه المفاهيم"[1].

إن هذا المفهوم المخترق لمصطلح "حقوق المرأة" في الفكر العربي ناجم عن انحراف دلالته العربية عن الدلالة الأصل التي وجد عليها المصطلح في الفكر الغربي، حتى بات مصطلح "حقوق المرأة" في الفكر العربي يثير الشك والريبة عند طرحه في الرواية النسوية العربية.

[1]: خالد بن عبد العزيز، إشكالية المصطلح النسوي دراسة دلالية "مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين " أنموذجا، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 1437هـ_2016م، ص 62.

_ مصطلح المساواة: لا يفهم من هذا المصطلح دلالة إزالة الفوارق البيولوجية بين الجنسين، بل هو مصطلح يعني احترام الاختلاف، وتساوي الفرص في الارتقاء في السلم الاجتماعي والسياسي، فالمصطلح ناجم عن النظام الليبرالي، الذي دعا إلى تشجيع تكفئ الفرص بين الجنسين في الحياة السياسية والمدنية، على أن تكون المساواة قائمة على الامتثال للقانون، على أن تكون المساواة "المدنية هي المبدأ الذي يوجب معاملة جميع الأفراد معاملة واحدة من حيث دعوتهم إلى القيام بالواجبات المفروضة عليهم، ومن حيث تمتعهم بالحقوق المعترف بها في القانون، دون تفريق بينهم حسب نسبهم أو ثروتهم أو طبقتهم، وأما المساواة السياسية فهي المبدأ الذي يعترف لجميع أفراد المجتمع بحق الاشتراك في الحكم وبحق التعيين في الوظائف العامة، وفقا للشروط التي يحددها القانون دون تمييز بين طبقاتهم وثروتهم"[1].

إن هذا المبدأ يعني تشجيع مبدأ الاستحقاق في الارتقاء في المناصب المدنية والسياسة للأنثى، فهو يتيح الفرصة للأنثى لمنافسة الذكورة في تقلد المناصب العليا في مختلف الميادين حسب استحقاقها الوظيفي وليس حسب معيار الجنوسة أو الجاه الاجتماعي والانتماء الإيديولوجي، إلا أن هذا المبدأ كان له تبعات سلبية جرد الأنثى من أنوثتها، فلم يعد يفرقها عن الرجل إلا الجسد "لأن المساواة حسب المفاهيم الجندرية لا تؤدي في النهاية إلا إلى محاولة طمس النواة الأنثوية في المرأة، والوصول إلى تماهي صور للأنثى مع الذكر، ومحاولة الوصول بالأنثى إلى صورة مفرغة عن كل المعاني الأنثوية، لتبقى منها الدلالة الجسدية فقط"[2].

يستخلص من كل هذا بأن مصطلح الأدب النسوي مصطلح قائم بذاته، وله دلالته الاصطلاحية التي تفرقه عن باقي المصطلحات المقابلة له في الأدب، رغم أن دلالته تعرض للاختراق في الأدب العربي، بسبب انحراف دلالته عن مفهومه الأصل الذي قام عليه في الأدب الغربي، إذ تم شحن دلالته بالمفاهيم السلبية والعدائية في علاقة الأنثى بالذكورة، بسبب قصور النقاد العرب في فهم السياق الثقافي الذي وجد فيه مصطلح الأدب النسوي، وما لحقهم من إشكالية في الترجمة والنقل للمصطلح، بسبب تأثرهم بالصراع الحضاري السائد.

[1]): خالد بن عبد العزيز، إشكالية المصطلح النسوي دراسة دلالية "مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين " أنموذجا، ص 129.

[2]): المرجع نفسه، ص 138.

3_2_مصطلح الأدب النسائي:

يجنح استعمال النقاد لهذا المصطلح إلى أساس جنس المبدع (امرأة/رجل)، فأجد الناقد "توفيق بكار"من بين النقاد الذين يؤثرون استعمال مصطلح الأدب النسائي؛ لأنه يرى فيه مصطلحا يقر بوجود كتابة مقابلة لكتابات الذكورة، فهو يعتبر "وجود الرواية النسائية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث في كل أوطاننا؛ لأن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب؛ بل ولأنها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلقي على واقعنا أضواء جديدة، فكأننا قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي، ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين وندركها بحسين"[1].

يقر الناقد بقيمة المصطلح النسائي في خلق التنوع الأدبي؛ لأنه أسهر في ظهور كتابة سردية استطاعت مزاحمة الإبداع الذكوري، وأضافت للأدب كتابة ثانية لها خصوصيتها التي تميزها عن كتابات الآخر، فهذا الإقرار هو تأييد لجنس الكاتب في خلق الاختلاف الإبداعي تارة، وتأييد لقيمة الكيف المضاف في التعبير الأدبي عن الواقع والذات والمجتمع تارة أخرى.

تكشف "ليلى آحديب" في أعمالها النقدية عن موقفها الحيادي من أزمة المصطلح السردي القائمة بين مصطلح النسوي والنسائي، فهي تقر بأنه لا مانع لديها إذا لقبت أعمالها السردية بمصطلح الأدب النسائي في حالة وجود مصطلح مقابل لها مثل مصطلح الأدب الذكوري؛ تقول: "فأنا امرأة مبدعة لا يضرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا، لكن يشترط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر، فيقال كتابات رجالية أو أدب رجالي"[2].

أجد أن الناقد "حسام الخطيب" في كتابه "حول الرواية النسائية في سوريا" لا يرفض استعمال مصطلح الأدب النسائي، لكنه يرفض قضية تقسيم الأدب على أساس بيولوجي، وليس على أساس مضمون الأدب، يقول: "تثير المصطلحات الدارجة مثل (الأدب النسائي) و(أدب المرأة) كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة، ويترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا"[3].

إن الناقد في هذا الموقف يحتكم في تصنيف الأدب إلى مضمون الرواية دون أن يولي لجنس الكاتب أهمية في ذلك، لأن قيمة النصوص حسبه تتحدد بقيمة ما كتب في مضمون الرواية وفقط.

---

[1]: خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، ص 18، 19.

[2]: المرجع نفسه، ص 24.

[3]: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 18.

إن الاحتكام لمعيار الجنوسة في تصنيف الأدب أثار مواقفا نقدية رافضة لهذا الطرح؛ لأن هذا التصنيف الفئوي لا يخدم وحدة الأدب، فأجد الناقدة "غادة سمان" من بين الناقدات اللواتي رفضن استعمال مصطلح الأدب النسائي؛ لأنها تقر بوحدة الأدب "فلا يمكن تقسيمه إلى أدب رجالي وآخر نسائي، رغم إقرارها بوجود خصوصية تميز أدب المرأة، فالتسمية حسبها نابعة من أسلوبنا الشرقي في التفكير وقياسا على المبدأ القائل: الرجال قوامون على النساء، فخرج نقادنا بقاعدة على طريقة المنطق الصوري نقول الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي"[1].

إن رفض استعمال مصطلح الكتابة النسائية مرده رفض الناقدة للفكر الذكوري الذي همش الوجود الأنثوي وقلل من إبداعها في سياق ما، لذلك فهذا الرفض للمصطلح يعني المحافظة على وحدة الأدب وتقويض للفكر العنصري الذي تحمله السلطة الأبوية اتجاه كل منجز أنثوي.

ترفض الناقدة "خناثة بنونة" استعمال مصطلح الأدب النسائي لأنه في نظرها يصطنع تصنيفا يقسم وحدة الأدب، كما تعتبره نتاجا عن الهيمنة الذكورية، تقول: "أعتبر هذا التصنيف رجاليا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداعي وأنا أرفض مسبقا هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا"[2].

إن الناقدة ترى بأن قيمة الأدب تظهر في الموضوعات التي يعبر عنها وليس لجنس المؤلف أي تأثير على قيمة ما يكتب في الأدب، بل أن الجنوسة في نظرها تزيد الهوة بين الذكورة والأنوثة التي يسعى الأدب لتوحيدها بدل تقسيمها.

ترى الناقدة "رشيدة بنمسعود" بأن للدلالة السلبية لمصطلح النسائي دور في رفضها استعمال المصطلح في أعمالها النقدية، إذ تقول: "في رأيي أن الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح الأدب النسائي، أن عدم تحديد وتعريف كلمة نسائي التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري"[3].

إن مصطلح الأدب النسائي يزيد من أثر العنصرية ضد ذات المرأة، على الرغم من أنها تسعى في كتاباتها الأدبية لتحطيم هذه النظرة الاحتقارية التي اصطنعها الفكر الذكوري حول الأنثى وإبداعها.

[1]): سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 52.

[2]): فاطمة مختاري، الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، ص 8.

[3]): حنان بن عيسى، خصوصية الكتابة النسائية من خلال كتاب "المرأة وسؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف" لرشيدة بن مسعود عينة، ص 13.

تكشف الناقدة "بثينة شعبان" في كتابها "100 عام من الرواية النسائية العربية" أن مصطلح الأدب النسائي من بين المصطلحات إثارة للجدل بين النقاد بسبب احتكامه لجنس الكاتب في تحديد فئوية الأدب، فتعرض في كتابها بعض المواقف النقدية الرافضة لاستخدام مصطلح الأدب النسائي في النقد، وتستدل بالكاتبة "الدكتورة لطيفة الزيات" كنموذج للناقدات اللواتي يرفضن مصطلح الأدب النسائي، لما يحمله من دلالة تحقير للإبداع الذي تكتبه المرأة، وتبرر ذلك قائلة: "لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف، والذي أملى علي هذا الموقف هو خوفي من أن هذا المصطلح سيلعب دورا في إبقاء الأعمال النسائية في الدرجة الثانية في الأدب تماما كما تم الإبقاء على المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع والحياة"[1].

توضح الناقدة "بثينة شعبان" سبب رفض الناقدة "لطيفة الزيات" لمصطلح الأدب النسائي،لأنه مصطلح يزيد من معاناة الأنثى من النظرة الاحتقارية للذكورة في الإبداع، فهي على إدراكها بخصوصية الأدب لكلا الجنسين (امرأة/رجل)؛ إلا أنها ترفض استخدام مصطلح الأدب النسائي لأنه سيعطي فرصة لظهور كاتبات ليس لكتاباتهن مواصفات الأدب.

3_3_مصطلح الأدب الأنثوي:

يرى النقاد بأن مصطلح الأدب الأنثوي له خصوصيته الخاصة به؛ لأنه مصطلح يتجاوز التقسيم الجنسي للمؤلف؛ ليكون مصطلحا هجينا جامعا لكلا الجنسين مع إضافة ميزة التفاضل في الأسلوب التعبيري بين كاتبة وأخرى، لذلك فالكتابة الأنثوية "لا تعني كتابة النساء على وجه الخصوص، بل هي كتابة ذات سمات خاصة هلامية زئبقية تفتح باب التأويلات ... وهي في محتواها تعتمد على أسس كثيرة من الاختلافات وتباين التجارب بين كتابة وأخرى، لا على أساس قالب محدد يمكن أن يعمم على جميع الكاتبات"[2].

الواضح أن مصطلح الأنثوي مصطلح حيادي؛لأنه يتجاوز الأسس الإيديولوجية والجنسية في تصنيف الأدب الذي تكتبه المرأة، لينتهج معيار الجودة في الأسلوب التعبيري الذي يميز كاتبة لأخرى كأساس في إطلاق مصطلح الأدب الأنثوي على أعمالها، وبذلك يكون الأدب الأنثوي ذا كتابة من نوع خاص ليس بمقدور الجميع إجادته والكتابة فيه.

[1]: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 24.

[2]: ينظر، فاطمة مختاري، الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، ص 18.

يفضل بعض النقاد استعمال مصطلح الأدب الأنثوي؛ لأنه أدب يشترك في كتابته كلا الجنسين (امرأة/رجل)، فمن بين الناقدات اللواتي يؤثرن استعمال مصطلح الأدب الأنثوي نجد الناقدة "زهرة الجلاصي" في كتابها "النص المؤنث"، فهي ترى بأن مصطلح الأدب الأنثوي أشمل من مصطلح الأدب النسائي، وهو يتسم بسمة الاستعارية التي تتجسد في تبادل الأدوار الروائية المقنعة داخل المتن المحكي للرواية، بأن تحكي الأنثى على لسان ذكوري والعكس بأن يحكي الذكر بلسان أنثوي، تقول:"لماذا نسميه مؤنثا؟ من المؤكد أن هذا الخيار ليس خيارا جنسيا محضا، إنه خيار استعاري وجمالي، لذلك سنحتاج لغاية مقاربته، إلى منهج أدبي لا إلى تحليل بيولوجي أو إيديولوجي فالنص المؤنث، كنص حامل لسمة العدول، هو استعارة وعلامة وحقيقة إن دعا الأمر، ونعنى بالحقيقة قابلية هذا النص للتوافق مع جنس منتجه، لكن هذا الشرط ليس ضروريا ولا كافيا"[1].

يغدو النص المؤنث بهذا المفهوم نصا هجينا؛ لأنه كلا الجنسين يشتركان في إبداعه والتعبير عن قضية المرأة، وسمة الاستعارية التي تميزه ستتسبب في طفو ظاهرة الاستلاب الهوياتي داخل النص، وهو ما من شأنه إحداث تشويش لدى القارئ يصعب عنه تحديد جنس الكاتب.

يرى الناقد "صلاح صالح" في كتابه "سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية" أن إشكالية صياغة مصطلح الأدب الأنثوي في الثقافة العربية تتمظهر في ثلاثة إشكاليات، يلخصها كالتالي:

"1_ قضايا الأنوثة في موازاة قضايا الذكورة، حيث تتجلى الإشكالية في إمكانية انطواء الطرفين تحت عنوان قضايا الإنسان، ويمكن بالمقابل التفريق بين منظومتي القضايا، وجعل الفرق بينهما يندرج من مجرد الاختلاف الطفيف إلى حد التناقض.

2_ إسهام الأنثى في تشكيل الظاهرة الأدبية إسهاما فعالا في المشهد الثقافي العربي والعالمي الراهن، ينطوي بحد ذاته على إشكالية، تتجسد في أن الأدب سبيل يلزم من يرتاده بالكشف عن البواطن، والبوح بمكامن الاستثارة والوجع، وتعارض ذلك واقعيا مع الطبيعة المحافظة للأنثى، سواء كانت الحالة المحافظة معطى فطريا في شخصية الأنثى، أو نتاجا لممارسة ثقافية تراكمية عبر مختلف العصور، وتعارضه ثقافيا مع مختلف الدعوات إلى إبقاء المرأة في الحيز المظلم، والدرك الأسفل من سلم الحياة البشرة.

3_ اغتيال الريادة الأنثوية اغتيال للثقافة والريادة على حد سواء"[2]، يظهر بأن الناقد يلح على وحدة الأدب من خلال استعماله لمصطلح "الأدب الأنثوي" باعتباره مصطلحا حياديا يشير إلى الأدب الذي يشترك الجنسان في إبداع دون وجود نية مسبقة لتقسيم الأدب حسب جنس المؤلف.

[1]): زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص 14، 15.

[2]):صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 137، 138.

4_ خصوصية الخطاب الروائي النسوي:

يعد موضوع البحث في خصوصية الأدب النسوي محور اهتمام عديد النقاد والباحثين، الذين عملوا على اكتشاف سمات التميز في الكتابة النسوية محاولين إماطة الغموض عن الكيفية التي تعبر عنها المرأة في كتاباتها، إذ يتميز الأدب النسوي بخصوصية أدبية تميزه عن الأدب الذكوري، وهي خصوصية مستمدة من طبيعة المرأة ذاتها كمقابل للآخر، حيث يكون للاختلاف البيولوجي والسيكولوجي بين الجنسين أثر جلي في صياغة خصوصية الكتابة النسوية، وكذلك لاختلاف المرجعيات الفكرية والأسلوبية بين الأدبين دورهما في تشكل الخصوصية الأدبية التي تميز أحدهما عن الآخر، فأجد بأن الكتابة السردية النسوية تتميز بأسلوب "قلب الصور النمطية للأدوار الاجتماعية المرتبطة بكلا الجنسين، بحيث يتم التعبير عن الصوت النسوي من خلال قيام الشخصيات النسائية بأدوار محورية في النص، مع منحهن أدوارا تقوم على الانطلاق وإثبات الذات، ومن هنا تحتوي تلك النصوص على بطلة تقوم برحلة أو تخوض مغامرة سعيا وراء تحقيق هدف معين، وذلك كبديل للصور التقليدية السائدة للمرأة والتي تقوم فيها الشخصية النسائية بدور هامشي وسلبي، وهكذا تقوم الحكايات النسوية على قلب الصور النمطية للأدوار الاجتماعية وتحديدا أدوار النساء"[1].

أستشف من خلال هذا أن أحد خصوصيات الكتابة النسوية هو إعطاء الأنثى دور البطولة داخل المتن المحكي، وهو دور معاكس لمكانتها الهامشية في الواقع، فالكتابة بفضل هذه الخصوصية تغدو تعويضا جيدا لمعاناة الأنثى من الآخر.

تعدد الناقدة "كارمن بستاني" خصوصية الأدب النسوي،حينما تحدد جملة من العناصر التي تميز الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية، فتحصي منها: "اتصاف الكتابة النسوية بصفة الهامشية كأقلية جنسوية لا تفترض وجود كتابة ذكورية مقابلة، وتشكل الرغبة النسوية في غرائز جنسية، وكلمات متدفقة، وفهم لأشياء أكثر حرارة وبدائية، وتعمق رغبة المرأة كتعمق رغبتها في الإنجاب ... والربط بين الكتابة والهوية، مما يفسر كثرة الأنا في الكتابة النسوية، كردة فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجود المرأة"[2].

---

[1]): هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، مصر، ط1، 2015م، ص 15.

[2]): ينظر، حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 112.

إن الأدب النسوي كتابة واعية وجريئة وصادقة في تعبيرها وتصويرها لوقائع الحياة، كمنعكس حقيقي للواقع المأساوي الذي تعيشه الأنثى بمشاعر من الاغتراب تجسد حياة الهامش، لذلك نجد من النقاد من يستندون في دراسة خصوصية الأدب النسوي إلى الصدق الفني في الكتابة على نحو ما تنظر له الناقدة "سوسن ناجي"، فهي ترى "بأن أدب المرأة يحقق جودته من صدقه الفني وصدقه الفني ينشأ من درجة تحرره من تقليد طليعة الأدباء الرجال، وتقدم درجة الجرأة لدى المرأة لاستحياء ذاتها ونبضها الفني الخاص بها، مما يجعل أدبها محتويا على تنويعات أسلوبية تتلاءم مع تجربة المرأة نفسها التي تكرس ظهور ظاهرة الأنا بكثرة في الرواية النسوية"[1].

يغلب على الكتابة النسوية التعبير السيكولوجي، لأن نصوصها تحتشد فيها ظاهرة وصف المشاهد التراجيدية المليئة بمشاعر الحزن والألم، التي تهدف من خلالها الروائية استمالة عواطف القارئ، حتى يبدي تعاطفا إنسانيا مع قضايا الأنثى المعبر عنها في الرواية النسوية.

إن الأدب النسوي هو النافذة السردية التي تحاول فيها الكاتبة أن تعوض النقص الذي تعيشه في الواقع، إذ تعد كتاباتها السردية "محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، أكثر مواجهة للعالم، أكثر قدرة على الحضور الدائم، في مقابل الذات الإنسانية المعايشة لضعفها الإنساني والاجتماعي، فالكتابة تصبح تجربة في البقاء، كيانا حقيقيا نابضا يستحضر صوت صاحبته الذي قد يكون غائبا على المستوى الاجتماعي، ففعل الكتابة يعيد إلى الذات حضورها وتجلياتها ليصبح السرد النسائي مغامرة إبداعية لتحقيق الذات"[2].

يرى الناقد "جورج طرابيشي" بأن الأدب النسوي منفتح على الذات الأنثوية ومنغلق عليها في الوقت نفسه، فهو ينطلق في سرد أحداثه من الأنثى وينتهي إليها حصرا، وهي الخصوصية التي تميز كتابة المرأة عن كتابة الرجل، يقول: "الرجل في الرواية يعيد بناء العالم أما بالنسبة للمرأة فإن الرواية هي تركيز للمشاعر، الرجل يكتب الرواية بعقله بينما تكتب المرأة الرواية بقلبها، العالم هو المركز لما يمكن أن نسميه رواية الرجل بينما نجد أن الذات هي مركز الرواية النسوية"[3].

يظهر أن الناقد "جورج طرابيشي" يقر بتمايز الأدب النسوي عن الأدب الذكوري، وهي خصوصية تستمد اختلافها من ناحية الكيف الذي تكتب به المرأة، فيهتم الأدب النسوي بالذات الأنثوية ومشاعرها، في حين أن الأدب الذكوري يهتم بالعالم والعقل داخل متن الرواية.

---

[1]: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 113.

[2]: المرجع نفسه، ص 13.

[3]: بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 32.

يرى الناقد "أنور جندي" أن الأدب النسوي في أحد خصوصياته مشحون بدلالة الأسى والحزن والحرمان، نتيجة صدامها مع الآخر وتضمرها من تسلطه الذي يسبب لها الكبت والألم، يقول: "هكذا تبدوا صورة الأدب النسوي المعاصر وقد علاها سحابة قاتمة من الحزن والألم، يغمر الحزن أعلامها، وتبدو الحياة أمامها متعثرة مضطربة، فيها صراع الموت أو صراع الضرائر أو صراع الحضارة، وأزمات النفس بين الزواج والحب والأمومة الوالدة والعميقة"[1].

إنني لا أنكر قيمة الموقف الذي يقدمه الناقد "أنور جندي" حول خصوصية الأدب النسوي في ارتباطها بمشاعر الحزن والأسى، إلا أن تخصيص هذا الحكم بالمشاعر النفسية الحزينة والمأساوية كسمات جمالية ملتصقة بالأدب النسوي، هو حكم يثير الجدل بين النقاد تتراوح مواقفهم بين الرفض والقبول، لأن الأدب النسوي في خصوصيته أوسع من أن نحصره في الجانب السيكولوجي.

يرى الناقد "حسام الخطيب" أن الأدب النسوي يتميز بخصوصية تتسم بالسلبية، وذلك بما تحمله من إيديولوجية مدافعة عن المرأة وقضاياها مثل الحق في المساواة والاختلاف، إلا أن هذه الإيديولوجية حسب "حسام الخطيب" لا تتسم بالتوازن، فبقدر ما تدين مجتمعا ذكوريا بأكمله وتفضح ما هو متستر عنه، إلا أنها تتسامح وتستر على الشق الخاص منه،والذي يتمثل في شخصية الحبيب، فتصوره على أنه كيان يستثنى منه ما هو مقترف من بني جنسه، وتجسده كشخصية تقبل التسامح، بمقابل مجتمع ذكوري عام مدان، وهي ميزة تجعل من أسلوبها في التعبير يعرف اختلالا في الرؤية الإيديولوجية التي تحملها المرأة اتجاه الرجل، فتبدو منحازة لطرف ما دون الأطراف الأخرى،يقول: "إلحاح الرواية النسوية الشديد على معالجة الوضع النوعي الخاص للمرأة منعزلا قضايا المجتمع، والقبول بالمصير العام والاكتفاء بالاحتجاج السلبي، وانطلاق جميع الكاتبات من إشكالية ضرورة المساواة النظرية التامة في الحقوق والواجبات بين الرجل والمرأة، وتتخذ البطلات موقفا اتهاميا من الرجل العام، مقابل الموقف التسامحي من الرجل الخاص، الذي هو سيء مثل جنسه لكنه يستحق التسامح والشفقة، وتبدو مسألة الحب والجنس، هي المسألة المركزية في قضية المرأة الثائرة على الوضع العام للمجتمع التقليدي أو المتخلف"[2].

الواضح أن موقف الناقد "حسام الخطيب" ينتقد التناقض الذي يحفل في كتابة المرأة، والذي يظهر في امتعاضها للوضع الذكوري العام مقابل انتصارها للجزء الخاص منه، فهذه مفاضلة بين الوضعين تخل بتوازن السرد وتشتت القارئ حول المعيار الأساس الذي تستند فيه المرأة في كتاباتها عن الرجل.

[1]): بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ص 114.

[2]): حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 125 .

كما يرى "حسام الخطيب" أن الخصوصية التي يتميز بها الأدب النسائي تتقلص كلما تقدم المجتمع وازداد وعيه، يقول: "كلما تقدم المجتمع، أو ازداد الوعي الاجتماعي تضاءلت الأهمية الذاتية لخصوصية (الأدب النسائي)، لأن مشكلات المرأة الخاصة عند ذلك تصب في بحر المشكلات العامة، وتستقي جذورها من مشاكل الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي تنتمي إليها المرأة، وتجد حلها في الحل الاجتماعي العام، بحيث تصبح معاناة المرأة ونضالها كذلك جزءا من معاناة ونضال الطبقة أو المجتمع أو الوطن"[1].

يثير البحث في خصوصية الأدب النسوي كثيرا من المواقف الجدلية بين النقاد على أساس أن دراسة خصوصية الأدب النسوي تطرح بطريقة غير مباشرة موازنة الأدب النسوي مع الأدب الذكوري_ أي أن الحكم على خصوصية الأدب النسوي من خلال ميزاته الإبداعية هو إقرار غير مباشر بفقدان تلك الخصوصية الأدبية "في الكتابة الذكورية، وهي فعلا موجودة في الرواية الذكورية المختلفة بشخصية المرأة، لذلك يغدو التنظير من خلالها لجماليات الكتابة النسوية مشروعا فاشلا جماليا وفنيا، بل إن الكتابة النسوية نفسها قد تبدو من خلال هذا التصور أضعف فنيا من كتابة الذكور"[2].

يرى بعض النقاد أن البحث في خصوصية الأدب النسوي لا يخلو من الأحكام النقدية المعيارية، مما يجعل مسألة الخصوصية في الأدب عامة أمر نسبي؛ لأن الخصوصية بحد ذاتها أمر وهمي ومزيف تذوب لصالح خصوصية مطلقة هي القيم الإنسانية في الأدب، حيث نجد "من النقاد العرب الذين نفوا مسألة الخصوصية عن الكتابة النسائية نجد محمود طرشونة الذي يقول: "فالبحث عن خصوصية مزيفة يحد من حرية الإبداع، وإذا أقررنا بوجود خصوصية في الرواية النسائية، فلابد من الإقرار بوجود خصوصية رواية رجالية أيضا ... فالباحث يتجاوز الاختلاف البيولوجي بين الجنسين، ويعترف بالقيم الإنسانية التي يشترك فيها كل من الذكر والأنثى، ما يجعلهما يكتبان نفس المواضيع وبنفس الشكل"[3].

إن الطرح الذي يقدمه الناقد "محمود طرشونة" يبدو منطقيا إلى حد ما، من منطلق أن المبدأ الذي يرتكز عليه قائم على مبدأ الإنسانية في الكتابة الأدبية، وهو مبدأ تزول أمامه كل الفروق التي حاولت تقسيم الأدب بواسطة المفاضلة بين الأدب الذكوري و النسوي حسب الخصوصية الأدبية، ما دامت المرأة في كتاباتها النسوية تعبر عن مشاغل الجنس البشري عامة.

[1]: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 19

[2]: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 111.

[3]: ينظر، خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، ص 21.

الفصل الثاني: إفادة النقد ما بعد الحداثي من التفكيكية

1_التفكيكية وأهم المفاهيم النظرية:

2_التفكيكية والأصول الأولى

2_1_ إفادة التفكيكية من بعض الفلسفات الأوروبية

2_1_1_ تأثر جاك دريدا بأفكار رينيه ديكارت (René Descartes)

2_1_2_ تأثر جاك دريدا بأفكار ميشال فوكو (Michel Foucault)

2_1_3_ تأثر جاك دريدا بأفكار مارتن هايدجر (Martin Heidegger)

2_2_ التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية

2_3_ النزعة التفكيكية في النقد العربي.

2_3_1_ أزمة مصطلح التفكيك في النقد العربي

3_المبادئ التحليلية في المنهج التفكيكي.

3_1_ تجاوز البنيوية

3_2_ نص القراءة والتقويض

3_3_ خلخلة دلالة النص

3_4_ الاختلاف والإرجاء

3_5_ الحضور والغياب

3_6_ لا نهائية المعنى

1: التفكيكية وأهم المفاهيم النظرية

تمهيد:

عرف النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة تغيرا في التوجه النقدي، انفتح فيها النقد على نظريات نقدية جديدة تختلف في الأسس النقدية عما كان سائدا في مرحلة الحداثة، حيث تتجلى المرتكزات النقدية لهذه المرحلة في الثورة على المناهج النقدية الحداثية، كما أنها مرحلة مركبة، تتداخل فيها مختلف الميادين المعرفية لدرجة يصعب الفصل بينها، لهذا يرى النقاد بأن مفهومها "يبنى على التعددية، والتناص، وإعادة الاعتبار للمؤلف، والقارئ، والسياق الخارجي والمقصدية، والاهتمام بالاختلاف، والتركيز على المهمش والمدنس، مع استعراض ثنائية الذكورة والأنوثة، والاستعانة بمنهجيات التفكيك والتقويض والتأويل في قراءة الكتب المقدسة، وتشريح النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية"[1].

الواضح أن مرحلة ما بعد الحداثة لا تقوم على الاستقلالية المعرفية، بقدر ما تقوم على التفاعل المعرفي بين مختلف الميادين الإنسانية والاجتماعية، لذلك فمرحلة ما بعد الحداثة تبنى على التعددية المعرفية، وفي أسسها النقدية هي ترفض التمركزات المنطقية التي جاء بها النقد الحداثي، وتخضعها للتشكيك والتقويض والتفكيك، كما أنها أعادت بعث دور القارئ في مقاربته للنصوص، و أعطته الحرية في استخدام معارفه النقدية المتعددة في استقراء النص، وتقويض ثنائياته الضدية، واستنباط معانيه بصورة متجددة مع كل قراءة جديدة للنص.

ظهر نقد ما بعد الحداثة في الساحة النقدية العالمية في منتصف الستينات من القرن الماضي، حيث توافق ظهوره مع ازدهار ونضج النقد البنيوي، فإذا كانت البنيوية قد احتفت بمبدأ النظام والانتظام في النص، وركزت على قصدية المعنى، وطبقت مبدأ المحايثة عند مقاربة النص، فإن "فلسفات ما بعد الحداثة هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية، وفي المقابل تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ما هو منظم ومتعارف عليه"[2].

---

[1]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 8.

[2]): المرجع نفسه، ص 21.

على هذا الأساس تجلت التفكيكية التي أسسها "جاك دريدا"[1] (Jacques Derrida) كأهم استراتيجية نقدية ظهرت في نقد ما بعد الحداثة، استطاع من خلالها صياغة مبادئه النقدية المتمردة على الفكر الحداثي، حينما أشاع الشك في اليقينيات التي قدسها الفكر الغربي، لذلك تبدو التفكيكية مشابهة لفكر ما بعد الحداثة، لأن فكر "ما بعد الحداثة فكر تقويضي معاد للعقلانية والمركزية والثبات ... شأنه في هذا شأن التفكيكية"[2].

انتهجت التفكيكية استراتيجية القراءة التقويضية عند مقاربة النص، باعتبارها قراءة نقدية تهدف للكشف عن التناقض بين المعنى الصريح والمضمر، حيث تقوم في تقويضها للنص على "إثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة، تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به"[3].

إن التفكيكية عند تقويضها للنص ترفض مبدأ القصدية في المعنى الذي أقرته المناهج البنيوية،فهي تقوم بتقويض العلاقة بين الدلال والمدلول، وتشك في دلالته الثابتة، في حين أنها تقر بوجود معنى مضمر يتناقض في دلالته مع المعنى الظاهر للنص، وهو ما يعطي للنص دلالة لا نهائية، يتجدد معناها عند كل قراءة جديدة للنص.

[1]: فيلسوف وناقد فرنسي ذو أصول جزائرية، ولد بمدينة الأبيار في 15 جويلية 1930م بالجزائر العاصمة، أسهم في تأسيس التفكيكية التي ثار فيها على النقد البنيوي ومبادئه العقلية والمنطقية، إذ تعد التفكيكية فاتحة النقد ما بعد الحداثي، بما تنتهجه من استراتيجية نقدية في قراءة النص وتقويضه، تقلد جاك دريدا طوال مساره الحياتي والعلمي مناصبا أكاديمية عديدة نجد منها: تقلده لمنصب مدير مركز الدراسات في المعهد الفرنسي للعلوم الاجتماعية في باريس، ومشاركته في الندوة الدولية لانتقاء اللغات واللسانيات في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1966م، وهي الندوة التي كانت إيذانا بانتشار التفكيكية في كل أنحاء العالم بعد ذلك، توفي جاك دريدا في 9 أكتوبر 2004م مخلفا وراءه أثرا علميا وافرا من الكتب في ميادين الفلسفة والنقد والأدب.

[2]: ينظر، أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 168.

[3]: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002م، ص 108.

1_أ_ لغة:

كان لمصطلح التفكيك مكانة مفاهيمية معتبرة في المعاجم اللغوية العربية، فقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور في مادة (فكك)أن لفظ التفكيك يحمل دلالة الفصل والتخليص، يقول:"فَكَكَ اللَّيْثَ، يُقَالُ فَكَكْتُ الشَّيْءَ فَانْفَكَ بِمَنْزِلَةِ الكِتَابِ المَخْتُومِ: تَفَكَكَ خَاتَمُهُ كَمَا تَفَكَكَ الحَنْكَيْنِ: فَصَلَ بَيْنَهُمَا، وَفَكَكْتُ الشَّيْءَ: خَلَصْتُهُ، وَكُلُّ مُشْتَبِكَيْنِ فَصَلْتُهُمَا: فَكَكْتُهُمَا، وَكَذَلِكَ التَفْكِيكُ اِبْنُ سَيِّدِهِ فَكَ الشَّيْءَ يَفُكُهُ فَكًا، فَانْفَكَ: فَصَلَهُ، وَفَكَ الرَّهْنَ يَفُكُهُ فَكًا وَفَتَكَهُ، بِمَعْنَى: خَلَصَهُ"[1].

إذن تحمل دلالة التفكيك لغويا عند "ابن منظور" معنى الفصل بين الشيئين_ أي الانتقال به من وضعية التشابك والالتحام إلى وضعية الفصل والزوال.

جاء في "القاموس المحيط" للفيروز آبادي في مادة (فكك) أن دلالة التفكيك في زمن الماضي تشير إلى الفصل، يقول:"فَكَهُ: فَصَلَهُ، وَالرَّهْنُ فَكَ وَفُكُوكًا: خَلَصَهُ"[2].

في حين أن دلالة التفكيك في زمن المضارع يأخذ معنى مشروطا يرتبط فيه تشتت شيء ما إذا لم يكن متماسكا في بنائه، يقول: "وَيَتَفَكَكُ: إِذَا لَمْ يَكُنْ بِهِ تَمَاسُكٌ"[3].

إن معنى التفكيك في المعجم اللغوي "قاموس المحيط" للفيروز آبادي لا يختلف عن الدلالة التي قدمها معجم "لسان العرب" لابن منظور، فدلالته لم تخرج عن معنى الفصل والقطع بين الشيئين.

---

[1]): ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت، ج10، ط3، 1999م، مادة (فكك)، ص 305.

[2]): مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد شامي، زكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008م، مادة (فكك)، ص 1260.

[3]): المرجع نفسه، مادة (فكك)، ص 1261.

1_ب_ اصطلاحا:

أثار ظهور التفكيكية في مرحلة ما بعد الحداثة اهتمام النقاد، الذين سعوا إلى تمثل المعالم النقدية التي حملتها التفكيكية في النقد، فكان أول ما تطرقوا إليه هو البحث في ماهية المصطلح النقدي المقابل للتفكيكية، فقد عرف تلقي النقاد للتفكيكية اضطرابا في المصطلح، يرجع سببه إلى الالتباس في الأخذ بين التسميتين: ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، حيث شكل هذا الرافد النقدي الجديد "مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها سميت ما بعد البنيوية post structuralism، وقد تلتبس بما بعد الحداثة post modernism، فتترافدان أمام مفهوم واحد،ويغدو التمييز بينهما أمرا من الصعوبة بمكان"[1].

تثير تفكيكية "جاك دريدا" (Jacques Derrida) في النقد إشكالية في المصطلح، بسبب عدم استقرار النقاد على مصطلح مترجم واحد يقابل التفكيك، وهي إشكالية سبق لدريدا derrida) اعترف بها، حينما صرح بأنه وجد صعوبة في الاستقرار على مفهوم واحد للتفكيك، فقد أدرك بأن الشرح المتباين الذي تقدمه المعاجم اللغوية لا يحمل نفس المعنى الذي يريده، ويرجع السبب في ذلك "إلى أن جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، وحتى التمفضلات النحوية التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك وقابلة له، مباشرة أو مداورة"[2].

الواضح أن "جاك دريدا" (Jacques Derrida) يفرد دلالة التفكيك (لفظا ودلالة) عن باقي المصطلحات النقدية، فهو لا يطمئن لعملية ترجمة المصطلح؛ لأنه يرى بأن الترجمة ستزيد من غموض المصطلح، فهي حسبه لا تؤدي المعنى الذي وضع من أجله التفكيك، وبالتالي ستصبح كل ترجمة قابلة هي الأخرى للتقويض بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مادام المترجم قد فشل في إيجاد المفهوم الأصل الذي وجد له التفكيك في لغته الأصل، وبهذا المفهوم يصبح التفكيك من الناحية الإجرائية عملية نقدية في غاية الغموض ومثيرة للالتباس في نفس الوقت.

[1]): يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط3، 2010م، ص 168.

[2]): جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص 62.

إن إقرار "جاك دريد" (Jacques Derrida) باستحالة إيجاد مصطلح يترجم مفهوم التفكيكية بالرؤية النقدية التي تشكلت لديه عن التفكيك مردها تخوفه من تلقي النقاد للمفهوم السلبي للتفكيك، وهو الأمر الذي يزيد من ضبابية التفكيك مقارنة بمفهومه الأصل الذي يجعل من التفكيك عملية "تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتقويض البنيات الثنائية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والإجرائية"[1].

يعتبر "جاك دريدا" (Dacques Derrida) التفكيكية استراتيجية نقدية لقراءة النصوص وكشف ما فيها من تناقض، لكونها استراتيجية تدفع الناقد إلى ممارسة فعل القراءة المتجددة للنص، وتوليد معانيه باستمرار، وهي في مقاربتها للنصوص تهدف إلى "قراءة الفكر الغربي قراءة شاملة وإعادة النظر في المفاهيم التي تأسس عليها كخطاب ميتافيزيقي (مثل الحقيقة والعقل والهوية والحضور والأصل الخ) وهي عبارة عن نقد للتمركز العرقي ethnocentrisme الغربي المدعم من طرف تمركزات أخرى، مثل تمركز العقل logocentrisme وتمركز الصوت phonocentrisme وتمركز القضيب phallocentrisme"[2].

تصبح التفكيكية بهذا المفهوم امتداد لنقد ما بعد الحداثة الثائر على النقد البنيوي، فهي تشجع القارئ على انتهاج فعل القراءة المتجددة للنص، وهي تتمرد في مقاربتها النقدية على الثوابت المنطقية التي قام عليها الفكر الغربي في سياق الحداثة، وتشك في منطلقاته الفلسفية والإجرائية، ثم تحاول أن تكشف عن التناقض الحاصل في النص، من أجل هدمه وبناءه من جديدة بصورة دلالية متجددة، تختلف فيها دلالة النصفي القراءة الجديدة عن المعنى الأول الناتج عن القراءة السابقة، وهكذا تصبح التفكيكية استراتيجية لقراءة النصوص وتقويضها.

[1]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 32.

[2]): جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، ترجمة عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013م، ص 6.

2_التفكيكية والأصول الأولى:

ظهرت التفكيكية بزعامة جاك دريدا (Jacques Derrida) في منتصف الستينيات من القرن الماضي، حيث يرجح الناقد تاريخ ظهورها في الساحة النقدية الغربية إلى أكتوبر 1966م، حينما أقدمت جامعة جون هوبكتر بالولايات المتحدة الأمريكية على تنظيم "ندوة اتخذت من اللغات النقدية وعلوم الإنسان موضوعا لها، وقد شارك فيها نجوم المشهد النقدي العالمي المعاصر، رولان بارت، تزفيتان تودوروف، لوسيانغولدمان، جورج بولي، جاك دريدا، جاك لاكان"[1].

يبدو أن تاريخ ظهورها كان متأخرا مقاربة بباقي المناهج النقدية الحداثية، ورغم هذا التأخر فقد استطاعت التفكيكية لفت انتباه النقاد الحداثيين نحوها، فقد تبناها في البداية نقاد كانوا ينتمون في بداياتهم النقدية إلى البنيوية، ولكنهم في مرحلة ما بعد الحداثة أعلنوا تمردهم على البنيوية ومبادئها النقدية، فكانت التفكيكية رافدا يحمل بعض ما جاءت به البنيوية، ولكنها تتمرد عليها في الوقت نفسه، لذلك تعد التفكيكية "حركة بنائية وضد البنائية في الآن نفسه"[2].

إن هذه الخصوصية النقدية ترتبط بتفكيكية "جاك دريدا" (Jacques Derrida) دون سواها من المناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة، لأن البنيوية حملت آيات بطلانها لصالح التفكيكية، بعدما احتوت التفكيكية في تركيبتها البشرية نقادا بنيويين تمردوا على البنيوية ذاتها في سياق ما، لما أدركوا وجود قصور في البنيوية عند مقاربتها للنص، فكان تمردهم على البنيوية بداية لانهيارها، وكشفا عن التناقض الحاصل بين الصورة التكاملية التي ظهرت بها البنيوية في بدايتها النقدية والقصور النقدي الذي أصاب البنيوية فيما بعد، وهو الوضع النقدي الذي سمح بظهور وانتشار التفكيكية في مرحلة نقد ما بعد البنيوية.

تمرد التفكيكيون على البنيوية وعلى مبادئها النقدية، فرفضوا الثوابت المنطقية والعقلانية التي قامت عليها البنيوية في سياق الحداثة، في حين تبنوا مبادئ التفكيكية التي قامت على تفكيك النص (لغة ونظاما)، وثارت ضد قصدية المعنى، وعملت على تحرير مدلولاته لذلك عدت التفكيكية "فلسفة التقويض الهادف، والبناء الإيجابي، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت، كالعقل، واللغة، والهوية، والأصل، والصوت، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على التفكير الغربي، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون إلى الستينيات من القرن العشرين"[3].

---

[1]): يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 176.

[2]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 112.

[3]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص30، 31.

يفهم من هذا بأن التفكيكية ثارت ضد الثوابت اليقينية التي أقرتها البنيوية، فعملت على التشكيك في أفكارها النقدية، وسعت إلى تقويض نظامها النصي المبني على (اللغة، النظام والانتظام، الكلية، القصدية في المعنى)، وقد هدفت التفكيكية إلى تشظي دلالة النص بصورة لانهائية، حيث يتجدد معناه مع كل قراءة جديدة للنص.

إن التفكيكية في أحد مفاهيمها مقاربة نقدية تقوض المرتكزات العقلية والتاريخية والمنطقية التي تأسست عليها البنيوية، وهي تعتمد في مقاربتها للنص على استراتيجية القراءة التقويضية، التي تكشف بواسطتها عن التناقض الحاصل بين المعنى الظاهر للنص والمعنى المضمر فيه، وتتم عملية تقويض النص على مرحلتين اثنين، حيث تقوم التفكيكية أثناء تقويض النص بالبحث "داخله عما لم يقله النص بشكل صريح وواضح، وهي تعارض منطلق النص الواضح المعلن وادعاءاته الظاهرة بالمنطق الكامن في النص ذاته"[1].

يقوم الناقد التفكيكي عند مقاربته للنص على استنباط التناقض الحاصل في النص، حيث يهدف الناقد من خلال هذا إلى تحرير دلالة النص على معاني لانهائية، على أن تتجدد دلالته مع كل قراءة جديدة للنص.

إن النقاد في اهتمامهم بالتفكيكية أثاروا فكرة إمكانية أن تصبح التفكيكية منهجا نقديا، وهو طرح يضيف إشكالية أخرى عما قدمته التفكيكية من جدال حول المصطلح المقابل لها، وفي هذا الشأن يقول دريدا(Derrida): "سأقول الشيء نفسه عن المنهج أو الطريقة method ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية ... يجب أن نحدد أيضا أن التفكيك ليس حتى فعلا أو عملية"[2].

يزيل هذا الاعتراف الجدال الدائر بين النقاد حول إمكانية جعل التفكيكية منهجا قائما بذاته، وهو الأمر الذي نفاه دريدا(Derrida)، حينما أكد على استحالة جعل التفكيكية منهجا، ما دامت التفكيكية لديه ليست سوى استراتيجية لقراءة النصوص وتقويضها، كما يزيد "جاك دريدا" (Jacques Derrida) من غموض التفكيكية عندما يفاضلها عن النقد، لأنها تأخذ سمة الإنجازية بخلاف النقد الذي يميل إلى التقرير، وهي تعد حقا غير مشروط في طرح الأسئلة النقدية لا متناهية؛ يقول:"عندما أقول أكثر من نقدية فإنني أعني تفكيكية، لكن لماذا لم أعبر عن ذلك مباشرة، دون ضياع للوقت؟، إنني أدعوا إلى الحق في التفكيك كحق لا مشروط في طرح أسئلة نقدية"[3].

[1]: ينظر، أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 169.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص 61.

[3]: جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، ص 106.

2_1_ إفادة التفكيكية من بعض الفلسفات الأوروبية:

تعد أوربا فضاء ثقافيا خصبا، نتيجة ما شهدته من نشوء لعديد الفلسفات والنظريات النقدية على مر التاريخ، وقد ساعد هذا الزخم الثقافي المتنوع على تهيئة الظروف الثقافية المناسبة لظهور نظريات نقدية جديدة في الساحة النقدية الأوروبية، فكانت تفكيكية جاك دريدا (Jacques Derrida) التي ظهرت في ستينيات القرن الماضي بفرنسا واحدة من بين لاستراتيجيات النقدية الجديدة والغامضة في نفس الوقت، لما احتوته من مبادئ نقدية تختلف عما كان سائدا في الساحة النقدية الحداثية، وقد استطاعت التفكيكية أن تستفيد من المثاقفة النقدية الأوروبية، من خلال تأثرها ببعض الأفكار النقدية السائدة في الساحة النقدية الأوروبية، فكان لهذا التأثر نتاج إيجابي على نشأة التفكيكية وتطورها، إذ سعى دريدا (Derrida) إلى تمثل تلك الأفكار المنتقاة من غيره وتكييفها مع مبادئه النقدية ذات الخصوصية المتمردة على كل ما هو حداثي، وهو الأمر الذي أوصل التفكيكية لما هي عليه الآن، فمن بين الأفكار التي تأثر بها "جاك دريدا" أثناء تأسيسه لتفكيكيته؛ أتناول:

2_1_1_ تأثر جاك دريدا بأفكار رينيه ديكارت (René Descartes):

يتماشى سياق ظهور التفكيكية مع ظهور مبدأ الشك الذي بدأ يغزو أوربا، وعمل على التشكيك في مرتكزاتها الفكرية والفلسفية، فحمل مبدأ الشك الديكارتي أفكارا نقدية تشترك مع ما جاءت به التفكيكية، لذلك "من الناحية التاريخية لا نستطيع دراسة التفكيك في عزلة عن شك العصر، لقد ظهرت التفكيكية في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك"[1].

اشتركت التفكيكية مع الفكر الديكارتي في مبدأ التمرد على الثوابت العقلية والمنطقية، التي قدسها الفكر الغربي في مرحلة الحداثة، فكلاهما عمل على إعادة صياغة وضع فكري جديد بصورة مختلفة عما كان سائدا في مرحلة الحداثة، انطلاقا من فكرة التشكيك في بديهياته المنطقية والعقلية والعمل على تقويضها.

يرفض بعض النقاد فكرة تأثر التفكيكية بفلسفة الشك التي جاء بها الفيلسوف الألماني "ديكارت" (Descartes)؛ لأنها حسبهم تعمل على تقويض أفكار فلسفات أخرى سابقة، فكيف لهذه الجدة التي جاءت بها أن تكون إرثا فكريا لفلسفات سابقة تأثرت بها؟، لذلك فهم يرون أن ما جاءت به لا يخرج عن كونه مجرد تشابه فكري يرتكز على منطلق واحد هو الشك في المرتكزات العقلية الغربية "إذن، الحديث عن تأثر فكر التفكيك ببعض المدارس النقدية السابقة قد يمثل تناقضا غير مقبول من البعض،

[1]: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998م ،ص .260

كيف نتحدث عن مشروع جديد بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة يرفضها أصلا؟، ربما تكون هناك بعض نقاط يلتقي حولها التفكيكيون مع غيرهم، أما التأثر الواضح فهو أمر لا يتفق مع الموقف المبدئي للمتمردين الجدد"[1].

إن تأثير مبدأ الشك الديكارتي في تفكيكية دريدا (Derrida) أمر منطقي من الجانب المعرفي، ما دام الفكر الفلسفي والنقدي مجرد امتداد تراكمي في الفلسفة الغربية، مما جعل من التفكيكية استراتيجية نقدية ناتجة عن تراكمات معرفية قبلية، تشترك في إحدى مقوماتها النقدية مع ما انتهجه ديكارت (Descartes) في شكه، وهو تأثير لا يلغي خصوصية التفكيكية لصالح فلسفة ديكارت (Descartes)، بقدر ما هو إلا تقاطع فكري يشكل أحد العوامل المهمة التي أسهمت في إرساء التفكيكية بصورتها التي هي عليها اليوم، وبالتالي فهو رأي يبطل الرأي السابق الذي يرى بأن التفكيكية وليدة قطيعة مع المرجعيات الفلسفية السابقة.

2_1_2_ تأثر جاك دريدا بأفكار ميشال فوكو(Michel Foucault):

يعترف "جاك دريدا" (Jacques Derrida) في كتابه "استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة" بأن إطلاعه على أفكار "ميشال فوكو" (Michel Foucault) مكنه من الارتقاء بفكره من مرحلة السذاجة إلى مرحلة القراءة المتفحصة والعميقة للنصوص، يقول: "من بين ما أدين به لفوكو، كونه جعلني بفضل كتابه الهائل الذي مكنني من تجاوز قراءتي الساذجة للتأملات، أستشعر إلى أي حد يستطيع الفعل الفلسفي، أن يكون ديكارتيا في ماهيته ومشروعه وأن يترسخ كذاكرة ديكارتية، إذا ما فهمنا هذه الأخيرة كما أقرها ديكارت نفسه"[2].

يفصل الناقد "إدوارد السعيد" في الجدال الحاصل بين النقاد حول إرجاء الفكر التفكيكي "لجاك دريدا" (Jacques Derrida) أو "ميشال فوكو" (Michel Foucault)، حينما قدم الفوارق التي تكشف عن اختلاف منطلقيهما، يقول: "أولا ومفاده، أن دريدا لا يولي اهتمامه إلا لقراءة النص وحسب، وأن النص ليس أكثر هما فيه بالنسبة للقارئ، فلئن كان دريدا يرى أهمية النص تكمن في وضعه الحقيقي بما معناه بمنتهى البساطة أنه عنصر نصي دون أي أساس في أرض الواقع ... فإن فوكو يرى أن أهمية النص تستقر في عنصر قوة مفاده استحقاق جازم للنص في أرض الواقع، حتى لو كانت تلك القوة خفية أو ضمنية وهكذا فإن نقد دريدا يدخلنا في قلب النص، في حين أن نقد فوكو يدخل بنا في النص ويخرجنا منه"[3].

---

[1]: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 267.

[2]: جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، ص 67.

[3]: ينظر، أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 140.

يتبين من خلال رأي "إدوارد السعيد" أن هنالك اختلافا كبيرا بين تفكيكية "دريدا" (Derrida) وتفكيكية "فوكو"(Foucault)، فالأول يتعمق في النص وصولا إلى تفتيت مركزه وخلخلة نظامه، وهي مقاربة تكاد تكون جزئية منحصرة على النص ذاته، في حين الناقد الثاني يقوم بمقاربة تقويضية شاملة كل بناء النص وتنفتح على ظروفه الخارجية التي تتدخل في تشكيل النص.

2_1_3_ تأثر جاك دريدا بأفكار مارتن هايدجر(Martin Heidegger):

يقر"جاك دريدا" (Jacques Derrida) بأنه استفاد من أعمال "هايدجر" (Heidegger)، باعتباره فيلسوفا يمثل نهاية الفكر الميتافيزيقي وبداية الفكر الوجودي، وهو التحول الذي ساعده في صياغة التفكيك كاستراتيجية لقراءة النص، وتقويض معانيه بصورة متجددة، وفي هذا الشأن يقول "دريدا" (Derrida): "أوجز المسألة بالقول إنه هو من قرع نهاية الميتافيزيقا وعلمنا أن نسلك معها سلوكا استراتيجيا يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل، أي أن نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها"[1].

يتضح من قول "جاك دريدا" (Jacques Derrida) بأن التفكيكية هي استراتيجية لقراءة النص، وهي تقوم بمقاربة النص مقاربة داخلية لا تهتم فيها بسياقاته الخارجية، فهي تعمل على تشتيت وخلخلة تماسك النص بعد طرح سلسلة لا متناهية من الأسئلة، يتم من خلالها الكشف عن التناقض بين المعنى الصريح والمضمر في النص، مما يجعل نظام النص يعرف حالة من الاهتزاز والتصدع ثم الهدم، وهذه العملية النقدية هي ما اصطلح عليها "دريدا" بالتفكيك.

إن جوهر إفادة "جاك دريدا" (Jacques derrida) من فكر "هايدجر" (Heidegger) يكمن في احتوائه على منهجية فلسفية مشتركة بينهما، فأهم استراتيجية تقوم عليها التفكيكية لدى "دريدا" (derrida) "إنما تنبع مباشرة من ممارسة هايدجر نفسه للنصوص، ويطلق على هذه الطريقة اسم وضع الكلمات تحت المحور وتتمثل دلالته في عبور تلك الكلمات من خلال النص، ثم تحذير القارئ بعد ذلك حتى لا يأخذ تلك الكلمات أو يقبلها بقيمتها السطحية الفلسفية"[2]، إن التفكيكية ترفض قبول المعنى الظاهر للنص شأنها في ذلك شأن تفكيكية هايدجر(Heidegger)، إذ تتغلغل في أعماق النص باحثة عن المعنى المضمر الذي يتناقض مع المعنى الظاهر، ويكون ذلك بانتهاج القراءة التقويضية، تهدف إلى هدم نسق النص، وتعيد تشكيل دلالته بصورة جديدة.

---

[1]): جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 47.

[2]): كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1410هـ_ 1989م، ص 152.

يذهب بعض النقاد إلى أبعد من ذلك، حينما ينسبون التفكيكية إلى "هايدجر" (Heidegger)، باعتباره أول من استعمل لفظة "النقض destruction" في نقده، فقد أطلقوا مصطلح التفكيك Déconstruction كمقابل لها، رغم اختلاف توظيف التفكيك بين الناقدين، حيث يتجلى الفرق بينهما في كون مصطلح التفكيك عند دريدا "لا يقصد به كما يقول ديكومب الهدم والتخريب، وإنما إعادة ترتيب عناصر الخطاب على طريقة أهل النحو؟، ذلك أن مقطع النفي de يراد به هنا خلخلة تركيب الجملة لبيان الطابع الاتفاقي البحث للعلاقة بين التركيب اللغوي ومرجعيته"[1].

إن التفكيكية لدى "دريدا" (Derrida) تختلف عن التفكيكية عند "هايدجر" (Heidegger)، حيث تقوم التفكيكية عند "دريدا"على نقض المرتكزات العقلية للنص، واكتشاف التناقض الحاصل داخل النص، من أجل إعادة بناء النص من جديدة بصورة دلالية تختلف عما كان عليه معنى النص في السابق، بخلاف تفكيكية "هايدجر" (Heidegger) التي تقوم على الثورة على الميتافيزيقا وهدم مرتكزاتها دون أن تأخذ وظيفة إعادة البناء كما يفعل دريدا (Derrida) في تفكيكيته.

يحرص "دريدا" على ضرورة تجاوز الدلالة السلبية لمصطلح التفكيك مثلما فعل "هايدغر"، لما تتيحه من آليات تحليلية تقويضية، تسمح بالكشف عن التناقض الذي يحمله الفكر الحداثي، مع التنويه بأن معنى التفكيك هنا "لا يجب أن يفهم بمعنى السلب، أي في صورة نبذ للتراث الأنطولوجي، بل على العكس إننا بصدد كشف الإمكانات الإيجابية لهذا التراث، وهو ما يعني دوما تبيين حدوده، وفي الواقع تنتج هذه الحدود من طريقة طرح السؤال"[2]، إن التفكيكية هي عملية تقويض للفكر الحداثي، حيث تتم هذه العملية عبر طرح التساؤل المستمر حول التراث وظواهره، ترفض فيها التفكيكية مقصدية المعنى، فهي إلى تحرير دلالته باستمرار، حيث تأخذ التفكيكية من عملية النقض دلالة إيجابية، حينما يتم الكشف عن المعنى المضمر المتناقض مع المعنى الظاهر.

أدى هذا التداخل بين المقاربتين إلى استخدام "جاك دريدا" (Jacques Derrida) لبعض الكلمات الجوهرية المستمدة من فلسفة هايدجر (Heidegger)، فنجد كلمة "التدميرية" من بين الكلمات التي استخدمها الناقدان، إضافة إلى ذلك فإننا نجد بعض الأفكار الرئيسية التي قامت عليها التفكيكية في مرحلة ما بعد الحداثة؛ مثل: "المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة ... وغياب المركز الثابت للمعرفة، والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة هايديجر التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر"[3].

---

[1]):أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 188، 189.

[2]): المرجع نفسه، ص 189.

[3]): ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 263.

يقدم الناقد "محمد علي الكردي" بعض الفوارق الفاصلة بين تفكيكية "دريدا" (Derrida) وتفكيكية "هايدجر" (Heidegger)، ففي منظوره يرى بأن هذا الأخير يسعى في تفكيكيته "إلى إعادة طرح قضية الوجود بطريقة صادقة أصلية، بعد طول احتجاب عبر الفلسفة المدرسية واختلاط الميتافيزيقا بالأنطولوجيا، وحتى عبر قضايا مثل الذات والعقل والكوجيطو"[1]، أما "جاك دريدا" (jacques Derrida) فيسعى من خلال التفكيك إلى التشكيك في اليقينيات التي يرتكز عليها الفكر الغربي، ثم يخضعها للقراءة التقويضية، التي يكشف من خلالها عن التناقض الحاصل بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر في الفكر الغربي.

أتوصل إلى أن تأثير أفكار "هايدجر" (Heidegger) في "دريدا" (Derrida) أمر منطقي لا يرفضه دريدا (Derrida) نفسه، مادامت المعرفة النقدية تراكمية وترابطية مع مختلف الميادين خاصة الفلسفية منها، إلا أن هذا التأثير كان جزئيا_ أي مس بعض المفاهيم والآليات التقويضية المعينة، فلا يمكن أن يفهم هذا التأثير بين الناقدين فهما سلبيا يؤدي إلى إذابة التفكيكية فيما قدمه هايدجر وتناسي اجتهاد دريدا الذي أوصل التفكيكية لما هي عليه الآن، وهذا الترابط الابستيمولوجي هو ما يجعل التفكيكية من أكثر النظريات النقدية إثارة للجدل في مرحلة ما بعد الحداثة، لأنها موغلة في المفاهيم النظرية إلى حد الغموض.

[1]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 190.

2ـــ التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية:

يؤرخ النقاد لظهور التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية في ستينيات القرن الماضي، حينما تزامن ظهورها مع فترة انعقاد المؤتمر دولي (للغات النقدية وعلوم الإنسان) بإحدى الجامعات الأمريكية، حينها ألقى جاك دريدا (Jacques Derrida) "بحثا في مؤتمر عقد في جامعة جونز هوبكتر عام 1966م، لتوضيح الفلسفة البنيوية للجمهور الأمريكي"[1]، فكان هذا المحفل العلمي هو البادرة الأولى لتأسيس التفكيكية في النقد الأنجلوسكسوني في سياق ما بعد الحداثة، حيث أبان في مداخلته عن المبادئ النقدية التي تقوم عليها التفكيكية في نقد ما بعد الحداثة، فهي حسبه ترفض المبادئ التي قامت عليها البنيوية، في حين أنه يرى بأن التفكيكية تنفتح على لا نهائية المعنى والهامش والقارئ، وتبحث في التناقض الدلالي في النص.

إن التفكيكية في نشأتها الأكاديمية أثرت في عديد النخب النقدية، الذين استلهموا أفكارها وتأثروا بمبادئها التقويضية الثائرة على مبادئ النقد البنيوي، فنجد من بين هؤلاء النقاد "بول دي مان (1919_1983)، جي هيلمز ميللر من مواليد 1928، وجيفري هارتمان من مواليد 1929، وهارولد بلوم من مواليد 1930"[2]، الذين بادروا إلى تأسيس "مدرسة يال" باعتبارها مؤسسة أكاديمية ذات توجه تفكيكي، يتبنى النقاد المنتسبين إليها مبادئ نقد ما بعد الحداثة القائم على التشكيك والتشتيت والتقويض ضد مركزية العقل واللغة والقصد التي انتهجتها البنيوية في سياق الحداثة.

إن هذا الصدى الأكاديمي الذي حققته التفكيكية في الجامعات الأمريكية، سمح لها بالانتشار الواسع في مختلف الأكاديميات العالمية حتى وصل إلى الجامعات اليابانية، في ظل سياق قائم على الصراع العالمي بين الدولتين، فبعدما "نشأت في فرنسا عند أشهر ممثليها دريدا ودولوز، انتشرت بعد ذلك نسبيا في الولايات المتحدة الأمريكية واليابان"[3]، لتكون التفكيكية بذلك جزءا من التنافس العالمي الذي تهدف فيه كلا الدولتين لتبني التفكيكية، واستخدامها كاستراتيجية لتفكيك الفكر العالمي وكشف ما فيه من تناقض، قد يؤدي إلى تشكيك الشعوب في إرثهم الثقافي السائد، مما قد ينجر عنه إنتاج معرفة جديدة تنسلخ من داخل المعرفة السابقة نفسها.

[1]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 148.

[2]): يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 179.

[3]): المرجع السابق، ص103.

إن التأثير الذي أحدثته التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية في تلك المدة القصيرة، يرجع سببه إلى أن التفكيكية توافق ظهورها مع الركود النقدي الذي عرفته الجامعة الأمريكية خلال الخمسينيات من القرن الماضي، حيث استطاعت التفكيكية بأفكارها الثائرة على النقد الحداثي إعادة الحياة النقدية من جديد بعدما "سادت الأوساط النقدية حالة من الجمود من ناحية، وعدم الرضا وتوقع الجديد من ناحية أخرى، وكان التفكيك هو الإجابة والمخرج وهكذا انتشرت الأفكار التفكيكية بسرعة لم تتحقق لأي مشروع نقدي سابق"[1].

شكل السياق دورا مهما في انتشار التفكيكية، إلا أن هذا العامل ليس كافيا لتحقيق هذا التأثير والانتشار الواسع في النقد الأمريكي، بل يرجع الفضل في ذلك إلى أن التفكيكية استطاعت تحقيق التوافق الفكري بين ما تحمله من أفكار وما هو سائد في ذهنية النقاد والثقافة الأمريكية من أفكار، وهو ما كشفه الناقد "هيلمز ميللر" (Helms Millers) حينما أبان على أن للعوامل الإيديولوجية دور في على نجاح التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية، فهو يرى: بأن "هنالك شبه بين أحد أوجه البروتستانتية والتراث اليهودي أو التراث العقلاني اليهودي في أوربا، وذلك أن الاثنين لا يطمئنان إلى التماثيل والرموز والصور المنحوتة، كما أنهما يشككان في أن الأشياء قد لا تكون لما هو أصلح في عالم هو أفضل العوالم الممكنة"[2]، إن هذا الصراع بين الدلالة الظاهرة والدلالة المضمرة هو احد المبادئ الأساسية التي تقوم عليها القراءة التقويضية في التفكيكية، فهي تشك في الدلالة الظاهرة، وتقر بوجود تناقض مع دلالتها المضمرة، هذه الأخيرة هي جوهر المعرفة التي تحاول التفكيكية استنباطها من كشف تناقض النصوص.

قامت التفكيكية بانتهاج استراتيجية لقراءة النصوص، تقوم على إعادة صياغة الموضوعات المألوفة بمصطلحات جديدة، حتى تبدو فيما بعد غير مألوفة، فهذه الحيلة النقدية التي انتهجتها التفكيكية، تعد امتدادا لماهية التفكيك الذي يقوم على قراءة الموضوعات القديمة وتقويض دلالتها بدلالة جديدة تختلف عما كانت عليه، وفي هذا الشأن يقدم الناقد "جون أليس" (John Ales) تصورا حول الكيفية التي انتشرت بها التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية، فهي حسبه قد قامت على إعادة "صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب، مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة"[3].

بهذا المعنى تصبح الموضوعات القديمة عنده موضوعات جديدة، حينما يتم إعادة تشكيلها بمصطلحات مختلفة عما كانت عليه في السابق.

---

[1]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 257.

[2]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 123.

[3]): المرجع السابق، ص 258.

جاء انضمام الأكاديميين الأمريكيين للتفكيكية نتيجة لتمردهم ضد البنيوية، التي تمثلوا مشروعها النقدي في بداية مشوارهم؛ وبسبب هذا النخر الداخلي الذي أصاب البنيوية في مرحلة ما بعد الحداثة حملت البنيوية آيات زوالها بنفسها؛ بسبب تمرد نقادها عليها وانشقاقهم منها، مما أسهم بانضمام البنيويين إلى التفكيكية حينما أدركوا "فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم في تقديم مشروع متكامل للتحليل تمردوا على البنيوية"[1].

أسهم فشل مشروع البنيوية في مقاربة النص مقاربة محايثة على إقدام النقاد على الانشقاق من البنيوية، والتوجه إلى الانضمام إلى التفكيكية في مرحلة ما بعد البنيوية، حيث تشبعوا بأفكارها القائمة على التشكيك والتشتيت والتقويض للفكر الغربي ومسلماته الحداثية، فثاروا ضد اللغة والعقل واللوغوس والقصد، في حين أنهم أعادوا للمؤلف والمتلقي دوره في بناء النص وتشظي دلالته بصورة لانهائية عند كل قراءة جديدة للنص.

شكلت عوائق انتشار التفكيك في فرنسا حافزا لنجاحها فيما بعد في الولايات المتحدة الأمريكية، لأن المناخ النقدي الفرنسي مازال متمركزا حول النقد البنيوي، ومعاديا للتفكيك ومبادئه الثائرة على البنيوية، وهو ما صعب من انتشار التفكيكية في فرنسا، مما اضطرهم للهجرة إلى "مناخ ثقافي مختلف يقوم على التعددية الثقافية ويحتفي بها، ونقصد به المناخ الثقافي الأمريكي، وقد احتفت أمريكا بالمهاجرين الجدد ورحبت جامعاتها بالتفكيك"[2].

ولعل أهم شاهد على احتفاء المناخ النقدي الأمريكي بالتفكيك هو: تأسيس "مدرسة يال" التي احتضنت الفكر النقدي "لجاك دريدا" (Jacques Derrida)، وعملت على نشره وتطبيقه في مختلف الدراسات النقدية الأكاديمية، لما وجدت فيها من مبادئ نقدية جديدة توافق تطلع النقاد الأمريكيين للتجديد ونفض غبار الحداثة والجمود عنهم، ويعد هذا النجاح الذي لاقته التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية ردة فعل عكسية على الفتور النقدي الفرنسي في تقبل التفكيكية، لأن الساحة النقدية الفرنسية عدت بيئة طاردة ومثبطة، تعيق الناقد التفكيكي في نشره لها، وتعيقه في تطبيق مبادئها النقدية المتمردة على النقد الحداثي خاصة البنيوية، لذلك كانت هجرتها للبيئة النقدية الأمريكية حتمية لابد منها، سرعان ما انسجمت في أفكارها مع ذلك الفضاء النقدي الجديد، فقد ساعدها هذا الانتقال في تحقق انتشار واسع في النقد العالمي عامة بعدها.

---

[1]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 258.

[2]): المرجع نفسه، ص 145.

2_3_النزعة التفكيكية في النقد العربي:

يرجع ظهور التفكيكية في النقد العربي إلى سنة 1985م، وهو تلقي جد متأخر مقارنة بنشأة التفكيكية وانتشارها في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1966م، فيبين هذا الفارق الزمني المقدر ب 21 سنة صعوبة مسايرة النقد العربي لكل جديد في النقد الغربي، فقد وافق سياق ظهورها "تاريخ صدور أول تجربة نقدية عربية تصدع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية التشريحية، وهي تجربة الناقد السعودي الكبير عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية deconstruction قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"[1].

لذلك يعد الناقد السعودي "عبد لله الغذامي"أول إسهام نقدي عربي يتمثل التفكيكية، فكان منجزه النقدي البكر بمثابة النافذة النقدية التي مكنت النقد العربي من الاطلاع على التفكيكية وآلياتها في مقاربة النصوص.

يرجع التأخر العربي لتلقي التفكيكية إلى الفوارق السيسيوثقافية بين النقديين، فالنقد الغربي منتج للمناهج النقدية والنقد العربي متلقي لها، حتى باتت هذه المناهج النقدية الغربية "تصل إلينا متأخرة،وكنا مضطرين إلى ملاحقتها ومواصلة متابعة الإبدالات الجديدة على إيقاع متواتر خارجي عنا، وتستدعي هذه الملاحقة الاستعجال في الانتقال رغم عدم إنجاز المطلوب إنجازه مع أي إبدال"[2].

أتوصل إلى أن الفارق الثقافي بين النقدين له تأثير كبير في تأخر تلقي النقاد العرب للتفكيكية، مما أعاق مسايرة النقد العربي للنقد الغربي، فكان تلقي النقد العربي للتفكيكية متأخرا، حيث عدت الدراسات النقدية المطبقة للتفكيكية محتشمة مقارنة بواقع تطبيق التفكيكية في النقد الغربي، الذي سبقنا بسنوات عديدة في التنظير للتفكيكية وتطبيق آلياتها النقدية على النص.

تمثل تلقي التفكيكية في النقد العربي في انحصار جهود النقاد في ترجمة مصطلح التفكيك، فحاولوا إيجاد مقابل له في اللغة العربية، مثلما حدث مع الناقد "عبد الله الغذامي"، الذي فيما يبدو كانت أمامه خيارات متعددة لإيجاد مصطلح عربي مقابل للتفكيكية، إلى أن استقر على مصطلح التشريحية كمصطلح مقابل للتفكيكية، والتي قصد بها "تفكيك النص من أجل إعادة بنائه"[3].

[1]): يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 179.

[2]): سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، سبتمبر 2003م، ص 30.

[3]): عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م، ص 52.

يشير بعض النقاد إلى أن الدراسات الأولى التي عرجت على التفكيكية في النقد العربي ترجع إلى "أدونيس" بداية من سبعينيات القرن الماضي، لذلك "يعد "أدونيس" المنظر الأول لحركة الحداثة العربية، وبالتالي المبشر لاتجاه التفكيكي في النقد العربي الحديث"[1]، فقد دعا في أعماله النقدية إلى ضرورة استفادة الفكر العربي الإسلامي من هذا التوجه النقدي الجديد، ما من شأنه أن يساعد النقاد في التصدي لفكر ما بعد الحداثة التفكيكي.

استطاعت التفكيكية أن تحقق صدى واسعا في النقد العربي بفضل الاجتهادات النقدية التي أقامها الناقد "أدونيس"، حينما ترجم بعض الأعمال النقدية للنقاد الذين تمثلوا التفكيكية خلال مسارهم النقدي، وقد ألح على ضرورة إفادة الفكر العربي الإسلامي من التفكيكية، من أجل تحقيق هدف طويل المدى غايته السامية تحصين ذات الناقد العربي من المد النقدي الغربي والتصدي للفكر المتطرف الذين يمكن للتفكيكية أن تثيره مستقبلا.

2_3_1_ أزمة مصطلح التفكيك في النقد العربي:

انحصرت جهود النقاد العرب في بداية تلقيهم للتفكيكية على ترجمتها من أجل وضع مصطلح مقابل لها، وقد اجتهد الناقد "يوسف وغليسي" في كتابه "مناهج النقد الأدبي"[2] في إحصاء تلك المصطلحات، والتي أجتهد توضيحها حسب الجدول التالي المستخلص مما قدمه الناقد:

[1]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 118.

[2]): بتصرف، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 182، 183، 184.

الناقد	الكتاب	الصفحة	المصطلح المستعمل
عبد الله الغذامي	الخطيئة والتكفير	50	التشريحية: ويقصد بها إعادة بناء النص
سامي محمد	مقال ترجمه: "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي" ليوتيل أيبل	ص217، من مجلة "الأقلام"العراقية، السنة 15، العدد 119، 1980.	التفكيكية، وهو أول من استعمل مصطلح التفكيكية في رأي د/يوسف وغليسي خلافا لما ينسب في ريادة استعمالها للعبد الله الغذامي
كاظم جهاد	ترجمته لكتاب "الكتابة والاختلاف" لجاك دريدا	27	التفكيك
عبد الله إبراهيم	معرفة الآخر	113	التفكيك
هاشم صالح	مقال: التأويل / التفكيك مدخل ولقاء مع جاك دريدا	ص108، من مجلة "الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع 55/54، 1988.	التفكيك
بسام قطوس	إستراتيجيات القراءة	17	التفكيك
عبد العزيز حمودة	المرايا المحدبة	164	التفكيك
عبد المقصود عبد الكريم	ترجمته لكتاب "نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر" لبشبندر	75	التفكيك
جابر عصفور	ترجمته لكتاب "النظرية الأدبية المعاصرة" لرامان سلدن	134	التفكيك
عبد الوهاب علوب	ترجمته لكتاب"الحداثة وما بعد الحداثة" لبيتر بروكر	389	التفكيك
محمد معتصم	ترجمته لكتاب "عودة لخطاب الحكاية" جيرار جنيت	254	التفكيكية
التهامي الراجحي	معجم الدلائلية	162/01	هدم
سعيد علوش	معجم المصطلحات الأدبية	97	التفكيك
شكري عزيز ماضي	من إشكاليات النقد العربي	174/167	اللابناء /النقد اللابنائي
مجدي أحمد توفيق	مدخل إلى علم القراءة الأدبية	24	نظرية التفكيك
يوتيل يوسف عزيز	ترجمته لكتاب "المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية" لوليم رأي	09	التحليلية البنيوية
عبد الملك مرتاض	ألف ليلة وليلة، (أ_ي)، تحليل الخطاب السردي	ص 09 من كتاب (أ_ي)	التشريحية ثم التفكيكية ثم انتقل لاستعمال التقويضية أو النظرية التقويضية
عبد الملك مرتاض	نظرية القراءة	206	التقويض
ميجان الرويلي وسعد البازغي	دليل الناقد الأدبي	53	التقويض أو التقويضية، لأنه مصطلح يوافق ما يقصده دريدا من عدم إعادة بناء النص من جديد
ميجان الرويلي	قضايا نقدية ما بعد البنيوية	207/206	التقويضية
عابد خزندار	نقلا عن:محمد الصالح الشنطي "ملامح المشهد النقدي المحلي"	ص35، من مجلة قوافل، الرياض، السنة 01،العدد02، رجب 1994،	يفرق بين مصطلحين: 1)النقضية: نسبة لجاك دريدا، 2) التقويضية: نسبة لهايدجر.

جدول يوضح: (التعدد المصطلحاتي للتفكيك في النقد العربي)

يتبين من الجدول أعلاه: أن الناقد "يوسف وغليسي" من خلال كتابه "مناهج النقد الأدبي" يقدم دراسة كرونولوجية حول التلقي العربي للتفكيكية، فهو يقر بالتلقي المتأخر للتفكيكية في النقد العربي، وهو يرى بأن النقاد العرب استطاعوا أن يقلصوا تأثير تلك الهوة بما ألفوه من مؤلفات عديدة حول التفكيكية، أبانوا فيها عن الجانب المفاهيمي للتفكيكية والمبادئ النقدية التي تقوم عليها، ثم انصرفوا إلى محاولة تطبيقها كمقاربة نقدية على مختلف النصوص المراد دراستها.

أقدم الناقد "يوسف وغليسي" على إحصاء وفرز الكم المصطلحاتي الذي اجتهد النقاد العرب في وضعه كمقابل للتفكيكية، حيث يعد وضع مقابل لمصطلح التفكيك في النقد العربي من أهم الإشكاليات النقدية التي واجهت النقاد عند تلقيهم للتفكيكية، فقد اجتهدوا في البداية على وضع مصطلح عربي مقابل للتفكيك، ولكنهم لم يستقروا على مصطلح عربي واحد ثابت يقابل ما نظره له "دريدا"، فكان استعمالهم للمصطلح متباينا بين عشرة مصطلحات هي :(التفكيك، التفكيكية، التشريحية، التشريح، التقويض، التقويضية، نظرية التقويض، النقضية، اللابناء، التهديم، التحليلية، البنيوية)، وحسب رأيه يصنف نوع المصطلحات المستعملة إلى صنفين، يقول: "يمكننا تصنيف المصطلحات الثلاثة الأخيرة في خانة "المصطلحات المستهجنة"، إما لاعتبارات تداولية ومرفولوجية (كما في حالة اللابناء ذي الشيوع المحدود جدا، فضلا على صعوبة التصرف الاشتقاقي فيه)، وإما لاعتبارات دلالية (حيث نصرف التهديم إلى دلالات عدمية سلبية تخريبية بعيدة عن عالم النص، مثلما تلتبس التحليلية البنيوية بالمنهج البنيوي وتغدو مجرد وصف له)، بينما يمكن تصنيف المصطلحات الأخرى كلها في خانة المصطلحات المقبولة"[1].

فالمصطلحات المعربة المقابلة للتفكيكية متباينة الاستعمال بالنسبة للناقد الواحد، الذي يتنطط في استعمال المصطلح المناسب له من بين البدائل الكثيرة المتاحة أمامه، وهو الوضع الذي يزيد من ضبابية مصطلح التفكيك في النقد العربي، فهذا الغموض المصطلحاتي يتوافق مع إقرار "جاك دريدا" (Jack Derrida) "باستحالة وجود مصطلح يستطيع احتواء الدلالة النقدية التي وجد من أجلها التفكيك، مما يجعل مصطلح التفكيك لدى "دريدا" مصطلحا فريدا يصعب احتواء دلالته النقدية في مصطلح واحد بعينه.

يرى "يوسف وغليسي" أن أكثر مصطلح مستعمل لدى النقاد هو مصطلح التفكيكية أو التفكيك، لسبب تداولهم على استعماله بشكل مكثف وواسع، يقول: "بالاحتكام إلى معيار التداولي، نلاحظ أن مصطلح (التفكيكية أو التفكيك) على علته وقصوره المعجمي نسبيا _أكثر شهرة وأوسع تداولا، فلا نملك إلا أن نصطفيه مصطلحا مفضلا"[2].

[1]: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 188، 189.

[2]: المرجع نفسه، ص 189، 190

كما يعد مصطلح "التقويض" من المصطلحات الأكثر شيوعا بين النقاد، فقد تداول على استعماله ثلة من النقاد العرب؛ أمثال الناقد: عبد الملك مرتاض، والدكتوران سعد البازغي وميجان الرويلي اللذان استعمالا مصطلح التقويض كمقابل للتفكيك؛ فالبازغي يفترض أن يكون مصطلح "التفكيك هو المقابل الدقيق لكلمة déconstruction ولكنها ليست كذلك، فاللفظة الغربية تعني نقض البناء أو هدمه أي اللابنائية، ويرى أن التقويضية هي الترجمة الأدق"[1].

يتدرج "يوسف وغليسي" في كشفه عن تأثير التفكيكية في النقد العربي، فقد تعدى تأثيرها إشكالية المصطلح إلي الخوض في إشكالية الريادة في اصطناع المصطلح المعرب مقابلا لها، إذ ينفي "يوسف وغليسي" الأسبقية التي تنسب "لعبد الله الغذامي" في صياغته للمصطلح في النقد العربي، ودليله في ذلك: وجود نقاد عرب سبقوه إلى ذلك، يقول: "دحضنا هذا القول في مناسبة سابقة، إذ أشرنا إلى أنه قول يقفز على دراسة مهمة، عنوانها (نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي) لصاحبها "ليوتيل أيبل"، ترجمها سامي محمد، ونشرها في مجلة "الأقلام" العراقية (السنة 15، العدد 11، آب 1980، ص 217)، حيث وضع مصطلح "التفكيكية" مقابلا للمصطلح الأجنبي، ولعله بذلك يكون مخترع هذا المصطلح العربي الذي استعمل بعد ذلك بكثافة تداولية لافتة[2].

أبان الناقد "يوسف وغليسي" في دحضه لموقف "عبد الله الغذامي" عن تمكنه في الإلمام بالتسلسل التاريخي لظهور مصطلح التفكيك في النقد العربي، حيث استطاع التوصل إلى الناقد العربي الأول الذي عرب مصطلح التفكيك في النقد العربي، وهي خطوة مهمة تحسب له كونه أجاد عن إمكانياته في البحث والتوثيق، كما يقر الناقد بأن مصطلح التفكيكية هو المصطلح المناسب الذي يجب استعماله في النقد العربي كمقابل لتفكيكية دريدا (Derrida)؛ لأنه وضع نقدي فرضته تداولية الاستعمال الشائع لمصطلح التفكيكية بين النقاد.

[1]): عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 122.

[2]): يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 181.

إن اهتمام النقاد العرب بالتفكيكية لم ينحصر في تعريب المصطلح فقط، بل راحوا ينظرون للتفكيكية في كتاباتهم، ويولونها عناية خاصة، فأقبلوا على استيعاب مفاهيمها والتمكن من إدراك استراتيجياتها في قراءة النصوص ومقاربتها نقديا بواسطة استراتيجية التفكيك، لذلك نجد بأن "الكتاب العرب لم يتركوا عملا من أعمال دريدا إلا وتعرفوا إليه جانبا من جوانب اهتماماته_ بخاصة المتأخرة، إلا وأعملوا فيها النظر قراءة ودراسة وترجمة ونقدا"[1].

إذن فالتفكيكية أحدثت صدى واسعا في النقد العربي في مجال التنظير والمقاربة والترجمة، وهذا دليل على تعطش النقاد لمسايرة كل جديد عن التفكيكية تارة، ورغبتهم في التمرد على النقد البنيوي تارة أخرى، حيث يمكن إجمال مسار تلقي التفكيكية في النقد العربي "بثلاث طرق: تم أولها بالالتقاء بالأرضية المعرفية التي شكلت أسس نزعة التفكيك ممثلا ذلك في مفهوم "الحداثة"، وجاء ثانيها في الترجمة المباشرة، وكان ثالثها في تبني النزعة التفكيكية في قراءة نصوص الأدب العربي"[2]،فقد انشغال النقاد العرب بمتابعة كل جديد يصدر عن نقد ما بعد الحداثة عامة والتفكيكية خاصة، رغم أن البعض من النقاد كانوا يحذرون من ظاهرة الاستلاب النقدي التي قد تضر النقد العربي مستقبلا، مما قد يسهم في تكوين نقاد مقاطعين للتراث النقدي العربي.

[1]: أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 128.

[2]: سامي محمد عبابنة، التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطو أنموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد 42، الملحق 1، 2015، ص 1077.

3: المبادئ التحليلية في المنهج التفكيكي:

تقوم التفكيكية على جملة من المبادئ النقدية التي ترتكز عليها في تحليل النص وتقويضه، وقد تشكلت هذه المبادئ كردة فعل متمردة على المبادئ النقدية التي جاءت بها النقد الحداثي، حيث تتجلى هذه المبادئ التحليلية التي تقوم عليها التفكيكية في:

3_1_ تجاوز البنيوية:

حملت التفكيكية منذ نشأتها معالم الثورة والتمرد على المبادئ الفكرية والفلسفية التي قام عليها النقد البنيوي، فثارت التفكيكية ضد المركزية العقل وضد اللوغوس وضد سلطة اللغة التي مجدتهم البنيوية في سياق الحداثة، فقد تأسس تمرد التفكيكية ضد البنيوية من داخل البنيوية ذاتها،لأنها ضمت نقادا كانوا في بدايتهم بنيويين، ثم انشقوا عنها، بعدما اكتشفوا قصورها النقدي، وانضموا إلى التفكيك الدريدي الذي كان"حركة بنيوية أو بأية حال حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية، ولكنه أيضا حركة ضد البنيوية وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس"[1].

قامت التفكيكية كاستراتيجية لهدم النص وتقويض أفكاره الحداثية، فثارت على الثوابت العقلية، وانتهجت الشك ضده وخلخلت بنياته اللغوية وشتت نظامه، لاكتشاف ما يحمله من تناقضات ضمنية تتنافى مع ما يصرح به، فالتفكيكية تقوم بتخريب "كل شيء في التقاليد تقريبا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ، وعملية لتفسير وأشكال الكتابة النقدية، وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج منه شيء فظيع"[2].

كما تتمرد التفكيكية على الثوابت العقلية التي أرساها النقد البنيوي، وترفض أن يكون للنص مركزا يقوم عليه، لذلك هي تتغلغل داخل النص لتثور على التمركز المنطقي للنص، وتقوض دلالته؛ لأن "جاك دريدا" (Jacques Derrida) يهدف بالتفكيك إلى الثورة "على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة"[3]، هكذا سعت التفكيكية إلى تأسيس استراتيجية لقراءة النصوص بمعنى جديد، يقوم الناقد خلالها بالتمرد على المركزية العقلية التي قامت عليها الفكر الحداثي، حينما ركز الفكر الغربي على حضور سلطة العقل والمنطق واللغة في الإبداع، وهو ما ترفضه التفكيكية، وتسعى لهدمه وتقويضه.

---

[1]): جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 59.

[2]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 254.

[3]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 38.

3_2_ نص القراءة والتقويض:

إن التفكيكية كامتداد لنقد ما بعد الحداثة منحت للقارئ دورا مركزيا في قراءة النص وتأويل معناه،مما يترتب عن قراءته المتجددة للنص إنتاج دلالة مختلفة ولا نهائية للنص ذاته، فيصبح معناه قابلا للتغير باستمرار مع كل قراءة جديدة، هكذا غدت التفكيكية في اهتمامها بالقارئ متداخلة مع ما جاءت به نظريات التلقي، ذلك أن "أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص"[1].

إن انفتاح التفكيكية على القارئ في مرحلة ما بعد البنيوية، وإعطائه دورا في تفسير معنى النص، يعتبر أحد المحاور الأساسية التي قامت عليها التفكيكية لتشجيع فعل القراءة المتجددة للنص ذاته، وتفكيك دلالته بصورة لا نهائية، لأن القارئ في التفكيكية لا يركن إلى قصدية النص، بل إن معنى النص لدى التفكيكية قابل للتغير باستمرار مع كل قراءة جديدة للنص، على أن يفهم بأن عملية تولد المعنى بالنسبة للقارئ في التفكيكية إنما تتم من داخل النص ذاته، وليس للسياقات الخارجية دور في تشكيل دلالته، لذلك يصبح النص بعد الانتهاء من تأليفه إبداعا لغويا مستقلا عن المؤلف وسياقاته الخارجية، ويصبح للقارئ دور مركزي في استنباط معنى النص وإعادة إنتاج دلالته الجديدة بصورة مختلفة عن السابق، لأن القارئ من وجهة نظر "جاك دريدا" (Jacques Derrida) هو: " كل قارئ لا يفسر النص بطريقته فقط، بل إنه ينتجه، ويعيد كتابته"[2].

بهذا المفهوم لم يعد دور القارئ في التفكيكية على تفسير النص، بل صار له وظيفة أخرى يقوم فيها على إعادة كتابة النص بدلالة جديدة تختلف في معناها عن المعنى السابق للنص ذاته_ أي أن القارئ لم يعد له وظيفة نقدية فقط بل صارت لديه وظيفة إبداعية شأنه في ذلك شأن المؤلف الذي ألف النص ذاته، لكن موضع الاختلاف يكمن في تجدد دلالة النص مع كل قراءة جديدة للنص الأصل.

أعادت مرحلة نقد ما بعد البنيوية الاهتمام بالقارئ، حتى بات القارئ جزءا لا يتجزأ من المبادئ النقدية التي ترتكز عليها التفكيكية، فأعطت للقارئ حرية في استخلاص معاني النص المتجددة مع كل قراءة جديدة للنص، فباتت كل قراءة لديه "هي إساءة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة وتدمير للقراءات التقليدية السابقة"[3].

[1]: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 274.

[2]:المرجع نفسه ، ص 273.

[3]: نفسه، ص 268.

ينتهج الناقد التفكيكي في مقاربته للنص على القراءة التقويضية، حيث يصبح فعل القراءة لديه لعبة مردها الهدم، وإشاعة الفوضى داخل النص، دون الاعتماد على السياقات الخارجة عن النص في استخلاص الدلالة، مما يمكن القارئ من استنباط التناقض الحاصل بين المعاني الظاهرة والمضمرة في النص، حيث تتم عملية التقويض بإظهار"ما لم يقله بشكل صريح واضح المسكوت عنه، وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن، وادعاءاته الظاهرة، بالمنطق الكامن في النص، كما أنها تبحث عن النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها نفسه، فهي عملية تعرية للنص وكشف أو هتك كل أسراره"[1].

يتبين أن القراءة التقويضية هي المبدأ الأساس التي تقوم عليها التفكيكية، من أجل تبيان التناقض في النص بين المعنى المصرح به والمضمر؛ لأن التفكيكية ترفض أن يكون للنص معنى ثابت لا يتغير، بل هي تقر بأن النص يحمل تناقضا في دلالته، وهي دلالة تتغير مع كل قراءة جديدة للنص، حيث ينتج عن تجدد فعل القراءة معنى لا نهائي ومختلف عن المعنى الأصل للنص، على أن يفهم بأن عملية تقويض معنى النص، إنما تتم داخل النص ذاته، دون أن يحتاج فيها الناقد التفكيكي إلى إدراج السياقات الخارجية في توليد المعنى الذي يريد تقويضه.

ينطلق القارئ في تفكيكه للنص من فكرة مفادها: أن النص لا يشكل حقيقة كاملة ولا يحمل دلالة مطلقة، فما يقدمه النص من حقائق ليست في حقيقتها من شيء، إنما حقيقة النص بالنسبة للتفكيكية تكمن فيما يحمله النص من تناقض، يتيح إنتاج معاني متعددة للنص، حيث يستدعي هذا التناقض استعمال القراءة التقويضية التي تتم على مرحليتين: ففي المرحلة الأولى: "يقوم الكاتب بالتعمق في النص حتى يصل إلى الافتراضات الكامنة فيه وإلى المنظومات القيمية والمعرفية التي يستند لها وإلى افتراضاته الأصولية وأساسه الميتافيزيقي الكامن، أما المرحلة الثانية فهي حين يبدأ الناقد في اكتشاف عنصر ممالئ في النص (تفصيلات هامشية_ مصطلحات غير هامة متكررة_ إشارات عابرة) فيأخذ الناقد التفكيكي، ويظل يعمق فيها ويحملها بالمعاني حتى يبين احتواء الكل الثابت المتجاوز على تفاصيل تقويض من كليته وثباته وتجاوزه"[2].

---

[1]: سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، ص 215.

[2]: أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 170.

تقوم التفكيكية في دراسة النصوص على القراءة التقويضية، يتم بواسطتها تقويض النص من خلال اكتشاف التناقض الدلالي الحاصل فيه، حيث يوضح "جميل حمداوي" معالم هذه القراءة التي ترتكز حسبه على الخطوات التالية:

_ "رصد مظاهر الاختلاف والتقويض، ومواطن التناقض، والتضاد في النص أو خطاب ما.

_ تعيين العناصر المهمشة، وإبراز البنيات والهوامش المقصية، والتركيز على نقطة معينة لتطويقها اختلافا وتناقضا، والإحاطة بها تقويضا وتضادا وتشتيتا.

_ التعرض لهذه النقاط المهمشة بآليات تفكيكية، من أجل استكشاف مظاهر الاختلاف والتناقض والتضاد.

_ إقصاء الخارج النصي من مؤلف وسياق، وتحقيب تاريخي، وتصنيف أدبي وأجناسي، ومدرسي.

_ الاهتمام بالتناص والتكرار وتداخل النصوص.

_ ممارسة لغة التشكيك والتقويض والتشتيت والاختلاف، حيث التعامل مع الأفكار والمعاني والرسائل المباشرة وغير المباشرة.

_ الانتقال من الدلالات الظاهرية الصريحة إلى الدلالات الإيحائية العميقة الثانوية وراء السطوح.

_ الاهتمام بالمختلف والمتناقض والمتضاد والهامش والمدنس.

_ استعمال مجموعة من المفاهيم المصطلحية والآليات الإجرائية مثل التشريح، والتفكيك والتقويض، والتشتيت، والفضح والتعرية، والهدم والبناء"[1].

استطاع "جميل الحمداوي" تقديم تحليل شاف حول المراحل التي تمر عليها القراءة التقويضية عند مقاربة النص مقاربة تفكيكية، فهي تبدو كاستراتيجية تقويضية معقدة ومتداخلة المراحل، يقوم فيها الناقد في المرة الأولى بتشريح النص وتفكيك نظامه المنطقي، ثم يقوم في المرحلة الثانية: بكشف ما يحتويه النص من تناقض دلالي حاصل بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر، وكلما حصل على مدلول جديد أخضعه الناقد مرة أخرى للتقويض؛ لأن معنى النص حسب التفكيكية يبقى مؤجلا باستمرار ومختلفا في دلالته كلما مارس عليه الناقد قراءة تقويضية جديدة.

[1]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 46، 47.

3_3_ خلخلة دلالة النص:

إن ظهور التفكيكية في النقد الأدبي، جاء كردة فعل ثائرة على كل ما تحمله البنيوية من مبادئ نقدية، فهي ضد اللغة وضد القصد الدلالي، وهي تقر بأن العلامة اللغوية لها أسبقية مكتوبة قبل أن تكون صوتية، حتى تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية مفككة وقابلة للتقويض باستمرار، ما يجعل المعنى يعيش حالة من التشظي، حيث يقدم "يوسف وغليسي" شرحا رياضيا يبين فيه كيفية تقويض التفكيكية للعلامة اللغوية، إذ تبدو استراتيجية التفكيكية في مقاربتها للعلاقة بين الدال والمدلول كمعادلة رياضية مترابطة العناصر المختلفة التي يكمل بعضها بعضا، وهي تتجلى كالتالي: "التفكيكية = اعتباطية العلامة اللغوية (دوسوسير شيء من الشك الفلسفي نيتشه وهايدغر)+ آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) + أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال)"[1].

يتضح أن القبض على دلالة النص عند التفكيكيين يكون محصلة لعملية نقدية مركبة، لذلك فهم يولون أهمية للغة المكتوبة دون أن يكون لها قصد معين، بل معناها يبقى مشتتا إلى ما لا نهاية، ما دامت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، كما أنهم لا يطمئنون للمعنى الأول، فهم يخضعونه للشك والتقويض من أجل اكتشاف النقاط الهشة فيها، وتبيان مكامن الاختلاف الدلالي فيها انطلاقا من جملة الممكنات الدلالية التي تتيحها التورية دون الحاجة إلى استعمال الثنائيات الضدية، حيث يتحصل الناقد على معنى يتناقض في دلالته الظاهرة مع دلالته المضمرة، ويبقى التفكيكي يمارس التقويض على المدلول حتى تبقى دلالته مؤجلة باسمرار.

ولتوضيح الأمر أضرب المثال التالي: لفظ (هاجر) حسب "دو سيسير" يتشكل من الدال (ها.ج.ر)، عند التلفظ به يتلقى المتلقي صورة سمعية (هاجر)، تشكل في ذهن القارئ مدلولا اعتباطيا يقصد به (الارتحال من مكان إلى آخر)، في حين أن التفكيكيين يرفضون أن يكون لهذا اللفظ قصد ثابت يحيل على هجرة الفرد للأمكنة، فهم ينطلقون في نظريتهم من أولوية المكتوب على الملفوظ، لأن إدراج اللفظ (هاجر) في نسق لغوي مكتوب يمكنهم من إظهار الاختلاف الدلالي للفظ دون الحاجة إلى الاستعانة بالثنائيات الضدية لفهم معناه؛ كمثال عن ذلك نكتب الجملتين: (هاجر الرجل إلى المدينة/ضرب الرجل هاجر)، إن معنى اللفظ في الجملة الأولى يعني: الفعل هاجر بمعنى ارتحل، في حين أن معنى اللفظ في الجملة الثانية يشير إلى: اسم فتاة، أما عندما نخضع دلالة اللفظ للمساءلة التفكيكية، فإننا نجد الجملة حسب الطرح النسوي تدل على أن هاجر فتاة مسلوبة الحقوق من الآخر، إلا أن هذه الدلالة تعطينا معنى جديد كلما تجدد فعل القراءة التقويضية عليها، لأن كل قراءة جديدة هي إساءة لمعنى قراءة سابقة، حتى يظل المعنى مؤجلا باستمرار عند التفكيك.

[1]: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 175.

إن التفكيكية في مقاربتها التقويضية للنصوص تقوم على خلخلة بناء النص، وتشتيت نسيجه اللغوي وكسر كل القواعد المنطقية التي يقوم عليها، وجعله يعيش في حالة من لا نظام ولا انتظام، حتى تكون العلاقة بين الدال ومدلولاتها تعرف حالة من الانشطار، وفي هذه اللحظة التي ينهار فيها النص يبدأ التفكيكيون في إخضاع النص للقراءة التقويضية؛ لأن التفكيكية "كممارسة نقدية أدبية، تفكك النص لتكشف أن ما يبدو عملا متناسقا وبلا متناقضات هو بناء من الاستراتيجيات والمناورات البلاغية، إن فضح ذلك البناء ينسف الافتراض بوجود معنى متماسك، غير متناقض"[1].

إن القراءة التقويضية تجعل النص يعيش في حالة من الصراع الداخلي، حيث يشهد بناء النص حالة من الشتات، وتحدث في علامته اللغوية انشطار في العلاقة بين الدوال ومدلولاتها، حتى تصبح دلالة النص متحررة من القصد الدلالي، بعدما تم تفكيك المركز الذي كان يتحكم في قصدية معناها، حيث يعطي هذا التقويض للنص دلالة قابلة للتجديد مع كل قراءة تقويضية جديدة للنص، وبهذا تكون التفكيكية قد نجحت في فضح النص عندما فصحت عن التناقض الدلالي الذي يحمله، بعدما كان النص يبدو في الوهلة الأولى بناء لغويا منظما ومنسجما وغير متناقض.

إن التفكيكية ترفض المبدأ الذي يرى في النص بنية لغوية متناسقة وله دلالة واحدة ثابتة، وهي بهذا تتمرد على المبادئ النقدية للبنيوية التي كرست لفكرة انسجام النص وانتظام بناءه، في حين أن التفكيك الذي نظر له دريدا(Derrida) جاء "ليقوض فكرة الانسجام محولا النص أو الخطاب إلى عالم من اللاانسجام والصراع الداخلي الذاتي، فيتصارع النص مع نفسه عن طريق آليات التفكيك والتقويض والتشتيت وكشف مواطن التضاد والاختلاف والتناقض"[2].

يتبين من خلال هذا أن التفكيكية تقارب النص مقاربة داخلية، فهي تهتم بالبحث على مواطن التناقض في النصوص، وتثور على نظامه، فهي تعمل على تشتيت بناء النص، وتعمل على خلخلة وحدته العضوية وتحرر معناه من القصدية في الدلالة، حتى يصير للنص معنى متجدد مع كل قراءة جديدة له.

[1]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 303.

[2]): جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 41.

إن التفكيكية ترتكز على فكرة مفادها: أولوية الكتابة على الصوت، والمعنى المضمر على المعنى الظاهر، ذلك أن التفكيكية تنظر للدال على أنه مجرد مظهر سطحي خادع، يختفي فيه المدلول الحقيقي المتناقض مع مضمره، لذلك فالعلاقة بين الدال والمدلول عند "جاك دريدا" (Jacques dérida) تشبه الأثر الذي يتركه المشاة أثناء المسير، حيث يتمظهر الأثر على أنه "التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة جملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق"[1].

فهذه المقاربة خالف فيها "جاك دريدا" (Jacques Derrida) ما نظر له "دي سوسير" (De Saussure) حول العلاقة بين الدال والمدلول، فدريدا (Derrida) يركز على الجانب الدلالي المكتوب كمنطلق للتفكيك، بينما يركز "دي سوسير" (De Saussure) على الصوت، في حين يرى "دريدا" (Derrida) أن الكتابة هي القيمة الأولى لمعرفة أي دلالة، حيث الدال يحمل مظهرا خادعا عما يخفيه من دلالات مضمرة، تحيل إلى فهم متناقض عن المعنى المصرح به.

استطاعت التفكيكية أن تحدث تغيرا كبيرا في المفاهيم الألسنية السوسيرية، بتغير نظرتها اتجاه اللغة والعلاقة القائمة بين الدال والمدلول، التي تبدوا علاقة قابلة للانشطار الدلالي، مما يسمح بحدوث شرخ في استيعاب المعنى وجعله معنى متحررا ومتجددا باستمرار، بحيث يتولد معنى جديد بصورة لا نهائيا عند كل قراءة تقويضية جديدة للنص، لذلك يتمثل التغيير الذي أحدثته التفكيكية في اللغة "في بعد المسافة بين الدال ومدلوله أو في ضعف العلاقة بينهما، ترتب على ذلك ظهور فجوة تحولت إلى شك في الآراء التقليدية الراسخة عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والأدب، وتتسع مساحة الشك / الفجوة حتى تختفي العلاقة بين الدال ومدلوله ولا تبقى في النهاية إلا الفجوة بين الاثنين، الفجوة التي يتحقق فيها اللعب الحر للمدلولات، وتتحقق لا نهائية الدلالة أو المعنى"[2].

---

[1]): عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 55.

[2]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 303، 304.

ترفض التفكيكية أن تكون العلاقة التي تجمع الدال والمدلول في العلامة اللغوية قائمة على القصد_أي أنها ترفض أن يكون للنص معنا واحدا ثابتا، بل إن التفكيكية تعمل على إحداث فجوة في العلاقة بين الدال والمدلول، حتى تصيب دلالة النص الشتات والشك وقابلة للتقويض، مما يجعل دلالة النصفي تشظي مستمر غير مستقر على مدلول ثابت، مادام أن الدال لدى التفكيكية ليس إلا علامة سطحية تتناقض مع المدلول المضمر، وبالتالي فإن المعنى الذي يتوصل إليه القارئ في قراءته للنص هو معنى نسبي يتجدد باستمرار عند كل قراءة جديدة للنص، تكون فيه القراءة اللاحقة إساءة للقراءة السابقة، وبالتالي توليد معنا جديد يختلف عن المعنى السابق، وبهذا تصبح التفكيكية استراتيجية قراءة تقوم على هدم النص وتشتيت دلالته، بهدف إعادة تشكيل دلالة جديد له بصورة مختلفة عما كان عليه في السابق.

كما يكشف الناقد "عبد العزيز حمودة" عن المنطلقات التي تنطلق منها التفكيكية في مقاربتها للنص، ويلخصها في المراحل التالية:

_ "إن النص بعكس العمل التقليدي، يتم اكتشافه فقط من خلال نشاط لإنتاج اللغة.

_ متخطيا كل الأنواع والهرميات التقليدية، يقوم النص بتحدي حدود وقواعد العقلانية والقرائية.

_ النص يقوم بممارسة عملية تأجيل لا نهائية للمدلول، عن طريق عملية راديكالية من اللعب الحر المشتت للدوال وهي عملية لا يمكن تمحورها حول مركز أو إغلاقها.

_ لما كان النص يتكون من مقتطفات وإشارات وأصداء ولغات ثقافية لمؤلفين مجهولين ولا يمكن تتبعها، فإنه يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها في معنى، لا يحاسب على أساس الحقيقة بل الانتشار.

_ كتابة كلمة المؤلف لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية، بل أصبحت كلمة مثارة للسخرية، لأن المؤلف الذي لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره ضيفا عليه فقط.

_ القارئ يفتح النص ويحركه، وينتهج في عملية اشتراك لا استهلاك.

_ النص مرتبط باليوتوبيا وباللذة"[1].

إذا فالتفكيكية سعت إلى تحرير المعنى من أحادية المعنى لينفتح على لا نهائية المعنى، حتى تجدد دلالته باستمرار مع كل قراءة جديدة للنص، ويكون ذلك عبر انفتاح النص على القارئ، وقيام القارئ بالشك في اليقينيات المنطقية التي يقوم عليها النص، ثم يسعى القارئ إلى تشتيت نظامه وتقويض دلالته، بكشف ما يحمله النص من تناقض بين المعنى الظاهر والمعنى المضمر فيه، مما يسهم في تولد معاني جديدة تتجدد مع كل قراءة جديدة، تكون في الوقت نفسه إساءة لقراءة سابقة.

[1]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 306.

3_4_ الاختلاف والإرجاء:

ظهرت التفكيكية كردة فعل ثائرة ضد البنيوية في قضية قصدية المعنى، وهي تقر بأن النص ينتج في كل قراءة جديدة دلالة جديدة، فجاك دريدا (Jacque Derrida) يرى بأن النص الجيد هو النص الذي يمنحنا مدلولات متعددة ومختلفة في معناها عن المعنى السابق للنص، بحيث يكون "هذا أن الاختلاف ميسم إيجابي في منهجية دريدا فالمعاني تتعدد بتعدد الاختلافات، وإذا كان دي سوسير يرى أن للمدلول معنى اتفاقيا واحدا، فإن دريدا يرى أن لذلك المعنى مدلولات مختلفة لا متناهية ومتعددة"[1].

يتوسع دريدا (Derrida) في شرح ظاهرة تعدد المعنى في النص، ويربطها بمبدأ الاختلاف الذي يسمح بتمايز الدلالة مع كل قراءة جديدة، ويعد مصطلح الاختلاف من المصطلحات التي أبدعها هو، حيث يرجع تميز مصطلح "الاختلاف" إلى الكيفية التي وضع بها خاصة من ناحية الكتابة وليس النطق، فدريدا (Derrida) عندما وضع هذا المصطلح "صاغ ما يمكن أن يكون اسم الفاعل بإضافة حرف الألف A في اللغة الفرنسية بدلا عن حرف E الذي يكتب بهذا الاختلاف العادي، ومغزى دريدا من هذا أن اختلاف الألف عن حرف E لا يظهر في اللفظ الفرنسي، وإنما يظهر فقط في الكتابة، وبذلك يؤكد دريدا أهمية الكتابة ووضوحها، وهو بهذا يدحض مقولة غموض الكتابة ويقوض مقولة وضوح اللفظ وحضوره"[2].

سعى النقاد إلى ترجمة مصطلح الاختلاف Défirance، محاولين إيجاد مقابلا له يتماشى والقيمة النقدية التي جاء بها "جاك دريدا" (Jacques Derrida)، وإن كان هو ذاته لم يفصل في حقيقة هذا المبدأ الذي تقوم عليه التفكيكية ما إذا كانت مفردة أم مصطلح، فهو منح للاختلاف مفارقة لغوية حينما غير من شكلها اللغوي مخالفا بذلك تركيبتها الأصل بين ance و ence، على الرغم من أن الفارق لا يظهر في النطق لتقارب المخارج الصوتية، عكس الكتابة التي تبين هذا الفارق اللغوي، كما يكمن تميز مفردة الاختلاف عند "دريدا" (Derrida) في كونها "غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى الإنجليزية وسواها من اللغات وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المتجذرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى"[3].

يعد مصطلح الاختلاف في استراتيجية التفكيك من المصطلحات المعقدة، والتي يصعب تحديد دلالتها بشكل واضح، سواء ما تعلق بلغة كتابتها أو عند ترجمتها.

[1]: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 42.

[2]: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 115، 116.

[3]: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 53.

يوضح" جاك دريدا" (Jacques Derrida) في أحد مؤلفاته النقدية عن ماهية الاختلاف الذي يرمي إليه،ويقدم تفسيرا حول الكيفية المزدوجة التي يتأسس منها مصطلح "الاختلاف"، فهو يعني: "أولا: إن المختلف لا يكتب بلغة الذاتي، لأن عقل المختلف أو قوله شرط الخروج من الذات وعليها، أي قبول الآخر والاعتراف به، ويعني ثانيا: أن لا وجود لاختلاف مطلق وبالتالي لا وجود لماهية مطلقة، ويؤكد لنا أن الاختلاف هو الأصل، فالاختلاف طبيعي والائتلاف الثقافي"[1].

إن مفهوم الاختلاف في أي لفظة في النص لا يحمل مدلولا خارجا عن اللفظة ذاتها، بل إن الاختلاف في اللفظة يكمن في اللفظة ذاتها، بما تقدمه من معاني متعددة،تبقي معناها المنسوخ في حالة من التأجيل المستمر عن الدلالة الأصل، ذلك أن "دريدا" يرى أن دلالة الاختلاف تكمن في جملة المعاني المكررة عن المعنى الأصل والتابعة له، دون أن نستعين في شرح معناها بضدها، مما يجعل معناها في تأجل مستمر وفي اختلاف دائم بين الأصل والنسخ.

لذلك فالاختلاف تتحدد دلالته بالعودة إلى الأصل، والأصل ليس أصلا إلا بالاستناد على النسخة التالية له، حيث يقدم "جاك دريدا" (Jacques Derrida) شرحا للكيفية الدينامية التي يتبلور منها الأصل، الذي لا يكون أصليا "إلا بالاستناد إلى النسخة التالية له، التي يسود الزعم أنها تأتي لتنسخه وتكرره، ضامنة له بذلك حيازة تسمية الأصلي أو الأصل، لا يكون الأول أول إلا بالاستناد، استنادا مؤسسا، أي يقيم في جوهر الأول نفسه بما هو أول، نقول الاستناد إلى الثاني الذي يدعم ذلك الأول في أوليته ومن هنا، وبحسب لعب على الكلام عائد إلى ديكومب، فإن الأول في نظر دريدا أول/ ثان، والثاني ثان /ثان"[2].

يظهر أن تميز المعنى وتجدده مرتبط بمبدأي الاختلاف والتأجيل، فهو إلى جانب ذلك ينتج بطريقة آلية مصدرها النص ذاته، دون الحاجة إلى تدخل الثنائيات الضدية في توليد المعنى بشكل مستمر.

[1]: أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 99.

[2]: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 30.

إن التفكيكية تشير دوما إلى تعددية المعنى ولا نهائيته في النص، مادام المعنى مرهون بتجدد فعل القراءة؛ لأن كل قراءة هي توليد لمعنى جديد يسيء لمعنى سابق، وبذلك لا يمكن الوصول إلى معنى مطلق، فالمعنى يبقى مختلفا ومؤجلا باستمرار، ونتيجة ذلك يصبح تولد المعنى في حالة من اللعب الحر للمعاني، وهو وضع ناتج عن دور الاختلاف والتأجيل في التفكيكية، فالاختلاف "يلعب دور تحقيق الدلالة أي الدلالة ممكنة في ضوء الشطر الأول من الثنائية، وهنا يأتي دور الشطر الثاني وهو التأجيل، وإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت، فالتأجيل عنصر تفكيكها، إن التأجيل يعني عملية مستمرة من تأجيل الدلالة ... والتأجيل إذن هو محور اللعب الحر في المنظور التفكيكي"[1].

يتضح في الأخير بأن الاختلاف والتأجيل مبدآن نقديان مترابطان يكمل أحدهما الآخر، حيث يقوم الاختلاف بتمايز الدلالة بالنسبة للدوال ذاتها بدون الاستعانة بالثنائيات الضدية، في حين يضمن التأجيل تعددية المعنى وصيرورتها دون أن يستقر على معنى مطلق، وهي عملية من اللعب الحر، تكون فيه التفكيكية ميدان نقديا قائما على المراوغة في توليد المعنى وتعدده استنادا إلى فعل القراءة المتجدد لدى القارئ.

3_5_ الحضور والغياب:

تقوم رؤية "جاد دريدا" (Jacques Derrida) على معارضة مبدأ الحضور والتمرد عليه، لأنه يعد امتدادا للفكر الحداثي الذي كرس وجود سلطة أو مركز خارج النص يتحكم في معناه، فمبدأ الحضور يعني "وجود سلطة أو مركز حي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها، حيث أن اللغة، خارج النص الأدبي أو داخله، تكتسب مصداقيتها من إحالتها إلى المركز أو تلك السلطة الخارجية، فإن الكلمات في استخداماتها خارج النص أو داخله تعني حضورا لتلك السلطة الخارجية وهو حضور لا سلطة لها عليه"[2].

التفكيكية كامتداد لنقد ما بعد الحداثة الثائر على النقد الحداثي وركائزه المنطقية، فإن التفكيكية تناهض ضد مبدأ الحضور وتتمرد عليه؛ لأنها ترفض جنوح المعنى لقصد مطلق، تتدخل في تشكله قوة مركزية نصية أو خارج نصية، لذلك تسعى التفكيكية للتمرد على تلك القوة الحداثية الخارج نصية من أجل تحرير المعنى وتشظيه بصورة متجددة مع كل قراءة جديدة للنص.

---

[1]: ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 329، 330.

[2]: المرجع نفسه، ص 330.

يتجلى مبدأ الحضور في حضوره الصريح بالنص من خلال العلامات، يكون فيها مبدأ الحضور مرتبط بالقوى الخارج نصية المتحكمة في إنتاج دلالته، لذلك التفكيكية ترفض مبدأ الحضور، لأنه يحمل ما تحاول التفكيكية تقويضه والثورة ضده، فهي تقوم على "الشك النهائي في وجود مركز، أي مركز مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ويمكن اللغة من الدلالة، وبدلا من التقاليد التي يجب أن تدمر بعد أن حجبت الكينونة والنظام الخارجي الذي لم يعد له وجود في ظل غيبية المركز القادر على تثبيت الأشياء، تؤكد استراتيجية التفكيك استحالة الحضور، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائما بالغياب، وتصبح المراوغة indeterminacy والغموض ambiguity والانتشار dissemination والبينصية ولا نهائية الدلالة هي أبرز سمات النص"[1].

إذا كان الحضور يتمثل في وجود قوة خارج النص تسيطر على معاني النص وتثبته، فإن غيابه يحرر النص من القوة الخارج نصية ويحرر المعنى من القصدية، فتصبح العلاقة بين الدال والمدلول قائمة على التشتيت والتشظي، مما يجعل معنا النص غير ثابت على دلالة ثابتة، بقدر ما دلالته تصبح قابلة لتوليد معنى جديد بصورة لانهائية مع كل قراءة جديدة للنص.

إن رفض مبدأ الحضور يجعل من معنى العلامة عرضة للتشتيت، لأنه تم فصلها عن القوى الخارجية التي كانت تثبت دلالتها، لذلك تكون العلامة في غياب الحضور أي في"حالة غياب الشيء أو الزمن ... علامة هشة fragile وفارغة وضعيفة وتافهة futile، وتستطيع أيضا ومباشرة أن تتفلت وتتحرر من الفكرة ومن هذا الزمن، وليس فقط من الشيء ومن المعنى"[2].

هكذا تحرر التفكيكية العلامة من مبدأ الحضور أي تحررها من سلطة المركز الخارج نصي المتحكم في دلالتها، لتصبح العلامة بنية هشة ومفككة، بسبب تقويض مركزها الخارجي الذي كانت تقوم عليه، مما يحدث في النص شرخا يفقده ثباته ويخلخل بنيته المنظمة، وينعكس على معناه الذي يصير معنا حرا متشظيا.

[1]: أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 331.

[2]: ينظر، المرجع نفسه، ص 218.

إن الاختلاف في المعنى وتحرره ينبني على مبدأ الحضور والغياب، بمعنى أن المعنى يكون مختلفا ومؤجلا عندما يغيب الحضور، أي التحرر من سلطة القوى الخارجية التي تتحكم في معناه، مما يجعلنا نستنتج أن الاختلاف في المعنى ينبني "على فلسفة الحضور والغياب، بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك، وبهذا، تتناسل الاختلافات وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتأجيلا وتشتيتا"[1].

يسهم عاملا الحضور والغياب في اختلاف المعنى، وتأجيله بصورة مستمرة، مما ينعكس على تحرر المعنى، وانشطاره مع كل قراءة جديدة للنص.

يسعى دريدا (Derrida) من خلال مبدأي الحضور والغياب إلى إحداث صدع في المركز الخارجي الذي تستند إليه النصوص وتستمد منه ثبات معناها، فيغدو النص في عزله عن تلك القوة الخارجية مشتتا ومعناه مؤجلا، لأنه فقد القوة التي كانت تثبته، وبذلك يصبح المعنى المتشظي "كمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم فيها، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي باللعب الحر الذي يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه"[2].

لذلك أراد "جاك دريدا" (Jacques Derrida) من خلال مبدأ الحضور والغياب تحرير النص من القوة الخارجية باعتباره قوة تؤثر على إنتاج دلالة النص، لذلك فتحرير النص من هذه القوة الخارج نصية يؤدي إلى تشظي المعنى وتأجيله، فيصبح المعنى بعد ذلك في حالة من اللعب الحر غير ثابت على قصد دلالي معين.

---

[1]: جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، ص 43، 44.

[2]: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 119، 120.

3_6_ لا نهائية المعنى:

يعد هذا المبدأ الحوصلة التي تسعى التفكيكية إلى تحقيقه، فهي تحرص على عدم تحجر المعنى، فالمعنى عند التفكيكية متجدد ومؤجل، وهو يتولد عن كل قراءة جديدة للنص، فيترتب عنها حضور معنى وغياب معنى آخر؛ لأن التفكيكية قضت على القوى الخارجية التي كانت تثبت معنى النص، لذلك يعرف عن التفكيكية "بأنها تهاجم الصرح الداخلي سواء شكلي أو معنوي للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل وتهاجم ظروف الممارسة الخارجية أي الأشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية"[1].

إن تفكيك "دريدا" (Derrida) للقوى الخارجية يؤثر على إنتاج الدلالة بصورة لا نهائية، وهو بذلك يخالف ما قدمه "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand Desaussure) حول دلالة العلامة اللغوية وقصديتها، لتكون بذلك الدوال عند "جاك دريدا" (Jacques Derrida) غير خاضعة لأية سلطة خارجية، ويصبح مدلولها متشظيا، بسبب أن "دريدا" (Derrida) يرفض "مفهوم العلامة كما قدمه سوسير باعتبارها علامة مغلقة، تتكون من دال يشير إلى مدلول ليس بالضرورة شيئا ماديا في العالم الخارجي، والعلامة تكتسب صفة الإغلاق والنهائية والذاتية بحكم علاقتها بمركز خارجي هو النظام العام للغة، الذي يؤسس شرعيتها ويمكنها من تحقيق الدلالة، غياب المركز الذي أعلنه دريدا إذن أفقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة"[2].

فتحرر المعنى عند التفكيكيين مرتبط بهدم القوة الخارجة عن النص، والتي يؤثر وجودها على تثبيت المعنى، وهو الوضع الدلالي الذي تتمرد عليه التفكيكية، بالمقابل تسعى التفكيكية إلى تشتيت المعنى النصي بالقراءة المتجددة للنص، حيث تصبح كل قراءة جديدة إساءة للقراءة سابقة، مما يجعل المعنى حرا؛ لكونه ينتج من القارئ بدلالة لا نهائية ومتجددة باستمرار من قراءة لأخرى.

---

[1]): أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، ص 167.

[2]): عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 336.

الباب الثاني: مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق

الفصل الأول: مستويات الدلالة السردية في الثلاثية من منظور التفكيك

الفصل الثاني: مجابهة المسكوت عنه في الثلاثية

الفصل الأول: مستويات الدلالة السردية في الثلاثية من منظور التفكيك

1_ قراءة للعتبة النصية

2_ مركزية الهامش الأنثوي، وهامشية المركز الذكوري في الثلاثية

2_1_ دلالة الأسرة

2_2_مستويات تموقع السلطة الأبوية في الثلاثية:

2_2_1_ شخصية الأب

2_2_1_أ_ دحض الوصاية الأبوية

2_2_ 2_ شخصية السلطة الأبوية الموازية (أقارب، أبناء)

2_2_2_أ_ تشويه شخصية السلطة الأبوية ووصفها بالضعف والشذوذ الجنسي

2-3- مستويات تموقع الشخصية الأنثوية من السلطة الأبوية

2-3-1- الأنثى الخاضعة للسلطة الأبوية

2_3_1_1 _ ترتيب الأولويات.

2-3-2- الأنثى المتحررة من السلطة الأبوية

2-3-3- الأنثى المتمردة على السلطة الأبوي

2_3_3_أ_ خرق المظهر

2_3_3_ب_ التمرد على الفضاء المعيش

الفصل الثاني: مجابهة المسكوت عنه في الثلاثية

1_تمثلات تيمة الجنس في الثلاثية

1_1_خيبة الأمل.

1_1_1_ إرساء فكرة التعدد.

1_2_ كبت الزواج.

1_2_1_ هدم المقولات.

1_3_خطيئة الاغتصاب.

1- تمثلات تيمة الدين في الثلاثية.

2_1_ تمظهرات الصدام العقائدي في الثلاثية.

2_1_1_ دحض المسلمات.

2_2_ الحفر في شخصية رجل الدين وسلوكياته.

3_ تمثلات تيمة السياسة في الثلاثية.

3_1_ رمزية الثورة في الرواية بين عراقة الماضي وانتكاسة الحاضر.

3_1_1_ دحض الرمزية التاريخية.

3_2_ صورة الشخصية السياسية ورمزيتها في الثلاثية

3_3_ تقويض الواقع السياسي

1_ قراءة للعتبة النصية:

تعد الروائية "فضيلة الفاروق"[1] من رائدات الرواية النسوية في الأدب العربي المعاصر؛ لأنها تسخر كتاباتها السردية للسرد عن مواضيع متنوعة تتعلق بمعاناة الأنثى من تسلط السلطة الأبوية في مختلف الحق التاريخية، وهي تسرد وقائعها الروائية وفق أسلوب السرد الذاتي؛ الذي ينطلق من التجارب الذاتية التي عاشتها الروائية لاعتبار تجربتها الحياتية منعكس الألم الجمعي الذي تحياه الأنثى المقموعة من السلطة الأبوية في مختلف الأمكنة والأزمنة، لذلك فجل أعمالها الروائية تمثلت أسلوب السرد السير الذاتي لأنه "يقدم العالم الداخلي أو النفسي للكاتب، وهو أدب يهتم ببواطن الشخصية، إذ يتم سرد محتوى وعيها (ذكريات، أحلام، مشاعر، أوهام) وهذا ما يندرج تحت رواية (تيار الوعي) وهذا كله كتابة ذاتية"[2].

يغلب على الأحداث الروائية المعبر عنها داخل المتن المحكي في الثلاثية غلبة التعبير بضمير الأنا الذي يعود على الروائية ذاتها؛ لأن الروائية ترى في هذا الأسلوب من الكتابة نوعا من النضال النسوي، الذي تسعى فيه الروائية إلى تحقيق ذاتها الأنثوية المفقودة، ويكون ذلك بالتحلي بروح التمرد ضد الآخر ورفض تبعيتها له، حيث تهدف الروائية من وراء هذا إلى "تحرير المرأة من الضوابط الاجتماعية والدينية والاقتصادية القائمة على المعايير المزدوجة وتتناول الصراع النفسي الذي تعانيه المرأة نتيجة الاضطهاد الذي تعيشه والنزاع بين رغبتها بتحقيق ذاتها والاستسلام لسجنها الداخلي الذي ترسخت في أعماقه ذات المفاهيم التي تحاول محاربتها والخارجي الذي يحارب محاولة المرأة التحرر من المفهوم التقليدي للأنوثة أي عن دورها المحدد كأم وزوجة ورحم ولود"[3]، فقد تمكنت الروائية من تجاوز هذا الوضع التقليدي المعنف من خلال استحواذ الأنثى لمكانة مهمة في ثلاثيتها الروائية، حينما تقلدت الروائية دور البطولة الأنثوية تحت اسم مستعار، حيث سعت إلى التمرد على السلطة الأبوية، وتقويض أفكارها التي حطت من مكانة الأنثى مقارنة بالمكانة المقدسة التي أخذتها الذكورة في الواقع.

---

[1]): روائية جزائرية اسمها الحقيقي "فضيلة ملكمي"، ومعروفة أدبيا بكنيتها "فضيلة الفاروق"، ولدت في عشرين نوفمبر 1967م بقرية آريس بولاية باتنة شرق الجزائر، وهي البنت البكر لوالديها، قامت عائلة عمها بتبنيها من النشأة إلى غاية وصولها لمرحلة التعليم الثانوي، تحصلت على شهادة البكالوريا سنة 1987م في تخصص الرياضيات، تخلت عن دراسة الطب بجامعة باتنة بعد عامين من التحاقها به، لتلتحق بمعهد الآداب بجامعة قسنطينة، وهو التغيير الذي ساعدها على تفجير موهبتها في الكتابة الروائية، حيث عرفت الروائية بأسلوبها السردي الجريء، الذي تبوح فيه عن رفضها للنمطية التي تعيشها المرأة في الواقع العربي عامة والجزائري خاصة، تدرجت في العمل الصحفي بعد تخرجها من الجامعة، اضطرت فضيلة الفاروق لمغادرة الجزائر باتجاه بيروت في أكتوبر 1995 بعدما تدهور الوضع السياسي في الجزائر خلال السنوات التالية (1989_ 1990م)، يحفل مشوارها الأدبي بعديد الأعمال السردية، وهي تشغل حاليا منشطة لحصة "صباح الخير" في القناة الإعلامية اللبنانية "العربي" .

[2]): عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 33.

[3]): وائل علي فالح الصمدي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية 2010م، ص 29.

إن العلاقة الاجتماعية بين السلطة الأبوية والأنثى تبدو متصدعة في الثلاثية الروائية، لذلك تحاول الروائية "فضيلة الفاروق" بقلمها السردي قلب موازين القوى بين الفئتين، حينما تسعى إلى إعادة وضع الأنثى في مكانتها المستحقة، في حين تندد بتسلط الآخر ضدها، وتهمش مركزيته داخل الرواية، وهو التغيير الذي تنشد من خلالها تحسن مكانتها في الحياة الاجتماعية، على الرغم من أن النقلة التي تحاول الروائية تجسيدها في أعمالها الروائية تعتليها عديد العراقيل، التي تتجلى في رفض السلطة الأبوية لهذا التغيير، إلا أن الروائية فضيلة الفاروق في ثلاثيتها تتجاوز هذا الصراع الإقصائي عندما تجعل من رواياتها رسالة نضالية تدعو إلى التعايش الإنساني بائتلاف بين الجنسين.

تجسد الروائية في ثلاثيتها فكرة إيديولوجية ذات بعد نسوي مفادها: دفاع المرأة عن ذاتها والمطالبة بحقوقها، إذ تجسدت هذه الفكرة في ثورة الروائية ضد الأفكار الأبوية التي حاولت تشويه الأنثى بسمة العار والتبعية، فهذه النظرة الاحتقارية الغرائزية التي مارستها الذكورة ضد الأنثى جعلتهم ينظرون إلى الأنثى على أنها جسد متاح للإشباع الجنسي، وتناسوا بأن الأنثى كيان إنساني قبل أن تكون قبلة لشهواتهم المكبوتة.

إن هذا الوضع المأساوي الذي عاشته الأنثى في سياق ما، دفع بها إلى تبني النضال النسوي في كتاباتها السردية من أجل رد الاعتبار لذاتها ومن ثم الدفاع عن حقوقها المسلوبة من الآخر، حيث تتشبع ثلاثيتها بمبادئ النسوية انطلاقا من رواية "مزاج مراهقة"[1] الصادرة سنة 1999م من 304 صفحة، وهي الرواية البكر في مسارها الروائي الطويل، فتكتب الروائية عنها منشورا في صفحتها الافتراضية على مواقع التواصل الاجتماعي (فيسبوك) قائلة: "مزاج مراهقة أول رواية لي صدرت عام 1999م؛ وهي رواية كتبتها بدموعي، خاطبت فيها الورق لأني لم أجد وقتها أي صديق لي في الغربة، خليط من الندم والوجع والضياع بعد أن اضطررت لمغادرة الجزائر واختيار بلد آخر للعيش، عودة لذكريات الأماكن، لقسوة مجتمعنا على الأنثى، لبداية انهيار هيكل المثقف في الجزائر، نخر السوس للجامعة الجزائرية، وأشياء أخرى"[2].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999م.

[2]): فضيلة الفاروق، منشور على صفحتها الافتراضية "فضيلة الفاروق" في موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-139056609480015/، رابط المنشور: https://web.facebook.com/139056609480015/photos/a.142043319181344/1866959556689703/?type=3&theater، يوم 30أفريل2018م، على الساعة 10:48.

إن هذه الرواية تركت في الروائية أثرا نفسيا موجعا يجمع بين الاستلاب الهوياتي وألم الاغتراب؛ بسبب حزنها على ما آل إليه الوطن من حرب أهلية دامت عشر سنوات متتالية، تقاتل فيها أبناء الوطن الواحد فيما بينهم من أجل تحقيق المصالح الشخصية الضيقة على حساب المصلحة الوطنية، حيث دنست أنانيتهم وتطرفهم طهارة الوطن، وأغرقوه في وديان من الدم والدموع، حتى صارت معظم أيامه حدادا يشيع فيها الموتى في المقابر.

أبدعت الروائية في إصدار رواية ثانية هي رواية "تاء الخجل"[1] الصادرة سنة 2003م، باحت فيها عن المعاناة التي كانت تعيشها المرأة الجزائرية خلال سنين الجمر في التسعينيات من القرن الماضي، نددت فيها برفض الظلم الذي تعرضت له الأنثى في تلك الحقبة المريرة من تاريخ الجزائر المعاصر؛ حيث سعت في كتابتها السردية أن تستشرف للمرأة الجزائرية مستقبلا أفضل مما عاشته في العشرية السوداء، وفي هذا تقول الروائية عن روايتها "تاء الخجل" مخاطبة قراءها: "بناتي الحبيبات لم أكتب هذه الروائية إلا لنقول لا للظلم"[2]، إلا أن ظهور الرواية للعلن عرف اصطدامه بعراقيل عدة حالت دون ظهورها بالصورة المثلى التي كانت الروائية تتوقعها، إذ ظلت الرواية تتجول وترفض بين دور النشر إلى أن قبلت دار الرايس قبولها للنشر سنة 2003م، ونظرا لقيمتها الأدبية بادر النقاد إلى ترجمتها إلى عدة لغات عالمية.

ألحقت الروائية نتاجها الروائي بإصدار عدة روايات متتالية، كان آخرها صدور رواية "أقاليم الخوف"[3] الصادرة سنة 2010م، وهي مكونة من 121 صفحة، حيث يتبادر" للقارئ من خلال العنوان أنها كتبت نصا أقل جرأة عن سابقيه، لكن مضمونه يوحي عكس ذلك، حيث تمنح الكاتبة لروايتها عتبة نصية تحيل على الثالوث المحرم (الجنس، الدين، السياسة) الذي طالما خافت المرأة الجزائرية الخوض فيه"[4].

---

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2003م.

[2]: فضيلة الفاروق، منشور على صفحتها الافتراضية "فضيلة الفاروق" في موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، رابط الصفحة: https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-139056609480015/، رابط المنشور: https://www.facebook.com/139056609480015/photos/a.1066350396750627/3310676508984660/?type=3&theater، تاريخ النشر: 4جويلية 2020، الساعة: 07:21.

[3]: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2010م.

[4]: إيمان مليكي، تيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال رواية (أقاليم الخوف) ل (فضيلة الفاروق) أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، السنة2، م2، ع2، جويلية/يوليو 2018، ص 364.

المميز في هذه الرواية أن الروائية انتقلت بالقارئ إلى التعبير عن متخيل روائي جديد، تسرد فيه عن وقائع تاريخية مستوحاة من سياق غزو العراق سنة 2003م، وهو انتقال ينم عن الروح القومية للروائية وغيرتها على واقعنا العربي الذي بات يعيش في أزمات إنسانية لا تنتهي غيرت حاله من وطن كان مهدا للحضارة إلى وطن عربي تزدحم فيه النكبات والانقسامات.

تواجه الروائية في ثلاثيتها هذه الأزمة بنضال نسوي قومي النزعة، حينما تتقلد الروائية دور البطلة المثقفة في المتن المحكي محاولة الدفاع عن انتمائها القومي، باعتبارها فتاة مثقفة عليها مسؤولية التزام اتجاه قضايا الأمة والوطن، وسبيلها لتحقيق ذلك هو انتهجها لأسلوب الكتابة السردية من أجل استشراف واقع أفضل للوطن عامة وللأنثى خاصة، لأن دور المثقف في الواقع لا يختلف عن دوره في الرواية، التي تتيح له فرصة "تحقيق كل الأحلام التي لم يستطع تحقيقها على مستوى الواقع، بما فيها الخيبة السياسية والمكبوتات الإيديولوجية المتعلقة أساسا بحرية الجهر بالمواقف والدفاع عنها، فالمثقف هو المبشر بالتغيير القادم في رواية السبعينات، وهو المنتقد لواقعه والناقد للتاريخ والهوية في رواية الثمانينات، وهو المأزوم والمهزوم تحت وطأة الواقع في رواية التسعينات من القرن العشرين"[1].

يتخذ المثقف العربي مكانة مهمة في الرواية، حيث يتراوح دوره بين المسؤولية في نشر الوعي لدى المجتمع، ومشاركة في النضال الثقافي من أجل تحقيق التغيير الإيجابي للواقع الذي ينتمي إليه، فالمثقف في الرواية يجسد دور النخبة الواعية بقضايا وطنها وتطلعات شعبه؛ لأن المثقف لا يعيش في انفصال مع واقعه، بل هو في وصال مستمر معه، إلا أن الأنثى المثقفة كعينة خاصة من هذا الوضع الثقافي المتأزم، لم تسلم من هيمنة السلطة الأبوية، لما مارسته ضدها من اضطهاد وإقصاء، لذلك أضحى إثبات الذات الأنثوية المثقفة في الواقع المعيش أمرا مستحيلا؛ لأن السلطة الأبوية شكلت "عائقا أمام الأنثى المثقفة في انطلاقتها الفكرية، والاجتماعية، والإبداعية، وتتكون تلك السلطة من مجموعة مكونات نسقية، من: الأعراف والتقاليد ومنظومة القيم الأخلاقية، والمجتمع يجعل هذه المكونات من ثوابته، التي يصعب تجاوزها أو يحظر اختراقها، وقد تناول السرد النسوي هذه السلطة بالنقد، ومحاولة التغيير، ثم الخروج عليها، لكن الأنثى المثقفة لم تستطع إلى ذلك سبيلا، فاكتفت بالرفض الصوتي، والهروب من هذا الواقع"[2].

[1]: ينظر، عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله، دار الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016م، ص20.

[2]: منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد دراسة حول أزمة الهوية في السرد النسائي السعودي، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015م، ص 257.

عملت الروائية في الثلاثية الروائية على تقويض الهيمنة الأبوية الممارسة على الأنثى المثقفة بتوظيفها لصوت الأنثى المثقفة في الرواية، فسعت بتوظيفها هذا إلى التغيير من واقعها عبر نشرها للوعي التحرري، الذي يعمل على فك تبعيتها من الآخر، حيث اتخذت من التمرد أسلوبا مقاوما يحررها من هاجس الخوف والصمت الذي كبدل حريتها ردحا من الزمن، إلا أن نضالها النسوي اصطدم في كثير من الحالات بالفشل؛ لأن السلطة الأبوية تحصنت بجملة من الأنساق الثقافية التي تكرس صورة مشوهة عن الأنثى منذ الأزل إلى اليوم، حينما حصرت وجودها في التبعية المطلقة للسلطة الأبوية، وهو الوضع الذي أسهم في تأزم الصراع مع الآخر، فقد خرج الصراع من حدود الشخصنة إلى الأمكنة، فلم تعد معاناة الأنثى المثقفة منحصرة بصراعها الذاتي مع الآخر، بل توسعت معاناتها لترتبط بالفضاء الذي تنتمي إليه، فلم تعد أزمتها الوجودية والثقافية منحصرة في الفضاء الضيق، الذي يشمل فضاء البيت أو الشارع أو القرية أو المدينة، بل توسعت أزمتها لتمتد إلى فضاء الوطن، بما يعيشه من أزمات عامة، تسببت فيها السلطة الأبوية بأفكارها المتطرفة في تأزيم الأوضاع المعيشية فيه ، وأسهمت في التضييق على حرية الأنثى خاصة.

تبوح الروائية في ثلاثيتها عن تلك المآسي التي لحقت الوطن، وأغرقته بالدم والدموع، وألبست شعبه ثوب الحداد، فلا صوت يدوي فوق صوت الرصاص والأنين، فكانت الأنثى هي القربان الذي يقدم لإخماد نيران الحرب، فقد تجاوز السرد في الثلاثية حاجز الصمت، الذي سجن ذات الأنثى سرحا من الزمن، وحصرها في زاوية ضيقة من زوايا العار والتبعية في ظل وطن كبير وواسع.

تعد العتبة النصية بالنسبة للقارئ فاتحة العمل الروائي، لما تحتويه من دلالات تستثير القارئ وتدفعه لإشغال أفق توقعه حول ما يمكن أن تبوح به الثلاثية من أنساق ثقافية دالة، تحمل أبعادا دلالية عدة تختلف معانيها باختلاف زاوية النظر التي ينطلق منها كل قارئ عند قراءته لعناوين الثلاثية الروائية، لأن "العنوان هو مفتاح الكتاب، فلا يمكن لأي قارئ أن يتجاوب نفسيا مع أي عمل بدون إلقاء نظرة أولى على عنوانه"[1]

إذا كان القارئ متذوقا للرواية فإن الناقد التفكيكي دوره أعمق من القارئ؛ لأنه يتجاوز في تفاعله مع النص هواية التذوق النصي ليمارس عليه آلية التقويض، فيكشف ما فيه من أنساق ثقافية، تتناقض في معناها الظاهر مع المعنى المضمر، وهو ما أحاول انتهاجه في هذا البحث، الذي تتجلى أولى مراحله النقدية التطبيقية في دراسة العتبة النصية للثلاثية، والتي تتمثل دلالتها كالتالي:

[1]: عبد الملك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص 13.

1_1_قراءة الغلاف الروائي في رواية "مزاج مراهقة": نجد أن الغلاف في رواية "مزاج مراهقة" يتكون من:

1_1_1_ تحليل العنوان في رواية "مزاج مراهقة":

1**_1_1_أ_ صوتيا:** جاء البناء الصوتي للعنوان مشكلا من دوال لكل منها خصوصية صوصية ودلالية ما، وهي تجلى كالتالي:

_حرف الميم (م) هو: حرف رتبته الرابع والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه انطباق الشفتين... وهو من الحروف الشفوية"[1].

_ حرف الزاء (ز) هو: حرف رتبته الحادي عشر من الحروف الهجائية، "ومخرجه من طرف اللسان مع ما فوق الثنايا السفلى، وهو لا يصاحبه استعلاء في أقصى اللسان... وهو من الحروف الأسيلية"[2].

_ حرف الألف (ا) هو: حرف المد، "ومخرجه من أقصى الحلق... وهو من الحروف الجوفية الهوائية المدية"[3].

_ حرف الجيم (ج) هو: حرف رتبته الخامسة من الحروف الهجائية، "ومخرجه منطقة وسط اللسان وما يحاذيه من اللثة العليا... وهو من الحروف الشجرية"[4].

_ حرف الميم (م) هي: حرف مكرر في العنوان سبق شرحه.

---

[1]): ينظر، بدون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310.

[2]): ينظر: المرجع نفسه.

[3]):ينظر: نفسه.

[4]): ينظر، نفسه.

_ حرف الراء (ر) هو: حرف رتبته العاشرة من الحروف الهجائية، "ومخرجه طرف اللسان الدقيق مع شيء من ظهره وما يحاذيه من لثة الأسنان العليا أو أول غار الحنك... وهو من الحروف الذلقية"[1].

_ حرف الألف (ا) هو: حرف مكرر في العنوان سبق شرحه.

_ حرف الهاء (ه) هي: حرف رتبته السادس والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه أقصى الحلق... وهو من الحروف الحلقية"[2].

_ حرف القاف (ق) هو: حرف رتبته الواحد والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه أقصى اللسان مع ما يقابه من الحنك العلوي... وهو من الحروف اللهوية"[3].

_ حرف التاء (ة) هي: حرف رتبته الثالثة من الحروف الهجائية، "ومخرجه طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا... وهو من الحروف النطعية"[4].

اتسمت التركيبة الصوتية لعنوان الرواية "مزاج مراهقة" بالتنوع والإختلاف بين الحروف، حيث جاءت تركيبته اللفظية متوازنة في تشكيلتها الصوتية بين ما تحتويه من أصوات مجهورة: (الجيم، الزاء، الراء، الألف، الميم)، وأصوات مهموسة: (الألف، التاء، الهاء، القاف)، لذلك فالعنوان متذبذب الجريان على اللسان، يتأرجح في نطقه بين الشدة والرخاوة والتوسط والتركيب، مما يترتب عن نطقه تولد نبرة صوتية تتوافق في دلالتها مع الحالة النفسية التي تعيشها الروائية المتأثرة بمعاناة المرأة من الآخر.

[1]): ينظر: بدون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310

[2]): ينظر: المرجع نفسه.

[3]): ينظر: نفسه.

[4]): ينظر: نفسه.

1_1_1_ج_دلالة العنوان:

تتحدد دلالة العنوان في رواية "مزاج مراهقة" بكونه يتكون من دالين مختلفين من حيث الكيف، حيث يرتبط أحدهما بالجانب السيكولوجي (مزاج)، أما الثاني فيرتبط بالجنس الأنثى التي تكتسب صفة (مراهقة)، وعلى هذا الأساس تتحدد دلالة الدالين اللذين جاء بهما عنوان الروائية في بعده المفاهيمي كالتالي:

_ مزاج: حالة إنفعالية لا شعورية تتسم بالعرضية،إذ يظهر ويختفي دون تحديد دقيق للكيفية التي يتشكل بها كانفعال نفسي ناجم عن استجابة لمثيرات خارجية، مما قد يحدث استجابة عند شخص ما، تتراوح إما بإشباعها أو تثبيطها في اللاشعور، مما ينعكس عليه باكتساب شخصية غير متزنة، ويتجلى المزاج بأربعة أنماط هي:

_ "المندفع الذي يتسم بسمات متقاربة مثل شدة الإستثارة، والإندفاع والطيش وكثرة التسلط والعدوانية.

_ الخذول والذي يتسم بمثل هذه السمات كضعف النشاط، وتطرف الهدوء والإكتئاب والسكينة والخضوع والتخاذل.

_ المتزن الذي يتسم بالإعتدال مع ظهور النشاط وكثرة الحركة والملل السريع حين لا يوجد ما يشغله، وهو فعال ومنتج.

_ الهادئ المتزن الذي يتسم بالقبول والمحافظة والرزانة، وهو عامل جيد ومنظم"[1].

فالمزاج حالة انفعالية متقلبة، تتبعه دوما سلوكات تعكس البعد النفسي للشخصية، وعلى أساسه تتشكل شخصية الشخص.

_ مراهقة هي: مرحلة عمرية هلامية، تظهر كمحطة إنتقالية بين مرحلتي "الطفولة وبين الرجولة أو الأنوثة، وأن فترة العمر لا يمكن تحديدها بدقة، لأنها تعتمد على السرعة الضرورية في النمو الجسمي، وهي متفاوتة، بينما أن عملية النمو السيكولوجي ليست غير محددة فحسب، وإنما هي غامضة أيضا ومن غير السهل أن تفرز هذه المرحلة من حياة الإنسان حتى يصبح الفرد ناميا بصورة كلية"[2].

---

[1]): سامر محمد ماجد حامد، السمات الشخصية والعقلية لدى طلبة جامعة النجاح الوطنية وعلاقتها ببعض المتغيرات الديمغرافية، أطروحة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في الإدارة التربوية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 1424هـ_2003م، ص 33.

[2]): جميل حمداوي، المراهقة خصائصها ومشاكلها وحلولها، عنوان الموقع:
https://ar.islamway.net/book/22566/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%82%D8%A9-%D8%AE%D8%B5%D8%A7%D8%A6%D8%B5%D9%87%D8%A7-

جاء العنوان الروائي في راوية "مزاج مراهقة" ثنائي التركيب (مزاج) و(مراهقة)، حيث ورد كل من اللفظتين بصيغة التنكير التي تفيد التعميم، فجاءت مفردة (مزاج) من الناحية الإعرابية دور المبتدأ، لوجوب تقدمه في حالة نكرة مظافا إلى لفظ نكرة (مراهقة)، حيث نستدل بأن هذه الأنثى المراهقة ترتبط في ألمها بمزاجها لكونها جاءت مضافة إليها، كما تنتهي مفردة (مراهقة) بتاء مربوطة، تدل على الأنثى المقيدة، جاءة الحركة الإعرابية في آخر حرف من كلمة (مراهقة) مكسورا_ أي أن الانثى المراهقة تعاني إنكسارا في نفسيتها، فهذه الحالة النفسية المتقلبة والحزينة هي حالة ثابتة في الرواية، وإضافة إلى ذلك فإن العنوان يمركز للثنائية الضدية المنطقية التي سادت الفكر الحداثي، ويظهر ذلك في تفضيل أسبقية مفردة مزاج التي وردت بصيغة المذكر، وتليها مفردة مراهقة التي وردت بصيغة المؤنث، وهو ترتيب يكرس فكر السيادة الذكورية من جهة، ويكرس تبعية الأنثى له من جهة أخرى.

كما تكشف الروائية داخل المتن المحكي في الرواية عن حقيقة اختيارها لهذا العنوان، حينما تصرح بأنه لقب أطلقه "توفيق"على محبوبته "لويزا"، تقول الروائية: "كان لي (مزاج مراهقة) كما كان يقول لي توفيق دائما بسبب تلك الأحلام التي لا تكف عن مجاملتي وفصلي عما يحدث في الدنيا"[1].

إذن فالعنوان يحيل على رؤية سيكولوجية تتسم بالإضطراب، تبحث فيها الأنثى المراهقة عن الإنسجام الهوياتي بصورة دينامية، تتأرجح بين تقبل منطقية المرحلة النفسية التي تعيشها، والخوف من ردة فعل المجتمع اتجاهها، لذلك أستشف بأن العنوان يحمل في مضمونه صراعا مزدوجا بين الذات الأنثوية مع نفسها ومع الآخر.

%D9%88%D9%85%D8%B4%D8%A7%D9%83%D9%84%D9%87%D8%A7-%D9%88%D8%AD%D9%84%D9%88%D9%84%D9%87%D8%A7، الرابط: https://books.islamway.net/1/549_%20morahqatarbiaa_hamdon.pdf، ص 08.

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 117.

1_1_2_ دلالة الاسم المستعار للروائية:

يعتلي واجهة غلاف الرواية الاسم المستعار للروائية، حيث جاء اسمها مكونا من دالين اثنين هما: (فضيلة)؛ وهو: اسم أنثوي تراثي كثير الإستعمال في المجتمع الجزائري، وهو يدل على درجة عالية من النبل، لأن اسم "فضيلة" يدل على القيم الخلقية الحميدة التي يسعى الفرد للتحلي بها في حياته الاجتماعية.

أما الشق الثاني من لقبها الروائي فيتجلي في مفردة (الفاروق)، وهو لقب ذكوري له مرجعيته الدلالية في التاريخ، لاعتباره لقبا نبيلا أطلق على شخصية "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه للدلالة على عدله وإنصافه في الفصل بين الناس بالحق ورفض الباطل طيلة مرحلة خلافته، فالروائية تتقمص هذا اللقب وتلحقه بها في مفارقة فريدة، تكمن أعجوبتها في أن هذا اللقب لم يلحق بالأنوثة من قبل، فقد ظل حكرا على جنس الذكورة فقط، وهو ما يبين بأن الروائية لها شخصية جرئية ومتمردة على الأعراف المألوفة ولها شغف بتجسيد واقع أنثوي مختلف عما هو سائد، لذلك هي تسعى بقلمها الروائي لإعادة الأنثى إلى مكانتها الحقة التي تستحق باعتبارها كيانا أنسانيا يرمز للحياة واستمراريتها.

يتركب الاسم المستعار الذي اتخذته الروائية كختم يميز واجهة إبداعها الروائي من دالين يحملان دلالة سامية ومتناقضة في نفس الوقت، حيث يتشكل أولا من الاسم الأنثوي (فضيلة)، وهو اسم ينتهي بتاء مربوطة للدلالة على الأنثى الخاضعة والتابعة للسلطة الأبوية، ويتشكل الاسم المستعار ثانيا من اللقب الذكوري (الفاروق)، أضيف إلى الاسم الأنثوي الأول من أجل الرفع من مكانة الأنثى، كما كسر ترتيب الأسامي في الاسم المستعار النظرة الذكورية التي كرست تبعية الأنثى للذكورة، بعدما سبق الاسم الأنثوي (فضيلة) اللقب الذكوري (الفاروق)، لذلك فاسمها المستعار يحمل دلالة استشرافية تتنبأ بفتح جديد تقوده المرأة، بغية استرجاع مكانتها المحترمة في المجتمع.

يعد هذا الأسلوب التنكر بأسماء مستعارة في الرواية النسوية من أهم الخصائص الأسلوبية التي تميزها عما يكتبه الآخر لأسباب عدة، تأتي في مقدمتها خوف الروائيات من ردة فعل المجتمع اتجاه ما تكتبه المرأة في رواياتها، وكذلك يرجع الأمر إلى وجود "مانع خارجي موضوعي هو حرم المجتمع الذكوري ومانع ذاتي هو حالة الاستلاب التي تعيشها المرأة حيال جسدها"[1]، كما يتمرد اسمها المستعار في تركيبته على التمركز المنطقي الذي ساد الفكر الحداثي في السابق، من خلال تفضيل الروائية "فضيلة الفاروق "تسبيق صيغة المؤنث "فضيلة" على صيغة اللقب الذكوري "الفاروق"، وهو توظيف جديد تبوح فيه الروائية عن أولى ملامح التمرد الأنثوي على الأعراف الفكرية الاحتقارية التي كرستها السلطة الأبوية ضد الإبداع الأنثوي في سياق ما.

[1]): مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، 2013م، ص 35.

1_1_3_ دلالة العلامات غير اللغوية في غلاف رواية "مزاج مراهقة:

1_1_3_أ_ اللون وأيقونة الجسد:

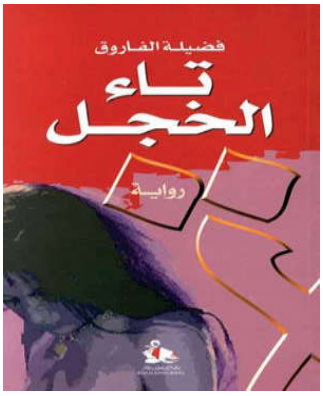
يغلب على غلاف الرواية اللون الأصفر، وهو يوحي بدلالة رمال الصحراء، فالصحراء على شساعتها فهي تحيل إلى التيه و الشاطئ على تموجه فهو يحيل على النجاة، ثم يتوسط هذا الغلاف لوحة فنية ذات شكل هندسي متمثل في المستطيل بأبعاده المتفاوتة (طول، عرض)، وهو يمثل حالة لا استقرار التي تعيشها الأنثى المراهقة، حيث نجد بداخل هذا المستطيل صورة لملامح وجه أنثى (حاجب، عينين، أنف، فم، خد، وجبين، وحنك)، وهي ملامح فتاة مراهقة تتأمل في الوجود في لحظة من استبطان الذات الحزينة.

كما ألحظ تناثرا للون الأحمر الآجوري على بياض الغلاف، مصدره وجود نزيف في الجهة اليمنى من رأس الأنثى، مما يدل على تعرضها للتعنيف، وهذا التوصيف يجعلني أخمن بأن الأنثى ستتقمص دور البطلة الضحية داخل المتن المحكي للرواية، كما يحيط بالوجه الأنثوي لون أزرق للدلالة على الدموع المنهمرة من عيونها، مما يوحي بأن هذه الأنثى تغرق في حزنها من الألم، أو أن هذا اللون يرمز للماء أو المطر الذي يرمز للنماء والحب، وهي دلالة إيجابية تتعارض مع الدلالة السلبية التي تربط اللون الأزرق بالحزن، ويتخلل اللوحة الفنية زركشات فوضوية ذات عقد متداخلة فيما بينها، تحاول تشويه هذه اللوحة بإيحائياتها الحزينة، فكأن الروائية من خلال اللوحة تحاول تصوير شخصية الأنثى المراهقة على أنها تعيش في حالة من التيه والألم، بسبب تلك العقد التي كرست الهيمنة الذكورية ضد الأنثى،وهو الوضع الذي أجبر الأنثى على البحث عن شاطئ النجاة المأمول.

يدل اللون الأسود في عنوان الرواية على الحزن أوالموت أوالحداد، وهو يشير إلى المصير البائس الذي حل بالوطن في مرحلة التسعينيات، حيث انتشر القتل والإغتصاب وعم الخراب، بسبب الجماعات الإرهابية المتطرفة التي قلبت حال الوطن في مرحلة الاستقلال، وجعلت وضعه لا يختلف عما كان عليه في سياق الحقبة الاستعمارية.

يأتي في الأخير اللون الأحمر الذي يلون الاسم المستعار للروائية، وهو لون يدل على الدم والأصل والتضحية، فقد استطاعت الروائية من خلال هذا اللون أن تدمج دلالته مع تركيبة اسمها المستعار المكون من دالين مختلفين هما (فضيلة) يدل على الأنثى و(الفاروق) يدل على لقب ذكوري، وبالتالي فهو يحمل دلالة التحدي والتعارض، أين يسعى أحدهما لإقصاء الآخر، حيث تتقمص فيه الأنثى سمات الذكورة في حالة تعكس الاستلاب الهوياتي الذي اكتسبته الأنثى من حياتها المتمردة.

1_2_ قراءة في الغلاف الروائي في رواية "تاء الخجل":



تتكون واجهة الرواية من علامات لغوية دالة (العنوان، إسم الروائية)، وعلامات غير لغوية دالة تمثلت في (الألون: الأحمر، البنفسجي، الأبيض، جسد أنثى: شعر، ملامح وجه)، ترسل الروائية من خلالها معانيها التي تثير أفق توقع القارئ، وتدفعه لفك شفرتها، وأولى هذه المفاتيح الدلالية المتاحة للقارئ أثناء إطلاعه على الرواية، تتجسد في عنوان الرواية باعتباره العتبة النصية الأولى للرواية، حيث تتجلى دلالته كالتالي:

1_2_1_ تحليل العنوان في رواية "تاء الخجل":

1_2_1_أ_ صوتيا: يتكون عنوان الرواية "تاء الخجل" من دالين هما (تاء) و (الخجل) ولكل دال دلالته، وأولى النوافذ الدلالية في العنوان نجد التركيبة الصوتية؛ ضمت جملة من الحروف التي لها خصوصية في المقطع الصوتي، ويتمظهر ذلك كالآتي:

_ حرف التاء (ت) هو: الحرف الثالث من الحروف الهجائية، "ومخرجه طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا... وهو من الحروف النطعية"[1].

_ حرف الألف (ا) هو: حرف من حروف المد، "ومخرجه من أقصى الحلق... وهو من الحروف الجوفية الهوائية المدية"[2].

_ حرف الهمزة (ء) هو: حرف انفجاري "مخرجه من أقصى الحلق... وهو من الحروف الحلقية"[3].

---

[1]): ينظر، دون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310 .

[2]): ينظر، المرجع نفسه.

[3]): ينظر، نفسه.

_ حرف الخاء (خ) هو: الحرف السابع من الحروف الهجائية، "ومخرجه من أدنى الحلق... وهو من الحروف الحلقية"[1].

_ حرف الجيم (ج) هو: الحرف الخامس من الحروف الهجائية، "ومخرجه وسط اللسان مع ما يحاذيه من اللثة العليا... وهو من الحروف الشجرية"[2].

_ حرف اللام (ل) هو: الحرف الثالث والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه إحدى حافتي اللسان مع ما يحاذيها من لثة اللأسنان العليا... وهو من الحروف الذلقية"[3].

جاءت التركيبة الصوتية للعنوان متسمة بالتوازن في التمازج بين الأصوات الهمسية (ت، أ، خ) والأصوات المجهورة (ج، ل)، وهي تشكيلة صوتية ذات رنين متذبذب يرتفع إيقاعه عند الأصوات المجهورة، وينزل بشيء من الرخاوة واللين مع الأصوات الهمسية، وهو بذلك يدل على الأنين والصراخ، بسب حالتها النفسية الحزينة التي تجمع بين البكاء والألم والصمت.

1_2_1_ب_ دلالة العنوان:

يتكون عنوان الرواية "تاء الخجل" من تركيبة ثنائية الدال، يأتي في شقها الأول دال (تاء) وهو يشير إلى مدلول الأنثى، وهو يعتبر الحرف الثالث من الحروف الهجائية، يأتي ترتيبه بعد حرف (الألف) الذي يحتل الصدارة في حروف الهجائية، أين يشير حرف (أ) إلى كلمة (أب)، وبعده حرف (الباء) الذي يشير إلى كلمة (ابن/ بنون)، ثم يليه حرف (ت) الذي يقصد به شخصية (بنت)، للدلالة على مكانتها الهامشية في البناء الأسري، لأن مكانتها تأتي بعد مكانة الأبوة ثم البعولة، فتركيبة العنوان أرادت الروائية بها تقويض نسق الفحولة السائد في العرف الاجتماعي الذكوري، الذي حط من وجود الأنثى مقابل اعلائه من مكانة الذكورة، لذلك فالعنوان جاء محملا بدلالة الإنتقام للأنثى من الآخر.

هذا التصنيف الطبقي عبرت عنه الروائية بذكاء، من خلال تمثلها لهذا العنوان الموحي بهامشية الأنثى مقابل مركزية الذكورة في العرف الاجتماعي، حيث جاءت التاء في العنوان لتثير تساؤلات عديدة حول ماهيتها، كتاء يتأرجح معناها بين مستويين اثنين هما (تاء مفتوحة)، كالتاء الموجودة في كلمة (موت)، وهي تدل على الحرية التي تأتي بعد التضحية، و(تاء مربوطة) كالتاء الموجودة في كلمة (حياة)، وهي تدل على التقييد والتبعية، لذلك يبقى مصير الأنثى مجهولا، وكفاحها متواصلا من أجل استرجاع مكانتها في المجتمع.

---

[1]): ينظر، دون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310 .

[2]): ينظر، المرجع نفسه.

[3]): ينظر، نفسه.

أحال الشق الثاني من العنوان على الانفعال النفسي المتمثل في الشعور بالخجل، وهو يعد أحد الانفعالات "التي تصاحب الخوف عدما يخشى الفرد المواقف الراهن المحيط به وقد ينشأ الخجل من الشعور المرهف بالذات وهو إتجاه نفسي خاص وحالة عقلية انفعالية تتميز بالشعور بالضيق في اجتماع الخجول بالناس، والخجل مشكلة تؤثر في شخصية الفرد وتمثل تشل طاقته وتحد من سلوكه الاجتماعي والنفسي"[1].

إن العنوان في تركيبته اللغوية يحتوي على اسم نكرة تمثل في لفظ (تاء) للدلالة على التعميم، وورد بصيغة اسم الممدود للدلالة على تجذر وامتداد الخجل عند الأنثى منذ الأزل، وقد جاء مرفوعا ليدل على إبراز القضية للعلن، وهو ما استدلت به الروائية عندما جعلته لفظا يتصدر الجملة كمبتدأ، ثم جاء الشق الثاني من العنوان متمثلا في لفظة (الخجل)، والذي ورد اسما مضافا إليه إلى نكرة، حيث جاء آخر حرف فيه مكسورا للدلالة على الحالة النفسية المنكسرة التي تعيشها الأنثى، وقد بينت صيغة العنوان الواردة جملة اسمية (تاء الخجل): بأن معاناة الأنثى من الآخر تبقى ثابتة.

كما استطاعت الروائية في العنوان أن تتجاوز التمركز المنطقي الذي ساد الفكر الحداثي في وقت مضى، عندما قامت الروائية بتسبيق لفظة (تاء) التي تقصد بها جنس الأنثى، وهي دلالة على تقويض الروائية لموازين القوى في الرواية، ودحضها للمسلمات الأبوية التي اعتاد عليها العرف الذكوري الجمعي، الذي حصر مكانة الأنثى في التبعية المطلقة للآخر.

عكس العنوان في دلالته السيكولوجية الحزينة صراع الأنثى مع ذاتها ووجودها مع الغير، محاولة التغيير الفكر الاحتقاري الذي يحمله الآخر اتجاه الأنثى، لذلك جاء العنوان في دلالته معبرا عن "الدونية والسلبية التي تتسم بها حياة الأنثى، وكأن اللغة انحازت إلى الذكر، فربطت المرأة ب (تاء التأنيث)، لتبقى سجينة تفاصيل همومها، وجزئيات حياتها، وبناء على عنوان الرواية، نشعر بثقافة (الفحل) التي سطت على النسيج اللغوي، جعلت (تاء التأنيث) أقل مكانة وحظوة، في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية، وعنف تخلفها"[2]، لذلك فقد جاء العنوان موحيا بدلالة الدونية التي تكبل حرية الأنثى من طرف الآخر، وهو عنوان يثير مشاعر حزينة لدى القارئ منذ الوهلة الأولى التي يطلع فيها على الرواية، وهو يعكس بحق هامشية الأنثى كمقابل لمركزية الفحل الذكوري؛ إلا أن دلالته المضمرة نلمس فيها محاولة الروائية هدم ثقافة الإلغاء التي تمارسها السلطة الأبوية على الأنثى.

[1]): إيمان عبد الكريم الطائي، دراسة ظاهرة الخجل لدى طلبة كلية التربية الأساسية، مجلة كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، العدد 45، 2005م، ص 315، 316.

[2]): الأخضر بن السايح، سرد جسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ_2011م، ص 13، 14.

1_2_2_ دلالة العلامات غير اللغوية في غلاف رواية "تاء الخجل":

1_2_2_أ_ اللون وأيقونة الجسد:

احتوى غلاف الرواية على علامة اللون الأبيض للدلالة على التطلع للحرية والأمان، ثم في الشق الثاني احتوى على تصادم لونين هما الأحمر والبنفسجي، حيث جاء اللون الأحمر في أعلى الغلاف للدلالة على العنف والتضحية، واللون البنفسجي جاء في أسفله ليدل على الرغبات والميولات النفسية اللاشعورية المرفوضة في المجتمع، وهو ما تمثل في صورة الجسد لأنثى شبه عارية مكشوفة (الشعر، ملامح الوجه، وجزء من الصدر)، فيظهر أن هذه الصورة تعكس نمطية الفكر الذكوري حول الأنثى، إذ يختزلها في الجسد والجنس، مما يجعل الأنثى رمزا للعار، وهو ما دلت عليه طأطأة رأس الأنثى وانحصارها في زاوية ضيقة من فضاء الغلاف، فهذه الصورة الفنية تصوير موحي عن ظاهرة الاغتصاب التي طالت الأنثى في الجزائر إبان العشرية السوداء.

كما جاء اسم الروائية في أعلى الغلاف من واجهة الرواية مكتوبا باللون الأبيض، ليدل على الوعي الذي تشبعت به الروائية "فضيلة الفاروق" من تجربتها الحياتية عامة، ومدى تعاطفها مع قضية المرأة من خلال تجربتها السردية خاصة، فشتان بين الألوان الأخرى في روايتي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل"، فكأن الروائية تريد إخبارنا: بأنها وصلت لمرحلة متقدمة من النضج العقلي والعاطفي اتجاه قضية الأنثى في علاقتها مع الآخر.

1_3_ قراءة في غلاف رواية "أقاليم الخوف":

يحمل الغلاف الروائي في روية "أقاليم الخوف" دلالة موحية عن الصراع الحضاري الذي تتخبط فيه الأقاليم العربية في مآسي الحرب، وقد ترتب عنه تدمير للأوطان وتشتيت للشعوب، فالغلاف عبارة عن لوحة فنية موحية بدلالتها المأساوية المستمدة من علامتيها (اللغوية / غير اللغوية)، وهي علامة تبعث في المتلقي شعورين اثنين، أوله: شعور بالحزن والأسى بما إنجر عن الحرب، والشعور الثاني: تمثل في الحدس بالثورة وإدراك عظمة التضحية التي تقدمها الشعوب في سبيل تحرير الأوطان، فالعنوان يكرس رمزية تقديس الفداء في سبيل تحرير الوطن وكسب الحرية للشعوب، وقد حاولنا تحليل دلالة غلاف الرواية من خلال تحليلنا النقدي، الذي يتجلى كالتالي:

1_3_1_ تحليل العنوان في رواية "أقاليم الخوف":

1_3_1_أ_صوتيا: جاءت دلالة عنوان الرواية في تركيبته الصوتية متكونا من:

_ حرف الألف (أ) هو: الحرف الأول من الحروف الهجائية، "ومخرجه أقصى الحلق... وهو من الحروف الحلقية"[1].

_ حرف القاف (ق) هو: حرف رتبته الواحد والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه أقصى اللسان مع ما يقابه من الحنك العلوي... وهو من الحروف اللهوية"[2].

_ حرف الألف (ا) هو: الحرف مد، "ومخرجه من أقصى الحلق... وهو من الحروف الجوفية الهوائية المدية"[3].

---

[1]): ينظر، دون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310.

[2]): ينظر، المرجع نفسه.

[3]): ينظر، نفسه.

_حرف اللام (ل) هو: الحرف الثالث والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه إحدى حافتي اللسان مع ما يحاذيها من لثة اللأسنان العليا... وهو من الحروف الذلقية"[1].

_ حرف الياء (ي) هو: الحرف السابع والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه وسط اللسان مع ما يحاذيه من اللثة العليا... وهو من الحروف الشجرية"[2].

_ _حرف الميم (م) هو: حرف رتبته الرابع والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه انطباق الشفتين... وهو من الحروف الشفوية"[3].

_ حرفا ألف واللام للمعرفة (ال) هما: حرفان مكرارن في العنوان، فحرف (ا) يظهر كتابة ويغيب نطقا، في حين حرف (ل) يظهر كتابة ونطقا.

_حرف الخاء (خ) هو: الحرف السابع من الحروف الهجائية، "ومخرجه من أدنى الحلق... وهو من الحروف الحلقية"[4].

_ حرف الواو (و) هو: الحرف السابع والعشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه ما بين الشفتين... وهو من الحروف الشفوية"[5].

_ حرف الفاء (ف) هو: الحرف العشرون من الحروف الهجائية، "ومخرجه من بطن الشفة السفلى مع أطراف ثنايا العليا... وهو من الحروف الشفوية"[6].

تتميز التركيبة الصوتية للعنوان بالتوازن بين الأصوات المجهورة (ي، م، و، ل) والأصوات المهموسة (أ، خ، ق، ف)، هذا التمازج أنتج نبرة صوتية متذبذبة بين نبرة الصراخ التي تحدثها الأصوات المجهورة، ونبرة الأنين الناجمة عن الأصوات الهمسية، وكلاهما يدل على الألم والأنين.

---

[1]):ينظر، دون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوان الموقع:http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط: http://www.startimes.com/?t=24669310 .

[2]): ينظر، المرجع نفسه.

[3]): ينظر، نفسه.

[4]): ينظر، نفسه.

[5]): ينظر، نفسه.

[6]): ينظر، نفسه.

1_3_1_ب_ دلالة العنوان:

أجد أن العنوان من الناحية التركيبية لا يختلف في تشكيلته اللغوية عما جاء في العنوانين السابقين، فهو يتكون من تركيب ثنائي، يتيح تولد دلالة مختلفة، يأتي فيه دال (أقاليم) ليشير إلى الفضاء الجغرافي المادي في صدارة العنوان، ثم يليه دال (الخوف) ليدل على البعد السيكولوجي، ويشير إلى الحالة النفسية المضطربة التي تعيشها شعوب هذه الأقاليم، لذلك فالعنوان يكتنفه التمازج الكمي والنوعي للأصوات، ولكل منهما مفهومه الاصطلاحي الذي يتجلى كالتالي:

_ أقاليم: مصطلح جغرافي يدل على منطقة معينة، لها خصائص جغرافية تفردها عن غيرها من المناطق الجغرافية، وهو يعرف بأنه: "منطقة على سطح الأرض، تتسم بالتجانس بين عناصرها الجغرافية على المستوى الداخلي_ أي داخل إطارها inter، وباختلاف هذه العناصر على المستوى الخارجي_ أي فيما بينها وبين غيرها من المناطق الأخرى intra"[1].

_ الخوف: حالة سيكولوجية تكشف عن إنفعال نفسي مضطرب، ينجم عن توقع الشخص لحدث مسقبلي يرهبه ويهدد وجوده مستقبلا، وهو حالة عرضية تظهر على الشخص في فترات ما، دون أن تكون هنالك رابطة منطقية تفرض حدوث تلك الحوادث وتحققها واقعيا، حيث يتولد الشعور بالخوف عند "توقع مكروه وانتظار محذور"[2].

إن الخوف شعور نفسي عرضي الحدوث، يتملك الشخص الذي كانت له تنشئة اجتماعية مضطربة في مرحلة الطفولة، كبتها في الأنا العميق خوفا من ردة فعل ترهيبية مصدرها الرقيب الاجتماعي، وعندما يغيب الرقيب، يحاول الشخص اشباع كبته في حياته اللاشعورية، والتي تتجسد مظاهرها واقعيا في الأحلام أو فلتات اللسان أو الرسم.

كما جاء العنوان بصيغة الجملة الاسمية، تقدم فيها الاسم النكرة (أقاليم) ليؤدي منزلة المبتدأ، ثم أضيف له اسم معرفة (الخوف) ليأخذ منزلة المضاف إليه، وهو يدل على تبعية هذا الشعور والتصاقه بالأقاليم، وقد وردت مفردة (الخوف) مكسورة الحرف الآخر للدلالة على الحالة النفسية المنكسرة والعجز التي تسود شعوب هذه الأقاليم.

---

[1]): أحمد محمد عبد العال، الإقليم والإقليمية في الفكر الجغرافي، مركز الخدمات للاستشارات البحثية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 1995م، ص 01.

[2]): ينظر، ياسين عماري، نظرية مسكويه في الخوف والحزن، مجلة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، الرباط، أكدال، المغرب، 7_فيفري_2017م، ص 03.

1_3_2_ دلالة العلامات غير اللغوية في غلاف رواية "أقاليم الخوف":

1_3_2_أ_ اللون وأيقونة (أرض جرداء_فصل الخريف_ جسد مقاتل):

تتمثل أولى علامات الغلاف غير اللغوية في اللون الأحمر، الذي يدل على الدم والتضحية، ثم تتخلل واجهة الغلاف صورة لجسد مقاتل، وسلاح رشاش مصوب نحوه للدلالة على الحرب والكفاح، وهو مشهد يحيل على وجود حرب بين طرفين مختلفتين وغير متكافئتين في القوة_هما المجاهدون والعدو، كما توحي الواجهة على لوحة فنية طبيعية، تتمثل في وجود سماء مغيمة تتنبؤ بحدوث عاصفة، تعصف برياحها على شجرة عارية من الأوراق، تظل بعض أوراقها متشبثة بالأغصان ومقاومة للعاصفة، والبعض الآخر منها يتساقط على الأرض دالا على الضعف والاستسلام، فهذه اللوحة الفنية توحي بأنه قد حل فصل الخريف باعتباره فصلا ينذر بتسلل الموت إلى الطبيعة، تبعث الروائية من خلاله برسالة دالة على: أن الأقاليم كانت أرضا طيبة تدب فيها الحياة، لكن كثرة الحروب فيها جعلتها أرضا جرداء، إلا أن هنالك أملا باستعادة ذلك الماضي المجيد، حينما رمزت له باللون الأصفر في اسم الروائية وسط تلك الغيوم، للدلالة على الشمس التي ستشرق يوما ما على تلك الأقاليم معيدة لها الحياة من جديد.

2_ مركزية الهامش الأنثوي، وهامشية المركز الذكوري في الرواية:

إن العلاقة بين المركز والهامش علاقة جدلية، تقوم على الثنائية الضدية بين الطرفين المتصارعين، تتجلى فيها المركزية في السلطة الأبوية التي تجنح لأحادية العيش؛ لانتهاجها أسلوبا متسلطا وإقصائيا، تمارسه ضد الفئات الاجتماعية الأقل مكانة منها؛ مثل: الأبناء والأنثى خاصة، فهي سلطة تحمل "نظرة إقصاء لهؤلاء العوام، وتمارس ضدهم مزيدا من التهميش، فهي تراهم ثقافة فرعية خاصة جانحة، ترتبط بثقافة الفقر"[1].

في حين يتجلى الهامش في الطبقات الاجتماعية المهمشة عامة والأنثى خاصة، إذ يتحلى المهمشون بأسلوب مقاوم، يهدفون من خلاله إلى التحرر من التبعية الذكورية واسترجاع حريتهم المسلوبة منهم، ومن أجل تحقيق ذلك انتهجوا الكتابة السردية كوسيلة نضالية، يعبرون بها عن موقفهم الرافض والمتمرد على الهيمنة الأبوية، والقارئ الذي يقرأ كتباتهم يدرك بأنهم ليسوا "جماعة منحرفة، بل يراهم جماعات متمردة على ديكتاتورية السلطة / المركز، ويرى لهم ثقافتهم الخاصة، ولهم أدبهم الذي يعبر عن وضعيتهم المهمشة في مجتمعهم وموقفهم الأيديولوجي من قضايا عصرهم"[2].

إن الرواية النسوية نموذج عن أدب الهامش، الذي يثور ضد الهيمنة الأبوية من خلال سعي الروائيات إلى قلب موازين القوى بين (السلطة الأبوية/ الهامش الأنثوي) داخل الرواية النسوية، عبر تكثيف توظيف الشخوص الأنثوية في المتن المحكي، حتى أصبح لها دور مركزي، مكنها من تجاوز الهامش الذي شغلته في الواقع، في حين آلت الروائيات إلى تهميش الهيمنة الأبوية في الرواية، وجردتها من سلطتها وجبروتها، لتصبح بذلك الرواية النسوية كتابة سردية ذات طابع إنتقامي، تناضل فيها الروائيات من أجل انتصار الذات الأنثوية على الهيمنة الأبوية، وقد تجلى هذا كله في لثلاثية "فضيلة الفاروق" كالآتي:

[1]): صالح هويدا، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سيسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 111.
[2]): المرجع نفسه، ص 109.

2_1_ دلالة الأسرة:

تعد الأسرة اللبنة الأساسية في بناء أي مجتمع من المجتمعات، وبحسبها يتحدد صلاح أفراده، لما تكتنزه الأسرة من أسر تربوية واجتماعية فاضلة، تسهم في تنشئة الفرد تنشئة سليمة، تسهل إندماجه في الفضاء الخارج أسري، والثلاثية "لفضيلة الفاروق" كغيرها من الأعمال السردية النسوية شغلت في متنها المحكي متاحات دلالية عن الأسرة، حاولت من خلالها تقويض أنساق ثقافية لا يحق لها أن توجد، ومحاولة في الوقت نفسه إرساء أنساق من المفروض أن توجد، وقد تناولت هذا الطرح من منظور تفكيكي تقارب به جملة القضايا الأسرية السائدة فيها، والتي تبوح لنا عنها كالتالي:

تقدم الروائية في ثلاثيتها على تقويض الظواهر الاجتماعية السائدة في الأسرة والمجتمع في سياق الأزمة السياسية التي عصفت بالوطن الجزائري، وهي ظواهر اجتماعية جائرة تكرس لمركزية السلطة الأبوية على حساب الهامش الأنثوي، حيث تسرد الروائية بأسلوب السير الذاتي في روايتي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" وقائعا من حياة البطلتين "لويزا" في رواية "مزاج مراهقة" و"خالدة" في رواية "تاء الخجل" اللتان تتقمصان أدوارا بطولية داخل المتن المحكي للروايتين، فتستحضر البطلة في كل رواية ذكريات تعود إلى مرحلة المراهقة، تسود وقائعها مقتطفات متعددة تتراوح بين ذكريات من التنشئة الاجتماعية للبطلة، والحياة الدراسية وقصص الحب وقصص العمل الصحفي التي مرت عليها الروائية إبان العشرية السوداء بالجزائر.

تنتمي البطلتان إلى أسرة "بني مقران"، وهي عائلة قروية يغلب عليها العنصر النسوي، حيث تقطن الأسرة في قرية آريس بآعلي جبال مدينة باتنة بالجزائر، حيث تندرج هذه الأسرة ضمن الأسرة الممتدة؛ التي تتشكل في تركيبتها الاجتماعية من الأسر صغيرة تتعايش تحت سقف واحد؛ وهي أسر تجمعهم رابطة القرابة والدم، للدلالة على التكافل واللحمة والحمية الأسرية؛ إلا أن هذا النمط من الأسر عادة ما يكون عرضة للانقسام بسبب المشاكل العائلية المتعلقة بالورث مثلا، تقول "لويزا": "ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات حول الإرث بين أفراد العائلة الكبيرة، مما جعل العائلة تنقسم إلى نصفين يوم نجاحي في شهادة التعليم الابتدائي، ولا أذكر التفصيلات"[1]، إن قضية الإرث بينت تناقض الأسرة، فهي أسرة هشة في مضمرها عكس مظهرها الذي يبدو متوحدا، لذلك فقضية الإرث أحدثت صدعا فيها، عندما أحيت غريزة التملك والأنانية بين أفراد الأسرة، من أجل سعيهم للاستحواذ على الورث الذي تركته الجدة، دون تحقيق المساواة في طريقة تقسيمه بين أفراد الأسرة، خاصة عندما تجاهلت السلطة الأبوية نصيب الإناث منه، وهو الأمر الذي ترتب عنه نشوب العداوة بين الأعمام وانقسامهم عن بعضهم البعض.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 10.

كما لا تخرج دلالة الإرث في رواية "أقاليم الخوف"عن دلالة الانفصال العائلي، حيث تغلب في طريقة تحصيله أنانية الإنسان على اجتماعيته، وبسببه تتحول القرابة الأسرية إلى ذريعة يستغلها الأقارب لاستنزاف مال أبناء أقاربهم، فتصف البطلة "مارغريت" حالها الجديد بعدما تحصلت مع زوجها "أياد" على مليون دولار من بيع أرضها الموروثة، وهو مكسب جعلها وجهة لأطماع عديد الأقارب، تقول: "أقارب، وجيران، وأصحاب، لا يتوقف هاتف أياد عن الرنين، فقد جعلنا خبر المليون دولار نتحول إلى ما يشبه مقرا لجمعية خيرية، من يريد أن يتعالج، ومن يريد أن يدفع أقساط المدرسة لأولاده، ومن يريد أن يبدأ بمشروع"[1].

وجدت البطلة في الهجرة حلا للخلاص من أطماع الأقارب، وفرصة لإعادة ترتيب حياتها الزوجية من جديد؛ لكنها في الوقت نفسه تقوض صلة القرابة المبنية على المصلحة، فكان سفرها امتدادا للانقسام الأسري الذي طال أسرتها، بعدما افتقد أفرادها لروح التعايش فيما بينهم.

يظهر لنا أثناء السرد عن قضية الإرث في القصتين وجود اختلاف في مصدره وكيفية تقسيمه، فمصدر الإرث في رواية "مزاج مراهقة" هو "الجدة لالة عيشة"، حيث جاء توظيف شخصيتها في الرواية توظيفا براغماتيا، يدل على السلطة والجاه، مما يترتب عنهما ضمان لوحدة أفراد الأسرة؛ لأن توفر الماديات يقضي على المشاكل الأسرية المترتبة عن الفاقة، وبالتالي فثراء الجدة حمى الأسرة من التفكك، وقد تجسد ذلك في "تاء الخجل" في قول الروائية: "للاعيشة كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشهري الذي كانت تتقضاه لأن زوجها شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في مشونش، وأراضي في ضواحي آريس، تدر عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور"[2].

يؤدي غياب الجدة (الوفاة) إلى انقسام الأسرة الممتدة؛ بسبب سوء تقسيم (الإرث) بينهم، فقد ولد الورث مشاكلا عائلية جمة، امتد أثرها السلبي إلى التفرقة بين الأجيال اللاحقة من الأبناء، لذلك فشخصية الجدة داخل المتن المحكي تدل على الاستقرار الأسري والوصال التاريخي بين الماضي المجيد والحاضر المتأزم، وغيابها خلف تفككا للعائلة، وقد سادت بعدها القطيعة بين الأقارب وحتى الأبناء.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 31.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22.

أما مصدر الإرث في رواية "أقاليم الخوف" فهو "الأب نديم نصر"، حيث يبرز الاختلاف بين الروايتين في الكيفية التي اكتسبت بها الأنثى نصيبها من الإرث، ففي الرواية الأولى نجد أن الإرث تحصل عليه أعمام من وفاة الجدة، وقد ترتب عنه صراع عائلي بين الأعمام بسبب سوء التقسيم للتركة الموروثة، أدت إلى بقاء الإرث معلقا دون تقسيم، وبالتالي ترتب عنه بطريقة غير مباشرة إقصاء الأنثى من نصيبها في الإرث، فالروائية من خلال هذه الفكرة فإنها تقوم بدحض العرف الذكوري الذي ألف منع الأنثى من التمتع بحقها في الميراث، أما في الإرث الثاني فالروائية تبين طريقة حصولها المباشر على الإرث من أبيها، لكن أقاربها تطاولوا عليها بجشعهم محاولين استنزاف ميراثها بواسطة ذريعة الحصول على مساعدة خيرية منها.

إن أسرة "بني مقران" نموذج للنظام العائلي التقليدي (الأسرة الممتدة) الذي يكرس حكم السلطة الأبيسية في العائلة التقليدية، وهو نظام كابح لحرية الأنثى في الأسرة، ويجعلها تابعة له بشكل مطلق، وقد تجسد هذا النظام الأسري في رواية "مزاج المراهقة" في سلطة الأعمام وقراراتهم الجائرة، فهم عارضوا التحاقها "خالدة" بالجامعة، وقرروا تزويجها بابن عمها دون مراعاتهم لرأي أبيها المغترب، تقول: "في ما بعد عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف، يومها فقط عرفت أن غياب الرجل عن العائلة يعني بيتا بلا سقف، أو على رأي ناس مصر "ظل رجل ولا ظل حيطة" فقد كنا فريسة لسلطة الأعمام والأقارب والجيران وعابري السبيل أحيانا"[1].

إن هذا المشهد الأسري يرسخ لفكرة ذكورية قائمة على استمرار العرف الاجتماعي على ترسيخ سلطة الرجل ومصادرة حرية الأنثى، حتى لو كانت ذات مستوى ثقافي مرموق، لأن السلطة الأبوية تؤمن بفكرة أن وجود الأنثى خارج فضاء البيت (الجامعة) يجلب لهم العار، تقول: "نجاحي في البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد، إذ عقدت الاجتماعات وأثيرت النقاشات، حتى خفت من تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح، لقد كان الشيء الذي أخافهم مثيرا للضحك، وهو إحتمال إقامة علاقة مع الشبان، ولهذا سرعان ما أبلغوا والدي الخبر ناسجين له ما تسنى لهم من الحكايات المفزعة حول بنات الجامعة، وكان لهم أن قلبوا حياتي رأسا على عقب"[2].

تسعى الروائية من وراء هذا الحدث إلى دحض عقدة النقص الذكوري من التفوق الأنثوي دراسيا، وهي ثقافة ردعية للأنثى ما تزال مكرسة في العرف الذكوري الجمعي إلى الآن، وهو وضع يحول دون استقلالية شخصيتها ونجاحها، ما دام مصيرها ما يزال يتحدد بيد السلطة الأبوية.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.

[2]): المصدر نفسه، ص 17.

إن إصرار الأعمام على منع ابنتهم من مواصلة الدراسة هو أسلوب استبدادي، تنتهجه الأسر الأبيسية في ردع بناتها، ما دامت العلاقة الأسرية فيها قائمة على السلطة والخضوع، لذلك فالموقف ينم في ظاهره عن الغيرة الأبوية على ابنتهم من العالم الخارجي؛ إلا أنه في المضمر يثير موقفا إنتقاميا، تهدف من خلاله السلطة الأبوية إلى كبح تفوق الأنثى على الذكورة، واجبارها على الإقتناع بتبعيتها المطلقة للسلطة الأبوية، مادامت العلاقة بين "الأب والأبناء في العائلة التقليدية علاقة هرمية على أساس العمر والجنس، فإن طاعة الأبناء للآباء طاعة شبه مطلقة في علاقة سلطوية، حيث يتم التواصل بين الأبناء ومن هم أكبر منهم سنا عموديا وليس أفقيا، فيتخذ من أعلى إلى أسفل طابع الأوامر والتبليغ وتوجيه التعليمات والتلقين والمنع، أما التواصل من الأسفل إلى الأعلى، فيتخذ طابع الترجي والإصغاء والإنصياع والإسترحام، ويأتي كل ذلك نتيجة لعلاقات الإستبداد المفروضة في تلك العائلات"[1].

تتمتع السلطة الأبوية في الأسرة الممتدة داخل الرواية بسلطة الحكم وأسلوب إصدار الأوامر، مما يترتب على أفراد الطبقة الثانية (الأم، الأبناء) ردة فعل تتمثل في الخضوع والتبعية أو التمرد ضد تلك القرارات الجائرة، وهو ما تجسد في تمرد البطلة على قرار أعمامها عندما أجبروها على ترك الدرسة.

كما أن التفوق الدراسي للأنثى هو تقويض للأعراف الذكورية التي حطت من قيمة الأنثى فكريا، عندما وصفتها بأنها كيان غير عاقل وأقل قيمة من الذكورة، في حين احتكرت السلطة الأبوية المعرفة على الذكورة، أما الروائية فأبدعت في تقويض هذا العرف الاستبدادي بواسطة منح إناث الرواية دلالة التفوق العلمي والعملي بخلاف ما كان شائعا في السابق، تقول" لويزة": "يومها كنت الثانية في ترتيب الناجحين على مستوى الشرق الجزائري، لكن الظرف لم يكن مناسبا لتذوق ذلك النجاح، كان مناسبا أكثر لتلقي حجر في الرأس، رماني به ابن الجيران الذي احترق غيظا حين غيره أحدهم: إنها بنت ونجحت وأنت رجل ورسبت، فقد كدت أبتسم حين وقعت الجملة في أذني، لكن الحجر أنساني شكل البسمة، ولم أجرأ على الشكوى، خفت من ضربة حجر أخرى"[2].

إن نجاح الأنثى في دراستها يشكل استفزازا للسلطة الأبوية؛ لأنه نجاح من شأنه أن يشكل خطرا على أعرافهم السائدة، حيث تمنح الدراسة للأنثى وعيا نضاليا وتحرريا تستغله إناث البيت للتمرد على نظامهم العنصري، وهو الأمر الذي لا تريده السلطة الأبوية أن يتحقق.

[1]): عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 1429هـ_2008م، ص 23.

[2]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 11.

إن هذا النمط الأسري ينطوي على بعض الأعراف السيئة التي تضر بوحدة أفراد الأسرة، فهو نظام طبقي يشيع أسلوب التفرقة بين الجنسين، حينما تقدم فيه السلطة الأبوية على فرض القطيعة بين الجنسين منذ الطفولة، حيث يمتد الميز بينهما إلى مراحل الدراسة، والتي كانت تعد حكرا على ذكور الأسرة دون الإناث، اللواتي يرغمن على تركها والتزام البيت، تقول: "كنت في الغالب أحب أن ألعب مع خليل ويونس، كانا من سني تقريبا، لكنهما صارا يتهربان مني عندما كبرا قليلا، كان عمي بوبكر يكره أن يراني معهما... وغير ذلك كنت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة، أما العمة كلثوم والعمة نونة فلهما تفسير آخر لهذا النجاح، فقد كانتا تقولان إن سيدي إبراهيم كتب حجابا لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت"[1].

يتضح من واقعة عزل الأبناء العم الذكور عن صداقة "خالدة" أن الروائية تريد تقويض مبدأ الصداقة بين الجنسين، وهو مبدأ يرسخ لمركزية الرجل في العلاقة الاجتماعية، حيث يكون "الصديق دائما الرجل وليس المرأة، تلك الصداقة دائما تخص أزواجا من الرجال"[2]، فمبدأ الصداقة يقصي الأنثى من العلاقات الاجتماعية عامة والصادقة خاصة، وهو مبدأ ترفضة الروائية، وتحاول دحضه؛ لأنها تريد أن تعيد مكانة الأنثى في العلاقة الاجتماعية بصورة منظور لها كأخت قبل أن تكون صديقة.

إن انتهاج السلطة الأبوية لأسلوب التفرقة بين الجنسين داخل الأسرة يتناقض مع عاداتهم الحياتية التي يمارسونها في سياق التمدرس، فهم يأخذون أبناءهم (الذكور/ الإناث) كل يوم لمزاولة الدراسة في المدارس المختلطة، وهو موقف يتعارض مع عنصريتهم التي يطبقونها بين الجنسين في المنزل، فإذا كان الاختلاط بين الجنسين في نظرهم يشكل خطرا على الإناث فلما يقدمون على تسجيل أبنائهم في المدارس المختلطة؟، ومنه نجيب: بأنه من غير المعقول أن تبحث السلطة الأبوية عن الأمان في المدرسة بينما لم تنشئه في منازلها، فللأسف ما تزال السلطة الأبوية تكرس التفرقة بين الجنسين، التي تسهم في تفكيك الأسرة وتشتيت أفرادها.

أما في موضع تفوق الأنثى دراسيا فالروائية تقوض به مبدأ القوامة الذكورية في الدراسة، الذي كرسته السلطة الأبوية ردحا من الزمن مقابل إقصائها للأنثى من الدراسة، لأن الدراسة بالنسبة للأنثى تعد خيارا مرهونا بعمر معين، متى بلغته تجبرها السلطة الأبوية على الانقطاع عن الدراسة، حتى تتفرغ للمكوث في البيت؛ لأنه المكان الذي يتناسب مع أنوثتها حسب عرفهم، في حين أن الدراسة فرض على الذكورة، الابن هو الوجه الخارجي للأسرة والمسؤول على خدمتها ماديا بصفة خاصة.

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 21، 22.

[2]): محمد بكاي، جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائية الأبوية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1441هـ_2019م، ص 137.

إن الروائية تبوح عن دور الأعراف الاجتماعية الخاطئة في تفشي ظاهرة التسرب المدرسي في الوسط الأنثوي، حيث تستشهد الروائية بقصة الفتاة (يمينة) كنموذج طالها التسرب المدرسي؛ بسبب منع والدها لها في مواصلة دراستها الثانوية، تقول يمينة: "توقفت عن الدراسة حين صار عمري أربع عشرة سنة، لم يقبل والدي أن أدخل ثانوية آريس ذات النظام الداخلي"[1].

يحفل إعتراف "يمينة" بمشاعر الألم والندم؛ بسبب امتعاضها من والديها اللذين منعاها من مواصلة دراستها في مرحلة الثانوية، حيث كانت حجتهما: أنها سترغم على مزاولة الدراسة بعيدا عن البيت مما ستجبر على المبيت في الثانوية، وهو الأمر الذي يرفضان حصوله؛ لأنه سيبعدها عن ماهيتها الأصل المرتبطة بالبقاء في المنزل، كما أن إقامتها الداخلية في الثانوية سيحررها من رقابتهم، مما قد يعرضها للمخاطر في ظل السياق التسعيني المتأزم؛ لكن هذه الغيرة الأبوية المبالغ فيها لم تكن كفاية لردع المغتصبين والمختطفين الذين تمكنوا من خطف "يمينة" من البيت الذي كان في نظر الأب بمثابة القلعة المحصنة التي تحمي بناته من انحرافات الجماعات المتطرفة؛ إلا أنه كان حصنا هشا فشل في صد الاغتصاب الوحشي الذي تعرضت له البنت "يمينة" من طرف الإرهاب أمام أعين أبيها وعائلتها.

إن النظرة الإحتقارية التي تحملها الذكورة إتجاه الأنثى ترسخ لثقافة التقييد والتفرقة بين الجنسين، فهي تعلي من مركزية الذكورة وتهمش الأنثى، التي تختزل وجودها بالمكوث في البيت، والتفرغ للقيام بواجبات المطبخ وخدمة الذكورة وتربية الأبناء، وقد جسدت الروائية تلك النظرة الازدرائية في عائلة "بني مقران"؛ لأنها تخضع لنظام أسري أبيسي وعنصري، يرسخ لهيمنة حكم السلطة الأبوية، باعتبارها الطبقة الفاضلة في الأسرة، في حين تعد النسوة أفرادا من الطبقة الثانية، مثلما حدث في سياق يوم "الجمعة" أثناء مأدبة الغداء، حينما انقسمت أسرة "بني مقران" إلى قسمين، تقول "خالدة": "أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء، كنا جميعا نجتمع عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية"[2].

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 47.

[2]): المصدر نفسه، ص 24.

تنتقد الروائية الأعراف التي تحتكم إليها عائلة "بني مقران" عندما تقوم السلطة الأبوية بعزل الأنثى عن الذكورة، ما يعيقها على التعايش بائتلاف مع الآخر، فهذا العرف الطبقي يسيئ للعائلة؛ لأنه يجعلها أسرة عنصرية، تقدس جنس الذكورة وتحط من جنس الأنوثة فيها، وهو وضع يترتب عنه شيوع القطيعة والصراع بين الجنسين؛ لأن للتنشئة الاجتماعية دور في اكتساب الفرد سلوكا اجتماعيا سويا أو غير سوي من شأنه الإخلال بتوازن المجتمع مستقبلا.

إن هذا العرف يسيئ للعائلة مرتين، فهو من جهة أولى: يشوه وحدة الأسرة، حينما يشيع فيها الطبقية بين أبنائها، ما يدفعهم للتمرد عليها، ومن جهة ثانية فإن العرف الطبقي الذي تحتكم إليه عائلة "بني مقران" يوم الجمعة، يشوه بطريقة غير مباشرة قدسية هذا اليوم، فهو بمثابة عيد تجتمع فيه العائلة، وتزول فيه التفرقة بين أفرادها، وهو ما يتجلى في التناص الديني التالي: "حدَّثنا آدَمُ قالَ حدَّثنا ابنُ أبي ذِئبٍ عنْ سَعِيدٍ المَقْبَرِيّ قالَ أخبرَنِي أبِي عنِ ابنِ وَدِيعَةَ عَنْ سلْمَانَ الفَارِسِيّ قَالَ قَالَ النبيُّ صلى الله عَلَيْهِ وَسلم لَا يَغْتَسِلُ رَجُلٍ يَوْمَ الجُمُعَةِ ويتَطَهَّرُ مَا اسْتَطَاعَ مِنْ طُهْرٍ ويَدَّهِنُ مِنْ دُهْنِهِ أوْ يَمسُّ مِنْ طِيبِ بيتِهِ ثُمَّ يَخْرُجُ فَلاَ يُفرّقُ بَينَ اثْنَيْنِ ثُمَّ يُصَلِّي مَا كُتِبَ لَهُ ثُمَّ يُنْصِتُ إذَا تكَلَّمَ الإمامُ إلاّ غُفِرَ لَهُ مَا بَيْنَهُ وبَيْنَ الجُمعةِ الأُخْرَى"[1].

إلا أن العائلة بعرفها الخاطئ تسيئ لهذا اليوم؛ لأنها تجعله يوما لترسيخ الطبقية بين الجنسين في الأسرة، وهو الوضع الذي ترتب عنه شعور "خالدة" بالإنزعاج من الأعراف السائدة في العائلة، وتمردها عليها.

تنتقل الروائية من مرحلة انتقاد العائلة واستنكار أعرافها إلى مرحلة الافتخار بالإنتماء لها، فهي تبوح بما تتميز به العائلة من مكانة مرموقة بين الأسر في القرية، وقد تجسد ذلك في شعور البطلة بالفخر بإنتمائها لعائلة (بني مقران) مقابل شعورها بالاغتراب والاشمئزاز كلما حضرت عرسا للجيران؛ لأن أفراحهم يسودها طقوس تحط من مكانة الأنثى مقارنة بأفراح عائلتها التي تعلي من مقام الأنثى فيها، تقول: "كنت قد كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا، وحاولت أن أنسى ذلك العرس، كانت تلك الطقوس غريبة على عائلتنا، كنا مختلفين جدا عن باقي النساء"[2].

[1]): دون مؤلف، جامع السنة وشروحها_ صحيح البخاري، رابط الصفحة: https://hadithportal.com/index.php?show=hadith&h_id=857&uid=0&sharh=14&book=33&bab_id= ، تاريخ الزيارة: 2020/02/14.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 26، 27.

أفصحت الروائية عن روعة الطقوس الإحتفالية في الأعراس الكرنفالية التي تسود العائلة أثناء حوار "خالدة" مع "أحمد" ابن عمها حول موضوع الزواج الذي لفقه الأعمام لهما، تقول: "ضحكت: فقاطعني قبل أن أقول شيئا: تضحكين لأنك تظنين أنني بلا شخصية، لكن ثقي أن امرأة واحدة من بني مقران أفضل مليون مرة من بنات الناس، هل نسيت كرنفال محمد الشريف؟"[1].

إن هذا الموقف المتشظي للبطلة بين الداخل والخارج الأسري يحمل تناقضا، فبعدما كانت تتنكر لعائلتها؛ صارت تفتخر بها وبطقوسها؛ إلا أنها رغم ذلك تبقى عائلة تحمل معالم التفكيك الذي تهدد استقرارها؛ بسبب تسلط السلطة الأبوية على بناتهم، وطغيان الطبقية بين الجنسين داخل الأسرة.

كما تتناول الروائية في رواية "مزاج مراهقة" قصة أسرة "يوسف عبد الجليل" ذات النمط العصري (الأسرة النواة)، وهي أسرة تتكون من الزوج "يوسف عبد الجليل" كاتب وصحفي مشهور والزوجة "ليزا" شاعرة مشهورة في فرنسا؛ والابن "توفيق" طالب جامعي في الطب؛ والابنة "كاتيا" مراهقة تزوجت وهاجرت خارج فرنسا، فرغم أنها أسرة صغيرة ومثالية في الظاهر إلا أنها تعرف تشتتا بين أفرادها؛ نتج عنه تفكيك للعائلة، بسبب تمرد الزوجة "ليزا" على حكم زوجها، يقول الابن "توفيق": "حياته مع والدتي كانت كلها خلافات حول الملبس والمأكل وطريقة الاغتسال، يصر أن ترتدي ما هو محتشم، وتصر على استفزازه بإرتداء كل ما هو فاضح، يترجاها أن تقلع عن شرب الكحول، لكنها كانت تشرب حتى تثمل"[2].

توظف الروائية شخصية "ليزا" داخل الأسرة توظيفا مختلفا عن باقي الشخصيات الأنثوية السائدة في الرواية، فهي تجسد في توظيفها معنى ظاهرا مفاده: إعطاء شخصية "ليزا" زوجة "يوسف عبد الجليل" هامشا من الحرية التي لمتتمع بها الأنثى في السابق، فهي تتمرد ضد سلطة زوجها "يوسف عبد الجليل" بعدم امتثالها لحكمه وعدم الامتثال لتعاليم الدين الإسلامي الذي يؤمن به لأنها مسيحية، في حين أن المعنى المضمر في هذه الواقعة الأسرية يدل عليه المثل القائل: "البيت الذي تمارس فيه الدجاجة عمل الديك يصير إلى الخراب"[3].

إن هذه الواقعة تجسد انتقالية الحكم داخل الأسرة من الحكم الأبيسي إلى الحكم الأميسي_ أي انتقال الحكم من الزوج "يوسف عبد الجليل" إلى تولي الزوجة "ليزا" حكم الأسرة؛ إلا أن حكمها نتج عنه خراب لبيتها وتفكيك لأسرتها، فهذا التوظيف الذي وظفته الروائية عن أزمة الحكم النسوي في أسرة "يوسف عبد الجليل" فيه ترسيخ لثقافة الانتقاص القيادي للأنثى في تسيير الأسرة.

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 31.

[2]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 185.

[3]): بدون مؤلف، البيت الذي تمارس فيه الدجاجة عمل الديك يصير إلى الخراب، صحيفة الرائدية الإلكترونية، رابطها: http://www.alraidiah.com/vb/showthread.php?t=5727، 1 جوان 2004م.

لا يقتصر تركيز الروائية على الأسر المركزية في الرواية، بل تتوسع في سردها لتنفتح على سرد قضايا الأسر الهامشية من المجتمع من أجل إظفاء الجانب الإنساني والاجتماعي على هذه الفئة المنسية، ومثال ذلك ما سردت الروائية عن أسرة الطفل "عياش"، الذي ينتمي لأحد الأسر الممتدة، تقول: "ألمها كان كله جالسا في شخص "عياش" المنكمش دون معطف تحت عمود النور ليقرأ دروسه، قلت لتوفيق أستفسر عن السبب: أزمة سكن؟، فأجاب: عندنا الفرد في حد ذاته أزمة (سكت قليلا ثم أردف) أربعة عشر فردا في غرفتين، الصغار ينامون، والكبار يبحثون عما يؤجل نومهم عدة ساعات، عياش ينام في الرابعة صباحا بعد أن يخرج أخوه محي الدين إلى العمل، أما أخوه السبتي فقد إختار الجبل ... وصديقك يظل تحت عمود النور حتى الرابعة صباحا ... عياش (حشيشة طالبة معيشة) مسكين"[1].

تبوح الروائية في قصة "عياش" عن المعنى الظاهر المتمثل في أزمة السكن، في حين أنها في المعنى المضمر تنتقد ثقافة تنظيم النسل في الأسر الجزائرية، حتى باتت الأسر لا يهمها مستقبل أبنائها بقدر ما يهمها الزيادة في الإنجاب، فأغلب هذه الأسر يتهرب الوالدان فيها من مسؤولية توفير سبل النجاح لأبنائهم في شتى مجالات الحياة، فكل هذه المؤشرات السلبية السائدة في الأسر من شأنها إنتاج مجتمع يضم جيلا مؤزوما من الشباب؛ لذلك تقر الروائية بأن لنوع التنشئة الاجتماعية تأثير مهم على مستقبل الوطن، ما دامت الأسرة هي اللبنة الأساسية في بناء المجتمع .

فهذا التعدد في أفراد الأسرة الممتدة تسبب في فشل الفرد حياتيا، عكس الأسرة النواة السائدة في أوربا؛ فهي على صغر أفرادها إلا أنها تنتج أفرادا ناجحين علميا وعمليا، وهو ما يقره "توفيق" في حواره الجدلي مع "لويزا" حينما ناقشا مأساة الأسرة الجزائرية، يقول: "ألا يزعجك أن الأسرة عندنا رغم تماسكها عنصر مفكك في الداخل، غير منتج، والأسرة عندهم رغم تفككها تعطي أفراد منتجين، لا يزعجك أن مجتمعهم المدمن أو المتعاطي للكحول له القدرة على تسيير مؤسساته بدقة وإنجاب علماء، ونحن رغم كامل قوانا العقلية ضائعون بين الحانات والجبال والأرصفة المتخمة بالعباد"[2].

تكشف هذه الموازنة بين الأسرتين عن الفوارق الكبيرة التي بينهما، وهي فوارق لا ترتبط بالكم بل ترتبط بالكيفية التي تسير بها الأسرة، حيث تنتمي الأسرة الثانية إلى الأسرة النواة، وهي أسرة منشقة عن الأسرة الأم (الممتدة) ومستقلة عنها، وعدد أفرادها أقل يسودهم فكر إيجابي خلاق، بخلاف الأسرة الممتدة التي يكون فيها نجاح الفرد مرتبطا بعصاميته.

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 180، 181، 182.

[2]): المصدر نفسه، ص 192.

تنتقل الروائية بنا في رواية "أقاليم الخوف" إلى فضاء المشرق العربي إبان سقوط بغداد، لتسرد لنا عن أحداث تتعلق بالبطلة "مارغريت" وبعائلتها "آل منصور" القاطنة بلبنان، حيث تنتمي عائلتها لنمط الأسرة الممتدة، التي يحتكم أفرادها إلى طاعة أمهم الأرملة "أم وهب"، تقول الروائية: "أبناء أم وهب، ستة هم: وهب وشهد، شمائل وأياد، وجيلار ونورا وكلهم يحترمونها، ولا يغضبونها، وإن تطلب الأمر أن يكذبوا عليها فهم يفعلون ذلك، فهي مثلا لم تعرف بموت أخيها سليمان، الذي هاجر إلى أمريكا منذ أكثر من أربعين عاما، حيث اتفق الجميع على أن سليمان أصيب بالطرش ولهذا لم يعد يكلمها بالهاتف"[1].

يظهر أن الشيء المختلف في أسرة "آل منصور" عن باقي الأسر في روايتي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" هو الانتقال السيادي في الأسرة من السلطة الأبوية (الأسرة الأبيسية) إلى السلطة الأنثوية (الأسرة الأميسية) في رواية "أقاليم الخوف"؛ لأن سلطة الحكم فيها وكلت للأم "أم وهب"، وقد ترتب عن حكمها ألفة في العيش بين أفراد أسرتهارغم اختلافهم الجنسي والإيديولوجي.

إن التنوع في التركيبة البشرية والايديولوجية لعائلة "آل منصور" لا يشكل خطرا على العائلة، فهذا التنوع تراه "أم وهب" تنوعا يساعد على خلق ثقافة التعايش بين أفراد الأسرة، ويحافظ على وحدتهم من التفكك، وقد عبرت البطة "مارغريت" عن ثقافة الاختلاف والائتلاف في الأسرة بواسطة استشهادها بمثل شعبي مستمد من الثقافة الشعبية في بيروت، تقول مارغريت: "وهذا الاختلاف بين بنات آل منصور لا يزعج كثيرا أم وهب فحين يفتح موضوع بناتها تحيلنا إلى المثل القديم الذي يقول: "البطن بستان يجيب أشكال وألوان"[2].

إن التماسك الذي يظهر على أسرة "آل منصور" تماسك خادع؛ لأن الأسرة تتسم في المضمر بظواهر متناقضة مع تماسكها الظاهر، وهو وضع يبوح عن هشاشة الأسرة وقابيتها للتفكك والانقسام؛ بسبب تحلي أفرادها بالقيم الفاضلة ظاهريا؛ لكنهم في المضمر أفراد منحرفون؛ تقول: "الغريب في آل منصور هو سرعتهم في التلون ... فالحاج وهب المواظب على الصلاة والصيام وتقبيل يدي والدته، يعشق النساء أكثر من أي شيء في الدنيا"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 16.

[2]): المصدر نفسه، ص 18، 19.

[3]): ينظر، نفسه، ص 16، 17.

تسود أسرة "آل منصور" بعض الأعراف العائلية الإيجابية؛ فهي تقدس الأنثى عامة وتحترم الأم "أم وهب" خاصة، تقول "مارغريت": "أيام الأحاد، كنا نجتمع في بيت والدته الحاجة "أم وهب" نسبة إلى إبنها البكر وهب، والتي يناديها كل أطفال العائلة "تيتا" ونجلس حول طاولة كبيرة، نتناول ما تطبخه، ونثني عليها لأن طعامها هو الأطيب في العالم"[1].

فهذا الموقف في الثناء على طبيخ الأم فيه تقديس لمكانتها التقليدية، يختلف عما قدمته الروائية في رواية "تاء الخجل" عندما حطت السلطة الأبوية من وجود ربات البيت واحتقرت وجهودهن.

إن إحترام السلطة الأبوية للذات الأنثوية في أسرة "آل منصور" يحمل تناقضا، فإحترامهم لها في ظاهره يجسد إحتراما لحرية الإناث في الفكر والملبس، وفي مضمره هو سلوك يثير الجدال والشقاق بين الأفراد_ أي هو سلوك مزيف ينذر بتفكك الأسرة، تقول "مارغريت": "عادة بعد جلسات الغداء التي تجمعنا جميعا، يقوم الجميع لتأدية الصلاة جماعة خلف عبد الله زوج شهد الذي يؤم الصلاة، وسلوى التي تكون أحيانا بالعادة الشهرية تدعي أنها على وضوء دائما، فترتدي ثوب الصلاة وتقف خلفهم وتؤدي الحركات اللازمة للصلاة، وهي تفعل ذلك لأنها تتحرج من أن يعرف الجميع أنها بعادتها الشهرية، وقد لاحظت أن أغلب بنات آل منصور من الأقارب أيضا يشعرن بالحرج نفسه، إلا شمائل التي تجد دوما عذرا في وضع كهذا فتحمل أولادها وتغادر، مدعية أنها تفضل أن تصلي في بيتها، أما شهد التي لا يجرؤا أحد أن يأمرها بالصلاة أو بغيرها، فهي في هذا الوقت لا تجد أي حرج بالإعتذار قائلة: "صلوا إنتو، أنا عندي عذري الشرعي""[2].

يقوض الموقف خطيئة ترتكبها النسوة في أسرة "آل منصور" أثناء تأديتهن للصلاة في سياق العادة الشهرية، رغم أن الله أعفاهن من أدائها، فالموقف يستحضر تناصا دينيا، يتجلى في قوله تعالى: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ ۖ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُوا النِّسَاءَ فِي الْمَحِيضِ ۖ وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّىٰ يَطْهُرْنَ ۖ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللَّهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ"[3].

إن هذا الاستشهاد بالتناص الديني من القرأن الكريم يبطل حجة الإناث في الصلاة وهن حائضات بدافع الحرج من تركها، ففعلتهن هذه تعد خطيئة؛ لأنهن ينتهكن ما أجازه الله لهن من رخصة شرعية تجيز إعتزالهن الصلاة في فترة الحيض؛ إلا أن فعلتهن فيهاحجة براغماتية قاصرة ومنحرفة عن القيم السامية التي أتى بها الإسلام؛تمثلت في تعديهن على أمر الله إغضابا له وإرضاء للعبد حرجا منه، وهو في أصل عبد مخلوق لا حول ولا قوة له أمام الله.

---

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 13.

[2]): المصدر نفسه، ص 19.

[3]): القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 222.

كما أن الموقف فيه رابطة مشتركة مع ما تناولته الروائية في رواية "تاء الخجل" حول الأعراف الخاطئة التي تخضع لها عائلة "بني مقران" في سياق الغداء يوم الجمعة بعد الصلاة، إذ تنتقد الروائية بطريقة غير مباشرة فكرة نقص الثقافة الدينية التي تسود الأسرة في سياق الصلاة، فالروائية تنتقد السلوك البديئ الذي تمارسه الأسرة ضد إناث البيت؛ لأنهن لم يحترمن قدسية الصلاة باعتبارها رمز للعبادة والطهارة، فنجد أن الروايتين يتحول فيهما مقام الصلاة إلى فرصة لارتكاب الإثم والخطيئة بقصد أو بغير قصد.

تفتح الروائية في رواية "أقاليم الخوف" نافذة سردية صغيرة للسرد عن معاناة الأسر الهامشية في المجتمع الأبوي؛ مثل سردها عن أسرة ابنة عم أبيها "روزين" القاطنة بالقرية الجبيلة في بيروت، حيث تعد العمة "روزين" الناجية الوحيدة من أسرتها الكبيرة التي أفنتها الحرب، ولسد عجزها اتخذت من أرملة ابنها "أوليفيا" أنيسا لها في وحدتها، تقول "مارغريت": "حتى حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية، لم أجد ما توقعته ... ولم أحظ من بين عائلته الكبيرة سوى بابنة عم له، اسمها "روزين" أعيتها الشيخوخة ومرض "الباركنسون"، ولقد اجتهدت لتجمع لي أرقام هواتف أبناء عمومتي، وأخرجت لي أكياسا من الصور ... لأول مرة أكتشف أن عائلة والدي كبيرة جدا، ولكنها مثل الزرع الذي قضى عليه الجفاف"[1].

تنتمي أسرة "روزين" لنمط الأسرة الأميسية، التي تتولى فيها المرأة زمام السلطة والتسيير، فأسرة "روزين"على شتاتها وافتقادها لحكم السلطة الأبوية، إلا أن النسوة تبلي بلاء حسنا في تسيير شؤونها الأسرية، وهو ما ساعدهن على التكيف مع معاناتهن من المرض والحرب والشيخوخة من أجل ضمان بقائهن على قيد الحياة، فهذا الصمود يبعث برسالة مفادها: أن الأنثى بمقدورها الإتكال على ذاتها من أجل الحفاظ على وجودها دون الحاجة للسلطة الأبوية.

إن هذا التصوير الدلالي لأسرة "روزين" مختلف عما قدمته الروائية عن أسرة "يوسف عبد الجليل" في رواية "مزاج مراهقة"، رغم أن الأسرتين تشتركان في نمط الحكم الأميسي؛ في حين أن النتيجة كانت مختلفة؛ لأن أسرة "روزين" احتكمت إلى الوحدة والتكافل في العيش؛ في حين أن أسرة "يوسف عبد الجليل" أصابها التفكك والانفصال؛ بسبب طيش زوجته "ليزا" التي لم تحسن تسيير عائلتها.

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 20.

2_ مستويات تموقع السلطة الأبوية في الثلاثية:

ندرس في هذا الجزء الكيفية التي وظفت بها السلطة الأبوية (الشخصيات الذكورية) داخل المتن المحكي للثلاثية الروائية "لفضيلة الفاروق"؛ وهو توظيف مختلف من ناحية الكيف والكم مع ما قدمته الروائية من توظيف للشخوص الأنثوية في الرواية، فجاء توظيف هذه الشخوص الذكورية بدلالة متناقضة؛ حيث تبدو السلطة الأبوية في ظاهرها بأنها تتمتع بالسلطة والقسوة؛ لكنها في المضمر تحمل دلالة نفسية تتسم بالضعف والحميمية، وقد تجسد هذا التوظيف في المتن المحكي للثلاثية كالتالي:

2_2_1_ شخصية الأب:

تتعدد دلالة توظيف شخصية الأب في المتن المحكي للرواية بتنوع الدور الذي يؤديه، حيث تأخذ شخصية الأب في رواية "مزاج مراهقة" دلالة الأب المغترب ذو المظهر الأنيق والجذاب؛ الذي يستغله في ممارسة غرامياته مع بائعات الهوى في بلاد الغربة، تقول "لويزا": "والدي كان رجلا وسيما، وفي نظري كان وسيما جدا، وكثيرا ما كانت تبلغنا أخبار غرامياته عن طريق بعض المغتربين"[1].

أثرت هجرة الأب إلى بلاد الغربة وبعده عن زوجته وأبناءه على حياته الشخصية، فقد أصبح يعيش كبتا عاطفيا، حاول اشباعه في غرامياته المتكررة مع بائعات الهوى في باريس، فكانت أخبار طيشه العاطفي تصل إلى عائلته عن طريق أقرانه من المهاجرين.

في هذا الموقف الذي تستهجن فيه الروائية طيش والدها، تضعنا الروائية بطريقة غير مباشرة أمام عقد مقارنة سلوكية، تقارن فيها سلوك والد "لويزا" مع سلوك والد "توفيق"_ "يوسف عبد الجليل" في رواية "مزاج مراهقة"، فهي تبوح عن التناقض السلوك الذي يبديه والدها، فهو يظهر الوفاء لزوجته عندما يعود إلى أرض الوطن، في حين أنه يخونها مع بائعات الهوى في بلاد المهجر، فهذا التصرف الطائش نقيض ما يتحلى به "والد توفيق" من سلوكات فاضلة يمارسها مع أسرته في بلاد المهجر، فعلى الرغم من أنهما مغتربان؛ وينتميان لنفس الوطن، ويعتنقان نفس الدين، إلا أن سلوكهما مختلف عن بعضهما البعض؛ فالأول: خالف في سلوكاته تعاليم الدين الإسلامي، حينما اقترف خطيئة الزنا والخيانة مع بائعات الهوى في فرنسا؛ أما الثاني: فقد ظل متمسكا بقيمه الدينية التي نشأ عليها؛ وظل وفيا لزوجته[2].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 14.

[2]): بتصرف، المصدر نفسه، ص 184.

يكشف هذان الموقفين المتناقضين للأبوين (أب خالدة ولويزا، والأب يوسف عبد الجليل) عن وجود اختلاف في التنشئة الأسرية للشخصيتين، فقد نتج عن تناقضهما واقع أسري متناقض، فأب "خالدة ولويزا" على سلوكه المنحرف، إلا أنه كان يملك أسرة متماسكة الأفراد، في حين أن "الأب يوسف عبد الجليل" على سلوكه الديني السوي، إلا أن أسرته أصابها التفكك، وحل الشتات بأفرادها.

أسهمت غربة الأب عن أسرته في فتور المشاعر الحميمية التي تكنها زوجته وبناته له؛ لأن الغربة جردته من أبوته، فهو لم يعد الوالد الذي عرفوه أول مرة، فقد صار شخصا غريبا بالنسبة إليهم، حتى إذا عاد إلى أرض الوطن فإنه ينشغل بمجالسة أصحابه المصلحيين الطامعين في الحصول على الهدايا والمال منه، تقول "لويزا": "يتحول البيت أثناء زيارته إلى ما يشبه محطة المسافرين... لا أحد من كل ضيوفه يحبه لشخصه، فوالدي لم يكن من كومة الدوفيز، أو رجل لمصالحهم، كان له بريق الفرنك الفرنسي، وهذا ما يزيد حرماننا منه، لدرجة صرنا نتعامل معه بحياء وخجل، كأنه أحد الغرباء"[1].

يبين هذا الموقف حجم الهوة التي خلقتها غربة الأب عن الأسرة، وهو وضع إنجر عنه خلق حالة من الاغتراب بين الأب وبناته، فلم تعد بناته تشعر بالحميمة اتجاه والدهم وكأنه أصبح شخصا غريبا عن المنزل وليس والدهم.

تطورت حالة الاغتراب بين الأب وأسرته لتصل إلى مرحلة إقصاء دوره في الأسرة، فلم يعد يبقى من أبوته إلا الاسم، فالكل صار راغبا في نسيانه، حتى أن تجاهله التام لأسرته أثار شكوكا تفضي بأنه قد أعاد الزواج من إمرأة أخرى في أوربا، تقول "لويزا": "حتى مكالماته غابت، والدتي أقسمت أنه تزوج، فلذلك الانهماك المفاجئ عنا لا يمكن أن تكون وراءه إلا إمرأة ذات حضور قوي في حياته، أخوتي لم يكن يهمهم الأمر كثيرا، حتى إن "وداد" قالت لي بالحرف الواحد: ليت ينسانا دائما، يريح ويستريح، لم نعد بحاجة إلى أشيائه التي يرسلها إلينا، لكني لم أرغب في تصديقها إننا جميعا بحاجة إليه...كنا بحاجة إليه ليغطي ضعف والدتي أولا ثم ليملأنا بحضوره"[2].

تحمل "لويزا" مشاعرا متناقضة اتجاه والدها المغترب، تجلت في نكران "لويزا" لما تسمعه من أحاديث مسيئة عن أبيها، فبعدما كانت تكن له مشاعرا من الكره، ها هي تبوح له عن مدى حاجتها لسنده في ظل ما تتعرض له من قهر أسري يمارسه أعمامها عليها، لذلك فهذا الاستنجاد بالأب يبين بأنه ما يزال يتمتع بمكانة مهمة في الأسرة رغم غربته، لأن مجرد تفكير ابنته فيه هو إعتراف عن حاجتها له وشوقها له، فالموقف يكشف ضمنيا عن وجود تناقض في شخصية الابنة فهي في لحظة تمرد تعبر عن مقتها لأبيها، في حين أنها في لحظات الضعف تبوح عن شوقها وحاجتها له.

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص15.

[2]): المصدر نفسه، ص 48.

إن غربة الأب عن أفراد الأسرة لم تفقده السلطة عليهم، حيث تتمظهر سلطته في إسداء أوامرا تتعلق بمصلحة بناته العلمية، فهو ما يزال يتدخل في اختيار نوعية لباسهن الذي سترتديه بناته خارج المنزل، وهو ما جسدته الروائية في شخصية أبيها الرافض لالتحاقها بدراسة تخصصات معينة في الجامعة، كما فرض عليها إرتداء الحجاب خارج المنزل، تقول "لويزا": "وفاجأنا والدي بإتصال من فرنسا مقر إقامته وعمله، قال ترتدي حجاب وتذهب إلى الجامعة...غير ذلك رفض والدي أن ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة، أو مدرسة الطيران بطفرواي، ففي نظره أن الأولى مدرسة للفاشلين والثانية للرجال فقط"[1].

لا يكتفي الأب بإسداء الأوامر على بنات الأسرة؛ بل يتبعها بجبرية التنفيذ المباشر والفوري لأوامره، لذلك فما على الأبناء إلا الرضوخ له وطاعته، على الرغم مما يبديه من تمرد، تقول:"فكل سبل المقاومة لدي كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي، ولا مبالاة أفراد العائلة، فما زلت أذكر نبرة صوته الغاضب عبر الهاتف وهو يقول لي بتأني المقتنع بقراره: ابقي في البيت إذا، أو موتي"[2].

إن هذه الممارسة التسلطية التي يمارسها الأب اتجاه ابنته تبين مركزية السلطة التي ما يزال يتمتع بها الأب على أسرته رغم غربته، فتضطر نساء الأسرة للخضوع والتبعية المطلقة لسلطته حتى وهو غائب، حيث تكشف هذه التبعية المطلقة عن وجود تقييد في حياة الأنثى التي تبقى تابعة للسلطة الأبوية وتمردها عليه يعني تلقي مصير الموت، فالموت هو منفذها الوحيد إذا ما أرادت أن تتحرر تبعيتها من الأب.

إن قساوة الأب وجفاءه العاطفي اتجاه أسرته ما هو إلا صورة سطحية مزيفة؛ لأن الروائية تحمله بعض السمات الحميمية، فهي تجعل منه أبا يتمتع بدور المنقذ الذي تستند إليه البطلة في لحظة الضعف، فأبوها يجمع بين خصلتين حميميتن متناقضتين، فهو متسلط حينا ورؤوف في حين آخر، تقول: "في المساء اتصل والدي واستفسر عما حدث ... جاءني صوت والدي باردا، هادئا، كما لم أتوقع، قال لي: إنك تتهورين يا "لويزا" ولا أريدك أن تكوني هكذا يا ابنتي، بابا يا، اسمعيني يا بنيتي، أولا من تفكر في الزواج، وهي تخطو أول خطوة على درب طموحها، لن تخطو الثانية أبدا، وثانيا، احترسي من أبناء العمومة، قبل أن تحترسي من الأغراب، وثالثا يا لويزا، إمشي على مهلك، تصلي أسرع، هل فهمت يا ابنتي؟، أما موضوع اليوم فلا يهمني، مفهوم، أجهشت بالبكاء وأنا أقول له نعم بابا، وبكيت أكثر حين قال لي: "لا تخافي"، ثم أنهى المكالمة"[3].

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.

[2]): المصدر نفسه، ص 13.

[3]): ينظر، نفسه، ص 56، 57.

يكشف موقف تواصل الأب مع ابنته عن وجود اكتساب الأب لدلالة جديدة من دور لآخر، حيث تتأرجح دلالته بين الثنائيات الضدية الآتية: (القساوة =/= الحنان، الجفاء =/= الحب، لامبالاة =/= الإهتمام)، فاتصاله الهاتفي أعاد بعث الحميمية الأبوية في قلب ابنته التي لطالما افتقدتها ابنته، كما أن اتصاله أمدها بالدفع النفسي الإيجابي الذي كان ينقصها حتى تواصل مسيرتها الحياتية والعلمية.

تجسد الروائية في رواية "تاء الخجل" شخصية الأب بدلالة مشتركة مع ما قدمته في رواية "مزاج مراهقة"، حيث حملت شخصيته أفكارا تقليدية تكرس لإنحطاط مكانة الأنثى في الأسرة؛ فهو يمني النفس أن تنجب له زوجته مولودا ذكرا؛ لأنه يمقت الأنثى ويتنكر لها، تقول "خالدة": "منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك"[1].

تقوض الروائية هذه الأفكار الاقصائية السائدة لدى السلطة الأبوية اتجاه الأنثى، فهي لا تختلف عما كان سائدا من أفكار مناهضة للأنثى في زمن الجاهلية، إذ ماتزال الأعراف الاجتماعية في الحاضر تفاضل بين إنجاب الذكورة وإنجاب الإناث، وتعلي من قيمة الذكر على حساب الأنثى، حيث ينظر إلى إنجاب الأنثى على أنه جالب للعار، لأن الأنثى حسبهم تحط من مكانة الأسرة عامة والرجل خاصة، وهو ما جسدته الروائية في رواية "تاء الخجل" في موقف "أب خالدة"؛ الذي تتصل من أبوته حينما أنجبت له زوجته بنت، فقد استقبل الخبر بالعبوس والإنكار بدل أن يفرح بها؛ تقول: "منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة"[2].

أجد في هذا الموقف تناصا دينيا مقتبسا من الآية القرآنية التي تبوح عن خطيئة وأد البنات التي كانت تمارسها السلطة الأبوية في العصر الجاهلي، يقول الله تعالي: "وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمب ِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ"[3].

تفضح الروائية في هذا الموقف العرف الاجتماعي الذكوري الذي ما يزال يحمل أفكارا مشوهة عن الأنثى، فرغم أن المجتمع الحالي يعيش في سياق متطور عن سياق العصر الجاهلي؛ إلا أن النظرة الدونية التي تكنها الذكورة للأنثى لم تتغير أبدا، فقد بقيت نفسها منذ الأزل إلى اليوم، مما يجعل تطور المجتمعات في العصر الحالي حسب الروائية ليس إلا شعارا خادعا، ما دام مضمونه الفكري ما يزال يتعصب لأحادية الوجود الذكوري ويكرس للنظرة الإزدرائية اتجاه الأنثى.

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20.

[2]): المصدر نفسه، ص 11.

[3]): القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 58.

تحمل الروائية شخصية الأب في رواية "تاء الخجل" دلالة المدافع عن ابنته "خالدة" ضد الأعمام، لأنه دافع عن ابنته "خالدة" ضد أعماها، الذين أصروا على عزلها من الدراسة بحجة أن دراستها في الجامعة ستجلب لهم العار، وهو الرأي الذي فنده الأب ورفضه، تقول "خالدة": "حدث ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالي، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟، قال والدي غاضبا ورد عليه: إلى هنا وتنتهي أخوتنا، يا رجل، لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة، وكأن والدي أراد الدفاع عني: ولكن أبناء مسعودة في العاصمة"[1].

تبدو السلطة الأبوية في هذا الموقف متناقضة في إصدار حكمها ضد البنت خالدة؛ لأن حجتهم في عزل الأنثى عن الدراسة حجة واهية وغير منطقية، وهو ما قوضه موقف الأب المدافع عن ابنته، عندما واجه حجج الأعمام بحجة منطقية وواقعية، تفضح زيف ما يحاولون تلفيقه من أكاذيب حول ابنته.

2_2_1_أ_ دحض الوصاية الأبوية:

عالجت الروائية في ثلاثيتها تمثلات شخصية الأب بدلالة مناقضة عما تناولته في السابق، حيث جردته الثلاثية من جبروته وتسلطه، ووظفته بدلالات احتقارية وساخرة، تحاكي قصوره عن تلبية أساسيات الحياة للأسرة، فقد عرت الثلاثية قيمته الوجودية وشوهتها، حينما قلصت من قدراته الأبوية اتجاه عائلته، فبات الأب في الثلاثية عبارة عن شخصية ذكورية عاجزة عن تقديم الاضافة المرجوة التي تنتظرها منه الأنثى، حتى أن حاجيات الانثى صارت توفرها بنفسها دون الحاجة للإعتماد على الأب، وقد عبرت الثلاثية عن هذا في رواية "تاء الخجل" حينما سردت عن شخصية أب البطلة "خالدة"، والذي تخلى عن زوجته وابنته لمجرد أنها أنجبت له بنتا، فقد دفعه هذا الأمر إلى محاولة تطليق زوجته والتزوج بزوجة أخرى يكون بمقدورها إنجاب ولد له، تقول: "في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي السبتي يرافقها، شرب القهوة مع سيدي ابراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر، أما أمي فقد ظلت صامتة وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك"[2].

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28، 29.

[2]): المصدر نفسه، ص 20.

تبوح الروائية في رواية "مزاج مراهقة" عن مشهد يجسد ظاهرة الاغتراب العائلي، التي صارت تحدسها البنت من أبيها، فابتعاده الطويل عن المنزل، ولا مبالاته بمشاغل زوجته وابنته، جلعته في نظر ابنته في نفس مصاف الغرباء، فمشاعرها فاترة اتجاهه، تقول: "صرنا نتعامل معه كأنه أحد الغرباء ....يصعب علينا أن نفتح حديثا معه ... كان بعيدا عنا"[1]، هذا التباعد الأسري بين الأب وابنته رسخ في البنت فكرة الاستقلالية عن أبيها، وتحررها من وصايته.

كما تفضح الروائية في ثلاثيتها التصرفات غير المسؤولية التي تحلها بها الأب اتجاه عائلته، وهذه المرة تقوض هذه السلطة عن طريق آلية ممارسة الخرق بمشد مأساوي أقدم فيه الأب على قتل ابنته لمجرد شعوره بالفشل في الذود عن شرف ابنته "ريمة نجار" الفتاة المغتصبة، وكتكفير عن ذنبه أقدم على قتليها ورميها من على أعلى جسر بقسنطينة، ظنا منه بأن فعلته ستنسيه في فضيحة الاغتصاب، تقول "خالدة": "لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بإبنته من على الجسر، نسي الناس الإغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة، قال إنه خلصها من العار؛ لأنها اغتصبت"[2]، يبوح هذا المشهد المأساوي عن اقتراف الأب جناية القتل ضد ابنته، حيث تقمص الأب في الظاهر دور المنقذ، في حين أنه في المضمر تقمص دور القاتل؛ لأنه اقترف جريمة قتل ابنته المغتصبة، بعدما كانت مخفية في الواقعة بذريعة الإنتحار، فهو اختار لها هذا المصير ظنا منه أنه سيخلصها من العار، فكانت فعله صورة من صور العجز الأبوي الذي يتجرد من أبوته اتجاه ابنته المغتصبة، فبدل أن يحميها، قام بقتلها.

توظف الروائية في موضع آخر من رواية "تاء الخجل" شخصية الأب بدلالة الجبن والذل، حيث يظهر الأب ضعيفا عاجزا عن الدفاع عن ابنته من الإرهابيين، الذين قدموا لاختطافها، ثم بعد ذلك أقدموا على اغتصابها بوحشية، لكن الأب رغم شجاعته في الذود عن شرف ابنته؛ إلا أنه بدى ضعيفا ومذلولا أمام قوتهم، تقول: "وحين تدخل والدي قال له أحدهم: ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤك لأنك تركته، أحدهم كان من أبناء الجيران، التفت إليه والدي وقال له: ألا تعرف أن الفقر هو الذي أجبره ليلتحق بالجيش؟ فبصق عليه ابن الجيران وسكت والدي خوفا من الأسلحة المصوبة نحوه"[3].

أخذ والد "يمينة" دلالة الضعف في الرواية، وهو توظيف مغاير عن شخصية الأب المتسلط، استطاعت الروائية به دحض الدلالة الاحتقارية والجبروتية التي تمتع بها الأب في المواقف السابقة من الرواية، فهي تهدف من خلال هذا التوظيف إلى التقليل من قيمة السلطة الأبوية، وتقويض هيمنتها اتجاه الأنثى.

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ينظر، ص 15، 16.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39.

[3]): المصدر نفسه، 76.

كان لتبعات هذا الموقف الجبان الذي أبداه الأب اتجاه ابنته أثر مأساوي، تجسد بعد سنوات من واقعة اختطاف ابنته في تملص الأب من أبوته اتجاهها، ورفضه استقبالها بعدما حررتها الشرطة من قبضة الإرهابيين، تقول "يمينة": "أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد، اتصل بوالدي عن طريق شرطة آريس، بكت قليلا ثم أردفت: أنكر في البداية أن له بنتا"[1].

يحمل نكران الأب لابنته "يمينة" في معناه الظاهر دلالة الخوف من الفضيحة؛ ولكنه في المعنى المضمر ملمح من ملامح الحياة النفسية اللاشعورية للأب، التي تبوح عن كبته الناجم عن قصوره في الدفاع عن ابنته يوم اختطفها الإرهابيون، فهذا التهرب من احتضان ابنته مرة ثانية هو خوف من الاعتراف بجبنه اتجاهها مرة ثانية.

تصور الروائية روائية شخصية الأب "نديم" في رواية "أقاليم الخوف" على أنه شخص عاجز عن تحمل نزيف الجراح المترتبة عن تعرضه للإنفجار الإرهابي في مدينة القاهرة، فهو يحاول مقاومة آلامه عبر استحضاره لذكرياته القديمة في الضيعة ببيروت؛ لكنه سرعان ما وافته المنية، تقول: "تعرضنا لإنفجار عنيف إثر هجوم إنتحاري في "شرم الشيخ" بمصر، ذهبت ضحيته والدتي، وأخي الوحيد أسعد، والدي ظل معطوبا، يعاني الإعاقة في قدميه، نجوت بحواسي الخوس ... وعذابات والدي، أنينه الليلي الدائم، كثيرا ما جعلني أشرب كثيرا، وأدخن، أدخن وأفكر وأصغي لأنينه، حين أجلس قبالته، يتوقف عن التوجع، يتحدث عن بيروت"[2].

إن شخصية الأب في هذه الرواية إنتهى وجودها منذ بدايتها؛ لأن الرواية لا أجد فيها شخصية الأب في باقي الصفحات، وهو توظيف مختلف عن باقي الروايات التي كان فيها الأب حاضرا في كل أحداث الرواية.

تواصل الروائية في رواية "مزاج مراهقة" السرد عن معاناة الأنثى الهامشية، وهذه المرة تبوح عن قضية عمالة الأطفال، وهي من الأساليب القمعية التي تنتهجها السلطة الأبوية ضد الطفولة، حيث تسلب هذه الظاهرة طفولة الأنثى، فبدل أن تستمتع الأنثى بطفولتها، تجبر البنت على الرعي؛ تقول: "لمحت فتاة صغيرة، تتقافز ضفيرتاها من تحت منديل قصير يغطي أذنيها، ترتدي ملابس لا تنسيق في ألوانها وشكلها، كنزة صوف، فستانا قصيرا، سروالا ضيقا، وحذاء لا لون له، تركض وراء قطيع صغير من الماعز، وامرأة تحمل على ظهرها "جيريكان" كبيرا من الماء، كانتا على ما يبدو عائدتين إلى البيت"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 74.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 11.

[3]): فضيلة الفاروق، مراهقة، ص 290، 291.

إن الوصف الذي تقدمه البطلة "لويزا" حول الطفلة وأمها يقدم معنا ظاهرا مفاده: أن معاناة الأنثى من الآخر مست حتى مرحلة الطفولة الأنثوية، فهي في المعنى المضمر تبين تقاعس السلطة الأبوية وعجزها عن توفير ضروريات الحياة كالمأكل والمشرب والملبس اللائق للأسرة، مما حتم على الأنثى التكيف مع هذا الوضع، فتحلت بالمسؤولية والصبر، حتى تحافظ على بقائها، وتحافظ على وحدة بيتها من التشتت وقساوة الحياة.

إن هذا التوظيف لشخصية الأب في رواية "أقاليم الخوف" مقصود من الروائية؛ لأنها تريد بعث رسالة مفادها: قدرة الأنثى "البطلة" على فرض وجودها دون حاجتها إلى السند الأبوي، عكس ما جسدته في الروايتين السابقتين، عندما اقترن وجود البنت بدعم الأب طوال السرد، وهو الأمر الذي حاولت الروائية تقويضه في رواية "أقاليم الخوف".

2_2_2_ شخصية السلطة الأبوية الموازية (أقارب، أبناء):

تمثل امتدادا للسلطة الأبوية في الأسرة داخل الرواية؛ يتجسد توظيفها في شخوص (الأعمام، الأبناء، الأزواج، الخال)، وهم شخصيات تنوب عن دور الأب في التحكم في الأسرة، حيث يحمل توظيف شخصيتهم دلالة القوى المعارضة والرقيبة في الرواية؛وقد تجسد حضورهم الروائي كالآتي:

جسدت الروائية شخصية رجال العائلة في رواية "مزاج مراهقة" في شخوص الأعمام وأبناء العم والخال، حيث تناولت الروائية شخصية الأعمام بصيغة الجمع والتعميم دون التفصيل، وهو توظيف يدل على القوة والوحدة، بالمقابل فصلت الروائية في شخصية إناث العائلة للدلالة على ضعفهن، فقد أقدم الأعمام على عرقلة التحاق "لويزا" بالجامعة، واصروا على اخضاعها لهم عنوة، تقول: "عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف...فقد كنا فريسة لسلطة الأعمام والأقارب والجيران وعابري السبيل أحيانا"[1].

كما فرض الأعمام على "لويزا" التقيد بلباس "الحجاب" أثناء توجهها إلى الجامعة، وهو فرض يدل على تسلط السلطة الأبوية على الأنثى؛ وإقصائهم لحريتها في اختيار الملبس؛ تقول: "انطلقت من قطعة القماش تلك، التي لم تعد تعني لي فقط التنكر، الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجني معي إلى الجامعة، بل صارت تعني لي إثبات مزيد من الفروق بيني وبين الآخر"[2].

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.

[2]): المصدر نفسه، ص 16.

إن التسلط الذي يبديه الأعمام اتجاه الابنة باح عن عمق الهوة الحاصلة بين السلطة الأبوية والأبناء خاصة الإناث، فتسلطهم مس المظهر الخارجي والجوهر الثقافي، بهدف كبح حرية الأنثى المثقفة من جهة، وإضفاء الميز والطبقية بين الأعمام وبين الأنثى من جهة أخرى، حتى يظل الأعمام يتمتعون بدور السيد في الأسرة وتظل الأنثى تابعة لهم.

تجسدت شخصية السلطة الأبوية في رواية "مزاج مراهقة" في شخصية "يوسف عبد الجليل"، حيث وصفه الابن "توفيق" في حواره مع البطلة "لويزا" بأنه يتسم بشخصية رجولية، تجعله يغار على الأنثى، ويخاف عليها من المتحرشين في الشارع، يقول "توفيق": "حدث مرة أن وجد في مدخل إحدى العمارات وهو يزور صديقا له شابا وفتاة يقبلان بعضهما بعضا، أمسك الشاب وصفعه صفعة واحدة"[1].

تتناول الروائية في رواية "تاء الخجل" شخصية الأعمام بكثير من التفصيل؛ فهي توضح سمات شخصية الأعمام التي تمارس السلطة الأبوية على أفراد الأسرة، ومن بين هذه الشخصيات أجد: شخصية العم "سيدي إبراهيم"، الذي يجسد دور الزوج الوفي لزوجته، تقول "خالدة": "سيدي إبراهيم هو رجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رجل دين، وزوج العمة تونس، لم ينجبا أطفالا، وتقول نساء العائلة إن العلة فيها هي، لكنه لم يتزوج عليها، وقد كنت مقتنعة إلى أبعد حد أنهما لم ينجبا أطفالا لأنهما يعيشان مع بعضهما حياة الرهبان، كان يخيل إلي أنه ولد هكذا بشيخوخته وهيبته، إذ يصعب تصور رجل بكل تلك السلطة أنه كان طفلا ذات يوم، أو أنه رجل يمارس الجنس، كنت أحبه جدا"[2].

وظفت الروائية شخصية (سيدي إبراهيم) في رواية "تاء الخجل" بدلالة مزدوجة ومتناقضة، حيث حمل التوظيف الأول دلالة التسلط، وقد دل عليه اقتران اسمه بدال (سيدي)، الذي يدل على السلطة التي يترتب عنها إخضاع للآخر وتبعيته المطلقة للعم "سيدي إبراهيم"، فهي لفظة تبوح عن الوضع الطبقي السائد في أسرة (بني مقران)، تقول "خالدة": "وفي اليوم التالي، أمسكني سيدي إبراهيم من أذني وآلمني كثيرا، ثم أدخلني إلى غرفة الضيوف وأغلق وراءه، فإذا بالغرفة تضيق وتتحول إلى مقصلة ... وأنا أرتجف، فرفع سبابته نحو عيني وقال: لا أريد أن يتكرر ما حدث البارحة بسببك، لا أريدك أن تكوني مثل نساء العائلة، أريدك أن تكوني مثل تونس"[3].

تكشف واقعة تأديب العم "سيدي إبراهيم" للبطلة "خالدة" على أن لشخصيته حضورا متسلطا ومتشددا في الأسرة، وهو ما تجسد في أمره للبطلة "خالدة" بأن تكون مثل العمة "تونس"؛ لكونها شخصية أنثوية ترمز للتبعية المطلقة للسلطة الأبوية.

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 185.

[2]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 17.

[3]: ينظر، المصدر نفسه، ص 21.

أما التوظيف الثاني: فيحمل دلالة الحنان والحب، وقد تجلى ذلك بطريقة غير مباشرة في الموقف الذي يبوح معناه الضمني عن محبة العم "سيدي ابراهيم" للبطلة "خالدة"، فهذه الحميمية في المشاعر تتناقض مع شخصيته المتسلطة، فهو يحب الابنة "خالدة" ومعجب بنجاحها في الدراسة، رغم أنه هو نفسه يجبر الإناث على التوقف عن الدراسة والمكوث في البيت عندما تصلن لسن معينة، تقول: "لكن سيدي إبراهيم كان يحبني جدا، إذ كانت لي قدرة عجيبة على إضحاكه...أما العمة "كلثوم" والعمة "نونة" فلهما تفسير آخر لهذا النجاح، فقد كانتا تقولان إن سيدي إبراهيم كتب "حجابا" لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت"[1].

يتبين أن مشكلة المفاضلة بين (الذكورة /الأنوثة) قضية مطروحة كثيرا في الرواية، للدلالة على أن الأسرة ما تزال تقدس نسق الفحولة الذكورية مقابل الانتقاص من قيمة الإناث، وهو وضع غير متزن يهدد وحدة الأسرة، ويجعلها قابلة للتفكيك والانقسام مستقبلا.

يسود شخصية "سيدي إبراهيم" فكر طبقي، ينحاز فيه إلى تفضيل جنس الذكورة على الإناث، مما ترتب عنه انقسام للعائلة إلى قسمين هما: (الذكور/ الإناث)، حيث تتخذ الذكورة دور السلطة في الأسرة، في حين تجنح الإناث إلى الرضوخ لهم والقيام بخدمتهم، تقول "خالدة": "كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها"[2].

إن ما أبدته "خالدة" من رفض للأعراف الطبقية السائدة في الأسرة الواحدة، كان بداية لظهور ردة فعل متمردة، ترفض فيها الإناث الأسرة الأسلوب العنصري الذي تمارسه السلطة الأبوية معهن، ما قد يترتب عنه تفكيك للأسرة؛ بسبب غياب العدالة الاجتماعية بينهم.

تتطرق الروائية في رواية "تاء الخجل" إلى شخصية "العم أبوبكر" الذي يعد امتدادا للسلطة الأبوية في الأسرة، حيث يتصف سلوكه مع إناث العائلة بالعنف الجائر، تقول "خالدة": "في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا، وقد غضب سيدي إبراهيم جدا، لكن أمي ابتسمت"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 19، 20.

[2]): المصدر نفسه، ص 24.

[3]): نفسه، ص 21.

إن موقف تعنيف العم "أبو بكر" للعمة "نونة" ترتبت عنه ردود فعل متناقضة بين أفراد الأسرة، إذ اتسمت ردة فعل العم "سيدي ابراهيم" بالغضب؛ في حين اتسمت ردة فعل أم خالدة بالضحك عليها دلالة على إعجابها بالمصير الذي لاقته العمة، فهذا الموقف يكشف عن هشاشة أسرة "بني مقران"؛ بسبب غياب العدالة وشيوع الطبقية بين أفراد الأسرة، وهو ما يترتب عنه تفكيك للأسرة وانقسامها.

إن العم "أبو بكر" يكن حقدا كبيرا للابنة "خالدة"، فهو يراها بأنها بنت طائشة وهي مصدركل المشاكل في العائلة، تقول "خالدة": "وكان عمي بوبكر يكره أن يراني معهما، ويرى في غيابي والدي عن البيت سببا في "فسادي"، فكثيرا ما سمعته يتحدث عني وكأني سبب في كل مشاكل العائلة"[1].

سبب الموقف العدائي الذي يكنه العم "أبو بكر" للابنة "خالدة" هو السلوكات لا أخلاقية التي تمارسها "خالدة" مع أفراد الأسرة؛ فهي تتنصتعلى حديث عماتها، وتنقلما سمعته إلى "أمها" وهو تصرف أشاع الاحتقان بين نساء الأسرة، تقول "خالدة": "لكني كنت أسمعهن، كثيرا ما اختبأت في الزوايا المظلمة وسللت إلى غرف نومهن التي يمنع على الأطفال منعا باتا اقتحامها، أختبئ تحت الأسرة وأصغي إليهن"[2].

يتكرر طيش "خالدة" عندما قامت بالتنصت على حديث عماتها، ثم قيامها بإفشاء ما سمعته لأمها، مما ترتب عنه اغضاب العم "أبو بكر" وإقدامه على ضرب زوجته، فتصرف البطلة لا أخلاقي زاد من حقد العم "أبو بكر" اتجاهها، تقول "خالدة": "سمعت ذلك من العمة كلثوم التي كانت أشد نساء العائلة كرها لوالدتي ... وقد أخبرت أمي بما سمعت؛ ولأن قلبها كان طافحا أطلت عليهما وصرخت"[3].

أستنبط من الموقفين وجود حركية وانتقالية بين وضعين متضادين هما (التنصت =/= الإفشاء)، فالإفشاء يأتي كردة فعل منطقية عن فعل التصنت، وقد دلت عليهما لفظتا (سمعت، أخبرت)، فهذا التصرف لا اخلاقي ينم في ظاهره عن فقدان البطلة لسلوك كظم الغيظ؛ إلا أنه في المعنى المضمر يدل على غيرة البنت على أمها، فإخبار الابنة لأمها عما يحاك ضدها من مكائد مصدرها عمتها، هو سلوك نلمس فيه النظرة الغريزية التي تدل على تعلق البنت بأمها وخوفها عليها.

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 21.

[2]): المصدر نفسه، ص 16.

[3]): نفسه، ص 20.

لذلك نقر بأن "خالدة" ارتكبت سلوكين غير أخلاقيين؛ هما: في المرة الأولى: عندما تجسست على عمتها؛ والمرة الثانية: عندما أفشت ما سمعته، فهي حاولت تصحيح خطأ عمتها بارتكبها خطيئة أكبر، ترتب عنها تعنيف عمها لعمتها "تونة"، فمن غير المنطقي أن نصحح خطأ بخطئ آخر؛ لأن هنالك أساليب تغيير أخرى أكثر سلمية مما اقترفته، فنجد بأن موقفها السلوكي يتوافق مع المثل القائل: "الساكت عن الحق شيطان أخرس"[1].

إن أهم ميزة تتسم بها الأسرة الممتدة هي: توفرها على عنصر الرقابة الأسرية، فتعدد أفرادها يتيح لهم فرصة مراقبة الأبناء لغرض تربوي تهذيبي وردعي، فقد تجلى هذا السلوك في شخصية "العم بوبكر"، الذي يقوم بدور الرقيب المتتبع لتصرفات البطلة "خالدة"، فهو يجتهد في تلفيق التهم ضدها من أجل الحط من قيمتها أمام والدها، بهدف إقناعه بضرورة منعها من الالتحاق بالجامعة، تقول: "خبث بني مقران من طراز آخر، بعضه مثل الذي حدث ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟...يا رجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة...فيقاطعه عمي الماكر: إنه يأتي من العاصمة خصيصا لرؤيتها"[2].

يبين الموقف مدى حساسية السلطة الأبوية من الأنثى المثقفة (الجامعية)، فهي في نظرهم تجلب العار إذا ما خرجت من البيت والتحقت بالجامعة، مما دفعهم لتلفيق الأكاذيب عن البطلة لدى أبيها؛ إلا أن الروائية تقوض هذه السلوكات المشينة عبر افصاحها عن تفوقها العلمي والعملي، حينما تدرجت في مراحل حياتها من تلميذة في الثانوية ثم طالبة جامعية ثم صحفية مشهورة؛ فرغم أن جل الأحداث الروائية التي عايشتها البطلة وقعت خارج البيت، إلا أن البطلة لم تجلب العار لأسرتها مثلما زعم الأعمام.

---

[1]): بدون مؤلف، الساكت عن الحق شيطان أخرس، رابط المنشور:
https://binbaz.org.sa/fatwas/17956/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%83%D8%AA-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82-%D8%B4%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%B3.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

تريد الروائية من وراء هذه الواقعة تقويض الأسرة، حسب المثل القائل: "الأقارب عقارب"[1]، لأن الأسرة في ظاهرها تبدو أسرة يسودها التكافل بين أفرادها، إلا أنها في المضمر أسرة مشتة، لأن أغلب المصائب التي تقع فيها إناث العائلة سببها الأعمام، فبدل أن مساعدتهن في النجاح، يسعى الأعمام إلى السيطرة عليهن، وإعاقتهن عن النجاح في مسارهن التعليمي، وهو الأمر الذي يدفعهن للتمرد على نظام الأسرة السائد.

تنتقد الروائية في رواية "تاء الخجل" تسلط رجال العائلة حينما أقدموا على تسجيل إنخراط إناثها في حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ دون أن يراعوا رأيهن في ذلك، تقول مخاطبة الشرطي: "إنك تعرف جيدا أن أغلب النساء لسن مسؤولات عن أنفسهن، فغالبا ما يقوم أحد رجال العائلة بتسجيلهن كمنتميات للأحزاب، فيما لا علاقة لهن تماما بالسياسة"[2].

في هذا المشهد الذي تقدم فيه السلطة الأبوية على تسجيل بناتهم في الأحزاب السياسية، حاولت الروائية تقويض الفكر الذكوري القائم على فكرة نيابة الرجل عن الأنثى، لدرجة يمكن له أن ينوب عليها في إتخاذ قارارت مصيرية تتعلق بها، كما حدث في قضية "يمينة المغتصبة"، فقد كشف تحقيق الشرطة بأن "يمينة" مناضلة سياسية في الحزب الإسلامي دون أن يكون لها علم بذلك، فقد ترتب عن هذا الانتماء إنخراط إدانتها من طرف الشرطة كمتهمة تنتمي للجماعات الإرهابية، بدل أن تكون ضحية للاغتصاب الذي تعرضت له في الجبل، بعدما تم اختطفوها من قبل الجماعات الإرهابية، تقول: "قال لي أحد الضباط إنه من الصعب التأكد ما إذا كانت الفتيات خطفن أو التحقن بمحض إرادتهن بالإرهابيين في الجبال، فأغلبهن لهن وثائق تثبت انتماءهن لتيارات إسلامية منها جبهة الإنقاذ"[3].

كما تجسد الروائية السلطة الأبوية في شخصية "أبناء العم"، فهي تحملهم دلالة مزدوجة تتأرجح بين الحب والخيانة، وقد تجلى دوره في رواية "مزاج مراهقة" في شخصية ابن عمها "حبيب"، فقد اتسمت شخصيته في البداية بسمات الصداقة والمرافقة للبطلة أثناء سفرها إلى الجامعة الواقعة بمدينة باتنة، تقول "لويزا": "كنت متأهبة في ذلك الفجر البارد للسفر مع حبيب ابن عمي مصطفى، وهو طالب في كلية الصيدلة بقسنطينة، أثناء الطريق لم نتبادل الكلام"[4].

---

[1]): أحمد هلالي، لماذا نقول الأقارب عقارب؟، صحيفة مكة، رابط المنشور :
https://makkahnewspaper.com/article/912296/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%86%D9%82%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8-%D8%B9%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8، الثلاثاء 17 أبريل 2018م.

[2]): المصدر السابق، ص 68.

[3]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 67، 68.

[4]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 19.

يبدو الصمت السائد بين الرفيقين أمرا منطقيا على الرغم من قرابتهما؛ لكونه ناجم عن نظام أسري تسوده الطبقية، التي ساعدت على نشر القطيعة بين الجنسين، تقول "لويزا": "رأيت حبيبا كما لو أنني أراه لأول مرة، وتناسيت تماما أنه ابن العم، الذي أحار في كل مرة يزورنا فيها كيف أسلم عليه، أعلى الكتف حسب طريقتنا التقليدية أم على الخدين على طريقة أبناء المدن، أم أصافحه؟ وكان حتما يحار الحيرة ذاتها، فقد كنا نرتبك الارتباك نفسه"[1].

الملاحظ على اللقاء الذي جمع أبناء العم بأنه لقاء فاتر المشاعر، يفتقد لكثير من حميمية القرابة، فهو لقاء يسوده الجفاء وعدم التفاعل في الحوار، في حين يفترض أن يكونا أقرب من بعضهما البعض؛ لأنهما ينتميان لأسرة واحدة، لكن هذا التواصل المتقطع هو نتيجة حتمية لتربية أبوية يسودها الصراع بين الأقرباء، أسهمت في ما بعد في نشوب قطيعة بين الأبناء في الكبر.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 28.

2_2_2_أ_ تشويه شخصية السلطة الأبوية ووصفها بالضعف والشذوذ الجنسي:

حاولت الروائية في ثلاثيتها الرواية وصف صورة مخالفة عن السلطة الأبوية بعيدا عن الصورة المألوفة التي ألفها القارئ، فقد سعت إلى تشويه الوجود الذكوري في الرواية، وتصوريها في أدوار تحط من رجولته، حينما وظفت الروائية شخصياتهم في أدوار روائية دالة على الضعف والشذوذ، وهي صورة من صور الرجل المنبوذ الذي يشغل "حيزا من صراع المرأة في مواجهة سلطة ثقافية ذكورية، تحاول الرواية النسوية إبرازها بكل أبعادها الاجتماعية وجوانبها النفسية في قالب روائي فني يغرينا بقراءته"[1].

تسعى الروائية من خلال هذ التوظيف للإنتقام من تسلط السلطة الأبوية على الأنثى، وقد تجلى هذا التوظيف في محطات متفورقة من الثلاثية؛ تجلت كالتالي:

تعطي الروائية لشخصية "حبيب" في رواية "مزاج مراهقة" دلالة متناقضة، فهو المالك للمعرفة ظاهريا، والخائن لحبيته في المضمر، فيبدوا عليه أنه شاب فطن ويملك زادا ثقافيا واسعا، سمح له بخلق هوة معرفية مع البطلة تشبه الفارق بين الأستاذ والتلميذ[2]؛ لأن البطلة كانت أقل ثقافة منه، وأمام هذا الكبرياء والسمات الرجولية التي يتصف بها "حبيب" بدأت "لويزا" تنجذب إليه، وتكن له مشاعر الحب، فهي ترى فيه الحبيب الذي ينسيها آلام العائلة؛ إلا أن هذه العلاقة كان ظاهرها حب؛ ومضمرهاخداع وخيانة، تقول "لويزا": "كان يعرف أيضا كل السبل المؤدية إلى ضعفي المستنجد به، وأظنني أخطأت حين فتحت له كل أبوابي، أخطأت حين تصورته أملا لنجاتي من بيت يغتصب حرمته الأعمام، ويملأه حزن أمي والشائعات عن والدي، والذي يؤلمني جدا هو أنني حسبته مصدر الدفء الذي يلغي ذاك الجدار الذي بناه مجتمع بيني وبين والدي"[3].

تكشف الروائية بأن علاقة الحب التي عاشتها مع ابن عمها ما هي إلا امتداد للحيل الماكرة التي تحبكها السلطة الأبوية ضد الأنثى، من أجل إيقاعها في خطيئة الزنا، وهي الواقعة اللا أخلاقية التي أدخلت "لويزا" في صدمة نفسية قاسية، تتخللها إيماءات بالندم والحصرة؛ لأن ابن عمها "حبيب" الذي ظنته شابا مختلفا عن باقي الشباب الشاذ، لم يكن في حقيقة الأمر إلا امتدادا لهم ولطيشهم.

---

[1]): عبد الغني بن الشيخ، صورة الرجل المنبوذ في الرواية النسوية الجزائرية، أعمال الملتقى الوطني pnr الرواية النسائية في الجزائر_ النشأة وأسئلة الكتابة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 28_29 ماي 2013م، ص 135.

[2]): بتصرف، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 22، 23.

[3]): المصدر نفسه، ص 28.

تعطي الروائية لشخصية أبناء العم في رواية "تاء الخجل" دلالة ثنائية قائمة على الحب والخيانة، وهو توظيف موافق تماما عما قدمته في رواية "مزاج مراهقة"؛ إلا أنها في رواية "تاء الخجل" تقدم هذه الدلالة بالتفصيل، فتربط دلالة الحب والوفاء بشخصية ابن عمها "أحمد"، وهو طالب جامعي اختاره العم "سيدي إبراهيم" زوجا للبطلة "خالدة"؛ إلا أن "أحمد" رفض القرار لكونه صديق لحبيبها "نصر الدين"؛ وهوجارها الذي تحبه "خالدة"، فهذاالموقف الرجولي يدل على الوفاء في الصداقة والحب[1].

تحمل شخصية ابن عمها "أحمد" دلالة مختلفة عما قدمته الرواية عن أبناء العمومة، حيث يظهر "أحمد" كشاب له موقف رجولي مع البطلة، حينما عارض قرار الزواج من البطلة، لأنه كان يدرك بأن موافقته على قرار عائلته سيترتب عنه إقصاء لحق ابنة عمه في اختيار الزوج الذي تحب، وهو الحق الذي حاول الأعمام سلبه من البطلة.

في حين جسدت الروائية في شخصية ابن عمها "ياسين" دلالة الشذوذ والخيانة، فهو يحاول بالقوة كسب حبها والتحرش بها عنوة؛ رغم معرفته المسبقة بعلاقتها العاطفية مع جارهم "نصر الدين"[2].

يبوح موقف التحرش في ظاهره عن انتقاد الروائية لشخصية أبناء العم وسلوكاتهم الطائشة؛ إلا أنه في المضمر تقويض للتنشئة الاجتماعية العنصرية التي نشأ عليها أبناء العم، فالروائية لا تستغرب وجود جيل من أبناء السلطة الأبوية يرى في الأنثى نظرة الذئب لفريسته، تقول: "لئن ربت المرأة أبناءها ليكونوا مثل الحيوانات، فإنهم بالغريزة سيعرفون الأنثى سيمزقون حجابها سواء كان أسود، أو أزرق أو ملونا، وسيغتصبونها، ولئن ربتهم على الأخلاق والعفة فسيرون في كل أنثى الأم والأخت والرفيقة، وكائنا يتساوى معهم في الإحترام، هذا كل شيء"[3].

أعطت الروائية لشخصية الخال (حميد) في رواية "مزاج مراهقة" دلالة مغايرة عن دلالة السلطة الأبوية المتسلطة، فقد أسقطت عنه سمات الجبروت، لتقمصه سمات الهشاشة العاطفية، فهو متحصر على تهميش السلطات العليا في البلاد لأبيه المجاهد، الذي ضحى بنفسه من أجل الوطن؛ لكن تضحياته لم تلقى العرفان الذي يخلد تلك التضحية في مرحلة الاستقلال، تقول "لويزا": "نتأمل خالي الذي اغرورقت عيناه بالدموع ... والأرجح أنه هرب ببكائه إلى الخارج، كان الرجل الذي يمقت عطف بني آدم عليه، ولا أظن أنه يبكي في حضرة آحد حتى حين ماتت جدتي، كانت عادته أن يكشف ضعفه للأزرق والأخضر وما يحدث بينهما من بوح"[4].

---

[1]: بتصرف، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 30، 31.

[2]: بتصرف، المصدر نفسه، ص 27، 28.

[3]: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 74، 75.

[4]: ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 51، 52.

إن هذا الوصف لشخصية الخال (حميد) والبوح بانفعالاته الحزينة هو تجسيد يكسر رتابة الصورة النمطية للسلطة الأبوية، لما كانت تتصف بالقوة والتسلط، أصبحت الآن تتصف بالضعف والهوان النفسي.

تجسد الروائية في رواية "أقاليم الخوف" دور السلطة الأبوية في شخصية "أياد"، الذي اكتسب تصرفات مغايرة مع زوجته "مارغريت" بمجرد عودته إلى وطنه لبنان، تقول: "قررت أن أبني أسرة معه، تعطي الحياة لجذوري اللبنانية، لكني سرعان ما غيرت رأيي، فقد وجدتني أسبح في هلام من الصدمات الثقافية والفكرية مع بعض أفراد عائلته، ثم وجدتني أكتشف "أيادا" آخر، غير الذي عرفته في نيويورك"[1].

يتبين بأن البطلة "مارغريت" بدأت تتشكل لديها رغبة في الانفصال عن زوجها "أياد"؛ لأنه تغير عنها، وصار بالنسبة لها شخصا غريبا،بسبب تأثره بوسطه العائلي المثبط للإبداع وطيش أصدقائه.

اكتسب "أياد" عند عودته من أمريكا إلى بيروت سلوكات منحرفة، جعلته شخصا مختلفا عما كان عليه في بلاد المهجر، فقد صار زوجا طائشا، تقول "مارغريت": "كان شابا طموحا، ضحوكا ...حين عدنا إلى بيروت، أصبحت وحيدة في الغالب، إذ هناك دوما ما يبعده عني، أصبح يسهر أيام السبت مع أصدقاء قدامى، تعرفت فقط إلى أحمد، وجاك من بينهم، وكلاهما مطلق، ويعيش على هواه"[2].

أتوصل من هذا الوصف المقارن لشخصية "أياد" قبل عودته إلى بيروت وبعدها بأن الروائية تضعنا أما واقع معيشي متناقض تماما عما كانت تعيشه سابقا، فهجرة "أياد" إلى نيويورك جعلت منه زوجا صالحا رغم أنه بلد غير مسلم، أما عندما عاد إلى ببيروت تغيرت شخصيته كليا، فقد صار زوجا طالحا لتأثره برفاقه الطائشين، وأستنبط من التشخيص السلبي لشخصية الزوج "أياد" وجود تناص ديني تتقاطع أفكاره مع حديث الرسول محمد صل الله عليه وسلم الذي يقول فيه: "الرَّجُلُ عَلَى دِينِ خَلِيلِهِ فَلْيَنْظُرْ أَحَدُكُمْ مَنْ يُخَالِلُ"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 13.

[2]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 15.

[3]): دون مؤلف، معنى الحديث الشريف: "الرجل على دين خليله فلينظر أحدكم من يخالل"، صفحة موقع سحنون، ررابط المنشور: http://www.souhnoun.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%B3%D9%8A%D8%B1/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A1-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%AF%D9%8A%D9%86-%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%87-3/، تاريخ النشر: 2016م.

تغلغل التغير السلوكي لزوجها "أياد" إلى أسوار الغرف المغلقة (غرفة النوم)، حيث صار يتجاهل زوجته ويتجنب معاشرتها، وهو الوضع الذي حز في نفسية زوجته، ودفعها للبوح عن رغبتها في هجره؛ بسب الفتور العاطفي والهجر الجنسي الذي ميز علاقتهما في بيروت، تقول: " في بيروت، قد يزورنا صديق في العاشرة دون سابق خبر، ويفرض علينا أن نسهر معه، ظنا أننا سعداء بحضوره المفاجئ، يسكب أياد كأسين، ويدخنان، وحكاية تسحب حكاية، والدقائق تتآكل، والوقت يمضي، أنسحب إلى فراشي، فيما يظل أياد ساهرا لمجاملة صديقه إلى ساعة متأخرة من الليل"[1].

تسرد الروائية عن موضوع يندرج ضمن المواضيع المسكوت عنها، تخترق فيه أسوار الغرف المغلقة، لتبوح لنا عن ألمها من سلوك هجر المضاجع؛ رغم عدم وجود خصام مع زوجها، وهو موقف فيه تناصا دينيا يتوافق مع قول الله تعالى: "وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنّ"[2].

جاء تفسير هذه الآية في كتاب "تفسير الكشاف" في موضع لفظة (فى المضاجع) بمعني: "في المراقد أي التي لا تداخلوهن تحت اللحف أو هي كناية عن الجماع وقيل هو أن يوليها ظهره في المضجع وقيل في المضاجع في بيوتهن التي يبتن فيها_ أي لا تبايتوهن، وقرئ في المضجع وفي المضطجع وذلك لتعرف أحوالهن وتحقق أمرهن في النشوز أمر بوعظهن أولا ثم هجرانهن في المضاجع ثم بالضرب إن لم ينجح فيهن الوعظ والهجران وقيل معناه أكرهوهن على الجماع"[3].

نتيجة لهذا الوضع الزوجي المتأزم انشغلت "مارغريت" في تفكيرها بفكرة الخلع من زوجها "أياد"، وأصرت على تنفيذها مع مرور الوقت؛ لأنها صارت تدرك فتور مشاعره الزوجية اتجاهها.

تنتقم الروائية من زوجها "أياد" فتكسبه في المتن المحكي شخصية ضعيفة، تصوره فيها على أنه زوج يفتقد للغيرة على زوجته، حينما أقدمت على خيانته مع صديقها الصحفي "نوا"، تقول: "كأية امرأة عربية أخفيت خيانتي له؛ لأنها في الحقيقة لم تكن خيانة بهذا المعنى الضيق، كانت تعني أن أياد انتهى بالنسبة لي، ولم يكن بمقدوري إصلاحه"[4].

---

[1]): فضلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 28.

[2]): القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 34.

[3]): الإمام الزمخشري، تفسير الكشاف، سورة النساء الآية 34، تحقيق محمد مرسى عامر، دار المصحف: شركة مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد؛ القاهرة، مصر، ط2، الجزء الأول، 1937هـ_1977م، ص 244.

[4]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 32.

أستشف من هذا الموقف الجنسي غير الأخلاقي: بأن البطلة "مارغريت" اقترفت خطيئة محرمة، تمثلت في واقعة "الخيانة الزوجية"، التي حاولت تبريرها على أنها ردة فعل حتمية نتيجة حاجتها لاشباع غرائزها الجنسية بعدما هجرها زوجها "أياد"، فهذا التبرير البراغماتي باطل؛ لأن خطيئة الخيانة (الزنا) محرمة شرعا، يترتب على مقترفه العقاب بالجلد ثمانين جلدة حتى الموت، والأدهى من ذلك فقد أظهرت الروائية خطيئة الخيانة داخل المتن المحكي بأنها مجرد سلوك عاد لا إثم عليه، وهو أمر خطير فعلا.

يتجسد دور السلطة الأبوية في رواية "أقاليم الخوف" في شخصية "الحاج وهب"، فهو الابن البكر والأخ الأكبر "لأياد"، حيث تقدم الروائية على تحميله دلالة (النفاق)؛ لأن سلوكاته تتناقض بين المظهر التقي والجوهر الخائن، فهو يعد في نظرهم رجلا متدينا؛ إلا أنه في الخفاء يقترف سلوكات محرمة؛ مثل: الزنا وشرب الخمر، تقول "مارغريت": "الحاج وهب المواظب على الصلاة والصيام وتقبيل يدي والدته، يعشق النساء أكثر من أي شيء في الدنيا، وزوجته التي تتخبط كالملعقة بين علاقاته، أتقنت مهنة التجسس بسببه، فبمجرد أن يعود إلى البيت، تسرع إلى ثيابه، تتأمل الأكتاف لترى آثار الحمرة، وبقايا الماكياج عليها وتشمشم البدلة من فوق إلى تحت بحثا عن رائحة الأنثى التي كان معها وعطرها، وهي كي تهينه وتوهم نفسها أنها أحسن منه، تصرخ في وجهه: "روح تشيع، وتزوج متعة أشرفلك"[1].

لا تختلف شخصية "الحاج وهب" في دلالته الذكورية الخائنة عن شخصية "والد لويزا" في رواية "مزاج مراهقة"، فكلاهما يخضعان لسيطرة الغريزة الجنسية، إذ يقدم "والد لويزا" على التنكر لحياته الزوجية من أجل اشباع نزواته بمغامرات العشق والزناء مع بائعات الهوى، وهو نفس الموقف الذي يتكرر مع شخصية "الحاج وهب" الذي لا يكف عن ممارسة هيمنته الذكورية على نساء الأسرة، في حين أنه يعجب بنساء الهوى ويمارس الزنا معهن خارج أسوار البيت، فهذا الموقف المنحرف يبوح عن التناقض الذي يسود علاقة الزوج مع زوجته، فهو في الظاهر يبدو زوجا تقيا وفيا لزوجته، لكنه في المضمر لا يتوان عن اقتراف خطيئة الخيانة الزوجية مع بائعات الهوى خلال سفرياته خار البلد.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 16.

تجسد الروائية شخصية "الحاج عبد الله" بدلالة الزوج المتدين الذي يملك المال والنفوذ، حيث يظهر ثراءه بطريقة غير مباشرة في مظهر زوجته "شهد"، التي ترتدي أجمل الملابس وأغلى الحلي التي يجلبها لها زوجها "الحاج عبد الله" من سفرياته، تقول "مارغريت": "فشهد التي لا يظهر منها غير الوجه واليدين، هي العقل المدبر قلب آل منصور، ولعل ذلك ليس فقط لقوة شخصيتها، بل لثراء زوجها الحاج عبد الله، الذي منحها سلطة المال، فهو تاجر أجواخ وله عدة محلات كبرى في كل نواحي لبنان للألبسة الرجالية، في كل سفرة له إلى لبنان أو ميلانو، أو الهند يحضر لها هدايا فاخرة، تزيد من وزنها الاجتماعي في محيطها اللبناني الضيق الذي يعطي أهمية كبرى للمظاهر"[1].

تحيل لفظة (الحاج) على الشخص المتدين، وهي صفة يقوم على أساسها "الحاج عبد الله" بإمامة أفراد العائلة حينما يقومون لتأدية صلاة الجماعة في البيت، تقول "مارغريت": "وعادة بعد جلسات الغداء التي تجمعنا جميعا يقوم الجميع لتأدية الصلاة جماعة خلف عبد الله زوج شهد الذي يؤم الصلاة"[2].

إن الروائية تجعل من شخصية "الحاج عبد الله" الشخصية اللغز، لأن شخصيته تثير فضول "مارغريت" بما يتسم به من سلوكات غريبة تدل على أنه يخفي أسرارا كثيرة عن عائلته، تدفع الروائية إلى التحري عن نشاطه المهني الذي مكنه من اكتسب هذه الحياة الفارهة الثراء، حيث ترى البطلة "مارغريت" بأن شخصيته المتدينة ظاهريا تحمل في مضمرها تناقضا مخادعا، يحيلها إلى الاكتشاف بأنه رجل مافيا، يتاجر بالسلاح؛ ويدمن شرب الخمر، تقول: "في شبه الفندق الكئيب الذي كنا نقيم فيه في دارفور، عرفني "نوا" إلى إسماعيل جاد الحق تاجر سلاح، ومغامر لبناني ... وكنت على وشك أن أزيح اللثام عن وجهي، حين عرفت ملامحه ... كان هو الشيخ عبد الله زوج شهد، الملامح نفسها، اللحية نفسها، الصوت نفسه، الخاتم نفسه في خنصر يده اليمنى، التي مدها لي هذه المرة ليصافحني مع أنه لا يصافح النساء ... إنه زوج شهد، قلت "لنوا" حين أصبحنا في غرفته، زوج شهد، بدون عطور، بدون عباءة، بدون تقواه وورعه، رجل آخر، يتقاسم قنينة ويسكي صغيرة مع مغامر مثله"[3].

تكشف السلوكات الدينية الظاهرة التي يتمتع بها "الحاج عبد الله" داخل البيت عن وجود تناقض سلوكي لا يتوافق فيه جوهره مع تدينه الظاهر، لذلك فالثابت من خلال هذا التوظيف المتكرر للشخصية الدينية داخل المتن المحكي للثلاثية الروائية، هو محاولة الروائية الدائمة لتقويض الشخصية الدينية وتفكيك مكانتها في المجتمع من خلال بوحها عن التناقض الحاصل في شخصيته بين ما يحمله من قيم سامية ظاهريا وبين ما يمارسه من سلوكات منحرفة ضمنيا، فالروائية تبعث برسالة مفادها أن الدين ليس مظاهر تلبس؛ بل هو سلوك سوي يتوازن فيه الجوهر مع الفعل.

---

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 14.

[2]): المصدر نفسه، ص 19.

[3]): نفسه، ص 57، 58.

تتطرق الروائية في رواية "أقاليم الخوف إلى السرد عن شخصية هامشية من مركزية السلطة الأبوية؛ حيث تتجسد هذه الشخصية في الشاب "نوا"، وهو صحفي مسيحي مغامر، يتموقع وجوده دائما في أقاليم النزاع الدولية؛ فعلى قساوته إلا أنه في أحد المواقف يتقمص دورا إنسانيا حزينا، كسر به رتابة السلطة الأبوية المتسلطة؛ ليصبح رجلا مرهف الحس يتألم ويبكي كالطفل الوضيع؛ بسبب شعوره بالندم عندما عجز على مساعدة فتاة مسلمة اغتالها المسلحون في كوسوفو (صربيا)، تقول "مارغريت": "كان قد عثر على طفلة مسلمة مختبئة وسط الدمار، وهو لا يذكر في تلك اللحظة كيف طوقه مسلحون استحلوا أن يعبثوا معه بطريقتهم، أخذوا الطفلة منه، وراحوا يبرحونه ضربا، ثم مد أحدهم يده إلى عنقه واقتطع الصليب الذهبي الذي يعلقه ثم بصق عليه قائلا: أنت لا تستحق أن تكون مسيحيا، أتدافع عن قذارة مسلمة مثل هذه؟، كان غاضبا من نفسه، ومن الكون كله، لأنه لم يستطع أن يخلصها من أيديهم"[1].

منحت الروائية لشخصية "نوا" دلالة مختلفة عن السلطة الأبوية المتسلطة، فهو يتحلى بالإنسانية، وتصدر منه انفعلات حزينة غابت عن الشخصيات الأبوية السابقة، حيث تسعى الروائية من خلال شخصيته إلى التعريج على أهمية التسامح الديني في نشر السلم والأمان بين الشعوب، إذ تجعل من شخصيته قدوة يتوجب على السلطة الأبوية الإقتداء بها، لما يتميز به من إنسانية، دفعته للدفاع عن الطفلة المسلمة حينما تعرضت للقتل من طرف الجماعات المتطرفة في كوسوفو.

استطاعت الروائية في ثلاثيتها الروائية أن توظف شخصية السلطة الأبوية بدلالة مخالفة لما هو معروفا عليها من تسلط وجبروت، فقد جردت الروائية هته الشخوص من رجولتهم، وعملت على تشويه شخصيتهم بمنحهم دلالة الشواذ، بعدما فضحت سلوكات الجنسية التي يمارسونها في الخفاء، وقد تجلي ذلك في هذا الموقف الذي تنقد فيه تفشي المظاهر لا اخلاقية في شوارع قسنطية علنا؛ تقول: "قسنطينة الجميلة ! ... مات تاريخك الجليل، وصارت حدائقك تعج بالشواذ والسكارى والمخدرات، على بعد مئة متر يتجاور الطهر والنجاسة، يتكاثر المرض في الحدائق، لمحت رجلا يستمني واقفا قرب درابزين الحديقة"[2]، تكشف الروائية في هذا الوصف بأن تفشي الظاهرة في المجتمع الجزائري راجع إلى انتشار الانحلال الأخلاقي بين أفراده، نتيجة ما يعنيه المجتمع من كبت جنسي، ترتب عنه انتشار الشذوذ الجنسي في كل فضاءات الوطن خاصة في مدينة قسنطينة، وهو سلوك لا أخلاقي شوه تاريخها المجيد.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 50، 51.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 63، 64.

تحتشد في رواية "أقاليم الخوف" وقائع جنسية مختلفة الدلالة، يكون فيها الجنس امتدادا لرغبة الذكورة في التلذذ بالجسد الأنثوي، ونتيجة لذلك تتغير لذة ممارسة الجنس لدى الرجل من الاغتصاب إلى ممارسة اللواط، وقد تجلى ذلك في استحضار البطلة "مارغريت" لقصة حبها الماجنة مع الفتى المصري "شوقي"، وهي قصة أظهرت شذوذ الفتى وميله الجنسي للذكورة بدل الأنثى، تقول "مارغريت": "في إحدى الحفلات التي دعانا إليها والدي، تسللنا إلى الطابق العلوي حيث مرسمه، وتعريت أمامه، ثم تمددت على السجاد وأنا أنظر إليه بحرقة المرأة التي أعمتها الرغبة، ولكنه بدل أن يتعرى ويأخذني جلس بقربي وراح يمرر يده على جسدي، يتحسس نهدي وبطني وفخذي، بيد باردة لا مشاعر فيها ولا حرارة، بعينين حياديتين فارغتين تماما من الشهوة، وكنت أسأله محاولة تهييجه، ألا تريد مضاجعتي؟، فهز رأسه أن لا، ثم إبتسم وقال: "أنا لوطي يا مرغريت، أجساد النساء لا تعني لي شيء، يا للذكورة المهدورة"[1].

تكشف الروائية" في هذا الموقف الجنسي الفاتر عن خيبتها من الآخر الذكوري، الذي رفض مجارتها في المضاجعة الجنسية، وهو موقف تشوه فيه البطلة رجولة الآخر، وتجرده من ذكورته، عندما تصوره في صورة الرجل العاجز جنسيا على اغتصاب الأنثى، في حين تفضح ميولاته الشاذة أثناء ممارسته لخطيئة اللواط.

2_3_ مستويات تموقع الشخصية الأنثوية من السلطة الأبوية:

تركز الرواية النسوية في الثلاثية الروائية على إحياء فكرة أن الأنثى رمز للاستمرارية والعطاء في الحياة، إلا أن تجسيد هذه الفكرة بشكل مثالي يعترضه عديد العراقيل؛ بسبب تنكر السلطة الأبوية لكل ما هو أنثوي، فالسلطة الأبوية ترى في الأنثى رمزا للخطيئة والعار، لذلك تسعى الرواية النسوية إلى تقويض تلك الأفكار الإزدرائية التي تجول فكر الذكورة، من أجل تحرير الأنثى من تسلطهم، وقد أخذ توظيف الشخصية الأنثوية داخل المتن المحكي للثلاثية مستويات دلالية عدة، أحاول التفصيل فيها من خلال هذا المبحث.

إن الروائية "فضيلة الفاروق" تعد صوتا مؤسسا للأدب النسوي الجزائري، فهي لا تخرج في ثلاثيتها الروائية عن مبدأ انتصارها للأنثى وتهميشها لسلطة الرجل، حيث تجلى ذلك من خلال الحضور المكثف للشخصية الأنثوية في الرواية مقابل حضور أقل للشخصية الذكورية، فعلى الرغم من هذا الحشد الكثيف للشخصية الأنثوية في الرواية، إلا أن طريقة توظيفها ودلالتها تختلف داخل المتن المحكي، فمن جهة أولى تخضع الشخوص الأنثوية للسلطة الأبوية على قلتها، ومن جهة ثانية فإن الشخصية الأنثوية داخل الرواية توظف توظيفا متناقضا، فهي من جهة تحمل في ظاهرها الضعف والتبعية للسلطة الأبوية،

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 43.

وفي أدوار أخرى تحمل في مضمرها سمات التمرد والثورة على السلطة الأبوية، لذلك تتحدد مستويات توظيف الشخصية الأنثوية في ثلاثية "فضيلة الفاروق" كالآتي:

2_3_1_ الأنثى الخاضعة للسلطة الأبوية:

تمثل الشخصية الأنثوية التي تخضع للسلطة الأبوية، وهو خضوع يجسد الهوة بين الجنسين، إذ تحتكم السلطة الأبوية فيه إلى السلطة والجاه، في حين تجنح الأنثى إلى الخضوخ المطلق لها، حيث يرتكز تحكم السلطة الأبوية بالأنثى على "العادات والتقاليد التي تمثل مثال الإقتداء، وهو نتاج المجتمع المحافظ والمتزمت الذي يقيد المرأة بمحظورات حريمية حرمتها من ممارسة فعل المعرفة، ونحت وجود خلاق بعيدا عن سلطة الرجل وهيمنته"[1].

يتم توظيف الخضوع الأنثوي في الرواية من خلال تجسيد وضع التبعية الأنثوية للسلطة الأبوية، التي تمارس عليها دور القيادة في فضاء البيت، بحكم أن الأنثى تتقمص دور الشغيلة فيه، حيث تقتصر معاملة الزوج للزوجة على ممارسة العلاقة الجنسية أو تلبية بعض الحاجيات المنزلية، وهو وضع يحصر وجود الانثى في مهمة إنجاب الأطفال والبقاء بالبيت ورعاية شؤونه، وهو ما جسدته الروائية في رواية "مزاج مراهقة" حينما عبرت عن خضوع أمها لوالدها، وهو خضوع كان مقترنا أبد الدهر بدلالة العبوس والحصرة، تقول: "كانت ركاما من الحزن والسأم، سيئة الحظ على كل حال، وإلا لما تزوجت رجلا فقط ليحبلها مرة كل سنتين دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة معها...ولا أذكر أن والدتي كان يهزها الأمر، إذ كان حزنها غير متعلق بخياناته المتكررة، وإنما بذلك الوعد القديم الذي حنثه يوم تزوجها ليعلقها على ورقة واجب، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة لمسح حذائه أو أفواه المجتمع !، مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل أحب، لا بل فضل على طهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر"[2].

أبدعت الروائية في تصوير معاناة "أم" البطلة "لويزة" من زوجها، الذي انتهك حوقها، وقيد حريتها عندما أجبرها على الصمت، فحزنها الدائم مرده حصرتها على زواجها من رجل فضل نساء الهوى عليها، في حين أنها بقيت وفية لعقد الزواج الذي ظل يربطها به من أجل الحفاظ على أسرتها، وتجنب تيتيم ابنتها "لويزا".

---

[1]): بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 43.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 13، 14.

إن معاناة الأنثى عامة والأم خاصة من تسلط الأب حسب رأي الروائية ليست ظاهرة وليدة الحاضر، بل هي ظاهرة منغمسة في أعماق التاريخ القديم، حينما رسخت السلطة الأبوية أفكارا مشوهة عن الأنثى، فقد اعتبرتها رمزا للخطيئة والعار، ودعت لتقييد حريتها باستعمال مختلف الوسائل الردعية، وهو ما جسدته الروائية في بوحها عن تلك المعاناة التي تعرضت لها الأنثى "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 عنه عينيه، منذ القدم، منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إلي أنا، لا شيئ تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء"[1].

تكشف لنا الروائية بأن خضوع الأنثى للسلطة الأبوية يترتب عنه وجود طبقتين غير متوازنتين، إذ تتسم طبقة الأنثى بدلالة الضعف والتبعية، في حين تتسم طبقة السلطة الأبوية بالقوة والسلطة، وهو خضوع تتخذ فيه معاناة الأنثى من السلطة الأبوية أشكالا متعددة، تتنوع فيها مظاهر الانتهاك لكرامتها باختلاف الوسائل القمعية الممارسة ضدها، حيث تتجسد أولى هذه المظاهر في العنف الجسدي، تقول "خالدة": "في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا وضد غضب سيدي إبراهيم جدا...وفي اليوم التالي، أمسكني سيدي إبراهيم من أذني وآلمني كثيرا"[2].

أجد من بين المظاهر التي تجسد الهيمنة الذكورية على الأنثى ظاهرة العنف اللفظي، وهو من أشد أنواع الاضطهاد الذي تعرضت له الأنثى من الذكورة، لما يخلفه من آثار وخيمة على نفسيتها، حيث جسدته الروائية في موقف جدال "خالدة" مع ابن عمها "ياسين"، الذي حاول التحرش بها على سلالم البيت، وعندما رفضت الرضوخ له نعتها بالعاهرة، تقول: "ابتسم ياسين بخبث: أيتها العاهرة، نصر الدين أحق بك مني؟"[3].

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11، 12.

[2]: ينظر، المصدر نفسه، ص 21.

[3]: نفسه، ص 28.

كما أجد من أكثر مظاهر العنف المجسدة في الثلاثية ظاهرة العنف الجنسي، والذي يعد انتهاكا جائرا يجسد النظرة العدائية التي تحملها الذكورة اتجاه الأنثى، فمن بين المظاهر التي جسدت العنف الجنسي ضد الأنوثة نجد ظاهرة الاغتصابات الفردية والجماعية التي اقترفتها الجماعات المتطرفة ضد الإناث في سياقات التسعينيات، تقول: "لا أحد ! فالبعض يغتصب النساء باسمه، والبعض ينبذهن باسمه، والبعض يمنحهن تعويضا من الولاية يعادل ألفي دينار باسمه، والبعض ينكر أنهن ضحايا، باسمه، والجمعيات النسائية تستنكر وتصرخ، وجمعيات ضحايا الإرهاب تستنكر وتصرخ، ووحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد، والدعارة، والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت الاغتصاب"[1].

إن المميز في الثلاثية الروائية هو تناولها لتيمة تبعية الأنثى للسلطة الأبوية في مختلف أصناف المجتمع، فهي لا تكتفي بالسرد عن معاناة الأنثى المركزية في الرواية، بل تتطرق للسرد عن معاناة الأنثى الهامش، وقد تجسد ذلك في رواية "مزاج مراهقة" حينما سردت الروائية عن قصة العجوز التي أجبرها الطلبة على تغيير مكانها في الحافلة بإتمادهم على أسلوب تهكمي وقمعي، وهو موقف يجسد توارث الأجيال الذكورية لفكرة قمع الأنثى غير آبهين بسنها ولا مكانتها في الحياة؛ تقول: "أصرت العجوز على الجلوس أرضا في الرواق، أما بائع التذاكر فقد طار صوابه، قال لها: (يا جدة، انهضي من الرواق واتركي الناس تمر)، لم تقبل، أمسكت برأسها وهي تجلس وقالت له: يا أبنائي، قولوا له بأن يتركني وشأني ... وحين لم يصل الثلاثة إلى حل، قام شابان من طلاب الجامعة وحملاها بالقوة، ووضعاها في آخر الرواق"[2].

يتبين بأن دلالة تسلطة السلطة الأبوية على الأنثى واخضاعها له دائما ما تتجسد في استعمال القوة والردع، حتى توارثت الأجيال الذكورية هذا الأسلوب الجائر؛ لأنهم يعتبرون الأنثى بمثابة حجرة عثرة تعيق تقدمهم في الحياة، وهو ما دل عليه موقف جلوس الجدة في الرواق وعرقلتها للمسير الذكوري.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 56.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 27.

تكرر الروائية موقف تضرع الأنثى إلى الله والاستجداء به في الدعاء من أجل تضميد آلامها في الحياة، بعدما أحاط بها مصير القتل من كل جانب في سياق العشرية السوداء، فالحرب الأهلية في تلك الحقبة المريرة أخذت من الأنثى الحبيب والابن والقريب، حتى صار الحزن لبسا تلبسه على شكل لحاف أسود، تقول: "استوقفتنا امرأة تلتحف الملاءة السوداء، أخرجت زجاجة عطر وراحت ترش بقايا المزار وضريح الولي الصالح "سيدي راشد" تحت الجسر، وتتمتم بدعاء حرك فينا الرغبة في الكلام: مسكينة، قالت كنزة، إنها أحسن حالا منا، يكفيها أن ترش عطرها على أطلال المزار، لتشعر بالراحة، من يبعث الراحة في نفوسنا نحن؟"[1].

أما في رواية "أقاليم الخوف" فالروائية لا تخرج عن توظيف شخصية الأنثى بدلالة الضحية، فهي تتعرض باستمرار للخداع من طرف السلطة الأبوية، التي تحسن استغلال ضعف الأنثى من أجل الاستلاء على ثروتها؛ حيث جسدت دلالة الأنثى الضحية في قصة "الخالة وردة"، وهي "سيدة فقيرة شربت من كؤوس العذاب الكثير، فقد تزوجت أول مرة من رجل فلسطيني أخذ ما تملكه من مجوهرات واختفى، وظلت معلقة، لا متزوجة ولا مطلقة، حتى رفعت قضية طلاق ونالتها بصعوبة، فتزوجت مرة أخرى، لكن الزوج الثاني أيضا طلقها حين اتضح أن وردة عاقر"[2].

تكشف قصة "الخالة وردة" بأن نظرة الذكورة للأنثى لم تخرج يوما عن نسق النرجسية الجنسية؛ إلا أن الاختلاف في القصة يكمن في البعد الإنساني الذي دلت عليه مساعدة الأنثى للأنثى مهما كانت أواسر العلاقة بين الطرفين بعيدة، فما يشعر بالأنثى إلا الأنثى ذاتها، وهو نسق اجتماعي تحاول الروائية من خلاله تشويه صورة السلطة الأبوية، وبعث فكرة مضادة مفادها: مقدرة الأنثى على الاستغناء عن الآخر في حياتها واستطاعتها مسؤولياتها بنفسها دون الحاجة إلى الآخر.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 38.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 31.

2_3_1_أ_ ترتيب الأولويات:

يعد الوجود الأنثوي من أكثر القضايا المثيرة للجدل في الوقت الراهن، لما يثيره هذا الطرح من صدام فكري حلو الماهية الأنثوية الأصل وقضايا التحرر، والتي يحاول فيها البعض ربط الوجود الأنثوي المطلق بفضاء البيت، كامتداد لهويتها التابعة للآخر، لاعتبارات عدة منها: انحصار الماهية الوظيفية للأنثى في خدمة البيت وما يتبعه من اهتمام بالأسرة والزوج، دون أن تكون لها رغبة في تحقيق الكماليات الوجودية، والروائية في ثلاثيتها تطرقت لفكرة ترتيب الأولويات باعتبارها أحد مقومات المرأة الأنثوية الخاضعة للسلطة الأبوية، أين ينحصر وجوده الغالب في الفضاء المطبخ، والذي يجمعها به علاقة إنتماء باعتباره فضاء يجسد اقتناع الأنثى بذاتها وإدراكها لمسؤوليتها اتجاه أسرتها، وقد جسدت الروائية ذلك في رواية "مزاج مراهقة" في شخصية "جدة "توفيق"، فعلى كبر سنها إلا أنها لا تتوانى في التفرغ لخدمة بيت ولدها، تقول: "استأذن مني ودخل المطبخ عبر رواق صغير إلى المطبخ، سمعته ينادي جدته: مامة (مع تضخيم لحرف الميم في المرتين)، وقد عاد وهي معه بعد دقائق، رحبت بي كأنها تعرفني منذ زمن بعيد، إمرأة في العقد السابع من عمرها، لكنها تبدو أصغر من سنها بكثير تماما كأولادها ... والدته...كانت في يدها فوطة، وقد عرفت أنها أنهت تحضير خبزها للتو، أتممت مسح يديها، ودردشت معنا، ثم عادت إلى المطبخ"[1].

في هذا الموقف تعقد الروائية بطريقة غير مباشرة مقارنة بين نموذجين أنثويين مختلفين، جسدت في النموذج الأول شخصية "الجدة" دور الأنثى التقليدية الماكثة في البيت، في حين تجسد النموذج الثاني في شخصية البطلة "لويزا" التي أخذت دور الأنثى العاملة في الرواية، وهي مقارنة بينت تغير انجذاب الرجل المعاصر للأنثى الشغيلة، لذلك يبدو أن الرجل العربي المعاصر قد تخلص من أوهام الماضي التي كرست لفكرة أن عملها خارج البيت يعد "إهانة لرجولة الرجل، إذ تقتضي الرجولة وعلى الأخص الرجل أن يكون قادرا على إعالة زوجته وعدم السماح لها بالإختلاط بالرجال في المكاتب أو الشوارع أو المواصلات العامة، وقد تغلب الرجل العربي المثقف المتحرر على هذه العقدة"[2].

جسدت الروائية في شخصيتي "يوسف عبد الجليل وتوفيق" دور الرجل العربي المثقف المتقبل لفكرة عمل المرأة خارج أسوار البيت، فهما غير مقتنعين بفكرة الأنثى الماكثة، في حين أنهما معجبان بتحرر البطلة "لويزا" وطموحها في النجاح وولعها بعملها، وهو ما تجسد في زواج "يوسف عبد الجليل" بزوجته التي تعمل أستاذة وشاعرة؛ لأن المرأة الناجحة بالنسبة لهما لم تعد المرأة التقليدية التي يقتصر دورها في خدمة بيتها وأسرتها؛ بل كذلك نجاحها مقترن بتفوقها في دراستها وعملها، وفي هذا الموقف تقويض لفكرة أن عمل المرأة عيب كما كان يزعم النظام الأبوي في الماضي.

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 167، 168.

[2]): نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2005م، ص 209.

أستنبط من سرد الروائية عن تفاعل المرأة مع أعمالها المنزلية في المطبخ وجود ثلاثة مواقف مختلفة الدلالة، يتجلى الموقف الأول في ما تم ذكره أعلاه، أين تظهر دلالة اقتناع "الجدة" بموقعها الوظيفي في المطبخ وخدمة الأبناء، مادام ابنها وحفيدها يقدرنا مجهودها العملي في البيت، في حين يتجسد الموقف الثاني في الدور الذي لعبته شخصية "أم وهب" في رواية "أقاليم الخوف"، حينما أظهرتها الروائية في شخصية ربة البيت المجيدة للطهو، فطبيخها اللذيذ في يوم الأحد فرصة للم شمل العائلة[1]، فيظهر من هذين الموقفين بأن تفاعل المرأة مع عملها المطبخي وإجادتها له يترتب عنه اكتساب دلالة التعايش الاجتماعي بين أفراد أسرتها وتقديرهم لمجهودها ومكاناتها المهمة في الأسرة.

أما الموقف الثالث فيتجلى في إفصاح الروائية عن الوضع المتازم الذي تحياه الشخوص الأنثوية في رواية "تاء الخجل" داخل فضاء المطبخ، إذ يتحول المطبخ إلى فضاء للصراع بين إناث العائلة اللواتي يكن المكر والكره لأم "خالدة"، فهن أثناء إعداد الطعام يستغللن وجود ابنتها معهم كي يستفززنها بكلام يحط من قيمتها داخل المنزل[2]، وهو الأمر الذي يدفعها ابنتها للانتفاضة ضدهم، لذلك فهذا الموقف نقيض الموقفين السابقين؛ لأن دلالة تفاعل المرأة مع فضاء المطبخ تأخذ معنى الانشطار الاجتماعي والتشتت بدل الوحدة التي سادت الأسرة في الموقفين السابقين.

يرجع سبب اختلاف دلالة الموقفين الأول والثاني مع الموقف الثالث في أن هنالك تباينا في نوعية الأسرة المعبر عنها، وهناك اختلاف في نوعية الانتماء الحضاري الذي تنتمي إليه كل أسرة، فالأسرتان في الموقفين الأولين تفتقدان إلى سلطة الأب_ أي السلطة الممارسة فيها أميسية، تمنح للأم دورا في التحكم في الأسرة، وكذلك هما أسرتان تنتميان إلى فضاء المدينة وما يتربت عنها وعي المجتمع بقيمة المرأة في الحياة، في حين أن الأسرة في الموقف الثالث هي أسرة تخضع لسلطة الأب، مما يجعل صراع الإناث ضد بعضهن البعض فيه نوع من الكبت الناجم عن فقدان حريتهن في الأسرة، كما أنها أسرة تنتمي إلى الفضاء القروي، وما يلحقه من تضييق للحريات على الأنثى، حيث تشعر فيه المرأة ببعض الدونية والهامشية مقابل حسن مكانة السلطة الأبوية في المجتمع.

[1]): بتصرف، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 13.

[2]: بتصرف، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

تفضح لنا الروائية سبب معاناة الأنثى من السلطة الأبوية داخل الفضاء البيت بواسطة استشهادها برأي أدباء مشهورين، أخضعوا واقع حرية المرأة والرجل إلى مقاربة مقارنة، حاولوا من خلالها إيجاد الأسباب التي أسهمت في تقييد حرية الأنثى الجزائرية، تقول: "أنا سأقول لك، لأن الرجل الجزائري رباه الشارع، والمرأة رباها البيت؛ قولي رباها تلفزيون، كانت تلك معادلة مجتمع صعب، أطرافها لم تقبل قط علامة المساواة، وإذا كان الرسام الفرنسي "رينوار" قال ذات يوم إن المرأة الجزائرية ترى العالم من ثقب الباب؛ فهي اليوم ترى العالم عبر شاشة التلفزيون"[1].

يتبين من خلال هذا أن الشخصية الأنثوية تعرف معاناة كبيرة سببها مغالاة السلطة الأبوية في التسلط على الأنثى، فالحرية التي تتمتع بها الأنثى في رؤية العالم لا تتعدى مساحة شاشة التلفاز، ولا يتجاوز حجمها حجم ثقب الباب، فهي لا ترى العالم الخارجي إلا بعين واحدة أو تراه افتراضيا عبر الوسائط السمعية البصرية، فلا فرق بينها وبين السجين في الزنزانة.

تبوح لنا الروائية في رواية "تاء الخجل" بعضا من النشاط الأنثوي داخل فضاء المطبخ، باعتباره فضاء يمنحهن فرصة للهروب من مآسي الحياة الزوجية، تقول "خالدة": "وأنا طفلة سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس: أني خفيفة ولهذا سأجد المتاعب مع رجال العائلة، لكن العمة تونس لم تهتم، سارعت إلى طنجرة الكسكسي، وقلبت الكسكاس الذي يتصاعد منه البخار على قصعة الخشب، وراحت تفرك الكسكسي الساخن بيديها، ظننت أنها نسيت الموضوع"[2]، فالوصف التفصيلي لكيفية إعداد الطعام من الأنثى الماكثة يبعث معنا ظاهرا مفاده: تبيان قيمة الجهد الذي تبذله الأنثى خدمة للسلطة الأبوية، إذ يحتاج جهدها إلى التقدير والعرفان من الآخر؛ إلا أن ذكور العائلة يتنكرون لهذا الصنيع بالمبالغة في تسلطهم عليها، مثلما تجسد في واقعة تعنيف العم "سيدي ابراهيم" "لزوجته".

أما المعنى المضمر فيتجلي في تقويض الروائية لواقع الشخصية الأنثوية الماكثة في البيت والأنثى المتمردة، حيث يظل نموذج الأنثى الماكثة هو النموذج المحبب للسلطة الأبوية التقليدية بخلاف المرأة المتمردة والطموحة؛ لأن المرأة الماكثة في نظره تقتصر "مهمتها الأساسية والأولى في الحياة في أعمال البيت وخدمة البيت والزوج ورعاية الأطفال، وعلى هذا فقد ظلت المرأة المثالية في الواقع وفي الروايات هي تلك الجميلة الوادعة المطيعة غير الجريئة وغير الطموحة، بعبارة أخرى المرأة الطاهرة القديسة، أما المرأة الجريئة أو الطموحة أو المتفتحة العينين ذات الجسارة والقوة؛ فهي غالبا ما ترمز إلى الدمامة أو الفجر أو عدم الاحتشام"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 274.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

[3]): نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، ص 207.

لذلك يظل هذا الجدل مطروحا بشكل مكثف في الرواية النسوية العربية كمنعكس للواقع المتأزم الذي تعيشه الأنثى متأرجحة بين المكوث في البيت أو العمل خارجه؛ رغم أن نموذج المرأة الخاضعة هو النموذج المحبب لدى الرجل العربي التقليدي بخلاف الأنثى العاملة التي يرفض الرجل الارتباط بها.

تعرج الروائية في رواية "أقاليم الخوف" على شخصية "الخادمة"، وهي شخصية دخيلة على الواقع الأسري العربي أوجدتها الظروفالحياتية المعاصرة؛ مثل تقصير الأنثى في القيام بدورها في البيت؛وانشغالها بأمور أخرى حتمت عليها الاستنجاد "بالخادمة"، تقول: "في الضيعة، عكس بيروت، تخرج الخادمات الآسيويات لشراء بعض مستلزمات المطبخ، من الدكاكين المنتشرة هنا وهناك، أو لتعبئة غالونات الماء من النبع الطبيعي المتواجد في الساحة، وهناك يلتقين كما يلتقين في ساحة الكنيسة عند أوقات القداديس، في بيروت"[1].

تصور الروائية فضاء المطبخ بأنه المكان الذي تجد فيه أنثى حريتها المأمولة، وهي ستشعر بالملل والإكتآب كلما ابتعدت عنه؛ لأن الأنثى "مهما بلغت من الذكاء والتعليم ومهما بلغت من النبوغ فإن مهنة الطبخ وغسل السراويل والجوارب هي مهنتها الأولى والوحيدة في الحياة؛ ولهذا فإن المرأة (من الطبقات الراقية) حين تجد من يغسل ويطبخ بدلا منها، فهي تصبح على الفور امرأة عاطلة يقتلها الملل والفراغ"[2].

إن أهمية هذا الوصف لواقع الأنثى داخل فضاء البيت تتجلى في محاولة إقناع الأنثى بأن فضاء البيت مقترن بحقيقة وجودها النمطي وتبعيتها للسلطة الأبوية، لكي لا تتنصل الأنثى من واقعها الأصل لصالح الماهية المكتسبة مثل (العمل خارج البيت)، فهي هوية مكتسبة أوجدتها ظروف الحاجة في سياق الحياة المعاصرة.

تنتقل الروائية في ثلاثيتها من سردها عن فضاء المنزل إلى سردها عن فضاء الأحياء الجامعية، لتسرد لنا عن معاناة الأنثى المثقفة من السلطة الأبوي، ففي رواية "مزاج مراهقة" تتطرق الروائية إلى معاناة الطالبات الجامعيات، اللواتي كن عرضة لظاهرة التحرش، حينما كنمقيمات في الإقامة الجامعية، فعلى الرغم من أن عددهن كان الطالبات كان كبيرا؛ إلا أن تحرش رجل واحد بهن كان يشعرهن بالخوف الشديد؛ تقول "لويزا": "كنت أستغرب كيف تخاف مئات البنات من رجل أو إثنين أو ثلاثة رجال من الشواذ الذين يتسللون إلى الحي خصوصا في ليالي الربيع أو أوائل الصيف، إذ كنت أعرف أن ما يلزمهن لهزم الخوف هو قليل من الشجاعة ... الخوف مرضنا المزمن على رأي توفيق، والخوف من الرجل هو الدرس

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 27.

[2]): نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، ص 213.

الأول الذي تلقنه العائلات لبناتها، ولهذا تبدوا خمسمائة شابة كمجموعة هائلة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج، كنت أكره في النساء هذه الخصلة"[1].

كما تعرج الروائية في رواية "مزاج مراهقة" على قضية معاناة الطالبتين "ماجدة والعلجية" اللتان وجدتا في مواصلة تعليمها الجامعي فرصة للتحرر من تسلط الذكورة عليهما؛ إلا أن تحررهما كان نسبيا؛ لأن المعاناة تبقى واحدة ووسائل القمع الذكورية تتنوع، فنجد من بين الأساليب القمعية التي استخدمتها الذكورة اتجاه الأنثى المثقفة أسلوب السخرية؛ فهم يسخرون من إبداعاتهن الفنية، ويقللون من شأنها، حتى أنهم شبهوا رسوماتهم بالخربشات، تقول "ماجدة": "أنا لا أريد أكثر من أن يدخل قاعة لعرض ناس يحترمون الفن، تصوري في السنة الماضية الذين دخلوا ليسخروا منا أكثر من مليون مرة من الذين جاؤوا ليرو فننا ... مثلا أحدهم قال لي: أنتم تاع les bixarres كي لا يقول les beaux arts (الفنون الجميلة) وآخر قال لي: أختي تبقاو غير تخربشوا، هذه خدمة يهدروا عليها ناس عاقلين، يعني كلما أقمنا معرضا أصاب بإكتئاب نفسي"[2]

تتناول الروائية في رواية "تاء الخجل" معاناة صديقتها "كنزة"، وهي طالبة جامعية في تخصص المسرح، لا تختلف معناتها عن قصة (ماجدة وعلجية)، وحينما عجزت عن مواجهة تسلط السلطة الأبوية عليها، قررت ترك المسرح والزواج من شاب فرضته عائلتها عليها، فكان زواجها حلا ينسيها سخرية الجمهور من عروضها المسرحية، تقول "كنزة": "أنا عن نفسي وجدت الحل، سأترك المسرح، وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي ... عندنا فقط، تعتنزل المواهب الفن قبل أن تبدأ، خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح، فهل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة"[3].

تضعنا الروائية في القصتين السابقتين أمام مقارنة غير مباشرة، أخلص فيها إلى وجود معنا ظاهرا؛ تمثل في: إحتقار الذكورة للأنثوي وجودا وإبداعا، وهي نظرة إزدرائية لم تتغير منذ القديم إلى اليوم؛ لكن المعنى المضمر الذي أستنطقه هو: أن الوطن أصبح فضاء غير مشجع على العمل الفني (رسومات أو مسرح) في ذلك السياق بالذات، كما أن الجمهور لم تكن له ثقافة التذوق الفني فما بالك أن يقدم على تقدير الفن الأنثوي.

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 135، 136.

[2]): ينظر، المصدر نفسه، ص 210، 211.

[3]): ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 38، 39.

في نفس سياق الذي يظهر لنا معاناة الأنثى المثقفة المولعة بالفن من السلطة الذكورية، تسرد لنا الروائية في رواية "أقاليم الخوف" عن معاناة طالبة الرومانية تدرس في بيروت، كانت تجيد العزف على آلة الكمان؛ إلا أن الجماعات المتطرفة قامت باختطافها واغتصابها، فهذا النوع من العنف الجنسي يحتشد بكثرة في رواية، تقول "مارغريت": "في المساء، أصبحت واحدة من عشرين صبية أجنبية بعضهن كن مقيمات في العراق، وبعضهن مثلي، قادتهن أقدار مختلفة من بلدانهن، ليكن هنا، نتوجه جميعا نحو مبنى الحقل، الصبية التي بقربي رومانية، رمتها الأقدار إلى الشارع (المعاملتين) في بيروت الشرقية، وبين ليلة وضحاها تحولت من عازفة كمان راقية إلى بنت ليل، يضاجعها الرجال العرب الذين حولهم الكبت إلى حيوانات"[1].

إن انفعالات الإحباط التي تتملك الراوئية أثناء سردها عن هذه القصص المأساوية للطالبات الجامعيات، هي ردة فعل حتمية ناتجة عن تأثر الشباب بعقدة النقص التي كرستها السلطة الأبوية عن الأنثى، حينما احتقرت وجودها وإبداعها، وسعت إلى تثبيط نجاحها العلمي بمختلف الوسائل القمعية خاصة منها العنف الجنسي في صوره المتنوعة (زواج، اغتصاب، تحرش) من أجل زرع ثقافة الخوف فيها من الفضاء الخارج منزلي.

إن الروائية في تناولها لتيمة تعنيف الشخصية الأنثوية من الآخر تبين من خلالها بأن معاناة الأنثى مست كل فئاتها، فهي توجه بطريقة مباشرة الإنتقاد إلى الذات الأنثوية، لأنها تخاذلت عن التصدي لهذا التسلط المبالغ فيه من الآخر، مما جعلها تفقد أبسط حقوقها الحياتية، تقول: "المرأة في مجتمعنا ليست مقهورة إلى الدرجة التي يتصورها الآخرون، لأنها هي من تتنازل عن حقوقها في الغالب، تتنازل من أجل سمعة والدها أو من أجل خدمة زوجها وأولادها، تضحي من أجل بيتها، لكن كل تلك التنازلات يقابلها الجميع بنكران للجميل، لأن من يتنازل مرة يصبح من الواجب أن يتنازل مرات"[2]، فالروائية ترى بأن المسبب الرئيسي في معاناة الأنثى هي الأنثى ذاتها، فهي تضحي بحياتها من أجله، في حين أن الآخر يقابلها بالنكران والتعنيف.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 92.

[2]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 152.

2-3-2- الأنثى المتحررة من السلطة الأبوية:

نقصد بها الأنثى التي تمتلك سلطة موازية للسلطة الأبوية، تسمح لها بالتمتع بهامش من الحرية الحياتية داخل الأسرة والمجتمع، بحيث تكون هذه الشخصية الأنثوية متحررة من القيود التي تفرضها السلطة الأبوية من جهة، أما من جهة أخرى: فإننا نجد هذه الشخصية الأنثوية المتحررة تمارس السلطة على السلطة الأبوية نفسها، ويرجع السبب في ذلك إلى اكتساب الشخصية الأنثوية قوة في الشخصية، وامتلاكها للثروة المادية التي تحصنها مؤقتا سؤال الحاجة والفاقة من السلطة الأبوية.

جسدت الروائية شخصية الأنثى المتحررة في روايتي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" في شخصية "لالة عيشة"، التي تتقمص دور جدة البطلتين "لويزا/ خالدة" في الروايتين، حيث تتمتع الجدة "لالة عيشة" بالسلطة والثروة، تقول "خالدة": "لالة عيشة كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشهري الذي كانت تتقاضاه لأنها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا "مشونش"، وأراضي في ضواحي "آريس" تدر عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور، وأذكر حين خطبت خيرة إبنة عمي الحسين، أنها قالت عن الخطيب إنه لم يعجبها، فرفضه الجميع، أما بالنسبة إلي "للاعيشة" كانت إمرأة قوية، إذ كانت تجالس الرجال، وتشاركهم أحاديثهم السياسية"[1].

استطاعت الجدة "للاعيشة" بفضل الجاه المادي الذي تملكه أن تكسر به حاجز المفاضلة بين الجنسين، إذ كان بمقدورها مجالسة رجال العائلة في اجتماعاتهم الأسرية تارة، وقيادة مجالسهم تارة أخرى، كما أصبحت لها القدرة على اتخاذ قرارت حاسمة تتعلق بالعائلة، وصار بمقدورها كذلك إبداء موقفها من مختلف القضايا السياسية تأييدا واستنكارا، مما انعكس على تراجع دور مركزية السلطة الأبوية في الأسرة لصالح الهامش الأنثوي، فصارت الذكورة بعد مرور الوقت تابعة لسلطة الجدة، وهو وضع يجسد انتقال السلطة بين الجنسين خلافا لما كان سائدا في السابق، وقد تجسدت دلالة السلطة الأنثوية في الدال "لالة"، الذي يحيل على دلالة النفوذ في الأسرة، يقابلها ردة فعل تتسم بالخضوع والتبعية من طرف الآخر.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22.

إن السلطة المادية التي تمتلكها "للا عيشة "مكنتها من المحافظة على وحدة عائلتها (بني مقران)، إذ أن غياب هذه الشخصية يجعل العائلة مهددة بالشتات، وهو ما جسدته الروائية في رواية "مزاج مراهقة" من خلال وصفها لحالة العائلة التي أصابها الانقسام بعد وفاة الجدة "للاعيشة"، تقول "لويزا": "ولكني أذكر يوم وفاة جدتي الذي صادف تماما يوم إعلان نتائج شهادة التعليم المتوسط، وقد كانت إمرأة قوية يخافها رجال العائلة، وغير ذلك كانت لنا سندا قويا غطى غياب والدي المستمر عن البيت، أما غيابها هي، فقد جعلنا نشعر أننا صرنا نعيش في العراء"[1].

يتبين من خلال هذا أن شخصية "للاعيشة" تمثل رمزا للوحدة الأسرية، فهي تعد النموذج الأنثوي الناجح لكل إناث البيت، اللاواتي يقتدين بها أثناء مواجهة السلطة الأبوية من أجل إبراز ذاتهم الأنثوية كطرف ناجح في الحياة ولسن كطرف تابع للآخر.

تسلط الروائية في ثلاثيتها الضوء على نماذج أنثوية مهمشة ترمز للأنثى المتحررة، وهو ما جسدته في شخصية نساء (التوارق) في رواية "مزاج مراهقة"، تقول "لويزا": "أذكر يوم جاءت فرق فنية من التوارق من أقصى الجنوب، لتقديم حفلة"بالنحاس" خلال برنامج ثقافي أقيم بقسنطينة ما الذي أحدثه من فوضى بالحي، فقد جلسنا في مسرح الحي ننتظر رفع الستار وبداية الحفلة بشغف، فللتوارق تقاليد جميلة يتميزون بها عن كل العالم، فهم الشعب الوحيد الذي يمنح السيادة لنسائه وقوة المرأة الترقية تصل إلى حد مواجهة المخاض وحدها، إذ تلد مولودها دون أن يراها أحد، وتعود به ملفوفا إلى قبيلتها"[2].

أستخلص من هذا التوظيف لقصة التوارق بأن الروائية تضعنا أمام تناص أدبي وتاريخي وديني، تتقاطع فيه أفكارها مع ما قدمته الروائية الجزائرية "زهور ونيسي" في مسرحيتها "دعاء الحمام"[3]، حيث يكمن الاختلاف بين النصين في توظيف شخصية "التوارق"، إذ وظفت الروائية فضيلة الفاروق في رواية "مزاج مراهقة" شخصية "التوارق" كسلطة أبوية تحترم وتقدس مكانة الأنثى، في حين أن الروائية "زهور ونيسي" تحط من قيمة شخصية "التوارق" في نصها المسرحي "دعاء الحمام"، فهي ترى بأن احترام التوارق للمرأة التارقية احترام مزيف؛ لأن إحترامهم عبارة عن ردة فعل يكفرون بها عن ذنب إقترفوه ضد المرأة التارقية، عندما عجزوا عن الذود عن أرضهم وخذلانهم لزوجاتهم في سياق الاستعمار الفرنسي، فلبسوا اللثام كناية عن ندمهم من فعلتهم، لذلك عد اللثام رمز اللخذلان والخجل في ثقافة التوارق[4].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 10، 11.

[2]): المصدر نفسه، ص 134.

[3]): زهور ونيسي، مسرحية دعاء الحمام، وحدة الطباعة الرويبة، الجزائر، 2010م.

[4]): زينب أبو يحي مزيان، حكاية أدبائنا المشهورين زهور ونيسي، دار الفكر العربي، برج البحري، الجزائر، 2009م، ص 8، 9.

يكمن التناص الديني في تقاطع الكيفية إنجاب المرأة التارقية لوليدها مع قصة أمنا "مريم" رضي الله عنها، عندما وصف القرآن الكريم واقعة ولادتها لسيدنا "عيسى" رضي الله عنه" ومواجتها لقومها بوليدها المعجزة، وقد تجلى ذلك كله في قوله تعالى: "فَأَتَت ۡبِهِ قَوۡمَهَا تَحۡمِلُهُۥۖ قَالُوا يَا مَرۡيَمُ لَقَدۡ جِئۡت شَيۡئٗا فَرِيّٗا"[1].

أستخلص من رواية "أقاليم الخوف" بأنها رواية تعلي من قيمة الوجود الأنثوي، وذلك راجع لغلبة الشخوص الأنثوية داخل المتن المحكي بخلاف الشخوص الذكورية، حيث يتجسد الاختلاف في التوظيف بين الشخصيتين: بأن الروائية في رواية "أقاليم الخوف" منحت الشخوص الأنثوية حضورا فاعلا، تمتلك فيه الأنثى السلطة والجاه، وقد جسدت دور الشخصية الأنثوية المتحررة من خلال توظيفها لشخصيتي "أم وهب" و"شهد"، حيث تجسد شخصية "أم وهب" دور الأم، تقول "مارغريت": "أم وهب أيضا، رغم طبيعتها، وبساطتها، وعفويتها لا تتوقف عن الدعاء لي لينعم علي الله بالهداية فأعتنق الإسلام، قبل أن أموت لأحظى بالجنة، وهي ترفض أن تناديني بإسمي "مارغريت"، وبعد أخذ ورد ومناقشات بينها وبين شهد، إختارت لي اسم "مارية" فهو أخف لفظا، ولا يسلخني عن مسيحيتي، وهو غير ذلك إسم إحدى زوجات نبي الإسلام محمد، الذي حين يذكر إسمه يرفق بترديد الصلاة والسلام عليه"[2].

تجسد الروائية في شخصية "شهد" دور الأنثى الثرية والمتدينة، حيث يمنحها الثراء نفوذا في العائلة، فقد أعطيت "شهد صلاحيات كثيرة في العائلة، فرأيها جد مهم قبل إتخاذ أي قرار بالنسبة لكل أفراد العائلة، على الرغم من أنها أنثى، وهذا منافي تماما الفكرة التي كونتها عن النساء العربيات، فشهد التي لا يظهر منها غير الوجه واليدين، هي العقل المدبر وقلب آل منصور، ولعل ذلك ليس فقط لقوة شخصيتها، بل لثراء زوجها الحاج عبد الله، الذي منحها سلطة المال"[3].

رغم ما تكتسبه الشخصيتين "أم وهب" و"شهد" من سلطة؛ إلا أنهما في بعض الأحيان تبالغان في تسلطهما على أفراد العائلة لدرجة تصل لكبح حريتهم، تقول "مارغريت": "بين شهد وأم وهب تواطؤ غريب لكبح مشاعر الآخرين، فحين تشتكي سلوى زوجة وهب من بعض تصرفاته، تنهرها كما لو أن الإفصاح عن بعض مشاكلها خطيئة: "خبي سرك، ما بيجوز تحكي عن أب أولادك بها الطريقة؟"، ولأن شهد لا يمكنها سوى أن تكون أفعى سامة تضيف ببرود: "الشكوى لغير الله مذلة"، فتغلق سلوى فاها وكأنها تلقت صفعة على شفتيها"[4].

---

[1]): القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 26.

[2]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 13، 14.

[3]): المصدر نفسه، ص 14.

[4]): نفسه، ص 16،17.

أتوصل من توظيف شخصية الأنثى المتحررة بأننا أمام تغير في نوعية السلطة داخل المتن المحكي، فالسلطة انتقلت من السلطة الأبوية إلى السلطة الأنثوية، وأن هذه السلطة هي محصلة عاملين هما قوة الشخصية الأنثوية التي أكتسبت من التنشئة الاجتماعية المتمردة، وسلطة الجاه التي تكون محصلة عمل أو إرث، وهما عاملان ساعدا الأنثى في التحرر من مخاوفها اتجاه السلطة الأبوية.

2-3-3- الأنثى المتمردة على السلطة الأبوية:

أقصد بها رفض الشخصية الأنثوية الخضوع للسلطة الأبوية، وتحليها بسلوكات العصيان والتمرد ضد القرارت الصادرة من السلطة الأبوية، وقد تمثلت تمردها على السلطة الأبوية وأعرافها الجائرة في ظاهرتين عينيتن هما كالتالي:

2-3-3-أ- خرق المظهر:

تعد تيمة الحجاب من المواضيع المثارة للجدل في النقد النسوي، والتي تناولته نصوص روائية باعتباره لباسا ساترا لتفصيلات الجسد الأنثوي، إلا أن الروائية في ثلاثيتها عبرت عنه، ليس "لأنه وسيلة قيد وتكبيل للمرأة، بل تجاوزت هذا المنظور الذي ينادي بالحرية والتحرر، وطرحت قضية الحجاب من منظور فكري أعمق، كونه الجزء الذي يعبر عن الكل، أي أنه الأيقونة/ اللباس التي ترمز إلى الإنتماء الإسلامي"[1].

تفسر الروائية ظاهرة إصرار شخوصها الأنثوية على خلع الحجاب، لكونه حسبهمن يعد وسيلة من الوسائل الردعية التي أقرتها السلطة الأبوية ضد الأنثى، بغرض الحد من حريتها الجسدية وترسيخ سيطرة الرجل عليها، فإذا امتلكت المرأة حريتها الجسدية فستكسب استقلاليتها عن الرجل، وهو ما ترفضه السلطة الأبوية، لذلك سعت السلطة الأبوية منذ القدم إلى وضع "قوانين اجتماعية صارمة بعد أن انتهت المرحلة الأمومية في التاريخ البشري، أهم هذه القوانين: أنه لا حق للمرأة في جسدها، ولا يمكن أن تتصرف فيه بحرية، بل يظل تحت وصاية الرجل الذي تنتمي إليه، فإن هي ملكت جسدها هددت استحواذه عليها، ولضمان استمرارية ملكية الرجل للمرأة كان عليه أن يخفيها أو يحجب الكثير من خلقتها، وليتمكن من هذا على النحو الأفضل عليه أن يشرع هذا الحجب، حتى لا يكون هناك سبيل للمقاومة من المرأة"[2].

---

[1]): إيمان مليكي، عوالم الرواية النسوية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقييد والتجديد، ص 126.

[2]): فضيلة الفاروق، منشورا على صفحتها الرسمية "فضيلة الفاروق" في موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، رابط الصفحة: ، رابط المنشور:

https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-

لذلك تخضع الروائية تيمة الحجاب في الثلاثية الروائية إلى مساءلة تقويضية متعددة الدلالة، تفضح فيها الهوة المتناقضة بين الماهية الإسلامية للشخوص الروائية والسلوك المنحرف الذي يصدر منهم ويتعارض مع تدينهم، إذ تقدم الذكورة على التعدي على حرمة لباس الأنثى، فتنتهك جسدها بأشكال متعددة من العنف، وهنا نطرح السؤال التالي: لما تقدم الذكورة على التعدي على جسد الأنثى المحجبة إذا كان الحجاب لباسا ساترا يفترض به أن يحميها من هذه الإعتداءات النرجسية الصادرة من الذكورة؟.

جسدت الروائية في رواية "مزاج مراهقة" دور الشخصية الأنثوية المتمردة بشخصية البطلة "لويزا"، وأولى معالم التمرد على المركزية الذكورية هو دلالة اسمها "لويزا"، وهو اسم أجنبي الأصل مخصص لفئة معينة، فليس بمقدور جميع الإناث امتلاك كنيته "فلا يطلق الانجليزي اسم لويزا على جميع الفتيات هناك، وذلك بسبب المعنى الخاص بهذا الاسم، وهو الأميرة المحاربة القوية والشهيرة، ومن هذا المعنى فإنه يعطي للفتاة قوة شخصية والقدرة على القيادة، وهي أمور لا تتوفر في شخصيات جميع الفتيات"[1].

إن اسم البطلة (لويزا) دخيل على الثقافة العربية، وقد تجاوزت الروائية به الصورة النمطية للأنثى، لأن دلالته تدل على معنى الأنثى الشجاعة، وهي صفات صقلت شخصية البطلة "لويزا"، ودفعتها للتمرد على قوانين الأسرة، لذلك فهذا التطلع الذي ينتاب البطلة للتحرر من التقييد الذكوري، دلت عليه علامات لغوية مثل خلو الاسم الأنثوي من التاء المربوطة في النهاية.

تمردت البطلة "لويزا" على قرار والدها القاضي بارتدائها الحجاب في الجامعة، غير أنها ترى بأن الحجاب في نظر العائلة ذريعة ردعية تمنعها من مواصلة الدراسة، تقول "لويزا": "تفاجأت حين اقتحم حياتي فجأة، ترتدي الحجاب، وتذهب إلى الجامعة، كيف أرتديه؟، وتلك الأشياء الجميلة التي كان يحضرها لي، كيف أتركها في خزانتي، وأذهب إلى الجامعة بجلباب ومنديل مثل جدتي؟ ... "زيتونة" نفسها التي كنت أظن أن خبرتها في الحياة بحكم مستوى تعليمها المتوسط لا تساوي شيئا، فاجئتني برأيها: الحجاب عندنا غير مرتبط بسن البلوغ يالويزا، إنه مرتبط بشيئين، بقناعة الفتاة نفسها وهذا شيء لا يضر، أو بمستوى ذكائها، إذ ما شعر الأهل أنها ستخرج من دائرتهم فرضوه عليها لارباكها لا غير"[2].

139056609480015/https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3328410700544574&id=1
39056609480015، تاريخ النشر: 10 جويلية 2020، الساعة: 04:13.

[1]: آية جبر، معنى اسم لويزا وشخصيتها، عنوان رابط الصفحة:
https://www.muhtwa.com/219335/%D8%A7%D8%B3%D9%85-
/%D9%84%D9%88%D9%8A%D8%B2%D8%A7، تاريخ النشر: 11 أكتوبر 2018.

[2]: ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 16، 17.

أتوصل بأن هذا القرار المفاجئ والردعي المتخذ ضد البطلة، قد فتح لها باب المساءلة عن تناقض العائلة بين قرار لباس الحجاب واللباس المتحرر الذي كان يرسله أبوها المغترب إليها، مما ادخل البطلة في حالة من الاستيلاب الهوياتي؛ إلا أن جواب أختها "زيتونة" منحها إجابة فلسفية دالة، اختزلت مفهوم اللباس في كونه نتاجا مظهريا مستخلصا من نوعية التنشئة الاجتماعية التي تلقتها الأنثى في الصغر، كما أنه يعد وسيلة ردعية تتخذها الأسرة ضد البنت المتفوقة من أجل إخضاعها لسلطتهم.

شكل قرار السلطة الأبوية بارتداء البطلة للحجاب صدمة لها؛ لأنه جاء فرضا بالقوة دون تحضير تربوي مسبق، مما توجب عليها ارتدائه مكرهة، تقول "لويزا": "لا علينا بالنسبة إلي كانت الكارثة قد حلت، وإنتهى الأمر إذ كنت أشعر أن السفر إلى الجامعة بذلك الزي التنكري يعني الموت، ولهذا رفضت وبكيت وصرخت، وفي الأخير أضربت عن الطعام، لكنني فشلت، فكل سبل المقاومة لدي كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي ولا مبالاة أفراد العائلة"[1].

رغم مقاومة "لويزا" لقرار والدها، إلا أن كل محاولاتها باءت بالفشل، فكان استسلامها كتضحية منها لهم، بغية تحقيق حلمها بالولوج إلى الجامعة، تقول "لويزا": "كانت الجامعة حلما كبيرا في داخلي، ولم يكن من السهل أن أزيل ذلك الحلم من خلايا الكيان لمجرد التحدي، ولهذا رضخت"[2].

إن هذا الوضع النفسي المضطرب الذي تحياه البطلة يجعلها تعيش حالة من الانشطار الذاتي، لأنها تقع أمام خيارين: إما أن تكون ذات أنثوية خاضعة، أو ذات أنثوية متمردة، فصارت البطلة تعيش حالة من عدم الرضا للمظهر الجديد الذي أصبحت عليه، لأنها رضخت لتقمص هوية لا تتناسب مع قناعاتها لتي نشأت عليها، فهذا التغير المظهري المفاجئ حول شغفها بالالتحاق بالجامعة من حلم إلى كابوس يؤرقها، تقول "لويزا": "لم أعد أفهم من تكون التي تقف أمامي، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين لا يليق بها ذاك الطموح الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع، كان جنوني في الحقيقة ينام تحت ذلك المنديل بتأثير صدمة التغيير المفاجئ، وقد سافرت إلى باتنة كأنما أسافر إلى حتفي وليس إلى حلمي"[3].

تبوح لنا "لويزا" عن حالة الحصرة التي انتابتها عندما ارتدت الحجاب لأول مرة، وهو مظهر جديد عليها، ترتب عنه حالة من الإنشطار الهوياتي لدى البطلة، تقول "لوزيا": "في الرابعة والربع، كنت أنا المحجبة، التي يفترض أن تكون شخصا هينا طبعا لا يحسن الرضوخ، لأنه لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش"[4].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12، 13.

[2]): المصدر نفسه، ص 17.

[3]): نفسه، ص 18.

[4]): نفسه، ص 19.

إن الحالة السيكولوجية المتأزمة التي تحدسها البطلة من مظهرها الجديد، رسخت في نفسيتها صورة مشوهة عن الحجاب، فهي ترى بأن الحجاب يرمز للتبعية؛ لأنه لباس فرض عليها عنوة وبأسلوب الاكراه بدل الاقناع، تقول "لويزا": "ما يزعجني هو أنني أرتديه خضوعا لقرارهم، دون أي إيمان به إني أتنكر من أجل أن يدعني والدك، وباقي رجال العائلة بسلام، إنني لا أرضي الله بهذا، ولكنني أرضي كائنات لا تفوتني ذكاء... لقد بلغنا باتنة، ووجدتني أتحرك بحجابي مع حبيب مثل إمرأة قديمة تتبع زوجها إلى مكان تجهله"[1].

يتبين من هذا البوح أن استناد السلطة الأبوية لقوة الإجبار في فرض إرتداء الحجاب، جعلها ترضخ لهم مكرهة، مما خلف في نفسيتها أفكارا تحفزها على التمرد على القرار، لأنه في نظرها قرار يخلو من الإقناع، بقدر ما هو قرار يثبت هيمنة السلطة الأبوية على قمع حرية الأنثى.

كما أن ملازمة البطلة لرفقة ابن عمها "حبيب" أثناء السفر من القرية إلى الجامعة بباتنة يظهر كسلوك اعتيادي ألفته البطلة في سفرها، فبالاضافة إلى كون الشخصيتين تجمعهما رابطة الزمالة الدراسية في نفس الجامعة، إلا أنهما كذلك يتشركان في رابطة القرابة بإعتبارهما أبناء عمومة، فهذه الرابطة الأسرية توفر لأسرتها دور الرقابة الأبوية التي يمارسها "حبيب" على "لويزة" بطريقة غير مباشرة؛ لأنه يعكف على حماية ابنتهم خارج أسوار البيت؛ إلا أن هذه الرقابة الأبوية التي يوفرها "حبيب" تتعارض مع "مبدأ استقلالية المرأة عن الرجل" الذي تنادي به النسوية، وهو المبدأ الذي استطاعت البطلة تحقيقه في باقي استرسال سردها لأحداث الرواية، فقد تمردت البطلة على سلطة الرقيب، وصارت مستقلة في سلوكاتها وترحالها بين المنزل والجامعة ومقر العمل دون أن تحتاج لمحرم يلازمها المسير.

خلف قرار السلطة الأبوية على البطلة أثرا نفسيا متأزما، ترتب عنه تشكل كبت لاشعوي في حياتها النفسية الباطنية، فعندما عجزت على مقاومة قرار السلطة الأبوية في الواقع، وجدت في أحلامها منفذا لاشباع كبتها، تقول "لويزا": "كان الليل هادئا في بيتنا حين استسلمت للنوم: وحين صحوت وجدتني أخرج من جسدي المتعب بقليل من الهموم، حجابي كان ينام على الأرض إلى جانب السرير مثل قطعة ارتخت وهي تنام قرب مدفأة، وقد تخيلت أنني لن أرتديه مرة أخرى، ولهذا دعسته بقدمي وأنا أنزل من سريري متوجهة إلى الحمام"[2].

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 22.

[2]: المصدر نفسه، ص 29.

تطرح الروائية فكرة تسييس الحجاب أثناء الإنتخابات الرئاسية بالجزائر إبان حقبة التسعينيات، حيث تنتقد "لويزا" مناضلي "حزب الفيس" الذين استغلوا سياق الإنتخابات الرئاسية لفرض الحجاب، بواسطة إنتهاجهم خطابا يتسم بالترهيب والإجبار، وهو الوضع الذي يكشفه حوار أخوات "لويزا" حول موضوع تطور الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلاد ما بعد الإنتخابات، تقول "لويزا": "قالت زيتونة: هل تعرفين أن سامية إبنة السبتي سترتدي الحجاب؟، سألتها وداد: كيف عرفت؟، أجابتها: هي قالت لي ذلك، قالت: "إذا نجح الفيس سأرتدي الحجاب" أخوها إسماعيل معهم، وقال لها إنهم سيفرضون الحجاب على كل النساء"[1].

تظهر البطلة بأن لباس الحجاب في سياق العشرية السوداء صار فرضا تجبر الأنثى على ارتداءه دونما مراعاة لقناعاتها، وأن عدم الطواعية لهذا القرار تترتب عنه مظاهر التعنيف بأنواعه، وهو ما تبوح به في حوارها مع أختها "وداد"، تقول "لويزا": "قالت وداد: لا تقولي لي إنك لن ترتدي الحجاب مرة أخرى، سيعتدون عليك، قلت لها: لا أحد سيعتدي علي"[2].

اتسع نطاق تمرد البطلة "لويزا" من فضاء البيت إلى العالم الخارجي، فتميز تمردها في سياق الإنتخابات الرئاسية للبلاد بالرد الفعل العنيف الذي دافعت به عن نفسها ضد من يتعدى عليها، وهو ما جسدته في شجارها مع أحد مناضليحزب الفيس، لأنه اتهمها بخيانة الحزب بمجرد عدم التصويت عليه، ففي نظر المناضل أن عدم التصويت لحزبه هو خيانة للحزب وخيانة للحجاب كذلك، تقول: "هو يصرخ: الله أكبر، الجهاد في سبيل الله، حجابك باطل، حجابك باطل يا كاذبة، حاولت أن أتماسك ولكنني لم أستطع مددت يدي لأمزق وجه بأظافري، فلم أطله، تدخل الحاضرون لتهدئة الوضع، ولم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي، والإلقاء به في وجهه، قلت له: إذا كان هذا ما سمح لك لتتعدى على خصوصياتي فهو لك"[3].

تحيل هذه الحادثة المأساوية على وجود سلوك متناقض، يحيل على دلالة ظاهرة مفادها: أن "لويزا" تنتقد تسلط السلطة الأبوية ضد حرية الأنثى في إختيار توجهها السياسي، أما من الناحية المضمرة، فقد أبدعت الروائية في تشويه صورة مناضلي حزب "الفيس" بصورة تراجيدية، حيث استطاعت بطريقة غير مباشرة فضح سلوكاتهم أمام العامة، فهم يدعون احترام المرأة؛ إلا أن تهجمهم على البطلة فضح زيف شعاراتهم الواهية، فسلوكاتهم الطائشة تتناقض مع خطاباتهم الوعظية.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 60، 61.

[2]): المصدر نفسه، ص 61، 62.

[3]): نفسه، ص 55.

تعرض الروائية في رواية "أقاليم الخوف" قصة "شمائل" التي قاطعت ارتداء الحجاب بعدما ألفته سابقا، رغم أن عائتها "آل منصور" تولي أهمية كبيرة للباس المرأة خاصة الحجاب، حيث تصف الروائية تفاصيل الحجاب الذي ترتديه "شمائل"، تقول: "أما حجابها فهو الذي ترتديه أغلب النساء، بنطلون، وقميص عريض يغطي المؤخرة والفخذين، ومنديل بسيط، وفي أكثر من جلسة كانت تختلف مع شهد حول شكل الحجاب، فبالنسبة للأولى الحجاب يعني سترة الجسد دون الدخول في التفاصيل، أما الثانية فتصر على أن الحجاب هو المعطف الواسع الذي ترتديه، والمنديل الذي يغطي نصف الجبين ونصف الذقن، وإخفاء القدمين بالجوارب"[1].

الواضح أن الروائية تضعنا أمام جدال أسري عسير الإقناع، يكشف عن وجود اختلاف في مفهوم الحجاب بين إناث الأسرة الواحدة، فلكل فتاة نظرتها الخاصة للحجاب شكلا وكيفا حسب تأثرهن بالمرجيعيات الفكرية التي تأثرن بها، ولتأثير الفضاء الذي يعشن فيه تارة أخرى، إلا أنهن يتفقن على أن وظيفة الحجاب هي ستر عوراتهن مخافة التحرش بهن أو اغتصابهن من الآخر.

تبوح لنا الروائية عن الخلفيات التي أسهمت في تعليق "شمائل" ارتداء الحجاب؛فهياقتنعت بأن الحجاب لم يستطع صد النظرة الشهوانية للآخر اتجاهها، عندما أقدم أستاذها "متوكل" على اغتصابها في سياق الحرب، حيث كان للواقعة تأثير صادم عليها، زادت حدته عندما اتهمها المفتي بتهمة الزنا بدل الاغتصاب؛ في حين أنه أقر ببراءة المغتصب، تقول: "إلى اليوم أتساءل لماذا لم يحمني الله من متوكل؟ ... مفتي السعودية وقتها قال إن المغتصبة زانية؟ ... رميت الجلباب، وأصبحت أرتدي "بنطالين" الجنز، مع زنار جلدي متين القميص لإخفاء تفاصيل جسدي من الذئاب"[2].

تبين هذه الواقعة المأساوية ظاهريا هشاشة اللباس النسوي في حمايتها من التحرشات، في حين تتجلى الدلالة المضمرة في تناقض سلوك الأستاذ "متوكل" الذي اغتصب تلميذته "شمائل"، فبدل أن يعمل على كبح شهوته، كان قد استسلم لنزواته التي دفعته لاغتصاب تلميذته، فذه الواقعة لا أخلاقية جعلته لا يختلف عن باقي الذئاب الذكورية حتى وإن كان أستاذا، وأكثر من هذا تفضح الواقعة قصور السلطة التشريعية في الدفاع عن المغتصبات.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 17، 18.

[2]): ينظر، المصدر نفسه، ص 74.

تواصل الروائية في "أقاليم الخوف" البوح عن التناقض الذي يكتنف إناث عائلة "آل منصور" بسبب مظهرهن، حيث تقدم الروائية على تقويض حالة اللاتوازن التي تسود سلوكات الإناث في الأسرة، فهن يتناقضن في سلوكهن بين المظهر الملتزم والسلوك المنحرف_ أي أنهن يرتدين الحجاب في المنزل ويخلعنه عند التوجه إلى العمل أو عند النزول إلى البحر، تقول "مارغريت": "تخبرني سلوى أن جيلار تتحجب في الكويت وتخلع الحجاب في بيروت، أما نورا فلم تتحجب قط، وهي بحكم عملها في شركة مواد التجميل عالمية، تحرص أن يكون مظهرها أنيقا ولائقا، وهي حسب سلوى النسخة السافرة لشهد...خاصة جيلار التي بالنسبة لها "طائشة"، لأنها لا تكتفي بخلع الحجاب، بل حين تزور بيروت صيفا، تنزل إلى البحر مع صديقاتها، وتتكشف بارتدائها "المايوه""[1].

فهذا التناقض الذي تتصف به إناث الأسرة حول قضية ارتداء الحجاب من عدمه يعد مؤشرا على وجود خلل في الأسس التربوية التي تقوم عليها أسرة "آل منصور"؛ لأن منطقلاتها السامية التي تفتخر بها "أم وهب" لا تتوافق مع ما تتحلى به بناتها من سلوكات طائشة.

تتناول الروائية في روايتي "مزاج مراهقة" و"أقاليم الخوف" تيمة مشتركة تمثلت في تيمة ارتدائها للحجاب وخلعه، بعدما تيقنت البطلة بأن لباسهاللحجاب غير كاف لتحصينها من تحرش الذكورة بها، مادام الذكور لم يتوقفوا عن ممارسة الاغتصابات والتحرشات؛ تقول: "فاجأتني نرجس بفتح موضوع نسيته تماما: إنك فتاة صالحة يا لويزا إذا أنت تواظبين على الصلاة وتحبين الخير، فلماذا لا ترتدين الحجاب؟، قلت لها بصوت منخفض، دعي جراحي تنام لوقت إضافي، هل تقصدين إذا عرفت أنني كنت ارتديه، ثم خلعته، قالت مدهوشة: لا تقولي ذلك، قلت لها: إنها الحقيقة، لكنني اضطررت لخلعه، لا أحب الحجاب الذي يزج بي في تيار سياسي، أو قالب امرأة قديمة، أنا هكذا مرتاحة، ثم في الأخير شبابنا ما يخليوا حتى وحدة في حالها"[2].

يظهر الحوار بين "لويزا ونرجس" حول تيمة ارتداء الحجاب بأن ظاهرة خلعه غير مرتبطة بالجانب التربوي والأخلاقي للبطلة؛ لأن البطلة "لويزا" تمارس التعاليم الدينية كالصلاة، وتتحلى بالأخلاق الطيبة؛ إلا أن خلعها للحجاب نابع من قناعتها بأنه مسؤولية مشتركة بين الأنثى والذكورة، لاعتباره لباسا ساترا لمفاتنها، في حين أن الذكور مطالبون بغض البصر، وهذا ما لم يكن موجودا، فقد تعرضت للتحرش حتى وهي مرتدية الحجاب.

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 18.

[2]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 273.

2-3-3-ب- التمرد على الفضاء المعيش:

يتخذ تمرد البطلة منحا آخر بعيدا عن الصراع الأسري، حيث تنتقل بنا الروائية في روايتهاإلى السرد عن وقائع محبطة وقعت لها في الفضاء الجامعي؛ حيث يحملتوجه البطلة لدراسة الأدب العربيفي جامعة قسنطينة تناقضا؛ لأن التعريب هو من كان سببا في فشلها في دراسة الطب؛لذلك ألمس في تغييرها للتخصص الجامعي وجود تحدي لذاتها ولأسرتها؛ فهي تستمد تحديها مما تطالعه من روايات "يوسف عبد الجليل"، فكتاباته تشحنها بالعزيمة والإرادة، بعدما كانت مشحونة بالإحباط والفشل جراء رسوبها في إمتحان الطب، تقول "لويزا": "كنت قد وجدت السند قبل السقوط بالفعل كان هو من توغل إلى عتمة اكتئابي وأشعل قداحته هناك، يوسف عبد الجليل، أضاء مصابيحه في اللحظة التي حلت فيها العتمة علي وقرع أجراسه موقظا روحي، معلنا أن الموت لا يحل علينا بمجرد رسوبنا في امتحان، لكنني شعرت أنني طعنت خالي في نواة أحلامه، أذكر سعادته بنجاحي في الباكالوريا وكيف أصر أن ألتحق بكلية الطب، أرادني أن أمنح الحياة لمهنة جدي إكراما لذكراه، لكنني خيبت إرادته"[1].

تعطينا الروائية في هذا الموقف المتأزم فكرة فلسفية مفعمة بالدلالة، تعيد بها البطلة بعث شغفها بالحياة من جديد بعد الانكسار النفسي الذي تعرضت له، حيث تتجلى هذه الفكرة في قيمة وجود القدوة في حياة الانسان، فبالقدوة يستطيع الانسان لملمة جراحه وإعادة بناء وجوده، وهو الأمر الذي وجدته الروائية في كتابات بطلها "يوسف عبد الجليل".

إن هذا التغيير في التخصص الأكاديمي بعث نجاحها العلمي من جديد، وساعدها على إخراج خواطرها من درج المكتب المنزلي إلى الكتابة الصحفية، فموهبتهافي الكتابة وأسلوبها الجريء كان لهما دور مهم في نجاحها الصحفي، إذ سرعان ما أصبحت عضوا فاعلا في إحدى الجرائد التي يشرف عليها بطلها "يوسف عبد الجليل"، حيث بادرت في بداية مسيرتها العملية الكتابة باسم مستعار حماية لها من أي ردة فعل مستهجنة يبديها القارئ ضد كتباتها، تقول "لويزا": "ركضت الأحداث بسرعة الضوء "رمشة عين" صرت فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يرأسها يوسف عبد الجليل، وكنت قد إنصهرت في اسمي المستعار مثله تماما، ذاك الاسم الذي اختاره لي ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي"[2].

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 73.

[2]): المصدر نفسه، ص 142.

توضح البطلة "لويزا" في حوراها مع "توفيق" بأن اسمها المستعار يحمل معنا الإنتقام من الجماعات المتطرفة، التي خربت الوطن، وانتهكت شرف الأنثى دون وجه حق، تقول "لويزا": ثم قفزت إلى موضوع آخر، سألته: هل تذكر أول حديث دار بيننا؟، أذكر عن الاسم المستعار، نعم يومها لم أقل لك عن إحتمال آخر للكتابة باسم مستعار، الهروب؟، لا إنه الإنتقام"[1].

اتسع تمرد البطلة ليشمل حتى فضاء قريتها "آريس"، فهي مدركة لخصوصية هذا الفضاء، وما يتميز به من أعراف قاسية صنفتها في خانة التفاهة، لذلك هي تفضل الانعزال في بيتها على الاضطرار لمواجهة تفاهات سكان القرية، فهي تعيش حالة من الاغتراب في الفضاء القروي الذي تنتمي إليه؛ لأنها لا تجد في آريس وسكانها ما يجذبها للتعايش الإيجابي معهم، فإقدام سكان قريتها على تناسي تاريخهم المجيد، يزيدها قناعة بضرورة مغادرتها للقرية، حتى تنسى كل شيء يذكرها بها وبسكانها القساة وأعرافهم الإزدرائية؛ تقول "لويزا":"آريس بلدة بليدة خصوصا في الشتاء لا تورط أناسها كثيرا في تفصيلاتها اليومية، لكنها تنزل ثقيلة على الصدر، ثقيلة في الغالب، لذلك أفضل أن أظل في البيت طوال أيام العطلة كما كل الصبايا، أختفي عما يقال، أتوارى عن الشائعات التي تشك الدبابيس في رؤوس الصبايا والشبان، وعن تلك الأحاديث اليومية التي تتخذ الماعز، وطعام الماعز، والحقول، ومواعيد السقي والطقس ومشكلات الحياة موضوعات للمناقشة، كأنما لم تكن ذات يوم قلب الأوراس العظيم، وقلب الثورة العظيمة، وأنجبت رجالا قساة صاروا أبطالا نسيهم التاريخ، أحب أن أهرب من هذه الحقيقة "[2].

أسندت الروائية في رواية "تاء الخجل" دور الشخصية الأنثوية المتمردة "لخالدة"، فكان لاسمها نصيب دلالي مهم في صقل شخصيتها، فاسم خالدة هو: "اسم علم مؤنث وهو من الأسماء العربية الأصل القديمة، واسم خالدة مذكره هو خالد، وهو أيضا على صيغة اسم الفاعل، وخالدة تعني الباقية، والدائمة طوال الأبد، وخالدة تعني خلد المكان، والتي تطول به الإقامة، واسم خالدة هو جمع خالدون ومفرد خلد وهو اسم من أسماء الجنة، واسم خالدة هو أيضا اسم نبات قديم طويل الأمد وتدوم أزهاره لفترة طويلة"[3].

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 287.

[2]: المصدر نفسه، 106.

[3]: أمينة سمير، معنى اسم خالدة في اللغة العربية، عنوان رابط الصفحة:
https://www.altkia.com/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A9/ تاريخ النشر: 15 يناير 2019م.

يتضح بأن لاسم "خالدة" دلالة مزدوجة، فهو اسم: يحمل دلالة زمنية تتعلق بالحياة الأبدية؛ إلا أن هذا التطلع يصطدم بواقع معيش مر يقيد وجودها، والذي عبرت عنه الروائية بالتاء المربوطة في الاسم "خالدة"، كما ينطوي اسمها في مضمونه على شخصية ذكورية متقمصة، تفجرت عن الشخصية الذكورية الأم (خالد + ة)، فكل هذه الصفات صقلت شخصية البطلة داخل المتن المحكي كشخصية أنثوية متمردة علىالسلطة الأبوية.

إن الشعور بالاغتراب داخل فضاء (الوطن/ المدينة/ الجامعة/ القرية/ المنزل) يحتشد بكثرة في رواية "مزاج مراهقة"، وهو نفس الشعور الذي شعرت به "خالدة" في رواية "تاء الخجل"، فهي تنفر من عادات قرية "آريس" وتشمئز من سلوكات سكانها، تقول "خالدة": "آريس مزعجة، كثيرا ما قلت لك ذلك، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون، كثيرا ما شرحت لك ذلك"[1].

الواضح بأن البطلة "خالدة" ترسبت في ذاتها فكرة قاتمة عن قريتها، وذلك راجع للخلفية الحياتية القاسية والسلبية التي تشكلت لديهاعن انتمائها؛ لأن التفاعل السلبي مع الوسط الاجتماعي يؤثر على سلوك الفرد، فيصير ناكرا متمردا على الفضاء الذي ينتمي إليه.

تتوصل "خالدة" في النهاية إلى اكتساب فكرة مفادها: أن نجاحها في البكالوريا يمنحها فرصة لهجر القرية؛ لأن قرية "آريس" حسبها فضاء يشبه بستان الشوك، تقول: "أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟، وكيف غادرنا بستان الشوك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة"[2].

يبوح المعنى الظاهر من الاستحضار الطللي لتفاصيل قريتها عن استهجان البطلة لفضائها القروي، في حين أن المعنى المضمر يبوح عن محاولة البطلة الهروب من ذكرى الأمكنة المأساوية، التي تحيي فيها ذكريات الإخفاق العاطفي، حينما أقدمت على الانفصال عن حبيبها، بسبب تأثرها بضغط الشائعات المغرضة التي أثارها سكان قريتها حولهما.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 25.

[2]): المصدر نفسه، ص 12.

تكشف البطلة عن أسرار التنشئة الاجتماعية التي صقلت شخصيتها المتمردة، فهي ترى بأن لنمط العيش السائد في أسرتها (بني مقران) تأثير على سلوكها المتمرد، تقول "خالدة": "كثيرا ما اختبأت في الزوايا المظلمة، وتسللت إلى غرف نومهن التي يمنع على الأطفال منعا باتا اقتحامها، أختبئ تحت الأسرة وأصغي إليهن، لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي"[1].

يكشف التمرد المكتسب من فضاء منزلها عن التناقض الحاصل في شخصيتها، فهي تدعي الانغلاق على ذاتها من الناحية الظاهرية، لكنها في الوقت نفسه تناقض طرحها؛ لأنها اكتسبت شخصيتها المتمردة من تأثرها بنساء العائلة، وهذا التأثر لا يكون إلا إذا تحلى الفرد بسلوك تفاعلي مع الأسرة_ أي تحليه بانفتاح الاجتماعي على أفراد الأسرة، تقول: "إذ لا أزال منغلقة على الداخل، وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار، غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات، في شيء من العمة تونس، شيء من للاعيشة، أشياء كثيرة من زهية والدتي، وأشياء من الأخريات"[2].

تبوح "خالدة" باعتراف تحتشد فيه دلالة الإحباط والفشل، تكشف فيه عن انهيار تمردها واستسلامها للسلطة الأبوية، فالضغوطات الأسرية أجبرت البطلة على التخلي عن مشاريعها الحياتية والدراسية، ودفعتها للتضحية بموهبتها في الكتابة، وأجربتها على الاستسلام للأمر الواقع، الذي جعل منها أنثى خاضعة للآخر، تقول: "كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانة إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره"[3].

تقر البطلة "خالدة" في رواية "تاء الخجل" بأن نوع الجنس (ذكر/نثى) داخل أسرتها يعد شيئا مهما لمواصلة الفرد مساره العلمي والعملي، لذلك كانت المقارنة بين الجنسين في كثير من الأحيان تولد الغيرة بين أفراد الأسرة، ولد فيهم انفعالا سلبيا سعو من خلاله إلى الحد من إرادة الأنثى في النجاح، فحاولوا زرع الشعور بالنقص والفشل في ذاتها، مما دفع البطلة إلى تمني لو أنها كانت صبيا أو مثل شخصية "لاله عيشة" التي تقتدي بها من أجل تجاوز هذه العراقيل الذكورية، تقول "خالدة": "كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا أو مثل للاعيشة، يومها لم أكن أعرف تلك الحكمة اليابانية التي تقول: إحذر مما تتمنى"[4].

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

[2]): المصدر نفسه، ص 17.

[3]): نفسه، ص 15.

[4]): ينظر، نفسه، ص 22.

تضعنا البطلة في هذا الموقف الانشطاري لهويتها الأنثوية أمام مفارقة متناقضة، فهي في الظاهر: تريد التحرر استنادا للقدوة التي تقتدي بها، وفي الوقت نفسه تضعنا أمام معنى مضمر: يدل على ضعفها وتبعيتها للآخر، وقد دلت عليه المقولة المستمدة من المثل الشعبي، حيث تحذرها هذه المقولة مما تتمنى دوما_ أي تحذرها من أمنيتها التي تمنت فيها أن تصبح صبيا.

في رواية "مزاج مراهقة" أجد بأن تمني البطلة أن تكون صبيا أصبح حقيقة ملموسة في الواقع، تجسدت واقعيتها في تقمصها لسلوكات ذكورية عنيفة اتجاه الآخرين، تمكنت بها من الدفاع عن زميلاتها في الإقامة الجامعية، عندما كان يقدم المتحرشون على التحرش بهن في قارعة الطريق أو داخل الإقامة الجامعية، تقول: "كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفيني لآخذ سمة القوة، سواء مع نفسي أو مع غيري، فأنا أذكر جيدا حين كنت متحجبة، أنني أشعر بالضعف يرتديني على الرغم من أن المتحجبات المنتميات للفيس نساء قويات، بل أقوى من رجاله خصوصا خلال الإضراب"[1].

تتمرد البطلة "خالدة" على العائلة، وترفض نظامها الطبقي، الذي يقسم أفرادها إلى طبقتين (رجال/نساء)، حيث تجد في ذريعة المرض حيلة تتمرد بها على تلك الأعراف العنصرية، تقول: "كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبنائهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي، ومقاومة العائلة"[2].

تحمل ردة فعل البطلة "خالدة" في هذا الموقف سمة التمرد على الطبقية السائدة في العائلة، فهي بطريقة غير مباشرة تندد بضرورة المساواة بين الجنسين في مشاركة أفراد الأسرة مجالسهم العائلية، إذ يتوجب على أفراد أسرتها العيش بائتلاف بين الجنسين، من أجل تجنب تفكك العائلة وأبنائها مستقبلا.

يتواصل تمرد البطلة "خالدة" على أعمامها، الذين يحاولون إيهام والدها بطيشها، حينما يبلغونه عما تفعله في الجامعة من إنحراف، لكن ثقة والدها فيها يزيدها ثباتا لمواصلة دراستها، تقول "خالدة": "جلست بقربها وضحكت ساخرة: هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسج الدسائس للآخرين؟، كنت تتنصتين كعادتك؟ ... يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة، سأرى من سينكسر أنا أم هم قلت لها ذلك ومقولة ل"غي دي كار" تحضرني أمام رجل نواجه كل الأخطار، فكيف لي أن أواجه والدي وأعمامي وشبان العائلة؟، كانت في يدي قوة واحدة لا يمكن أن تقهر، حب والدي للعلم"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 133.

[2]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

[3]): ينظر، المصدر نفسه، ص 28، 29.

أستنبط من هذا الحوار وجود نبرتين خطابيتين متضادتين في المعنى، ومتضادتين في الموقع الاجتماعي للأنثى بين (الأم والبنت)، فعبارة (سيكسرك رجال العائلة) تتناقض مع عبارة (سأرى من سينكسر أنا أم هم)؛ لأن العبارة الأولى الصادرة من الأم تؤكد على انتساب الأنثى إلى هيمنة الذكورية وتبعيتها المطلقة لسلطتهم، في حين أن العبارة الثانية تبوح عن روح التحدي التي تتملك البنت في تحقيق الاستقلالية الذاتية من الهيمنة الذكورية.

تعتمد "خالدة" على مستواها الجامعي في مجابهة تسلط الأعمام، فالتحاقها بالجامعة ساعدها على تجاوز المشاحنات العائلية التي تحاك ضدها، وقد تجلى ذلك في تمردها على اقتراح العائلة القاضي بتزويجها عنوة بأحد أبناء أعمامها، تقول "خالدة": "ولم أكن أعلم أن هذا الإقتراح سيثير صبايا بني مقران، ويحولني إلى علكة في الأفواه، لكني لم أعبئ به حملت حقيبتي وعدت إلى قسنطينة"[1].

ألمس في الواقعة وجود معنا ظاهر تمثل في لامبالاة البطلة "خالدة" لقرار العائلة، وهو موقف يدل على قوة شخصية البطلة من جهة، وتحررها معنويا من سلطتهم من جهة أخرى؛ إلا أن المعنى المضمر منه تمثل في: انتقادها للنسق الاجتماعي المتمثل في الزواج التقليدي، وهو سياق تمارس فيه السلطة الأبوية سياسة الإقصاء لحرية الأنثى في اختيار الزوج، إذ تفرض عليها الاقتران بزوج مختار من طرفهم دون مراعاة لموقفها.

إن العصامية التي انتهجتها البطلة "خالدة" في تحصيلها العلمي العملي ساعدتها على تحقيق النجاح الحياتي بعيدا عن دسائس الأعمام، الذين حاولوا تحطيم حياتها، تقول: "انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة "الرأي الآخر" المعارضة، والتي كانت مزيجا من الإسلاميين الديمقراطيين والعلمانيين، كنا لا نتفق عموما"[2].

أتوصل بأن للتنشئة الاجتماعية التي نشأت عليها البطلة المتمردة دور في انتقال معارضتها لنظام العائلة إلى معارضة السلطة في الوطن، وقد تجلى ذلك في انضمامها لجريدة "الرأي الآخر" ذات التوجه المعارض للسلطة السياسية في البلاد، فهذا الانتقال مكنها من اثبات ذاتها الأنثوية في فضاء البيت وفي فضاء الشارع ومؤسسة العمل.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 30.

[2]): المصدر نفسه، ص 34.

كما أن العمل الصحفي الذي شغلته البطلة بعد تعليمها الجامعي يعد أفضل إجابة قدمتها البطلة للأعمام، الذين حاولوا تشويه شخصيتها لدى أبيها، حينما اعتبروها فتاة جامعية طائشة واتهموها بالعهر، إلا أنها في الأخير أصبحت أنثى ناجحة في دراستها وعملها، بخلاف بنات الأسرة اللواتي اقتنعن بحياتهن تحت سلطة الأعمام.

تتجلى في رواية "أقاليم الخوف" معالم التمرد المختلفة عما تم سرده في الروايتين السابقتين، فإن كانت الرواياتان قد تطرقت إلى التمرد السيسيو اجتماعي، فإن رواية "أقاليم الخوف" تركز على تمرد آخر يندرج ضمن التمرد العقائدي، حيث تتجسد أولى مظاهره في اختيار الروائية لاسم "مارغريت"، حيث تتجلى دلالته "بالانجليزية margaret وهو اسم مؤنث لاتيني الأصل معناه اللؤلؤة ... على الرغم من أنه يصنف ضمن الأسماء القديمة وليست الحديثة ... لايجوز التسمية بهذا الاسم في الإسلام، فهو يتواجد في الكتاب المقدس، لم يكن من المفضل تسمية الفتاة المسلمة باسم يكون ذا أصول أجنبية، يعتبر هذا الاسم من الأسماء التي حرمتها الشريعة الإسلامية"[1].

أتوصل إلى أن الاسم الذي اختارته البطلة الروائية هو اسم محرم التسمية به في الإسلام باتفاق العلماء؛ إلا أن الروائية تقمصته في الرواية، فكانت هذه الخطوة أولى معالم التمرد على السلطة الأبوية، كما أن تقمصها الهوياتي يطرح تساؤلات: حول الهدف من اختيار هذا الاسم بالذات؟، وما النقلة التغييرية التي تتطلع لها الروائية من هذا التمرد الهوياتي؟، فلربما للفضاء الذي تدور فيه أحداث الروائية دور في هذا القصد من التسمية؛ لأن المشرق العربي ينفتح على الأديان المتعددة، وهو ما يجعلنا نستشرف بأن الرواية تمهد للكتابة عن التعايش العقائدي بين شخوص الرواية، وربما الاسم يحمل دلالة التطلع للتحرر الأنثوي من قيود الايديولوجيا، وهذا ما دلت عليه تاء التأنيث المفتوحة في الاسم "مارغريت" كدلالة على الانفتاح والتحرر الأنثوي.

تستهل الروائية في رواية "أقاليم الخوف" بالبوح عن تمردها ضد واقعها الأسري، فهي تسعى للتحرر من تبعية السلطة الأبوية؛ إلا أنها تقع في فخ التجرد من قيمها الأخلاقية التي نشأت عليها، والتي تتمظهر في اكتسابها لعادات منحرفة مثل: إدمان شرب الخمر والتدخين؛ وهي سلوكات تنحصر غالبا بالشخصية الذكورية، تقول "مارغريت": "أنينه الليلي الدائم كثيرا ما جعلني أشرب كثيرا، وأدخن، أدخن وأفكر، وأصغي إلى أنينه"[2].

---

[1]): ينظر، نهلة السنداوي، معنى اسم مارجريت، عنوان رابط الصفحة: https://www.altkia.com/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%AA/ ، تاريخ النشر: 18 يناير 2019.

[2]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 11.

تحاول البطلة في موقف استحضارها لآلام أبيها إعطاء شخصيتها صورة جديدة ومغايرة عن الشخصية الأنثوية النمطية السائدة في الروايتين السابقتين، حيث تتجلى جِدَّتُهَا في اكتسابها لسلوكات منحرفة ودخيلة على الجنس الأنثوي العربي، لذلك فتمردها تجاوز حدود الذات الأنثوية ليتمرد على القيم الخلقية والدينية للمجتمع العربي.

يتسع تمرد البطلة "مارغريت" ضد السلطة الأبوية ليشمل الفضاء الذي تنتمي إليه؛ لأنه حسبها فضاء معيش لا يتناسب مع شخصيتها وطموحها في الارتقاء في السلم الاجتماعي، فهي ترفض الاقتناع لما تقتنع له الأخريات، فطموحاتهن لا تتجاوز عتبة البيت، لذلك تبوح البطلة عن موقفها الرافض لمواصلة العيش بين أفراد عائلتها الكبيرة "آل منصور"، حيث تقرر العودة إلى وطنها، تقول: "عشت بين آل منصور لمدة سنتين، قبل أن أعود إلى نيويورك، وألتحق بعملي من جديد كصحافية في الجريدة نفسها التي كنت أعمل فيها سابقا، لم أشعر بالاستقرار في بيروت، كما أن علاقتي بأياد إهتزت كثيرا؛ بسبب الإزدواجية في شخصيتيه، وغير ذلك كان الملل قد أعياني وأنا أقضي أغلب وقتي في البيت أو مع نساء العائلة، والاستماع إلى الأسطوانة نفسها من تلك الأحاديث التي لا تتغير حول الملبس والمأكل والمشرب، وكأنها الثالوث المحوري"[1].

إن هذا الواقع المر والحياة المنغلقة التي تحياها البطلة داخل أسرة "آل منصور"، يدفعانها للتمرد على الأسرة؛ بغرض تحقيق ذاتها في ظل أسرة مثبطة لطموحها في النجاح، فقد أفقدتها التهكمات على شخصها شغف الحياة، حتى غابت عنها الأهداف في الحياة، تقول: "عشت حياة ممتعة بين بيروت والضيعة، بين عائلة زوجي وعائلة والدي، لكني كنت أتضايق من الأهداف التي غابت من حياتي، وحلقة الفراغ التي أدور فيها شيئا فشيئا أصبحت تضيق علي حتى ما عاد بإمكاني أن أتنفس"[2].

تكشف البطلة بأن اختلافها عن الأسرة تحول إلى صراع معهم؛ بسبب تغير معاملتهم لها، فهي لم تعد في نظرهم كنة، بل صارت عدوة لا يتوانى أفراد العائلة في نعتها بالأمريكية كناية في سياسة العداء التي تحملها أمريكا للشرق الأوسط، تقول "مارغريت": "ثم بعد كل هذا أصبح يخاطبني بصيغة جديدة إذ لم أعد بالنسبة له "مارغريت" بل أصبحت "أنتم الأمريكان" ... أنا "الأمريكا" بالنسبة للجميع، في سياق الحديث ترد الكلمة أكثر من مرة، مع إعتذار مهذب، كنت أفهم عمق وأبعاد ما يقال، فبشكل ما كان واقع السياسة الأمريكية في الشرق الأوسط واتجاه العرب هو الذي يجعل الجميع يتحدث عن أميركا بذلك السخط"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق أقاليم الخوف، ص 19، 20.

[2]): المصدر نفسه، ص 27.

[3]): ينظر، نفسه، ص 29.

تنتقد الروائية في هذه الواقعة ابتذال المستوى الذهني لأفراد الأسرة، الذين لم يستطيعوا التفريق بين الانتماء الهوياتي للفرد والسياسة الخارجية لدولهم هذا من ناحية المعنى الظاهر، أما المعنى المضمر: فالروائية تقوض به النسق الثقافي المتمثل في الشعوبية، وهي عقلية عنصرية تكرس لهيمنة المفاضلة بين الأشخاص حسب هوية الانتماء إلى العشيرة، حيث تلعب الشعوبية دورا محوريا في تحديد طبيعة العلاقة الاجتماعية بين الأفراد إما بالاحتواء أو العزل.

تجبر"مارغريت" في بعض المواقف على تقمص شخصيتين متناقضتين في آن واحد، إحداهما تميل للخضوع إلى العائلة، والشخصية الثانية تجنح للتمرد على العائلة، تقول: "كما أصبحت أنا أرتدي وآكل وأشرب ما يرضي الآخرين في عائلتنا "الموقرة"، وأنسى في الغالب أن هناك شخصا هو "أنا"، يجب أن أرضيه أولا، وكان إنشطاري بين آل منصور وضيعة والدي يجعلني أتحول إلى كائنين يصعب التأقلم بينهما في بيت واحد، كنت بحاجة إلى أن أجمع ذاتي، وأكون أنا من جديد"[1].

تصف لنا البطلة "مارغريت"حالة الانشطار الذاتي الذي آلت إليه، عندما خضعت لتبعية العائلة خلال السنتين اللتان قضتهما في بيروت، فقد اصطدمت ذاتها المتطلعة للنجاح بفضاء عائلي مثبط قيدها بسياج التبعية، لكي تقتنع بوجودها النمطي في الحياة، وهو وضع مأساوي شجعها على الانفصال من زوجها والهجرة من بيروت نحو أمريكا هروبا من هذا التقييد، تقول "مارغريت": "غادرت بيروت في خريف 1995، وعدت إلى حياتي الهادئة، كلام قليل وهدوء كثير، وموسيقى، وأشياء كثيرة أنستنيها بيروت وقرى الجبل في لبنان"[2].

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 32.

[2]): المصدر نفسه، ص 35، 36.

الفصل الثاني:مجابهة المسكوت عنه في الثلاثية

1_ تمثلات تيمة الجنس في الثلاثية:

تمهيد:

استطاعت الروائية "فضيلة الفاروق" في ثلاثيتها الروائية أن تتجاوز حدود السرد التقليدي المحافظ في تعبيره عن الموضوعات المسكوت عنها، فقد انتقلت الروائية إلى مرحلة البوح والفضح عن القضايا المسكوت عنها، التي رسخت تسلط السلطة الأبوية على الأنثى، نجد من بين هذه المواضيع المسكوت عنها التي أبدعت الروائية في التعبير عنها قضية الثالوث المحرم (الجنس والدين والسياسة).

يشكل موضوع الجنس ركيزة أساسية في السرد النسوي، حيث تطرقت إليه الروائية بإسهاب في متنها المحكي لما له من أثر سيكولوجي راسخ في ذاكرة الأنثى، فقد عبرت عنه الروائية في ثلاثيتها بأسلوب جريء، تبوح فيه عن قساوة الواقع الأنثوي المعيش، حينما وصفت معاناتها من الظواهر لا أخلاقية التي تعترض ذاتها من طرف الذكورة، فهم يقدمون على انتهاك شرف الأنثى بواسطة الجنس، إما بطرق شرعية تمر عبر عقد الزواج؛ أو عبر طرق محرمة كالتحرش والاغتصاب، وهو ما استطاعت الرواية النسوية المعاصرة البوح عنه، فقد أصبحت الروائية "أكثر إنفتاحا وحرية في إطلاق العنان لخيالها، فتجاوزت هذا التقليد في عملها الروائي، نحو الحدود القصوى للممارسة الجنسية المحرمة، فوظفت المشاهد الإباحية بكثير من الإبتذال، ووصفت التفاصيل الدقيقة للفعل الجنسي"[1].

إن الثلاثية الروائية لفضيلة الفاروق نقيض الرواية النسوية التقليدية؛ لأنها تجاوزت مرحلة الإلتزام والمحافظة في الموضوعات، وانتقلت إلى مرحلة التمرد والبوح بالموضوعات المسكوت عنها في صورة تيمة الجنس، حيث تمثل هذا النسق داخل المتن المحكي في الثلاثية الروائية، كالتالي:

[1]): إيمان مليكي، تيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية بين الاعتدال والابتذال رواية (أقاليم الخوف) ل (فضيلة الفاروق) أنموذجا، ص 365.

1-1- خيبة الأمل:

إن القارئ لثلاثية فضيلة الفاروق يجد نفسه على مشارف أعمال روائية تسرد عن أحداث واقعية مستمدة من التجربة الذاتية للروائية، مصاغة بأسلوب السير ذاتي، حيث تتخذ فيها الروائية دور البطولة، معرجا فيها أهم المحطات الحياتية التي عايشتها، وتيمة الحب من بين القصص العاطفية التي كان لها نصيب في تجربة الروائية، حيث صاغته بدلالات موحية بالود تارة وخيبة الأمل تارة أخرى، لما عاشته من قصص عاطفية كثيرة اختلفت في منطلقاتها ونهاياتها، وقد باحت الروائية عن هذه التجربة العاطفية في رواية "مزاج مراهقة" عبر تقلدها لشخصية "لويزا"، وهي فتاة مراهقة ذات السابع عشر من العمر تنحدر من أسرة (بني مقران)، تقول: "إنها الرابعة والدقيقة الثلاثون، شعرت فعلا أن الزمن يتحرك نحو الصفر، والعمر أوشكت عقاربه أن تتوقف، إنها السابعة عشر وثلاثة أشهر وبضعة أيام ولحظات، وفجر بارد لا يهتم كثيرا بما حل بي"[1].

تعيش شخصية البطلة "لويزا" بعد نجاحها في الباكالوريا خيبة أمل كبيرة، بسبب تأرجح ذاتها بين وضعين نفسيين متناقضين تمثلا في: رغبة "لويزا" بالالتحاق بالجامعة بنفس ملبسها المتحرر، في الذي يعارضه رجال العائلة، فقد أجبروها على اختيار البقاء في المنزل أو ارتداء الحجاب، فهذه الأزمة التي تواجه البطلة جعلتها تقع بين ردتي فعل متعارضتين: فإما أن تتمرد على سلطة الأعمامها حتى تحقق رغبتها في الالتحاق بالجامعة؛ أو ترضخ لسلطتهم وتقتنع بواقعها التبعي لهم؛ فتصبح مثلها مثل باقي نساء العائلة الماكثات في البيت.

تمر البطلة بلحظات من الضعف والانكسار النفسي، فتضطر إلى البحث عن سند خارجي يسد ضعفها ويشبع فراغها العاطفي، وهو ما وجدته في شخصية الحبيب، الذي تلجأ إليه في لحظات الامتعاض من واقعها الأسري المعيش؛ إلا أن البطلة في علاقتها معه تبدو تائهة بين وتري أمل الوصال مع الحبيب وخيبة الانفصال عنه، فتلجأ لمواساة سقمها العاطفي باستحضارها لذكرياتها العاطفية حتى تشبع شعورها بالنقص العاطفي، تقول"لويزا": "تذكرت غرامياتي مع محمود: محمود الذي حرك عواطفي قليلا حين كنت أتحدى معه أستاذ التربية الإسلامية فنجلس معا ... وكان شيئا من الإثنين يشدني فيه، تمرده أو ذكاؤه، وأحيانا يخطر ببالي أنني أحببته لأنه يشبهني، كنا الأقوى في الصف كان أقوى ذكر وكنت أقوى أنثى"[2].

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 20.

[2]: المصدر نفسه، ص 29، 30.

يفسر علماء النفس مواقف الحب بأنها اشباع عاطفي خارجي لكبت نفسي تولد من الوسط الأسري_ أي أن البطلة عندما أدركت فتور الحياة العاطفية في أسرتها، لجأت للبحث عن بديل خارجي، وهو الأمر الذي باحت عنه في قصص الحب التي تعيشها مع شخصيات ذكورية خارجة عن الأسرة.

تنفتح "لويزا" في سردها عن حياتها المراهقاتية على ظرف إنتقالي جديد، ينقلها من حالة إنشطار الذات إلى الإنجذاب إلى الآخر (الحبيب)، حيث يعود السبب في ذلك إلى تأثرها بابن عمها "حبيب"، الذي يرافقها في السفر نحو الجامعة دائما، فمع مرور الوقت تقع "لويزة" في حبه، تقول: "كان قد إحتلني حبيب كفكرة لعدة أسابيع تشبه الحجر تحت ذمة التحقيق ... حبيب كان يعرف بالضبط ما الذي يجعل طفلة مثلي تقفز فرحا، فيدغدغ مشاعري بتلك المفردات التي تكتسح بسرعة مساحات القحط الممتدة في داخلي، كان يعرف كيف يتسرب إلى مواقع البرد في دمي، ويضرم النار لدرجة حسبته فيها عفريتا"[1].

إن الإعجاب الذي تكنه "لويزة" ل"حبيب" ليس شعورا باتجاه واحد؛ بل صار شعورا متبادلا يراود كلا الشخصيتين معا، مما دفع "حبيب" إلى المبادرة بالبوح عن عواطفه اتجاهها، عبر تغزله بشعرها الجميل، واعترافه لها عن لهفته لرؤيته والاستمتاع بشكله ولونه الجميلين، تقول "لويزا": "يحضرني ما قاله ذات يوم: اشتقت لرؤية شعرك تداعبه النسمات، أنت مجنون، دعيني أراه قليلا ولا تمنعيني، هنا؟ في الشارع، أمام الناس؟، دعيني أراه دائما إذن، لا أدري لماذا ظننت أن هذه دعوة صريحة لأشاركه الحياة سألته وقلبي يتقفى آثار كلماتي: هل تحب فعلا أن تراه دائما؟، أريده أن يكون لي، أن أستحم به كل مساء، وأتركه يكتب الحب على جسدي، أظنه قد اعترف بما تحويه مشاعره، وقد ظننته أيضا أنه قد بدأ يخطط للحب على أمد طويل حين قال لي ذات يوم وهو يطوقني أريد أن أحبك"[2].

وجدت "لويزا" في "حبيب" سندا لها تسد به حرمانها العاطفي المعاش في أسرتها، حيث كانت تحدس بأن لقاءها به يعد فرصة لنسج زواج وردي سيجمعها بحبيب يوما ما بعيدا عن الفتور العاطفي الذي تحياه البطلة من لامبالاة والدها بها، تقول: "شكوت له شكه الدائم فينا، إذ يكفي أنه منذ بدأت الدراسة، اتصل أكثر من ثلاث مرات مهددا أنه كلف من يتجسس علي وأن أخباري تصله كاملة، أخبرت حبيبا بتلك الخيبة التي أشعر بها، أمام أب كثيرا ما تمنيت أن يكون حنونا قريبا مني يزرع الثقة فينا بدل ذلك الفتور والريبة في علاقته معنا"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 31.

[2]): المصدر نفسه، ص 33.

[3]): نفسه، 35.

تكن البطلة لحبيبها مشاعرا مفعمة بالحب، فهي تحاول وصفه بدلالة الحب العفيف لدى صديقتها "سماح"، إلا أن "سماح" كطالبة لها تجارب سابقة في الحب، ترى بواقعية أن حب "لويزا" "لحبيب" فيه ملامح من الزيف والخداع؛ لأن "لويزا" لا تمتلك النضج الكافي الذي يمكنها من التمييز بين الحب العفيف والماجن، لذلك بادرت "سماح" إلى نصحها بضرورة الانفصال عنه قبل فوات الأوان، تقول "لويزا": "سخرت مني قائلة: استوعب؟ يا عبيطة، إنه يكتشفك لا غير، وحين يزور خباياك ويعرف كل شيء، لن تصبحي مثيرة بالنسبة له، سيستيقظ "عرق" والده فيه، وسترين عمك فيه يحاكمك على كل التصرفات، إسمعي كلامي اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة"[1].

يظهر بأن "سماح" تضع "حبيب" في نفس مرتبة الذكور الانتهازيين لجسد المرأة باسم الحب، فهي تحدس بأن مشاعره اتجاه صديقتها "لويزا" لا تعدو أن تكون إلا شعورا خادعا، يبدو ظاهره حبا عفيفا؛ ولكن باطنه شهوة وخطيئة، فهو يستغل براءتها حتى يتسنى له الإقدام على انتهاك جسدها الطاهر كذئب بشري يبحث عن إشباع نزواته المحرمة عبر اغتصاب البطلة.

تبوح الروائية في تسارع أحداثها المحكية عن تعرض البطلة "لويزا" إلى خداع في الحب، مما سبب لها صدمة نفسية استمرت إلى نهاية الرواية، وهو موقف مأساوي كشف اللثام عن الوجه الخادع"حبيب"، الذي سبق لصديقتها "سماح" أن حذرتها منه، تقول "لويزا": "حين بلغت باب غرفتي شعرت أول الأمر بالخوف من مواجهة سماح وبالخجل من الوقوف أمامها عارية أخبئ عورتي بأسمال اختبار خاطئ وحب فاشل"[2].

إن هذه التجربة العاطفية المخيبة على قساوة نهايتها إلا أن "لويزا" استطاعت أن تأخذ درسا مفيدا من فشل قصة حبها من ابن عمها "حبيب"، الذي لم يختلف في تصرفه هذا عن باقي الذكورة، التي ترى في الأنثى جسدا مستساغا للذة الجنسية.

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 38.

[2]): المصدر نفسه، ص 43.

تأثرت البطلة كثيرا من الانفصال المبكر من ابن عمها، فتأثرها يبدو واضحا في كل مجريات الرواية، فهي كلما أرادت تجاوز الصدمة وتناسيها يظهر طيف "حبيب" من جديد من خلال مواقف عاطفية تحاكي قصتها بصورة غير مباشرة، مثلما حدث معها في الحافلة عندما أسنصتت لحديث شابين يريدان اقناع فتاة بالارتباط بأحدهما؛ تقول "لويزا": "فقالت له: إنكم تضيعون وقتكم معها، يكفي المرأة أن تكره رجلا واحدا فقط، لتكره كل الرجال ... إسمع محمد أعطيوها وقت تنسى صدمتها، راهو ابن عمها من طعنها في الظهر، ولد عمها ماشي براني (ليس غريبا)، إلى هنا كان كافيا جدا أن تتدفق صورة حبيب من عمق ذاكرتي لتعكر صفو يومي، وتحفر خندقا أكبر حيث معدتي المحفورة بالقلق، وقد تراءت لي تلك الخدعة التي التهمت براءتي كالكابوس الذي يعترض طريقي أمام كل رجل"[1].

إن "حبيب" الذي تحاول "لويزا" تشويه شخصيته الروائية من خلال الباسه شخصية المخادع، اتضح فيما بعد أن "حبيب" مايزال يحمل شيئا من المروءة اتجاه البطلة، عندما سعى لإصلاح ما أفسده في علاقته بها دون أن يكون لها علم بالأمر، وهذا ما تجلى في حوار "توفيق" مع "لويزا" حينما باح لها بأن"حبيب" قد أقدم على تهديده وتحذيره من أذيتها أو الإساءة إليها، يقول "توفيق": "تذكرته، جاءني مرة منذ سنتين، طلب مني أن أبتعد عنك؛ بل حذرني منك، هكذا الزلازل تبدأ بهزة وتنتهي بهزات أقل عنفا، الزلازل في داخلنا تفعل الشيء نفسه، فقلت له: حبيب فعل ذلك؟ غريب لا أدري كيف أحببت هذا الشخص ذات يوم؟"[2].

يكشف هذا البوح حول تصرف "حبيب" مع "توفيق" بأن الروائية استخدمت توظيفا مختلفا لشخصية "أبناء العم" في الروايتين (مزاج مراهقة _ تاء الخجل)، حيث أبانت الروائية عن حسن نيتها في تحسين صورة أبناء العم لدى القارئ، فبعدما جسدت شخصية ابن عمها "ياسين" في رواية "تاء الخجل" في دور المتحرش على البطلة (خالدة)، ها هي في رواية "مزاج مراهقة" تجسد شخصية ابن عمها "حبيب" بدلالة الغيور والمدافع على ابنة عمه (لويزا) من المتحرش (توفيق)، فكأن الروائية تعقد مقارنة سلوكية بين أبناء العم، فكلا الواقعتين تشتركان في معرفة أبناء العم بأن البطلة في علاقة عاطفية مع شخص غيرها؛ إلا أن سلوكهما اتجاهها كان متناقضا، فأحدهما دافع عنها؛ أما الآخر فحاول استغلال الواقعة لفضحها أمام عائلتها.

تهدف الروائية من خلال هذا البوح إلى تبيان تأثير التنشئة الاجتماعية على سلوكاتهم الاجتماعية، التي تظهر بشكل أوضح أثناء تعامل الذكورة مع إناث الأسرة؛ فإما أنهم يبدون الإحترام لهن، أو يبدون الإساءة لهن إما بالتحرش أو الاغتصاب أو التعنيف.

---

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 230، 231.

[2]): المصدر نفسه، ص 286.

أتوصل بأن علاقة البطلة بالآخر صارت علاقة مهزوزة، ويشوبها الشك، ويسودها الانفصال، وهو الأمر الذي دفع البطلة إلى تفضيل العيش في عزلة على أن تخوض علاقة عاطفية جديدة مع الآخر، تنتهي بخيبة أمل جديدة، تحاكي فشلها العاطفي الذي عانت منه سابقا، فهي تأخذ العبرة من تلك التجربة الفاشلة لتعمم رفضها الإرتباط بأي رجل لاحقا، تقول: "يكفي المرأة أن تكره رجلا واحدا فقط، حتى تكره كل الرجال"[1].

أستنبط أن موقف البطلة من علاقتها مع الآخر فيه تناص فلسفي، فهو موقف مبني على الاستدلال الاستقرائي، الذي يفترض التعميم انطلاقا من الجزء_ أي أن الروائية بنت موقفها الرافض للإرتباط بأي رجل انطلاقا من فشل علاقتها مع الحبيب الأول، فما يعيب على هذا الحكم أنه نسبي؛ لأنه يفترض الصدق والكذب؛ والتعميم فيه يثير الجدل؛ لأن لكل فرد تنشئته الاجتماعية، التي ساعدته على صقل شخصيته التفاعلية مع الأنثى إما بالإئتلاف أو الإنحراف.

كما نستشف من موقفها الذي يجنح لتغليب المنطق على حساب العاطفة، أن البطلة اكتسبت نضجا عقليا مستوحا من تجربتها الحياتية المليئة بالإحباط، فقد صار بمقدورها الاستدلال بعقلها بدل الاحتكام إلى قلبها في اتخاذ مواقف تتعلق بحياتها، لذلك باتت علاقتها بالآخر علاقة يسودها الحذر والنفور بدل أن تسودها الثقة والانجذاب.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 230.

1_1_1_ إرساء فكرة التعدد:

تخترق الروائية في ثلاثيتها حدود المألوف الأنثوي، حينما تطرح فكرة التعدد في العلاقات العاطفية للأنثى، وهي فكرة تمهد لفكرة التعدد الزوجي مخترقة بذلك كل المفاهيم التقليدية التي حاولت حصر مشاعر الحب بين طرفين وفقط، إلا أن الروائية قد تجاوزت هذا الطرح من خلال تناولها لقضية الخرق في الحرية العاطفية، ومحاولة إرسائها لفكرة التعدد، وقد تجلى ذلك في رواية "مزاج مراهقة" التي سردت فيها عن قصة حب تتدرج ضمن الحب الممنوع، حيث تكشف الروائية في عتبة الرواية عن وقوع "لويزا" في قصة حب تجمعها مع الوالد وابنه، فلا تعدوا هذه المغامرة العاطفية عند "لويزا" إلا (لعبة) من صنع مراهقتها، يبدو الحب فيها مستحيلا؛ لأن البطلة لا يمكنها الجمع بين الحبيبين، كما أن قصة تخالف قصص الحب المألوفة؛ تقول: "غذاء القلب يمكن أن يكون قضمة واحدة، وقد يكون نظرة واحدة، وقد يكون وهما، كالذي صنع مفارق دروبي عند رجلين، فضللت الطريق، رجلان هما في النهاية جيلان مختلفان، تياران لا يلتقيان، تاريخان ضاعت بينهما حلقة وصل، لكنهما معا عقلي وعاطفتي، عطبي وصلابتي، ولهذا حين أردت الإحتفاظ بأحدهما خسرت الاثنين معا"[1].

يظهر أن الروائية تستهل سرد روايتها بحالة من الغموض حول هوية الحبيبين، حيث تضفي تشويقا أثناء وصفها لكيفية تعلقها بالشخصيتين، مما يترتب عنه انجذاب القارئ لقراءتها، وتشتيت لأفق توقعه حول النهاية التي ستنتهي إليها الرواية.

يزول الغموض حول هوية الحبيبين تدريجيا عند الاسترسال في السرد، حيث تبوح الروائية أثناء عن التشظي الهوياتي الذي تشعر به البطلة اتجاه علاقتها بالحبيبين، فهي تعيش حالة من الشتات تتراوح فيه مشاعر البطلة بين أمل الوصال وحسرة الانفصال في علاقتها مع الحبيبين، إذ كان لقائها المفاجئ ببطلها "يوسف عبد الجليل" سريعا، مخلفا الحصرة في نفسيتها؛ لأنها لم تستطع البوح له بإعجابها به، لدرجة دفعتها إلى الاشمئزاز من ذاتها الأنثوية التي لم تفلح في لفت انتباه بطلها نحوها؛ تقول: "كان يوسف عبد الجليل أمامي، صافحني وصافحته، عرفته بنفسي بطريقة تجعلني دائما نكرة عنده ... لم أكن أمامه غير "لويزا والي" والتي لا يعرف عنها أي شيء، والتي لا تمثل أكثر من شاوية تنسلخ من بربريتها شيئا فشيئا وهي تدخل عوالم الأدب العربي، دونها بعض الجاذبية كما قال، وقفت بسرعة نحو المرآة، أتأمل وجهي، أين رأى الجاذبية؟ إنه لبق لا غير، أين لي بالجاذبية، شعري قصير كشعر الذكور، جسمي نحيل أخفي تفصيلات أنوثته بكنزة صوف سميكة، وجينز وحذاء جلدي ضخم هو أقرب إلى أحذية الذكور "[2].

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 7،6.

[2]): ينظر، المصدر نفسه، ص 86، 87.

إن وصف الروائية للقائها الأول مع بطلها يكشف عن الهوة الواسعة بين الشخصيتين، فهو لقاء يبوح فيه استبطانها عن شعورها بالنقص الأنثوي بمقابل الكمال الذكوري الذي يكتسبه بطلها، فهذه المفارقة بين الجنسين هي أحد الفوارق العاطفية _ نسق الفحولة التي تحاول الروائية تقويضها في الرواية.

دفعت الحصرة "لويزا" إلى البحث في رواياته عن مواصفات الأنثى التي تستهوي بطلها، فبالنسبة لها يعد "يوسف عبد الجليل" شخصية أعادت لها إدراكها لأنوثتها الضائعة، تقول: "عدت إلى رواياته كلها، أبحث عن نسائه، وماذا يرتدين، وكيف يتحدثن، كيف يغازلن الرجال، كيف هن، كيف دلالهن، الكتاب لا يعرفون أن يكتبوا عن غير حبيباتهم، ونسائهم العابرات ويحضر خيالهم لحبك القصة ... أي رجل هذا الذي تعثرت بتاريخه، وجعلني أرتدي أنوثتي، وأحمل دفتر إنفعالاتي وأركض إليه ... فلم يعد بإستطاعتي أن أتنكر لأنوثتي"[1].

مكن إعجاب "لويزا" ببطلها إعادة إحياء ذاتها الأنثوية من جديد، حتى دخلت في استبطان جعلها تعيش انشطارا للذات بين موقفين اثنين هما: تحررها المؤقت من ذكوريتها المصطنعة، واستعادتها أنوثتها المكبوته إشبعا للإغواء الذي تحبكه لبطلها "يوسف عبد الجليل".

بلغ تأثر "لويزا" ببطلها "يوسف عبد الجليل" حد لامعقول عندما دفعها الحب إلى الإستعانة بالتنجيم من أجل إيجاد رابط يربطها به، حتى اقتنعت بأن حبهما مقدس؛ تقول: "رحت أبحث عن أي علامة أخرى تربطنا ببعضنا بعضا، قفزت إلى كتاب الأبراج لمبصرة فرنسية، قلت لنرجس بحماسة: عظيم برجه السرطان، ضحكت نرجس وقالت لي مازحة: ربي يهدي، بحثت من جديد عن اليوم الذي ولد فيه: إنه خميس، عظيم، قلت: ليس عظيما، أنا مولودة يوم الإثنين هذه معاكسة من القدر؟، أدهشتني يومها بمغازلتها: إنها مغازلة، صوميهما معا كما كان الرسول (ص) وستشعرين بالوحدة بينكما، لقد كانا أحب يومين إلى الرسول (ص) بعد الجمعة"[2].

سرعان ما تصطدم "لويزا" بظهور معجب جديد بها، يتتبع أثرها أينما حلت وارتحلت كمحاولة أولى يحاول فيها لفت انتباهها نحوه، حيث تتمثل هذه الشخصية في "توفيق"، فهو يحاول خطف اهتمامها مستغلا انقطاع وصالها مع بطلها "يوسف عبد الجليل"، تقول: "كان توفيق قد كتب لي رقم هاتف البيت على إحدى الصفحات حين وجدني بالمكتبة غارقة في المطالعة، إنحنى دون أن يقاطعني وكتب الرقم بالقلم الرصاص، نظرت إليه مبتسمة، فقال: استمتعي بالقراءة الآن، واتصلي بي فيما بعد أريد أن أسمعك تتحدثين"[3]، يتبين من هذا اللقاء الأولي بأن هنالك حالة من الفتور العاطفي بين الشخصيتين، حيث يظهر

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة ، ص 89، 90.

[2]: المصدر نفسه، ص 96، 97.

[3]: نفسه، ص 116.

بأنه إعجاب من طرف واحد يديره "توفيق"، في حين لا تكف البطلة عن إظهار ردة فعل سلبية اتجاهه، فهي تتهرب منه باستمرار ولا تعير إعجابه أهمية؛ بسبب تخوفها من تكرار تجربتها الفاشلة سابقا وتعلقها بوالده من جهة أخرى.

لا ينحصر هروب "لويزا" من "توفيق" عند مبرر اختلاف الأفكار بينهما؛ بل يرجع الأمر إلى أن الحب الذي يحاول "توفيق" نسجه معها هو حب محرم؛ لكونه يريد الارتباط بفتاة هي في حقيقة الأمر تحب والده "يوسف عبد الجليل"، وهو الأمر الذي تدركه "لويزا"، تقول: "كيف يتعلق شاب ناضج مثله، بمراهقة مثلي تعيش في خصام شبه دائم مع أنوثتها، تحلم أغلب الوقت بأشياء يستحيل أن تحدث، بل وأكثر من ذلك، فهي تدير أرقام هاتفه لا لتسمع صوته، بل لتسمع صوت رجل آخر ليس سوى والده"[1].

تبوح الروائية عن التجربة العاطفية التي خاذتها "لويزا"، وتطرحها بجرأة يكتنفها كثير من الحذر، إذ تظهر قصة حبها كأنها لعبة، تدير فصولها بطلة مراهقة سرعان ما يتحول إعجبابها بكاتبها "يوسف عبد الجليل" من علاقة بين القارئ وكاتبه إلي علاقة حب جادة، فالبطلة تدرك بأنها بصدد مواجهة رجل يخفي في باطنه كثيرا من الأسرار التي لا يكشفها ظاهره المغلف بالكبرياء، تقول: "كان دائما لدي شعور بأنه رجل يخزن الكثير من الأشياء في غرف قلبه، يجب أن يتفهمه الآخر في حزنه، ولهذا ربما لم ينجح في حياته كلها، تلزمه إمرأة تفهم حزنه الذي لا يبوح به، وتفهم رغبته قبل التصريح بها، وتقرأ الكلام في عينيه حين لا يكون له مزاج لقول كل شيء، كنت أشعر دائما أنه الرجل الذي يحب كل الناس ويحبه كل الناس، هو ناجح ومتألق كلما كان خارج البيت ولكن كابوسه الذي يضيق عليه النفس، سكن معه في البيت نفسه، إذ لم يكن يفهمه من حوله رغم فهمه للجميع"[2].

إن الهدف من وراء هذا التقويض الذي تستنبطه "لويزا" من شخصية "يوسف عبد الجليل" هو أن "لويزا" تبحث عن المصوغات المناسبة لإدراج ذاتها في حياة "يوسف عبد الجليل"؛ لكن هذا المصوغ قد يرتطم بعراقيل عدة تحول دون تحقيق ما يجري في فكرها من تفكيك لحياته الشخصية.

يتجلى الإشكال الذي يعوق ارتباط "لويزا" ببطلها في فارق العمر بين الطرفين، فهذا العائق تتبهت له صديقتها "حنان"، التي حاولت اقناع البطلة بأن حبها عمريا غير متزن؛ إلا أن البطلة ترفض فكرتها وتدافع عن حبها بواسطة استشهادها بقصص واقعية ناجحة في الحب رغم فارق العمر بين الحبيبين"؛ تقول "لويزا": "قلت لها بانفعال: الحب واحد دائما، "إديت بياف" أحبت رجلا في عمر ابنها، وحين عاتبها الناس غنت، خذوا عيني شوفوا بيها، خذوا قلبي اسألوه، الكاتبة مارغريت دوراس: الشيء نفسه عاشت أجمل قصة حب مع رجل تكبره لدرجة لا يمكن أن يتقبلها عقل، لكن هؤلاء يعيشون في

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 120، 121.

[2]): المصدر نفسه، ص 155، 156.

مجتمع يعرف قيمة الحب، وفوجئت بصوت نرجس من الخلف: لماذا هم، نبينا محمد (ص) أحب مرتين، مرة خديجة وكانت أكبر منه، ومرة عائشة وكانت في عمر ابنته، فأين المشكلة؟"[1].

تدافع في حوارها مع زميلاتها في الإقامة الجامعية عن تجربتها العاطفة مع بطلها "يوسف عبد الجليل"، مادامت قصتها في نظر زميلاتها تجربة تتمرد على المألوف، اللواتي يحاولن إقناع البطلة بأن حبها ممنوع ولن يكتب له نهاية سعيدة؛ تقول: "قلت لها وأنا أرتمي على سرير: لا الأمر ليس سرا، فقد تكونين في صفي لأن فضيلة الشيخ "حنان" لها فتوى لمصادرة عواطفي، هبت حنان واقفة وقالت: إنها تحب رجلا في عمر والدها فيما من المفروض أن تحب ابنه الذي يحبها بصدق، قولي بصراحة يا نرجس، هل تظنين أن لهذا الحب نهاية منطقية؟، قالت نرجس: أجمل ما في الحب أنه يخالف المنطق في أكثر من شيء، ولهذا عاش حب قيس وليلى، وروميو وجوليات"[2].

إن أولى معالم تمرد الأنثى على الواقع في علاقتها العاطفية هو أن البطلة تتخذ دور الفاعل في تحديد مصيرها في علاقتها العاطفية، فهي تبدو متحكمة في علاقتها العاطفية اتجاه الحبيبين (يوسف عبد الجليل؛ وابنه توفيق)، وهو الوضع الذي لم يكن متاحا للأنثى من قبل، وكهروب من الواقع المتنكر لعلاقتها تتصرف البطلة إلى الحلم من أجل اشباع ذلك الحب الممنوع، إذ تجد البطلة "لويزا" في قصة حب "مارغريت دوراس" نموذجا آنيا يبيح حبها الممنوع، تقول: "واستسلمت كعادتي لحلم جميل قبل أن يستولي النوم على مخيلتي فتنطفئ، لكنني فكرت في مارغريت دوراس التي أحبها شاب في الثامنة والعشرين من عمره، لنقل هي أحبته لشبابه ...هو؟، لأي شيء أحبها؟، لم تكن تلك المرأة الفائقة الجمال وهي في عقدها السابع من العمر"[3].

تقوض الروائية في قصة الحب مبدأ الزواج التقليدي، الذي تفرض فيه السلطة الأبوية على الأنثى نموذجا رجاليا ذا سن معين دون أن يكون للأنثى حق في الاختيار إما قبولا أو رفضا، لذلك ففي هذا الموضع تبعث وجودا جديدا للأنثى قائما على حرية الأنثى في اختيار الحبيب، بعدما كان الاختيار حكرا على السلطة الأبوية.

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 246.

[2]: المصدر نفسه، ص 247.

[3]: نفسه، ص 257، 258.

تهدف الروائية من تقويض هذه القضية إلى كسر القوانين الأبوية، التي قيدت حرية الأنثى في اختيار شريك حياتها، حيث ترى الروائية بأن للسلطة الأبوية تأثير سلبي على حرية الأنثى، فهي سببت لها كبت عاطفيا، تجسدت أحداثه في قصة حب ابن خالتها مع جارتها، تقول "لويزا": "بين عاشقين جزائريين، لا نسمع كلمة حب لأنها عيب، كنت أنصت ذات يوم على ابن خالتي جمال الدين وهو يغازل ابنة الجيران التي تزورنا من أجله، ويزورنا من أجلها قال لها: هل سمعت راغب علامة البارحة وهو يغني "راجع لعيونك بالليل"؟ تنهدت وقالت له: سمعته، قال لها: إذا فقد سمعت كل ما كنت أريد أن أقوله لك: سألته بدلال: أصحيح تحبني إلى هذه الدرجة؟، انتفض وخفض صوته قائلا لها: ششت هل تريدين الفضيحة؟، في الجزائر نحتاج دائما إلى ناطق رسمي يترجم عواطفنا نحن أميون حين تتعلق المسألة بلغة الحب، قلت ذلك لجمال ذات مرة"[1].

إن هذه القصة نموذج حي لهشاشة قصص الحب في المجتمع الجزائري، إذ يجنح العشاق في حبهم إلى كبت مشاعرهم العاطفية، بدل البوح بها خوفا من ردة فعل السلطة الأبوية اتجاههم.

استطاعت هذه المرجعيات السيسيوثقافية أن تؤثر على التنشئة النفسية للمجتمع الجزائري، حتى صارت عواطفه المكبوته تتجسد بسلوكات عنيفة عند البوح بها، تقول "لوزيزا": "ستقتلني ذات يوم بطيبة قلبك، سأقتلك إذا أحببت غيري، يختلف الغزل الجزائري عن سائر الغزل في العالم، فيه دائما لمسة عنف"[2].

لا تكتف الروائية في بوحها العاطفي عند تبيان قصور الجزائريين في التعبير عن عواطفهم؛ بل تزيده تعتيما عندما تقارنه بمظاهر الحب في الواقع الغربي، حيث تعتبر الروائية الحب في الجزائر بأنه يعيش أزمة كبت بخلاف الحب عند المجتمع الغربي الذي لا يكون أكثر إفصاحا وبوحا، وهو الأمر الذي تكشف عنه في حوارها مع "توفيق"، تقول: "فقال على علمي لا تحبيين ألبير كامو، فقلت: أحب بعض ما قال عن الحب والمشاعر: فقال: أما أنا فلا أحبه بتاتا في هذا الجانب، إنه يكتب من منطقه الغربي: الرجل في الغرب تعجبه كل النساء، ويتعاطاهن حسب قدرته في الوصول إليهن، هذا يسمى إعجابا، حين تحل عليه الشيخوخة يحب أول امرأة تتعاطف مع شعراته البيض، هذا يسمى حبا عندهم"[3].

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 110، 111.

[2]: المصدر نفسه، ص 265.

[3]: نفسه، ص 255.

تفصح الروائية بأن الكبت العاطفي للبطلة ليس حالة نفسية مرضية فردية؛ بل هو لاشعور جمعي تشترك فيه إناث كثيرات، وقد استدلت في تبرير ذلك بعرضها لموقف مشاهدة الطالبات للمسلسل الرومانسي، تقول: "عند نوال كان في الغرفة أكثر من عشر صبايا، أخذت مكانا إلى جانب سعاد على سريرها وبدأنا ندردش في إنتظار المسلسل"[1].

أن برامج التلفزيون تقدم إشباعا مؤقتا للكبت العاطفي الذي تعاني منه الطالبات، فهن يهربن للغرف المغلقة من أجل التنفيس عن ميولاتهم لاشعورية الممنوعة، التي يرفض المجتمع التصريح بها في الواقع.

كما ترى الروائية بأن مرد هذا الكبت نابع من الفراغ العاطفي الذي تحدسه الأنثى هو بسبب فشل علاقتها العاطفية في الحياة الواقعية، تقول "لويزا": "وبرغم سعادتي، إلا أنني تذكرت جرحها، وتذكرت أنه ما كان يجب أن أتصرف بتلك الحماسة والإندفاع الزائدين للتعبير عن سعادتي خصوصا أمامها، هي التي تركها الرجل الذي يفترض أن يكون حبيبا بمجرد أن بلغه خبر مقتل أخيها، تصرف كأي رجل جبان وأمي رغم مستواه العلمي العالي"[2].

تستنكر الروائية الطريقة التي انفصلت بها صديقة البطلة من صديقها، فهذا الانفصال جاء ليكرس احتقارية الرجل عند البطلة، الذي تصوره الروائية ككيان انتهازي وتنعته بالجبان؛ لأن ردة فعله اتجاه معاناة صديقته لم تكن مثالية؛ فبدل أن يكون سندا لها، قام بالانفصال عنها.

تكشف الروائية في سيرورة السرد بأن "توفيق" بدأ يدرك هروب "لويزا" منه، وتفضيلها لوالده عليه، ففي لحظة لقاء حزين يبوح توفيق بمشاعره للويزا، يقول: "لويزا إنك تلعبين بمشاعري، وتحرقين أعصابي في الجامعة أنت مع حنان دائما، أو مع نرجس أو مع سعاد أو آسيا أو أي واحد من زميلاتك كأنك بحاجة إلى حرص خاص، أو كأنك تتعمدين أن لا تكوني وحيدة، في دار الصحافة إما مع الزملاء، أو مع والدي، حتى أني أشعر بالغيرة منه أحيانا، ماذا تقولان طوال ساعة أو ساعتين معا وحدكما في أي ... أنا أحبك لويزا"[3].

لم يخلص هذا اللقاء الحميمي إلى النهاية المثالية التي كان يتوقعها الحبيبين، حيث يكشف اللقاء عن وجود تناقض في الأدوار بين رجل تخلى عن جبروته، ولبس عباءة الضعف أثناء استجدائه لحب البطلة، وبين بطلة تخلصت من ضعفه، لتصبح أنثى ذات كبرياء ترفض مبادلة الحب مع "توفيق".

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 249.

[2]: المصدر نفسه، ص 240، 241.

[3]: ينظر، نفسه، ص 196، 197.

إن تهرب البطلة "لويزا" من الارتباط "بتوفيق" مرده تأثرها بالتجارب العاطفية الفاشلة لزميلاتها الجامعيات، حيث تستشهد "لويزا" هذه المرة بقصة خلع "سعاد" لصديقها، وما خلفه انفصالها عنه من حزن في نفسيتها، تقول "لويزا": "قلت لها متوسلة: سعاد أجلي الحديث حتى نهاية الحلقة ربي يعيشك، فسكتت بضع دقائق ثم قالت لي: إني متعبة سألتها، مابك: فقالت: تركت عبد الوهاب، انتفضت وقالت لها: تركته؟ كنتما مثل السمن على العسل حتى نهار أمس، قالت: لقد خيرته بين شيئين، إما أنا وإما السجائر"[1].

هذا البوح الحزين في سرد واقعة الخلع يكشف في مضمره عن وجود تغير في دور الأنثى، حيث أصبح للأنثى قدرة على إتخاذ قرار الإنفصال من الحبيب، وهو وضع جديد ينقل الأنثى من دور التبعية إلى دور المبادرة للدلالة على تمتعها بالاستقلالية من السلطة الأبوية.

تحمل البطلة "لويزا" سلوكات متناقضة اتجاه "توفيق"، فبعدما كانت تفضل الهروب من حبه ها هي تناقض ذاتها يوم الحفلة، إذ نجدها تحاول التقرب منه رغم تجاهله لها، حيث نلحظ في هذه الواقعة وجود تبادل للأدوار، أين أصبحت "لويزا" هي من تناشد "توفيق" إعطاءها بعضا من الإهتمام، بعدما تجاهلها في الحفلة، تقول: "وبين الفينة والأخرى أسبح بنظري بين الغيوم، أهرب من تجاهل توفيق المفاجئ لي، وفي الأخير قررت أن أكلمه بالأمر، أشرت له أن يقترب مني، وبعد لحظة تجاهل إضافي، إقترب مني وقال لي: ما الأمر؟، أنت ما الأمر؟، لا شيء أنا بخير، لماذا تتجاهلني إذن؟، لاحظي أننا لسنا وحدنا، لكن هذه ليست عادتك، أعرف لأنها عادتك أنت، توفيق رجاء لا تحسسني بالذنب"[2].

يتسم الحب بين الطرفين "لويزا" و"توفيق" بدلالة الإنتقام، فهي تتجاهله خوفا من خوض تجربة عاطفية جديدة، قد يكون مصيرها الفشل مثلما حدث في تجربتها السابقة؛ كما أنها لا تريد جرح مشاعره، حتى لا يكون انفصالها منه إنتقاما من تجربتها الفاشلة مع ابن عمها "حبيب".

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 251، 252.

[2]: المصدر نفسه، ص 275، 276.

تنتهي الأحداث الروائية إلى نهاية مأساوية محملة بعديد المعاني، حيث يتلقى "يوسف عبد الجليل" في حفلة التكريم طلقات رصاص من طرف الجماعات المتطرفة؛ ولكنها لا ترده قتيلا، فيدخل على إثرها المستشفى وتنقطع أخباره، وتدخل على إثرها "لويزا" في حالة من التوتر منشلغة بما جرى لبطلها "يوسف عبد الجليل"؛ لكن "توفيق" يرى بأن هذا الموقف بقدر ماهو محزن إلا أنه الوقت المناسب للمواجهة، ووضع حد للعبة "لويزا" العاطفية، يقول "توفيق": "ليلة ما قبل أمس كنت بإنتظار مكالمة من صديقي الهادي، وحين رن الهاتف حملت السماعة، لكن والدي كان قد رد في اللحظة نفسها، وحين سمعت صوتك ظننتك ستطلبينني، بقيت على الخط، وسمعت ما دار بينكما من حديث دون قصد مني، لكنني إلى غاية هذه اللحظة لم أفهمك لم أفهمك قط، كان آخر شيء يمكنني أن أتصوره"[1].

أفضت الرواية إلى نهاية حزينة، تجلت في الهجرة الجماعية لأبطال الرواية، فالبعض منها هاجر إلى خارج الوطن، في حين أن "لويزا" عادت لأهلها في قرية آريس، وكلها أمل بأن تجد في حميمية عائلتها ما ينسيها مأساتها العاطفية، تقول "لويزا": "في اليوم التالي حين مررت على المستشفى لأرى يوسف، فوجئت بأنه نقل إلى المستشفى لعسكري بالعاصمة، اتصلت هاتفيا بالبيت فلم يرد أحد، وفي آخر الأسبوع حملت حقيبتي وتوجهت نحو محطة المسافرين، اقتطفت تذكرة على أول رحلة متجهة إلى باتنة، وقد تمنيت لو أن الحافلة تتحول إلى بساط سحري، يحملني مباشرة إلى آريس إلى بيت خالي حميد"[2].

توحي هذه الهجرة الجماعية بدلالة الهروب من المواجهة، كما تدل بأن الوطن لم يعد الفضاء المناسب لقصص الحب، إذ بات الوطن لصيقا بأطلال الذكريات الحزينة الغارقة في مشاهد الحصرة والألم، لذلك فهجرة الأمكنة تمنح الشخوص الروائية فرصة للنسيان وإعادة بناء الذات من جديد.

تسرد الروائية في رواية "تاء الخجل" قصة حب حزينة، تستلهم وقائعها من المتخيل الذاتي للبطلة "خالدة"، وهي قصة يتجسد فيها الحبيب كذكرى ممتزجة بدلالة الحب والندم، عندما قامت بطلة الرواية "خالدة" ذات الثلاثين سنة باستحضار ذكريات حزينة عن قصة حب قديمة مع جارها "نصر الدين ابن مسعودة"، تدور أحداث القصة بين فضائي القرية (آريس) وفضاء المدينة (قسنطينة) في التسعينيات من القرن الماضي، فعلى الرغم من أن البطلة "خالدة" هي من بادرت بالارتباط ب "نصر الدين"، إلا أنها سارعان ما انفصلت عنه؛ إلا أن شعورها بالندم من الانفصال عنه ظل يلاحقها طوال الرواية، تقول "خالدة": "بعدك، بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى حياة موحلة، أصبحت الأيام موجعة، لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم؟، وسأجيبك: إنه ربما الإيمان، إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب،

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 283.

[2]: المصدر نفسه، ص 288.

والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز، وتلوثه الإغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات"[1].

إن حالة الحصرة التي حلت بالبطلة بسبب فراق الحبيب، لم تتحصر بالحالة النفسية فقط؛ بل تربط البطلة "خالدة" حصرتها بالفضاء كذلك، فهي تحمل المكان الذي تنتمي إليه مسؤولية الانفصال، تقول: "في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم"[2].

تستحضر "خالدة" البدايات الأولى التي قادتها للتعرف على حبيبها "نصر الدين"، فكان منطلق الحب مع بداية مرحلة المراهقة، حينما تصيد البطل ضعف البطلة عاطفيا، وأدرك تعطشها للحنان الذي افتقدته في أسرتها، فبادر لنسج شراك العلاقة العاطفية معها، والتي كانت مفاجئة بالنسبة للبطلة، إلا أن حبهما كان عفيفا، تقول: "وأنا على شرفة الرابعة عشرة، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟، لماذا اختلفت عن كل الرجال؟، ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟، أم لأنك إختلفت من أجلي؟، عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال"[3].

كان لشدة العلاقة الحميمية بين الحبيبين تأثير عاطفي كبير، فقد انعكس ذلك الحب والحنين في لحظات الغياب عندما وقفت تستحضر أطلال سكن الحبيب، تقول: "هناك عند كعب القلب بيتك، أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه قدر، يتوقف البيت عند منبع النبض وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته ويقول: لقد تأخرت اليوم، أجيبه: يجب أن نركض حتى لا نتأخر أكثر، وتنطلق ركضا فيما وريق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين، كم تأخر الوقت لأفكر فيك اليوم، وأسترجع خطوط قصة صنعتها وأنهيتها بيدي"[4].

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14، 15.

[2]: المصدر نفسه، ص 13.

[3]: نفسه، ص 12.

[4]: نفسه، ص 17.

تفضح الروائية محاولة ابن عمها "ياسين" التحرش بها عنوة في سلالم البيت، بعدما شعر بالإهانة عندما قللت البطلة من قيمته؛ لأنها فضلت عليه الارتباط "بنصر الدين"؛ الذي يعد حسبه من طبقة اجتماعية أقل قيمة من أسرته، تقول "خالدة": "التفت، كان ياسين ابن عمي، هل تجسس علي؟، أجاب وعيناه تشتعلان: نعم !، فهمت أنه يريد أن يقول شيئا: ماذا تريد؟، صدمني: أريدك أنت، ابتعدت عنه، لا حقني، أمسكني من الخلف، دفعته عني، وصرخت في وجهه: إياك أن تلمسني ثانية، عوى كلب بالجوار، ابتسم ياسين بخبث: أيتها العاهرة، نصر الدين أحق بك مني؟ صفعته وهربت"[1].

تكشف هذه الواقعة عن دلالة ظاهرية مفادها تحلي الذكورة بسلوكات انتهازية اتجاه الأنثى، فهم يرون في الأنثى مصدرا لاشباع شهواتهم االجنسية المكبوتة بطرق محرمة؛ أما المعنى المضمر فالروائية تقوض البناء الأسري "لبني مقران"، فهي تبدو أسرة محافظة؛ إلا أن السلوكات الانحرافية التي يتحلى بها الذكورةتتناقض مع تلك المبادئ الفاضلة.

كما أجد في حوار البطلة "خالدة مع ابن عمها "ياسين" مفارقة تواصلية غير متوازنة بين الجاني والضحية، إذ تجنح الشخصيتان إلى استعمال خطاب لغوي شعبوي، يغلب عليه أسلوب الهيمنة والعنف اللفظي، حيث يهدف الجاني (ياسين) إلى الإساءة للضحية (خالدة) والتقليل من شأنها حينما وصفها بأبشع الأوصاف غير الأخلاقية مثل: (إياك أن تلمسني مرة ثانية، أيتها العاهرة، كوني مطيعة وإلا فضحتك، كان لي راس تيس، نصر الدين بن مسعودة)؛ وهي ألفاظ لا تسيء للضحية (خالدة) بحد ذاتها، وإنما تعود بصورة غير مباشرة على الأم، واتهامها إياها بالتملص من أمومتها وعدم فلاحها في تربية ابنتها، حتى اكتسبت هاته السلوكات غير السوية، والتي تدرجها السلطة الأبوية في خانة العهر.

يبين هذا الحوار بأن الأنثى تقتل مرتين: مرة كابنة أنثى تساوم من طرف الذكورة للتلذذ بجسدها كعاهرة، ومرة تهان كأم لأنها تُلْحَقُ بها الأفعال التي يقترفها الأبناء (الابن/البنت) مثل: الحاق اسم "نصر الدين" حبيب خالدة بأمه (بن مسعودة)، وهذا النعت فيه نوع من التحقير الوجودي للأنثى، فهذا الخطاب اللغوي يبين توارث الأجيال الذكورية صورة مشوهة عن الأنثى، نتيجة تنشئة الأبناء تنشئة اجتماعية خاطئة، كرست لإزدراء الذكورة لوجود الأنثى على مر العصور، فهم يعتبرونها رمزا للخطيئة والعهر.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28.

يتجاوز تحدي "خالدة" لابن عمها "ياسين" حدود المواجهة الفردية، لتعلن عن تحديها الجمعي لكل العائلة، التي تحاول إبطال تعلقها بابن جارتهم، تقول: "سأرى من سينكسر أنا أم هم، قلت لها ذلك ومقولة ل: "غي دي كار" تحضرني "أمام رجل نواجه كل الأخطار"، فكيف لي أن أواجه والدي وأعمامي وشبان العائلة"[1].

إن هذا التحدي الجمعي الذي تملك البطلة فيه إقرار بفاعلية الأنا الأنثوية على الآخر، وتغلبها على مخاوفها منه، فهي ترفض فكرة الاقتناع بالواقع التبعي الذي فرضته السلطة الأبوية عليها، وتعمل على تجاوزه بالمشاركة في صناعة واقع أنثوي مغاير، يمنحها القدرة على مواجهة الآخر دون قيود ودون خوف.

تبوح لنا الروائية على مشهد من الغزل الصوفي؛حينما فضل "نصر الدين" حب "خالدة" على الفوز "بحور العين" في الجنة، حيث يُظهر البوح الغزلي بأن البطلة "خالدة" أخذت مكانة مقدسة لدى الحبيب "نصر الدين"، عندما خرج الحب بينهما من سياق الواقعية إلى سياق التقديس، تقول: "كنت أسألك دائما: ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟، لن ننفصل، أقول لو، أنت مجنونة، لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟، ولماذا يجب أن ندرسها؟، لأن ذلك يخيفني، إذن لا تفكري في ما يخيفك، لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟، تراجع الضعف في عينيك، وارتدت لهجتك شيئا من التهديد: لن أحب سواك، وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين"[2].

تسترجع "خالدة" ذكريات عاطفية من ماضيها الطويل، تبوح فيها عن احتفالها بعيد الحب لأول مرة مع حبيبها عندما كانت مراهقة، فهي تستحضر هذا الحدث الرمزي كمحطة سيكولوجية راسخة في ذاكرتها، تركت وقعا نفسيا جميلا فيها، تقول "خالدة": "يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيجة بالماضي كله، كنا في الجامعة، وكان رذاذ شباط (فيفري) يلبس قسنطينة فستان زفاف ... أخرجت مفكرة من جيبك ودونت ذلك التاريخ، إنه الرابع عشر من شباط (فيفري)، مددت يدي وأخذت منك المفكرة، كانت جميلة جدا ... قلبت الصفحات بسرعة، وتوقفت عند الرابع عشر من شباط (فيفري)، ثم قرأت بعينين ملأتهما الطفولة: عيد العشاق، التقت عيوننا فرحا، كانت تلك أول مرة نسمع فيها بذلك العيد"[3].

[1]: فضية الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

[2]: المصدر نفسه، ص 23.

[3]: ينظر، نفسه، ص 18، 19.

ما أستشفه من بوح البطلة بهذا السياق هو: احتفالها العفوي بعيد العشاق، دون أن تستثير في بوحها عن دلالته الإيديولوجية التي وجد من أجلها، ففي الفكر الأبوي يعد الاحتفال به احياء لذكرى سقوط القسطنطينية بتركيا على يد الرومان، إلا أن البطلة تجاوزت تلك الدلالة التاريخية وحصرته في دلالته السطحية باعتباره سياقا يرمز لعيد العشاق وفقط، يبادر فيه العشاق لكشف حبهم للأنثى، وهو سياق تقوض فيه الروائية الأفكار الإزدرائية التي كانت تتملك الذكورة من الأنثى، فبدل أن تكون الأنثى رمزا للعهر ومعرضة للإقصاء، ها ههم في عيد العشاق يدركون أهمية الوجود الأنثوي، ويسارعون للبوح بحبهم لها، لذلك فعيد العشاق دليل على الإئتلاف بين الجنسين.

تفاجئ البطلة "خالدة" حبيبها "نصر الدين" بقرار الانفصال عنه؛ إلا أن انفاصلهما تبعه تغيرات كثيرة في الواقع، فقد أصبح الواقع بعد الانفصال أكثر سوداوية، تقول "خالدة": "كان قد أقبل الصيف حين افترقنا، في الصيف دائما يلتقي الناس ويفترقون، كنت تستعد للسفر إلى "حاسي مسعود" من أجل العمل، كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه أهديتك انفصالا !، في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء ... بعدك حادت الدنيا قليلا عن مسارها، صارت أكثر حدة، بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأنوثة مدججة بالفجائع"[1].

يظهر من بوح الروائية عن واقعة الانفصال أنها قد خرجت عن السرد المألوف، الذي لطالما عدت فيه الأنثى ضحية في العلاقة العاطفية، لذلك فهي تجسد في واقعة الانفصال صورة مخالفة عن الأنثى، التي صار لها هامش من الاستقلالية، تمكنت بفضلها من اتخاذ قرار الانفصال عن الآخر بكل وعي وجرأة، بعدما كان قرار الانفصال سلوكا ينحصر اتخاذه على السلطة الأبوية.

أستنبط من إقرار البطلة بانفصالها عن حبيبها وجود مسارين سيكولوجيين مقترنين ببعضهما البعض في الخطاب المعبر عنه، ألا وهما: المسار الأول يتمثل في الشعور بالثقة بالنفس لدى البطلة عند بوحها بقرار الانفصال عن بطلها، أما المسار الثاني فتبوح فيه الرواية عن شعور البطلة بمشاعر الندم طوال السرد، نتيجة حصرتها من واقع ما بعد الانفصال، تقول "خالدة": "كان يجب أن نتواجه حين قررت أن أهجرك فجأة، كان يجب أن تسألني، أن تلاحقني، أن تطلب مني توضيحا، أن تعتذر عن ذنب لم تشعر أنك ارتكبته، لكنك رجل من برج الثور معطاء في الحب، شحيح في الإعتذار "[2].

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14.

[2]: المصدر نفسه، ص 18.

يتبين من ردة الفعل الفاترة للشخصيتين من واقعة الانفصال بأنها منطقية ومتوقعة، حيث يسهل فهم دلالته بالرجوع إلى الثنائيته الضدية (فعل البوح بالانفصال =/= ردة الفعل بالتجاهل التام)؛ لأن هذا الفتور في العلاقة يحدث عندما لا يكون هنالك توزان في العلاقة بين الطرفين، مما يترتب عنه مبادرة أحدهما للبوح بالانفصال، في حين يجنح الآخر لردة فعل أقل حماسة من سلوك الأول، يميل فيهاإلى تجاهل الآخر والانفصال عنه.

تبوح البطلة "خالدة" لبطلها عن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى انفصالها عنه، فهي تعترف بأن انتسابها للفضاء القروي وعدم مقدرتها على المواجهة دور في ذلك؛ كذلك كان لكبتها اتجاه الزواج والجنس تأثير مباشر في اتخاذها قرار الانفصال عنه، تقول "خالدة": "يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا، أعترف لك اليوم، أنني كنت هشة حتى العظم، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك، لم تكن تفهم كيف أتعايش مع تناقضاتي تلك، أنا بارعة في التنصت ومواجهة بني مقران بالتمرد، وجدتني عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسب قديم وبال يخلط بين الحب والزواج، كنت أصمت حين تتكلم عن الزواج"[1].

يتبين من هذا البوح بأن قرار الانفصال جاء كردة فعل مكرهة من البطلة؛ بسبب تخوفها من ردة فعل السلطة الأبوية اتجاهها، فالبطلة تدرك عدم قدرتها على تحمل الضغط الأسري الذي يشوه شخصيتها الأنثوية كل مرة، وكذلك جاء انفصالها عنه كسلوك لاشعوريا يجسد تخوفها من موضوع الزواج والجنس المكبوتين لديها.

كان انفصال البطلة "خالدة" من بطلها انفصالا للأجساد، وليس قطيعة للذكريات، فهي تستحضر ذكرياتها معه متبوعة بمشاعر الندم على الانفصال منه، فتأنيب الضمير يراودها كل مرة دون أن تجد أجوبة شافية تبرر بها فعلتها، لذلك هي تجد في ذكرياتها ملجأ تشبع به حنينها له، فنجد بين هذه الذكريات التي تستحضرها البطلة ذركرى احتفالهما بعيد ميلادها السابع عشر، تقول: "عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة، كنت قد انبعثت من كل الفجوات، وقد أبصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة التي تخيم على الغرفة، كنت قريبا مني ... كان عيدي السابع عشر يومها، كل سنة وأنت بخير (قلت)، فتحت بطاقة الورود الفواحة وقرأت: poiésie tu n’es que poésie dans ma vie، ها أنا ذي قصيدة منسية في حياتك، وها هي سنتي الثانية عشرة بدونك"[2].

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص34.

[2]: ينظر، المصدر نفسه، ص 69، 70.

يتجلى في استحضار الروائية للذكريات العاطفية وجود ملامح من فقدان التوازن البسيكولوجي للبطلة، حيث يبدو أنها تعيش حالة من الانشطار الذاتي، الذي يقسم ذاتها إلى موقفين متناقضين هما: الانفصال والحنين، إذ تتجسد في الموقف الأول: دلالة العاطفة السلبية للبطلة؛ بسبب ندمها على هجرها للحبيب؛ لأن الندم يعني خضوعها لسلطة الضمير، وسلطة الضمير تعني: بأن الرقابة الاجتماعية على الأنثى ما تزال قائمة وهو ما يمنعها من لقائه، أما المعنى الثاني: فيتجلى في تبيان تأثير التنشئة الاجتماعية في ترسيخ أفكار مشوهة عن الآخر لدى الأنثى، وتبيان دور الكبت النرجسي في فشل الحب، مما أتاح لهذه الاضطرابات النفسية في ظهور سلوكات لاشعورية تتمثل في (النسيان، الذكريات، الحلم)، حيث تحاول اشباع ميولاتها العاطفية بالالتقاء بحبيبها عند غياب الضمير والرقابة الاجتماعية، تقول: "فتحت نوافذي ليلتها على ساحة من الأحلام، وقفزت إليها منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي "إن الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على السلطة، وجدتك كما أنت، على الطريق المخترقة للحقول أمام متوسطة البشير الابراهيمي، داكن السمرة فاتح العينين، تحمل طابة الباسكيت ... سافرت نحوك بكل ما أوتيت من قوة في تلك الليلة، حتى استيقظ خجلي مع صوت زميلتي في الغرفة"[1].

أدرك من هذا الموقف وجود اختلاف في المشاعر التي صارت البطلة "خالدة" تكنها للحبيب الغائب، فبعد هجرها المكره له، ها هي تستحضر علاقتها معه، عندما أقدمت على استحضار ملامح لقائها ببطلها في أوقات وأمكنة مختلفة، وهو موقف نفسي متناقض، ينقلها من مرحلة النفور منه إلى مرحلة الترغيب في لقائه مرة ثانية، وقد دلت عليه القرائن اللغوية التالية: (فتحت، قفزت، وجدتك، سافرت، ما أوتيت من قوة)، وكلها قرائن دالة على الحركة والفعل والمبادرة والحضور والحنين والشوق والأمل_ أي محاولة استرجاع وتغيير ما تم تضييعه سابقا.

أستنبط من تطرقي لنسق (العلاقات العاطفية) في الرواية وجود تفش لهذه الظاهرة لا أخلاقية في المجتمع، والتي تتناقض مع هويتنا الإسلامية، فقد حرم الإسلام هذه العلاقات المشبوهة استدلالا لما جاء في القرآن الكريم في قوله تعلى: "لَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُم بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ أَوْ أَكْنَنتُمْ فِي أَنفُسِكُمْ ۚ عَلِمَ اللَّهُ أَنَّكُمْ سَتَذْكُرُونَهُنَّ وَلَٰكِن لَّا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا"[2].

فالله سبحانه وتعلى في هذه الآية ينهانا عن إقامة العلاقات العاطفية المحرمة مع الفتيات خفية عن أهلهن، لأن تلك العلاقات تؤدي إلى الوقوع في المحرمات، كما دلت عليه أحداث المسرود عنها في الثلاثية.

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 40، 41.

[2]: القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 235.

تتناول الروائية في رواية "أقاليم الخوف" قصة حب تندرج ضمن البوح الممنوع، حيث تتقمص فيها الروائية شخصية الفتاة المسيحية "مارغريت"، وهي صحفية متزوجة من الشاب المسلم "أياد"؛ لكنها في لحظة انكسار عاطفي من زوجها تقدم على خيانته مع صديقها الصحفي "نوا"، فهذه القصة لا تختلف في سيرورتها السردية عن القصص العاطفية السابقة التي ترتب عنها الانفصال، تقول: "لم يكن ما بيني وبين نوا عاديا، لقد كان شيئا احتجت أن يحدث فحدث، ففي الوقت الذي كان فيه أياد بحاجة إلى تعويض ما فاته من ساعات النوم، كنت أتقاسم ذلك الوقت مع نوا في المسبح، أو في أي مكان آخر نستمتع فيه معا، خمسة أيام فقط، فإذا بي أندس في فراشه، وأمارس معه الحب، كان نوا قد انفصل عن زوجته بسبب مهنته، أما أنا فقد كنت زوجة جائعة، تبحث عن المتعة !فوجدتها مع نوا، وأصبح من الصعب أن أجدها مع أياد مرة أخرى"[1].

يتبين من وصف واقعة الخيانة بأن الروائية سردت وقائعها كحدث عادي وحتمي الوقوع، كانت قد فرضته الحاجة إلى اشباع رغبتها الجنسية المكبوتة، حتى أصبحت خطيئة الخيانة في هذا الوصف مجرد لذة جنسية عادية وعابرة، وليست انتهاكا محرما يحرمه الدين، ويعاقب عليه القانون.

تشعر البطلة "مارغريت" بالانسجام في حبها مع "نوا"، وهو شعور ترتب عنه اقترافهما خطيئة الخيانة في أحد فنادق ماليزيا، فما رغريت تحاول في تجربتها الجديدة أن تتناسى فشلها الزوجي من "أياد"، تقول: "لقد آمنت خلال سنوات عنفواني أن القلب لا يستقر على حب حتى يجد توأمه الحقيقي، ولكني في كل مرة كنت أتوه، كما كل البشر، أحب وأكره، أحب وأترك، أحب وأنطفئ، أحب وآمل، وشيئا فشيئا بلغت مرحلة "نوا" فإذا بي أكتشف أنني مجهزة بقدرة قادر لأن أكون هكذا !كما اكتشفت أن الإنسان كائن مفخخ، تزرع فيه جينات لا حصر لها ليخطئ، وحين يخطئ يجب أن يعاقب !"[2].

إن قصة حب "مارغريت" مع "نوا" تحمل دلالة التعويض للنقص العاطفي الذي افتقده الطرفان في حياتهما العملية والزوجية، فكانت واقعة الخيانة اشباعا للكبت الجنسي الذي خلفه فتور العلاقة الحميمية بين الزوجين "أياد" و"مارغريت"، وهجر "نوا" لزوجته.

---

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 32.

[2]): المصدر نفسه، ص 62.

تسعى "مارغريت" في علاقة حبها الجديدة إلى تبيان وفائها ل"نوا"، فهي لا تكف عن إظهار حبها له، وقد تجلى ذلك في سياق إحتفالهما بعيد العشاق في بيروت، تقول "مارغريت": "ومثلما قالت لي أوليفيا ذات يوم، وأنا أشرب من نبع الضيعة، عن أنني تناولت الطعم الذي سيعيدني إلى لبنان، حملت حقيبتي وسافرت بعد سنة، ذهبت للقاء "نوا" في عيد العشاق هناك"[1].

أستشف من التوظيف المتكرر لسياق عيد العشاق بين الروايتين، بأن الأمر لا يرجع سببه إلى ضعف المتخيل السردي للروائية، بل لأن الروائية تريد عقد مقارنة ثقافية للكيفية التي وظف بها سياق عيد العشاق في الروايتين، فالروائية تتناوله كذكرى تاريخية مميزة بين الحبيبين، اللذان يحتفلان به دون تحيز إيديولوجي لماهية هذا الحدث الرومنسي، وفي نفس الوقت يحمل احتفالها بعيد الحب دلالة التمرد على فتاوي رجال الدين، الذين حرموا الاحتفال به، تقول "مارغريت": "كان عيد العشاق، وكان ذلك البلد الصغير يحتفل بالحب ... وفيما الفتاوي تلاحق المشاعر الإنسانية في موعد يتيم للحب مثل هذا الموعد النادر، يحتفل الناس غير مبالين بوعيد رجال الدين على اختلاف طوائفهم، وأنا مع "نوا" وهو يطوقني في شارع الحمراء النابض عشقا، تذكرت خبث شهد في سنة زواجي الأولى، حيث أقامت عشاء فخما ودعت إليه كل أفراد العائلة، لتضمن عدم خروجنا للإحتفال مثل الجميع ... وهي في ذلك اليوم ظنت أنها منعتنا جميعا من المضي في طريق القديس فالنتين المشبوه والخاطئ، فيما في الحقيقة لا أحد كان يهتم بالقديس فالنتين، وفي الغالب لا أحد يعرف عنه شيئا عنه شيئا غير اسمه، فكل المحتفلين، كل يحتفل بحبيبه لا غير"[2].

لقد استطاعت الروائية في هذا الموقف أن تجيب على تساؤلات القارئ حول حقيقة توظيفها المتكرر لهذا الحدث في الروايتين، باعتباره حدثا تاريخيا له دلالته القصدية في العرف الثقافي العالمي؛ لكنه لدى الروائية يحمل دلالة خاصة وضيقة ترتبط بذكريات لقائها بحبيبها وفقط.

تتسم شخصية "مارغريت" بالمزاجية العاطفية، فرغم مظاهر الحب التي تزخر بها علاقة "مارغريت" مع "نوا"؛ إلا أنها بدأت تشعر بالفتور العاطفي اتجاه "نوا"، تقول: "مللت حتى من "نوا" ومن الحب الذي تحول ما بيننا إلى بقايا تنبعث منها الأدخنة، كانت الحروب تأخذه، وكانت الحياة تأخذني في القطب المعاكس"[3].

---

[1]: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 38.

[2]: ينظر، المصدر نفسه، ص 41، 42.

[3]: نفسه، ص 53.

أخذت علاقة "مارغريت" "بنوا" منحا متغيرا، حينما تغيرت سلوكات "نوا" اتجاهها، فقد أصبحت العلاقة بينهما فاترة العاطفة، فهو لم يعد يراها حبيبته؛ بل يراها عدوه، وهذا التغير المفاجي لا يختلف عما مارسته أسرة (آل منصور) من تهكم ضد البطلة "مارغريت"، عندما عدت تلك الاستفزازات سببا مباشرا في انفصالها من "أياد"، تقول: "يتقزز، ويبرم شفتيه، ويتأفف، وينتقدني كما ينتقد جرج بوش تماما، يذكرني بآل منصور حين كانوا ينتقدون أمريكا فينظرون إلي بنظرات تحمل الكثير من الريبة والشك والحقد الدفين !، يسخر من أثوابي وأحذيتي واكسسواراتي، يتذكر الجياع في العالم جميعهم ويحملني مسؤولية المجاعات التي تضربهم، والفقر الذي يعيشون فيه ... كانت علاقتي به بدأت تفتر"[1].

تحمل هذه الانتقادات الساخرة التي ينعت بها "نوا" حبيبته "مارغريت" قصدا غير مباشر للسياسة الأمريكية الجائرة الممارسة ضد شعوب العالم، فهو لا يرى اختلافا في الكيفية التي حصلت بها "مارغريت" ثروتها مع الكيفية الاستطانية التي حصلت بها الولايات المتحدة الأمريكية ثروتها من مستعمراتها.

تدخل "مارغريت" في حالة من الشرود الذهني، لتفتش في أناها عن الأسباب التي أسهمت في فتور علاقتها مع "نوا"، حيث تربط تلك الأسباب كلها بالشرق وحروبه الطاحنة؛ فهي حسبها تعد بيئة طاردة، تسببت في إبتعاد بطلها عنها خاصة بعدما تم اختطافه في بغداد، تقول: "متاهتي الشرقية لم تنته، وها أنا في بغداد أتعقب آثار رجل مخطوف، رجل آخر يصنع قدري، جرني "نوا" إلى بغداد كما جرني أياد قبله إلى بيروت، أفعل ذلك مخدرة بذكرى شرم الشيخ، ولا يهم أن أتجرع الخوف يويما من ذلك الشرق"[2].

تُحَملُ "مارغريت" فضاء الشرق مسؤولية ابتعاد "نوا" عنها، فقد أصبح الشرق في نظرها عبارة عن بيئة مضطربة، وجدت من أجل استلاب المرأة حريتها في الحياة، إذ يبدو الشرق فضاء مخيفا، ولا يناسب الأنثى إن أرادت العيش فيه؛ لأنه فضاء مزدحم بالحروب، تقول "مارغريت": "الشرق يعطينا شعورا بالخوف على أننا غير محصنين، غير محمين، مخترقون، عزل، وكأننا نعيش في خلاء تجتمع فيه الكائنات المسعورة المستعدة فقط لجر رؤوسنا لأسباب تافهة، كأن يبدو شعر المرأة مثلا، أو حين يختلي رجل بإمرأة"[3].

---

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص54، 55.

[2]: المصدر نفسه، ص 67.

[3]: نفسه، ص 47.

إن الخوف الذي يتملك البطلة من الشرق، انعكس على أرض الواقع في تلقيها لخبر حزين مفاده قيام الجماعات المسلحة في بغداد باختطاف "نوا"، حيث كان لانتشار الشائعات بمقتل "نوا" تأثير على الحالة النفسية للبطلة، فقد اجتاحتها مشاعر من الندم والحصرة على فقدانه، تقول: "عاودني الندم لأنني جئت إلى بغداد، وسخرت في داخلي من الوهم العاطفي الذي يحركني في كل مرة، فأركض في إثر رجل، ثم أتيه بسببه في عوالم لا تخصني في شيء"[1].

ينتهي تعقب "مارغريت" لحبيبها "نوا" بنهاية مأساوية، تتجلى في وقوع "مارغريت" رهينة لدى الجماعات المسلحة، إذ سرعان ما صار وضعها مثل فأر تجارب، فهم يجربون عليها مشروع "حقل البذور الذكية"، وهو مخطط أمريكي لاغتصاب الأنثى العربية بذريعة العلم، تقول: "بكيت مجددا وأنا أجيبه، جئت أبحث عن "نوا"، ماغي، امرأة هشة مثلك، تبكي بعد صفعتين امرأة لا يمكنها أن تأتي إلى بغداد بحثا عن عشيقها، امرأة تملك أموالا وميراثا جيدا عن والدها، لا يمكنها أصلا أن تحب رجلا قذرا مثل "نوا"، وتذهب بحثا عنه في بغداد"[2].

أتوصل من هذه الواقعة المأساوية بأن قصة وفاء "مارغريت" لحبيبها "نوا" ما هي إلا دلالة سطحية في الواقعة، أما الدلالة المضمرة فتتجلى في استنكار البطلة للجرائم الاستعمارية المتستر عنها في الوطن العربي، فهي تفضح المخططات الاستعمارية البيولوجية التي تديرها الدول الغربية في الوطن العربي، بهدف تدمير المجتمع العربي عامة، وتحويل الأنثى العربية خاصة إلى فأر تجارب، تجرب عليها مختلف المشاريع المخبرية المسمومة، وهي تجارب حطت من قيمة الأنثى العربية عندما جعلت جسدها سلعة قابلة للبيع والشراء باسم العلم.

---

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 87.

[2]): المصدر نفسه، ص 108.

1_2_كبت الزواج:

يعد الزواج بمثابة الحلم الوردي الذي تنشده كل أنثى في حياتها، باعتباره العقد الشرعي الذي يجمعها ببطلها، فهو يعتبر المحطة الأولى التي يمر الزوجان عليها قبل تأسيس الأسرة، وقد تطرقت الروائية لهذا الموضوع في ثلاثيتها الروائية بكيفيتين مختلفتين، تجلت الكيفية الأولى في تيمة الزواج التقليدي، الذي يتشكل من تدخل الأسرة في إختيار الزوجة للابن، وعادة ما يكون هذا النوع من الزواج خاضعا لأسلوب الإكراه؛ لأنه يرغم الأنثى على تقبل شاب ما عنوة ودون مراعاة لمشاعرها في الرفض أوالقبول، حيث تعتبر الروائية هذا النوع من الزواج امتدادا لتسلط السلطة الأبوية على الأنثى.

أما الكيفية الثانية فتجسدت في تيمة الزواج المعاصر، الذي ينجم عن العلاقة العاطفية، وهي رابطة رومنسية تفترض تعارفا مسبقا بين الحبيبين، وهذا النوع من الزواج يظهر دلالات تملص الأنثى من رقابة السلطة الأبوية، واكتسابها لهامش من الحرية الناتجة عن استقلاليتها من تبعية السلطة الأبوية.

تنتقد الروائية في رواية "تاء الخجل" الأعراف السائدة في المجتمع القروي، وما يتمخض عنها من عادات وتقاليد تقيد حياة الأنثى المثقفة، تعيق تقدمها في يمشوارها التعليمي، حيث تسرد الروائية عن قصة "خالدة" التي تمردت على هذه الأعراف من أجل مواصلة دراستها، وهي شابة صحفية في الثلاثين من العمر، تنحدر من أسرة "آل مقران" القاطنة بقرية "آريس" بباتنة، كان لها موقف رافض للزواج التقليدي؛ لأنها تراه مجرد وسيلة ردعية تحد من حرية الأنثى بالالتحاق بالجامعة؛ لأن العرف القروي يرسخ لأفكار مشوهة عن الفتاة الجامعية، تقول: "كنت متأكدة وواثقة أنه لهذا السبب ستمر موجة الشجار معه، وذلك ما كان، لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر، إقترح أن أزوج لمحمود أو أحمد، ولم أكن أعلم أن هذا الإقتراح سيثير صبايا بني مقران، ويحولني إلى علكة في الأفواه لكني لم أعبئ به، حملت حقيقبتي وعدت إلى قسنطينة"[1].

تهدف الروائية من خلال تمردها على قرار أعمامها إلى تقويض مبدأ عدم المساواة في إختيار الزوج، حيث تميل الكفة فيه إلى تفضيل السلطة الأبوية لذكور العائلة على حساب فتياتها، وقد أبدعت الروائية في تبرير ذلك بتوظيفها لقصة زواج شخصية "أحمد"، وهو أحد أبناء العائلة الذين فرضت عليهم العائلة الزواج "بخالدة"؛ لكنه رفض ذلك وتمرد على قرارهم؛ لأنه يعرف بأنها تحب صديقه "نصر الدين"، فنلمس في رفضه وجود نوع من الاحترام لحرية اختيار البطلة للزوج، يقول: "تضحكين لأنك تظنين أنني بلا شخصية، لكن ثقي أن واحدة من بني مقران أفضل مليون مرة من بنات الناس، هل نسيت كرنفال

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 30.

محمد الشريف؟، كان يقصد عرس ابن الجيران الذي حضرته، كأي أنثى، ومن دون تفكير سألته: ولماذا ترفضني أنا إذن؟، نظر إلي لحظة ثم قال: لأن نصر الدين صديقي !"[1].

يهيمن على هذا الحوار أسلوب الشعوبية التي يتحلى بها أفراد أسرة "آل مقران" اتجاه باقي أفراد الأسر القروية، وقد تجلى ذلك في مفاضلة أحمد" الزواج باحدى إناث أسرته "آل مقران" على حساب باقي إناث قريته، لأنه يقر بأن لبنات عماته مكانة مرموقة في القرية بخلاف باقي الإناث القرويات، وقد ترتبت عن هذه النظرة الإزدرائية التي تسود أبناء أسرة "آل مقران" تفضيل الأسرة لأسلوب زواج الأقارب، حيث تفضل السلطة الأبوية في الأسرة تزويج أبنائها وبناتها للأقارب؛ بدل تزويجهن لشاب غريب عن الأسرة أو أقل منزلة اجتماعية من منزلة أسرة "آل مقران"، كما أستنبط وجود تناقض في موقف "أحمد"، فهو في الظاهر يدعي احترام قرار "خالدة" عندما رفضت الزوج منه بحجة؛ لأنه يدرك حقها في اختيار الزوج، إلا أنه في الوقت نفسه يناقض نفسه بانتهاكه حرية الاختيار لباقي بنات الأسرة؛ عندما يعترف عن عدم رفضه لأي واحدة منهن، إذا ما أرادت أسرته تزويجه باحداهن.

تستشهد "خالدة" بقصة صديقتها "كنزة" من أجل تأكيد موقفها الرافض للزواج التقليدي، باعتباره حدثا يرسخ لمعاناة الأنثى من الآخر، وهذه المعاناة ليست فردية بل هي معاناة أنثوية جماعية، لذلك تستدل الروائية بقصة زواج صديقتها "كنزة"، وهي شابة جامعية من مدينة سكيكدة، تعمل في المسرح، وتحمل أفقا توقعيا جميلا عن الزواج، فهي تتصوره قرانا يحميها من قساوة الظروف التي تسود المجتمع، فقد ضحت بدراستها وعملها المسرحي من أجل معايشة ذلك الزواج المأمول؛ لكن سرعان ما اصطدمت بواقع مأساوي في مرحلة ما بعد الزواج التقليدي، إذ تحول زواجها إلى كابوس مخيف، تقول "خالدة": "وفيما كنت أظن أنها وجدت سعادتها في الزواج، وصلتني رسالة منها بعد عدة أشهر تصف لي حياة سجنها الذي إختارته ... حكاية كنزة جعلت الوحل يجتاح حلقي"[2].

أتوصل من خلال هذه الواقعة بأن الزواج صار وسيلة من الوسائل الردعية التي وضعتها السلطة الأبوية لكبح طموح الأنثى علميا وعمليا إرضاء لهم ولأعرافهم الجائرة، التي اختزلت حياة الأنثى في خدمة البيت وإرضاء الزوج جنسيا وتربية الأبناء.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 31.

[2]): ينظر، المصدر نفسه، ص 39.

إن الروائية لا تتوانى في انتقاد الزواج التقليدي، لاعتباره عرفا اجتماعيا يكرس لهيمنة السلطة الأبوية على الأنثى، إذ تكشف الروائية عن دور الأعراف في انتهاك حق الأنثى في الاختيار، ودور تلك الأعراف في تشويه الأنثى في المجتمع واقصائها، مما يجعل وجودها ينحصر في التبعية للآخر، وهو ما تمثل في سرد الروائية عن قصة سياق العرس الذي حضرته، فقد ترك في نفسيتها انطباعا سيئا حول المكانة الدنيئة التي تعيشها الأنثى في المجتمع القروي، تقول "خالدة": "صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة، مازالت جرحا في ذاكرتي ... ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا"[1].

إن الانتقاد المتكرر للبطلة "خالدة" للزواج التقليدي ونكرانها له ناجم من تأثير التنشئة الاجتماعية في حياتها لا الشعورية، فهي تستمد مقتها للزواج التقليدي من التجربة الزوجية الفاشلة التي عاشتها والدتها، حينما تنكرت منها عائلة زوجها؛ لأنها كانت سببا في طلاق ابنة عمهم "جوهرة"، تقول: "سأحدثك عن والدتي إذن طويلة وجميلة، ولم تنجب غيري، وغير ذلك لم تكن تنتمي لبني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرف إليها والدي في مدرسة الراهبات، أحبها وأحبته فطلق ابنة عمه "جوهرة" وتزوجها، كل نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن، كن يعاقبنها بشكل ما، لأنها أساءت لإحداهن"[2].

يستمر رفض الروائية لفكرة الزواج التقليدي، ويستمر معها البوح عن معاناة أمها من هذا الزواج، الذي لم تجني منه إلا مشاعر الأسى والحزن، فزوجها لم يكتف بهجرها عندما هاجر إلى باريس؛ بل فضل على وفائها إشباع نزواته مع بائعات الهوى في بلاد المهجر، لذلك لم يعد الزواج حسب البطلة إلا واجبا شرعيا تخضع له المرأة من أجل تربية أبنائها والخوف مما يقوله المجتمع، تقول "لويزا": "وربما كان لحزن والدتي دخل في ذلك: هي التي لم تكن بمستوى هوائيات والدي، والدي كان رجلا وسيما، وفي نظري كان وسيما جدا، وكثيرا ما كانت تبلغنا أخبار غرامياته عن طريق بعض المغتربين، ولا أذكر أن والدتي كان يهزها الأمر، إذ كان حزنها غير متعلق بخياناته المتكررة، وإنما بذلك الوعد القديم الذي حلفه يوم تزوجها ليعلقها على ورقة واجب، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة لمسح حذائه أو فراد المجتمع، مؤلم جدا أن تمنح إمرأة عذريتها لرجل أحب لا بل فضل على طهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر"[3].

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 25، 26.

[2]: المصدر نفسه، ص 16.

[3]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 14.

يظهر بأن زواج والدي البطلة لم يستمر بالصورة المثالية التي بدأ عليها أول الأمر؛ لأن تبعاته السلبية أنتجت أسرة مشتة، تراوحت بين أم أصابها اليأس، وأب مهاجر تنصل من مسؤولياته الأسرية وهاجر، وبنت أصابها الشتات بين انتمائها لأسرة أعمامها الذين تبنوها، وتعلقها بأسرتها الأم، وحصرتها على واقع حالها، فهذا النموذج الأسري الفاشل هو ما زاد البطلة إقتناعا برفض الزواج التقليدي.

إن أكبر تحد يواجه الزواج التقليدي في تحديد فاعليته الاجتماعية هو رهان الاستمرارية في التعايش بين الزوجين، ومدى تأثير تربية الأبناء على المجتمع، فأجد من بين أهم الأفكار الهدامة التي تهدد اسقرار الأسرة في الرواية هي: أن السلطة الأبوية في مرحلة ما بعد الزواج تجنح إلى تفضيل المولود الذكر على الإناث عند الولادة، وعند حدوث العكس يلجأ الزوج إلى الزواج من إمرأة ثانية، تكون قادرة على إنجاب الذكور له، فهذا العرف يرسخ لفكرة قوامة الذكر على الأنثى، وهو الفكر الإقصائي الذي تحاول الروائية تقويضه في روايتها؛ تقول "خالدة": "في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي السبتي يرافقها، شرب القهوة مع سيدي ابراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر، أما أمي فقد ظلت صامتة وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك"[1].

أستنتج من هذه الواقعة الحزينة وجود تناص ديني تتقاطع أفكاره مع قول الله تعالى:" يَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ وَلَهُمْ مَّا يَشْتَهُونَ* وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ* يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَآءَ مَا يَحْكُمُونَ"[2].

ومعنى هذا أن الزواج في العرف الذكوري مازال محكوما بأفكار أبوية مُشَوِهَةُ للأنثى، فهم في أفكارهم لا يختلفون عما كان سائدا في الجاهلية الأولى من أعراف إزدرائية تحاك ضد الأنثى، حيث يرتهن مصير الزوجة لديهم لجنس المولود الذي تنجبه، حيث يفاضل الزوج المولود الذكر على حساب الأنثى، مادامت الأنثى حسبه ترمز للعار، وهي نفس النظرة الإقصائية التي كانت سائدة في الجاهلية.

ترى البطلة "خالدة" بأن الزواج صار هدفه إشباع الكبت الجنسي لدى الرجل، مادامت السلطة الأبوية تنظر للأنثى بعين النرجسية الجنسية، وقد جسدت ذلك بقصة البطلة "خالدة" مع صاحب المكتبة، عندما توجهت إليه بغرض طبع مخطوطها القصصي، تقول "خالدة": "بعد أسبوع اتصل بي في المكتب، قال لي أن مخطوطي جميل ويستحق النشر، ذهبت لرؤيته لإتمام الاتفاق فتفاجأت به يطلب مني الزواج، قال لي بصراحة: أريد امرأة مثقفة بمستوى نساء بعض الناشرين العرب الذين أتعامل معهم، والشخصيات

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20.

[2]): القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 57_58_59.

التي أعرف، اعتذرت له، كان في عمر والدي، وثروته لن تحسن حتما من مستواه العلمي، وضع يده في يدي وصافحني، ثم قال: حضري المبلغ إذن وسأنشر لك الكتاب"[1].

يتبين من هذه الواقعة أن نظرة الرجل للأنثى لم تعد بريئة، فهي نظرة لا تخرج عن طابع النرجسية الجنسية، وقد تجسد ذلك في معاملة صاحب المكتبة للبطلة، فبدل أن يعاملها كزبونة تجمعه معها علاقة المنفعة التجارية، فقد فاجأها بنظرته الشهوانية طالبا منها الزواج؛ لكي يسد النقص العاطفي الذي يعاني منه نتيجة كبت ما.

كما أستنبط من رفض "خالدة" لعرض الزواج الذي تقدم به الناشر؛ بأن الأنثى استطاعت أن تتغلب على هيمنة الآخر، بحيث صارت تتمتع بهامش من الحرية، التي تجسدت في قدرتها على إبداء رأيها المعارض لطلب الآخر، بعدما كانت تخافه وتخضعه له في وقت سابق، وهذا هو جوهر الاختلاف بين الأنثى الخاضعة لسلطة الآخر، والأنثى المتحررة التي صارت لها قدرة على مواجهة الآخر والتمرد على سلطته.

تصر الروائية على رفضها لفكرة الزواج التقليدي؛ لأنه زواج يزيد من تسلط السلطة الأبوية على الأنثى، ويقلل من وجودها في الأسرة، فتسعى لتشويه هذا الزواج من خلال بوحها في رواية "أقاليم الخوف" عن قصة زواج تقليدي انتهى بمأساة لا إنسانية، كان بطلها زوج أقدم على التنكيل بجسد زوجته أمام أولاده؛ لمجرد شكه بأنها قد خانته، تقول "مارغريت": "في إسلام آباد، قادني "نوا" إلى محكمة مضحكة !، جلس فيها رجل بلحية طويلة، وقبعة بيضاء تشبه قبعات "اليهود السوداء" وقميص اختلط بياضه بالوسخ، وراح يتكلم بلغته حانقا، مشيرا إلى امرأة مفقوءة العينين، مجلوفة الأنف، ومقطوعة الأذنين، ملفوفة برداء أقرب إلى الزهر لونه، بالقرب منها شاب حزين وطفل في حوالي الخامسة من عمره، لقد شك الرجل بزوجته، ظنها تخونه مع رجل آخر، فقطع أذنيها لأنه افترض أنها كانت تسمعه بأذنيها، وفقأ عينيها لأنه افترض أنها كانت تنظر إليه وافترض ما افترضه، وبتر منها ما بتر، ثم برر جريمته قائلا أنه مسلم ومن واجبه أن يغير المنكر بيده، ليظفر برضى الله، وينقذ شرفه"[2].

تدل هذه القصة في معناها الظاهر على معاناة الأنثى من الآخر، الذي لا يتوقف تسلطه عند هتك جسدها؛ بل يتوسع تعديه عليها إلى هضم حقوقها بذريعة القانون؛ إلا أنني أستنبط من هذه الواقعة وجود تناص أدبي يتمظهر في محاكاة النهاية التراجيدية للواقعة بنهاية قصة "عقدة أوديب"، إذ تدل الواقعة في معناها المضمر بأن المظاهر تخدعنا، فمن يَدَّعُونَ أنهم يتحلون بالخصال النبيلة التي جاء بها الدين الإسلامي، هم في الحقيقة لا يفقهون منها شيئا؛ بل هم يزيدون من معاناة الأنثى بدلا من حمايتها، وبذلك

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 84.

[2]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 63.

فهذه القصة تحمل معنا خفيا يقوم على تشويه رجال الدين، الذين حصروا تدينهم في مظهرهم الخارجي؛ في حين أن جوهرهم المنحرف يتناقض مع مظهرهم المتدين.

كما أستنبط من الواقعة الشنيعة وجود تناص ديني، يتجلى في خطئية رمي المحصنات، حيث تهدف الروائية من خلاله إلى تقويض الإدعاء الكاذب للزوج، حينما برر جريمته بأنه أقام العدالة على زوجته حسب ما يمليه الدين، لم يكن من الحقيقة في شيء، لأن الله سبحانه وتعالى فصل في جزاء قذف المحصنات في قوله تعالى: "وَالَّذِينَ يَرْمُونَ أَزْوَاجَهُمْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ شُهَدَاءُ إِلا أَنْفُسُهُمْ فَشَهَادَةُ أَحَدِهِمْ أَرْبَعُ شَهَادَاتٍ بِاللَّهِ إِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ * وَالْخَامِسَةُ أَنَّ لَعْنَةَ اللَّهِ عَلَيْهِ إِنْ كَانَ مِنَ الْكَاذِبِينَ * وَيَدْرَأُ عَنْهَا الْعَذَابَ أَنْ تَشْهَدَ أَرْبَعَ شَهَادَاتٍ بِاللَّهِ إِنَّهُ لَمِنَ الْكَاذِبِينَ * وَالْخَامِسَةَ أَنَّ غَضَبَ اللَّهِ عَلَيْهَا إِنْ كَانَ مِنَ الصَّادِقِينَ * وَلَوْلا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ"[1].

كما أستنبط من الأيات السابقة بأن العدالة الواهية التي أقامها الزوج على زوجته ليست من تعاليم الدين في شيء؛ بل هي جريمة لا إنسانية سببها الفهم الخاطئ للدين الإسلامي؛ لكن مثل هذه الجرائم التي يقترفها أشباه المتدينين تسيء للدين الإسلامي كثيرا أكثر مما تسيء للمجرمين أنفسهم، كما أن هذه الواقعة أستنبط منها وجود تناص سياسي، يتجسد في مصطلح الاسلام فوبيا الذي يطلقه الغرب على الجرائم التي يكون الجاني فيها شخصا مسلما، وهو مصطلح يعكس نظرة العداء التي يكنها الغربيون للمسلمين.

انفتحت الروائية في رواية "مزاج مراهقة" على موضوع الزواج العصري، وسردت عنه بطريقة ضمنية مختلفة عما قدمته في السابق، فبعدما كان الزواج يشكل هاجسا لدى بطلة الرواية، صار الزواج عندها قرانا شرعيا مرغوبا فيه، إذ يغدوا الزواج لدى البطلة المراهقة "لويزا" واقعا مأمولا، يمكنها مستقبلا من تكوين الأسرة التي تحلم بها مع حبيبها "حبيب"، تقول "لويزا": "حدثته عن أحلامي، عن بيت سعيد أرغب فيه معه، عن أطفال أحبهم وأعلمهم القوة بدل الضعف، والشجاعة بدل الخوف"[2].

يدفع تعلق البطلة "لويزا" بحبيبها "حبيب" إلى نسج حدث الزواج منه في أحلامها، فتسارع إلى إخراجه من الحياة النفسية لا الشعورية إلى التجسيد الواقعي، عبر بوحها لوالدها المغترب عن مستقبل علاقاتها "بحبيب"، حيث باحت له بأن "حبيب" هو الزوج المناسب لها، تقول "لويزا": "لقد أردت لعلاقتنا أن تكون متينة وصادقة وأشد من غضب العواطف التي قد تأتي من القيل والقال، أردت كطفلة تخاف أن تؤخذ منها هديتها، أن أسابق الريح فجلست إلى أوراقي، وتصرفت كما يجب أن تتصرف فتاة ترغب في الحياة دون أقنعة أو مزيد من التعديلات، كتبت رسالة إلى والدي لأول مرة، لا أدري كيف أبدأ، لكن في

[1]): القرآن الكريم، سورة النور، الآية 6_10.

[2]): فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 35.

هذه اللحظة، لا أشعر بنفسي قريبة إلا منك، أريد نصيحتك فيما يخص علاقتي مع ابن عمي حبيب والتي أظن أنها ستكون دائمة"[1].

إن طريقة تواصل البطلة مع أبيها تدل على دور الأنثى في صناعة واقعها، فقد استطاعت البنت أن تكسر حاجز الصمت والخوف الذي كان يخيم على علاقتها بوالدها ردحا من الزمن، فرغم شجاعتها في البوح لأبيها عن قصة حبها مع ابن عمها، إلا أن انفصالها منه في فترة قصيرة كان له نهاية تتناقض مع البداية الحماسية التي ميزت علاقتهما في الوهلة الأولى.

لا تتوقف "لويزا" عن معايشة فكرة الزواج في ذاتها الباطنة، فهي تحاول هذه المرة إشباع كبتها من الزواج بفلتات اللسان عند محاورتها لزميلاتها، عندما تبوح لهن بأنها صارت تمتلك "حماة" من زواج وهمي تحبكه في لا شعورها مع بطلها "يوسف عبد الجليل"، فهذا التجسيد لا شعوري أستنبط منه وجود اختلاف في توظيف تيمة الزواج في الرواية، إذ أن الروائية انتقلت من مرحلة النفور من الزواج إلى مرحلة الإقبال عليه، وهو ما تجلى في حوارها مع صديقاتها في الغرفة، تقول "لويزا": "همست مازحة: تذوقيها ثم قولي لي شكرا، إنها من صنع حماتي، نظرت إلي وقد رأيت الفرح يستيقظ من عينيها، وقالت لي وهي تحاول كتم ضحكتها: أحسدك أحيانا على خيالك الواسع، ربما كان خيالا أو شيئا يفوق الخيال، لكنه أجمل ما أعيش وأجمل ما ضمد خدوش الداخل"[2].

يتبين من خلال هذا الموقف وجود حياة لا شعورية تتملك البطلة؛ وهي مرض نفسي يدل على معانتها من احرمان العاطفي الأسري، مما ترتب عنه تمظهر كبتها في الواقع على شكل فلتات اللسان وأحلام اليقظة، التي تتوهم فيها زواجها من بطلها، فهذا الكبت هو محاولة لإشباع رغباتها النفسية الممنوعة التي لم تستطع معايشتها في الواقع بشكل صريح.

كما تكشف الروائية في هذه الواقعة بطريقة غير مباشرة عن المرجعيات السيسيوثقافية التي أسهمت في تكريس الكبت العاطفي لدى الجزائريين مستدلة برأي "يوسف عبد الجليل" في تحليله للظاهرة، فهو يرى بأن للنتشئة الاجتماعية و التاريخية تأثير في تأجيل البوح بالعواطف لديهم؛ تقول: "قال يوسف وهو يسكب لي الحليب في كوب كبير: منذ سنوات قال لي رجل على مستوى عال من الثقافة والمعرفة بتاريخ الجزائر، عد أنه خفيف الظل سريع البديهة وذو نكتة عالية: إن ظاهرة حليب المساء هذه تعبر عن نقص الحنان الذي نعانيه unmonque d'affection، لكنني وجدت فعلا أن الفرد الجزائري يعاني نقص الحنان خارج مزحته تلك، طبيعي (قلت له) إننا لا نعرف أن نعبر عن عواطفنا، فقال: تعرضنا

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 39، 40.

[2]: المصدر نفسه، ص 202.

لأكثر من استعمار، على مدى آلاف السنين، فكان يجب أن نؤجل عواطفنا إلى حين أن نستقل، وحين استقلينا كان الوقت قد تأخر لاستعادة عواطفنا"[1].

إن هذا الموقف السيكولوجي اتجاه الزواج ليس كبتا فرديا، بل هو كبت جمعي، تشترك فيه صديقات "لويزا" في رفضهن للزواج، نتيجة ترسبه في حياتهن الباطنية كسلوك لاشعوري مكبوتة ناجم عن وجود خلل في تنشئتهن الاجتماعية، مما دفعهن إلى اشباعه عبر فلاتات اللسان والأحلام، فغدى الزواج لديهن حلما يتوهمن معايشته في المسلسلات التلفزيونية، تقول "لويزا": "وحين بدأ الجنريك بدأت تعليقات الصبايا: هاهو الزين تاعي (وكانت تقصد محمود عبد العزيز) ردت أخرى: سأسمي أول طفل أنجبه محمود، وقالت لها أخرى: دبري باباه الساع (جدي أباه أولا)، وضحكن مرة أخرى، فيما قالت إحداهن بعد أن خف الضحك: أنا بلا باباه، نجيب طفل ونسميه يوسف، فخاطبتها سعاد وهي تغمزني: حرفت le reu rouge (الضوء الأحمر) يوسف للويزا، دارت عليه munupale (إحتكار)"[2].

تشعرنا هذه العواطف لاشعورية التي تتملك البطلة اتجاه تيمة الزواج بأن فيها نوعا من الانجذاب نحو تقبل فكرة الزواج، حيث يعد هذا الوضع مختلفا عن السابق، وهو ينم عن وجود تغير في الوضع النفسي والعقلي للبطلة، ربما يرجع السبب في ذلك إلى انتقالها السيكولوجي من مرحلة المراهقة إلى مرحلة النضج، وربما حتى للحياة العملية دور في التغيير من ذهنية البطلة اتجاة تيمة الزواج.

1_2_1_ هدم المقولات:

تتطرق الروائية في ثلاثيتها إلى تناول موضوع الزواج بمنظور مختلف عما هو سائد في المجتمع الجزائري، حيث تسرد الروائية في ثلاثيتها عن موضوع الزواج من غير المسلمة، وهو توظيف مغاير للعرف الجمعي، تهدف من خلاله الروائية إلى هدم المقولات السائدة، وقد هذا التوظيف في رواية "مزاج مراهقة" حينما سردت الروائية عن قصة زواج البطل "يوسف عبد الجليل" من زوجته المسيحية "ليزا"، حيث تصف تفاصيل هذا الزواج في حوارها مع حبيبها "يوسف عبد الجليل"، الذي يبوح عن الكيفية التي تم بها زواجه من "ليزا"؛ على الرغم من الفوارق الإيديلوجوية الموجودة بين الزوجين، يقول: "لقد كنت كهؤلاء متحمسا لديني، وحين باغتني الحب، فقدت توازني، تزوجتها شرعا، وقلت غدا ستعرف الفرق بيني وبين رجال مجتمعها الذي عاشرت، ستعرف إخلاصي وغيرتي عليها، وإحترامي لها، ولجسدها، ستعرف أنني لا يمكنني أن أطأها إلا إذا اغتسلت كما اغتسل للصلاة، أنا الذي هيأني ديني طاهر بالختان

[1]): فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص 169.

[2]): المصدر نفسه، ص 250.

لأتوغل في جنتها، ستعرف أن قبلتي لها تقوم على العبادة، وأنها عظيمة كلما زاد دلالها وهي بين يدي، ستعرف أن المملكة لها كلها وأنا العبد لها"[1].

تستمر الروائية في الكشف عن خبايا هذا الزواج، الذي تراه زواجا تمرد على الأعراف الاجتماعية الجزائرية، وتمرد على المبادئ التي أقرتها الثورة الجزائرية، حيث تستشهد "لويزا" برأي ابنه "توفيق" في تفسير هذا الزواج، الذي يعده قرانا شرعيا جاء ليسد النقص الثقافي الذي يعاني منه والده، تقول: "عفوا، ألا تعتبر الزواج بأجنبية خطأ في حق الثورة، لمن فعلوا ذلك بعد الإستقلال؟، هذا اتهام جديد ليوسف عبد الجليل، لا ولكن الإلتزام يجب أن يتمسك به أكثر بعد الثورة، والدي كان يبحث عن مستواه الثقافي كما كل الذين تزوجوا بأجنبيات ... لكن مشكلته ما والدتي كانت الدين والتقاليد، ولهذا انفصلا، اراد إنقاذ ما تبقى من حياته بإنقاذنا من مجتمع عرف كل مساوئه، لكنه تأخر في اتخاذ القرار"[2].

يكشف الحوار عن وجود ثلاثة مواقف مختلفة الرؤى، حيث يتجسد الموقف الأول: في إدانة البطلة "لويزا" لحبيبها "يوسف عبد الجليل"، وعدم تقبلها لفكرة الزواج من أجنبية بعد مرحلة الثورة، في حين يتجسد الموقف الثاني: لدى الابن "توفيق" الذي يدافع عن والده في زواجه من والدته وهجرته إلى باريس، حيث ارتكزت حجته على تشبث والده بالدين الإسلامي حتى بعد زواجه من أجنبية، حيث اجتهد والده في تربية أبناءه تنشئة اجتماعية سليمة، تقيهم مساوئ المجتمع الغربي، أما الموقف الثالث: فيتجلى في تصوير شخصية "يوسف عبد الجليل" على أنه أب نموذجي، دافع عن مبادئه الدينية ضد المجتمع الغربي الرافض لكل ما هو إسلامي.

انتهت هذه المواقف الثلاث إلى نهاية حزينة، تمثلت في ترسيخ فكرة فشل الزواج، ونهايته بالانفصال، حيث فشل "يوسف عبد الجليل" في إقناع زوجته "ليزا" في التغيير من إيديولوجيتها الناقمة على كل ما هو عربي وإسلامي، إذ ترتب عن هذا الاضطراب الأسري شتات للأبناء، وبالتالي نجم عنه تدمير للعائلة، التي فشل الأب في الحفاظ على وحدتها، وهي نهاية متناقضة مع الرؤية الاجتماعية السامية التي كان يحملها الوالد عن مستقبل أسرته بعيدا عن أرض الوطن.

كما أن الروائية عند بوحها عن واقعة زواج بطلها "يوسف عبد الجليل" بزوجة أجنبية ومسيحية تضعنا أمام مقارنة غير مباشرة مع زواج أبيها من أمها التي كانت تعمل (راهبة في الكنيسة)، فكلا الزوجين يشتركان في الزواج من غير المسلمة، وهي مبادرة متمردة على الأعراف التقليدية للمجتمع الجزائري، لكنني أستشف منهما وجود اختلاف في الكيفية التي آلت إليها مكانة الزوجة في الأسرتين، فأم "لويزا" دخلت للإسلام واقتنعت بالخضوع والطاعة التامة لزوجها (أب لويزا المغترب)، في حين أن "ليزا"

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 212، 213.

[2]): ينظر، المصدر نفسه، ص 182، 183.

زوجة "يوسف عبد الجليل" رفضت التخلي عن ديانتها المسيحية، كما تمردت "ليزا" على طاعة زوجها من خلال عصيان أوامره تارة، والتقليل من شأن دينه تارة أخرى، وقد انعكست هذه الاضطرابات الأسرية على تفكك بناتهم، فالأسرة الأولى: نتج عنها تمرد البطلة "لويزا +خالدة" على الأعراف الأسرية السائدة؛ مثل: رفضها للزواج التقليدي، لكن حياة البنت كانت حياة إيجابية، فبعدما تفوقت في مسارها الدراسي، اشتغلت صحفية في مجال الصحافة المكتوبة، في حين أن الأسرة الثانية: نتج عنها هروب البنت المراهقة مع صديقها الإيطالي إلى وجهة مجهولة، حيث اتسمت حياتهما بعد ذلك بالسلبية والطايش، والشيء الجامع بين الأسرتين هو تهميش دور الزوجة من طرف الزوج، فكلا الزوجتين لم تنعم بإهتمام الزوج في مرحلة ما بعد الزواج.

صاحب هذا التغيير في الوضع الأسري تغير في مكانة الأنثى، فبعدما كانت الأسرة الأولى أبيسية السلطة، أصبحت السلطة في الأسرة الثانية أميسية، وقد صاحب هذا التغيير انتقال دور الأنثى داخل الأسرة من مرحلة الاقتناع بالواقع والرضوخ إليه إلى التمرد على الواقع والمشاركة في صناعته؛ فصار للأنثى دور في اتخاذ القرار لطالما كان هذا الدور حكرا على السلطة الأبوية، فهذه المعاني المضمرة هي ما استخلصتها من تيمة الزواج في الرواية.

تتناول الروائية في رواية "أقاليم الخوف" موضوع الزواج من غير المسلمة، ولكن تطرحه برؤية متفتحة على البيئة الغربية، وقد تجسد ذلك في زواج عقد زواج البطلة "مارغريت" مع الشاب "أياد"، فهي فتاة مسيحية، وهو شاب لبناني مسلم، يعمل أستاذا في إحدى الجامعات الأمريكية، تم عقد هذاالزواج بكيفية تتمرد على المبادئ الدينية الإسلامية المعروفة؛ إلا أن الروائية تصوره زواجا شرعيا وسليما وفق المنظور الغربي، تقول "مارغريت": "ظلت العمة روزين سعيدة بي، إلى أن تعرفت على أياد، بدا الحزن واضحا على ملامحها حين سألته عن طائفته وأجابها أنه "مسلم سني"، شوعليه (قالت) كلنا أولاد الله !، وضمت يديها المرتدفتين ببعضهما، قبل أن تتوجه إلي بالسؤال: وكيف تزوجتوا؟ غيرت دينك شيء؟، فرويت لها بشكل مطول قصة زواجنا، وأننا ارتبطنا بزواج روحي قبل أن نعطي زواجنا شكلا رسميا أمام الناس، تزوجنا مدني عمتي، بنيويورك، وبعد كل شرحي المطول، زمت شفتيها، وقالت: تزوجتوا عالموضة يعني؟، وحين أظن أنني أنهيت الموضوع، تطرح موضوعا آخر، بمكرة إذا صار عندك ولاد، شو رح يطلعوا، إسلام أم مسيحية؟، في الحقيقة لم يخطر ببالي أبدا أن يكون أولادي مسلمين أو مسيحيين"[1].

أستنتج من الواقعة بأن زواجهما باطل، ومخالف لما نص عليه ديننا الإسلامي، كما أن الحجة التي استعملتها "مارغريت" لاقناع عمتها "روزين" بزواجها من "أياد" هي حجة واهية، وفيها تناص ديني يتعارض مع ما جاء في القرآن الكريم، الذي فصل في موضوع زواج المسلم من غير المسلمة، و يتضح

[1]: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 23، 24.

ذلك من خلال قوله تعالي: "وَلَا تَنكِحُوا الْمُشْرِكَاتِ حَتَّىٰ يُؤْمِنَّ ۚ وَلَأَمَةٌ مُّؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ ۗ وَلَا تُنكِحُوا الْمُشْرِكِينَ حَتَّىٰ يُؤْمِنُوا ۚ وَلَعَبْدٌ مُّؤْمِنٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ ۗ أُولَٰئِكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ ۖ وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَى الْجَنَّةِ وَالْمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ ۖ وَيُبَيِّنُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ"[1].

يتبين بأن الروائية استطاعت في رواية "أقاليم الخوف" أن تتجاوز عقدة الرفض للزواج بخلاف الروايات السابقة؛ إلا أن الطريقة التي تبرر بها "مارغريت" زواجها من "أياد" تثير الشكوك والريبة، وهو ما تجسد في التساؤل المنطقي الذي تستفسر به العمة "روزين" عن طبيعة زواجهما، فقد أظهرت الأجوبة اللا منطقية للبطلة عجزها عن إقناع العمة بزواجها من "أياد"، وهو ما أظهره ارتباكها من فرضية بطلان زواجها حسب ما لمحت له العمة "روزين".

ربما يرجع السبب إلى عدم الإطلاع الكافي للبطلة "مارغريت" على تشريعات الدين الإسلامي في قضية زواج المسلم من غير المسلمة، أو ربما يرجع الأمر إلى محاولتها تكسير أحد المبادئ الأساسية التي يتقيد بها المسلم في زواجه من غير المسلمة؛ إلا أن هذا التخمين يقودني إلى استنباط التناقض الحاصل في توظيف هذه التيمة، ذلك أن الروائية في رواية "مزاج مراهقة" تناولت وضعية زواج مشابه لما تناولته في هذه الواقعة، حيث تمثلت التشابه في زواج البطل "يوسف عبد الجليل" من "ليزا" الشاعرة المسيحية، فهما لم يتزوجا إلا بعدما طبقا تعاليم الدين الإسلامي، فهذا هو مكمن الاختلاف بين الروايتين، لذلك تصبح الرواية في بعض الأحيان جوابا لتساؤلات رواية أخرى، فكأن كل رواية تفك لغز الرواية التي قبلها، وهو أسلوب فريد تتميز به الروائية "فضيلة الفاروق" حصرا.

كذلك أستنبط وجود تناقض في الحجة التي بررت بها البطلة "مارغريت" زواجها من "أياد" عندما اعتبرت بأن زواجهما يرتهن لمبدأ الأخلاق الفاضلة بدل الدين، فهذه الحجة الواهية تتناقض مع اقترافها لخطيئة الخيانة الزوجية مع صديقها الصحفي "نوا"، وكتكفير عن ذنبها قررت البطلة الانفصال عن زوجها "أياد"، والعودة إلى بلدها أمريكا، تقول "مارغريت": "قررت أن ننفصل، وأعود إلى نيويورك ... ولم أخبره أني خنته خيانة كاملة جسدا وتفكيرا، فدماؤه الشرقية لن تتحمل ذلك، وأنا، لم أكن على استعداد لإهدار مزيد من الوقت والتفكير والتدبير معه، كأية امرأة عربية أخفيت خيانتي له، لأنها في الحقيقة لم تكن خيانة بهذا المعنى الضيق، كانت تعني أن أياد إنتهى بالنسبة لي ولم يكن بمقدوري إصلاحه"[2].

إن الروائية لا تريد أن تنحصر دلالة الخيانة عند مظهر تأنيب الضمير؛ بل هي تريد تقديم معنا مضمرا مفاده: أن الأنثى المعاصرة صار بمقدورها التمرد على السلطة الأبوية بمختلف التصرفات المشينة

---

[1]): القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 221.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 32.

التي من شأنها أن تحط من سلطة الذكورة، وقد تجلى ذلك في قدرتها على خلع زوجها_ أي تحولها من التبعية إلى التحرر.

1_3_خطيئة الاغتصاب:

تتطرق الروائية بقلم جريء إلى موضوع الخطيئة الجنسية، عبر تناولها لموضوع ثنائية غواية الجسد وجريمة الاغتصاب، فقد تخطت هذه الثنائية حدود الفضيلة إلى الوقوع في الرذيلة، حينما أساءت الذكورة احترام الأنثى، وتعدت بنرجسيتها على حرمة جسدها، وانتهكته بارتكابها لخطيئة الاغتصاب، إذ تنتقد الروائية شيوع هذه الظاهرة لا أخلاقية في المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة في سياق الأزمة التسعينية، على الرغم مما تبديه هذه المجتمعات من تقديس للأخلاق والقيم النبيلة؛ إلا أن انتشار هذه الظاهرة الجنسية المحرمة في الواقع الاجتماعي العربيي تناقض مع ما ترفعه شعوبها من شعارات تمجد التحلي بالأخلاق الفاضلة، وهي تحاول تعرية هذه الظاهر لا اخلاقية باستخدام آلية:

1_3_1_ ممارسة الخرق في المشاهد:

لجأت الروائية إلى استعمال آلية الخرق في المشاهد الروائية باعتبارها وسيلة تفكيكية، تسعى من خلالها إلى تعرية الجرائم الذكورية التي انتهكت حق الأنثى في العيش حياة كريمة، حيث فضح الثلاثية باستخدام هذه الآلية الفكر الذكوري الذي ما يزال ينظر إلى الأنثى بنظرة الشهوة، ويقدم على انتهاك شرفها بالفعل المحرم كالاغتصاب، والثلاثية بآليتها التقويضية هذه تحاول تقويض التشريعية القانونية والدينية التي لم تحرك ساكنا للدفاع عن الأنثى، لذلك تحاول الروائية في ثلاثيتها تسليط الضوء على جريمة الاغتصاب التي كان يرتكبها أفراد الجماعات المتطرفة في تسعينيات القرن الماضي، حيث تكشف الروائية عن المرجعيات السيسيوثقافية التي أسهمت في شيوع هذه الظاهرة لا أخلاقية في ذلك السياق المتأزم، ففي تقديرها يرجع سببها الأول: إلى سطحية الوعي الديني لدى الفرد العربي، وكذلك يرجع السبب الثاني: إلى التساهل في تطبيق القانون الردعي على مرتكبي هذه الجرائم، ثم ترجع السبب الأخير: إلى ضعف الوعي الثقافي الذي ما يزال مرتهنا بالنظرة الغريزية اتجاة الأنثى، فكل هذه الأسباب تحاول الروائية البوح بها في ثلاثيتها الروائية من خلال تطرقها لتيمة الاغتصاب.

تتقمص الروائية في رواية "تاء الخجل" دور البطولة بتجسيدها شخصية الصحفية "خالدة"، فتبوح في متنها المحكي عن مدى معاناة الأنثى الجزائرية في العشرية السوداء من ظاهرة الاغتصاب، حينما ارتفع عدد المغتصبات إلى الآلاف بين سنتي 1994_1999م، على الرغم من أن المغتصبين كانوا رجالا منتمين إلى الجماعات المتطرفة، التي كانت تتغنى بشعارات تنادي بتطبيق مبادئ الدين الإسلامي وحماية الأنثى؛ إلا أن جرائم الاغتصاب أظهرتهم على حقيقتهم، تقول "خالدة": "550 حالة اغتصاب لفتيات ونساء تراوح أعمارهن بين 13 و40 سنة سجلت تلك السنة، تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للإنتباه في حضور قانون الصمت، 1113 امرأة ضحية الإغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1994م إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1998، والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة، ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه"[1].

تقوض الروائية في هذا الموقف حقيقة الجماعات المتطرفة، وتكشف عن التناقض الذي يتحلون به، فهم في شعاراتهم ينادون بتطبيق الشريعة الإسلامية؛ إلا أنهم في المضمر هم أول المجرمين الذي أقدموا على انتهاك حرمة جسد الأنثى بذريعة تحقيق زواج المتعة، كما أن الإحصائيات تكشف عن تفاقم ضحايا الظاهرة التي لم تنحصر ممارساتها النابية على فئة سنية معينة؛ بل شملت كل ما هو أنثوي في مرحلة تاريخية مريرة من تاريخ الجزائر؛ في حين ارتهن الحقوقيون الذين يدافعون عن الأنثى إلى الصمت.

تنوعت معناة الأنثى من ظاهرة الاغتصاب في الواقع الاجتماعي، وتعددت مظاهرها لا أخلاقية بين جرائم الاختطاف والتحرش، وهو ما جعل من الظاهرة مأساة لا إنسانية، بالنظر لنوع وعدد الضحايا اللواتي تعرضن لهذه الآفة، فحتى الطفولة لم تسلم منها، حيث تستشهد الروائية بقصة انتحار الطفلة "ريمة النجار"، حينما أقدم تاجر للحلوى على اغتصابها، فيما بعد كشفت التحقيقات الأمنية أن والدها هو الذي رماها من أعلى الجسر بقسنطينة، تقول "خالدة": "قال: إنه خلصها من العار، لأنها أغتصبت، اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى والبسكويت والعلكة، قال: إن البنت دخلت عنده لتشتري حلوى، فأشار لها أن تتناولها بنفسها من على أحد الرفوف، فيما أغلق باب المحل وانقض عليها ولم يكن صراخها ليصل أحدا، كانت هناك ورشة لتزفيت الطريق في الشارع نفسه، ابتلعت استنجادات الصغيرة، وقد جاءت توابع القضية مضحكة، حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه"[2]

([1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 36.

([2]): المصدر نفسه، ص 39، 40.

تكشف القصة عن مدى تفشي ظاهرة الاغتصاب في نفوس الذكور بمختلف أعمارهم، وهو انحراف لا أخلاقي يثبت كبر حجم الكبت الجنسي الذي يتملكهم، فالروائية من خلال البوح عن هذه الواقعة المأساوية تقوض المظاهر الخادعة للمغتصبين، فهم يظهرون في الظاهر بقناع الآباء؛ لكنهم في المضمر يخفون وجههم الإجرامي المجسد في الاغتصاب، بالمقابل تبين الروائية بأنه لم يعد هنالك معايير محددة للمغتصبين والمغتصبات، فالوطن كله أصيب بآفة الاغتصاب التي انتهكت جسد الأنثى بمختلف أعمارها.

كما أستنبط من المصير المأسوي الذي لاقته الصبية "ريمة النجار" من اغتصاب وانتحار وجود تناص ديني يتوافق معناه مع المصير الذي لاقته الأنثى في العصر الجاهلي، حينما حملت السلطة الأبوية نظرة الإقصاء والإزدراء اتجاه الأنثى، ورغم ذلك إلا أن سلوك الذكورة مع الأنثى كان في بعض الأحيان يتسم بالتناقض، فهم يلصقون العار بالأنثى من جهة، ومن جهة أخرى يقبلون عليها عندما يتعلق الأمر باشباع رغبتهم الجنسية سواء كانت بطرق شرعية تتم عن طريق الزواج أو بطرق محرمة تتم بواسطة الاغتصاب.

أجد في المصير الذي لاقته البنت المغتصبة من والدها تناصا دينيا تشترك دلالته مع ما كان يحدث في الجاهلية من وأد للبنات، حيث يتجلى التناص الديني في قول الله تعالى: "وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ"[1]، فهذا الموقف المأساوي يبين بأن الموت هو المصير المحتم على الأنثى، مادام المجتمع الأبوي ما يزال يرتهن في حكمه إلى الأعراف العمياء، التي شوهت وجود الأنثى بصورة مطلقة، رغم تغير الزمن بين الجاهلية والتسعينيات من القرن العشرين إلا أن نظرة العار اتجاه الأنثى بقيت ثابتة.

حول الاغتصاب الصبية "ريمة" من فتاة بريئة إلى فتاة عاهرة دون أن يكون لها ذنب في ذلك كله، لذلك أجد بأن هذه الصبية "ريمة" قتلت ثلاث مرات في جريمة اغتصاب واحدة، مرة أولى: عنما أغتصبت من رجل أربعيني حسبته في مقام أبيها، ومرة ثانية: عندما أقدم أبوها على رميها من أعلى الجسر بقسنطينة ظنا منه بأنه طبق العدالة، وتخلص من العار، ثم مرة ثالثة: عندما لم ينصفها القانون بعدم تطبيقه للعقوبة اللازمة على الجاني المغتصب.

تعتبر قصة "ريمة النجار" فاجعة لا إنسانية؛ لأن الروائية تمنحنا صورة مأساوية عن معاناة الأنثى من قصور القانون على حمايتها مقارنة بالدول الأوروبية التي تهتم بالدفاع عن حقوقهن، تقول: "هنا، العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة، فالمادة 337 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جناية الاغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكتمل السادسة عشرة فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من

[1]): القرآن الكريم، سورة التكوير، الآية 8، 9.

عشر إلى عشرين سنة، القانون ليس صارما، مقارنة بالقانون الفرنسي الذي ينص على ظرف مشدد، يكمن في التعدي على جسم الضحية بالإعتداء الجنسي، فترفع العقوبة إلى عشرين سنة نافذة، الرجال يفصلون الإسلام على أذواقهم"[1].

تكشف الروائية في مقاربتها القانونية عن وجود اختلال في موازين العدالة بين الفعل والجزاء الذي يقابله خاصة إذا ما تعلق الأمر بالقضايا التي توجد فيها الأنثى كطرف نزاع مع الآخر، وهي واقعة تبوح عن حالة من لا مساواة التي تحياها الأنثى في ظل تسلط السلطة الأبوية عليها، فهي تضع القانون فقط لحماية سلطتها الذكورية، في حين أنها تتهاون في تطبيقه إذا ما تعلق الأمر بالدفاع عن الأنثى.

يعد هذا الاختلال القانوني غير المنصف للمرأة سببا وجيها في تنامي حدة الصراع بين الجنسين، فقد أسهم في زيادة الهوة الطبقية بين الأنثى والذكورة؛ لأن "بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعاني النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي"[2]، فقد ترتب عن هذا الوضع المتأزم ظهور النسوية كحركة نضالية مدافعة عن حقوق المرأة، تنتفض فيها الأنثى ضد التشريعات الوضعية المنتهكة لحقوقها، لأن أي اختلال في موزين القانون من شأنه أن يعيد الحياة القبلية للشعوب فتسود بين ثقافة الإنتقام والثأر بدل أن تسودهم ثقافة التحلي بالقانون.

تتناول الروائية في رواية "أقاليم الخوف" قصة اغتصاب مشابهة لقصة اغتصاب الطفلة "ريمة نجار"، حيث تجري أحداث هذه القصة في بيروت أثناء الحرب العراقية الأمريكية، إذ تسرد الروائية في روايتها قصة تعرض التلميذة "شمائل" للاغتصاب، وهي تلميذة محجبة تزاول دراستها في أحد الكتاتيب؛ إلا أن أستاذها المتدين "متوكل" أقدم على اغتصابها عنوة أثناء الغارة الحربية، تقول "شمائل": "باغتنا القصف ذات يوم ونحن في المدارس، ركضنا نحو الملاجئ مع أساتذتنا، انقسمنا مجموعات واخترت بكامل وعي الأستاذ "متوكل" لأظل معه، كان متدينا وكنا نعشقه نحن المحجبات، خلال القصف أمسك يدي وراح يركض بي ... ثم لا أدري ما الذي أصابه، قلبني بحركة عنيفة، ورفع عني جلبابي، ثم ثبت فخذي بركبته، وانقض على عنقي كذئب مفترس، راح يعضني، وأنا أصرخ، شعرت بيده تمتد إلى ثيابي التحتية، ثم شيء حاد يخترقني يمزقني تمزيقا يذهب ويجيء، ثم يذهب ويجيء وأنفاس كالقنابل تنزف على عنقي، يده اليمنى تطبق على فمي، وهو ينهال على فرجي بالقصف"[3].

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55.

[2]): وضحى بنت مسفر القحطاني، النسوية في غضون منهج النقد الإسلامي، باحثات لدراسات المرأة، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1439هـ- 2016م، ص 19.

[3]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 72، 73.

تكشف هذه القصة عن التناقض الحاصل بين المظهر الذي يتنكر فيه الإمام بالتدين وبين ما يقترفه من سلوكات منحرفة مناقضة لظاهره العفيف، فالروائية تقوض المظاهر الخادعة للأستاذ متوكل، وتبوح بأن الاغتصاب ليس له وجه محدد، فعلى تعدد أقنعته تبقى الأنثى الضحية الأولى له، لذلك لا يتوجب على الأنثى أن تطمئن للظاهر الذكورة خارج أسوار البيت.

أدرك في هذه الواقعة قصور القانون على إنصاف الأنثى المغتصبة وخاصة "شمائل"، لذلك أقدم والد "شمائل" على الثأر لابنته بنفسه، حينما قام بقتل المغتصب أمام عائلته، تقول "شمائل": "حتى حين أحضره أمامي والدي وحاكمه على طريقته ... كان متوكل يقطر عرقا، وقد تورم وجهه من الضرب، رماه زمران "الزعيم" أمام قدمي والدي، فراح كالكلب يقبل حذاءه ويستعطفه: والله غلطان، سامحني مشان الله والله غلطان، سامحني مشان الله، لكن والدي قذفه بقدمه وركض إلى المطبخ ثم عاد وهو يحمل شوكة أكل، تقدم منه أصوات تشبه عواء الذئاب، ففقأ عينه الأخرى، فصار صراخه مزيجا من الاستعطاف والتألم "أقتلني مشان الله أقتلني""[1].

أستنبط من هذه النهاية المأساوية وجود تناص أدبي، يتقاطع فيه جزاء المغتصب مع النهاية التي عوقب بها "أوديب" في الأسطورة اليونانية، حينما فقعت الآلهة عينه أمام سكان المملكة كجزاء على فعلته لا أخلاقية التي اغتصب فيها زوجة الحاكم، فهذه العدالة التي اختارها الوالد كجزاء للمغتصب تشوه من مكانته أمام الحاضرين؛ لأنها واقعة مأساوية تستثير تعاطفهم اتجاه المجني عليه، كما أن الواقعة تكرس لمنطق غلبة العرف (الثأر) على حساب عدالة القانون عند استرجاع الحقوق المنتهكة.

كما أستشف من الواقعة وجود تناص أدبي، تتقاطع أحداثه مع واقعة الاغتصاب التي تعرضت لها الصبية "ريمة النجار"[2] في رواية "تاء الخجل"؛ إلا أن مكمن الاختلاف بين الواقعتين يكمن في النهاية التي خلصت لها الواقعتين، ففي واقعة اغتصاب "ريمة النجار" أقدم أبوها على رميها من أعلى الجسر خوفا من مواجهة المجتمع، وظنا منه أن قتلها سيخلصه من العار، في حين أن أب "شمائل" فضل الانتقام لابنته حينما أقدم على قتل الإمام المغتصب لابنته، كما ساعد ابنته على استعادة عذريتها بعدما سافر بها إلى طبيب جراح لإجراء عملية تجميلية للتخلص من آثار الاغتصاب.

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 73.

[2]): ينظر، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39.

كما أتوصل من الواقعة المأساوية التي تعرضت لها البنت "شمائل" وجود تناص أدبي آخر، يتجلى في تقاطع الأحداث الروائية لقصة "شمائل" مع ما تناولته الروائية "نوال السعداوي" في روايتها "سقوط الإمام"[1]، عندما باحت أحداثها عن إقدام إمام على اغتصاب أحد تلميذاته في دور الكتاتيب، وهي فضيحة تحملت مسؤوليتها الأنثى (البنت)، ولاقت جزاءها من طرف العرف الاجتماعي، الذي حكم عليها بالموت، فهم باركوا هذا المصير حينما وضعوا البنت موضع الجاني بدل أن تكون في موضع الضحية، في حين فقد تنصل الإمام من فعلته الشنيعة، ولقى الصفح من المجتمع، حيث يثير هذا الحكم سخرية "نوال السعداوي"، فتدفعها الواقعة المأساوية إلى التهكم على شخصية الإمام في الرواية "باعتباره أيقونة تاريخية، ودينية تتحكم في تحديد قيم المجتمع، ومعتقداته، فخلافا لما هو معروف عن قدسية الإمام، وورعه، ونزاهته ... سعت الرواية إلى إبرازه في صورة الرجل "المغتصب"، والجلاد الآثم، الذي يستغل الدين لإرضاء نزواته الجنسية، حيث يحكم بالموت على المرأة التي اغتصبها، وولدت بنتا "مجهولة الأب" في نظر المجتمع"[2].

تسعى الروائية "فضيلة الفاروق" إلى تقويض مركزية رجال الدين في العرف الاجتماعي، فهي تصورهم على أنهم يحملون تناقضا بين ما يظهرونه من محاسن وبين ما يقترفونه في الخفاء من انحرافات لا أخلاقية ضد الأنثى، لذلك تبدع الروائية في تجسيد شخصيتهم المتناقضة، فتصورهم في هيئة الرجل المغتصب والشهواني بدل رجل الدين الشريف، وهو توظيف شوه شخصية رجال الدين داخل الرواية، لأنه هذا التوظيف يكشف عن حقائق مسكوت عنها؛ كان يقترفها رجال الدين خفية عن أنظار المجتمع.

لا تتوقف معاناة الأنثى عند قصور العدالة عن حمايتها؛ بل صار انتهاك عرضها في تلك الحقبة السوداء من تاريخ الجزائر أمرا مباحا، يقع بمباركة من مفتي الجماعات المتطرفة، مثلما تسرده الروائية عن واقعة "دعاء الكارثة" في رواية "تاء الخجل"، تقول "خالدة": "الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت: اللهم زن بناتهم، قالو :آمين، وحتى حين قالت: اللهم يتم أولادهم، قالو: آمين، وحتى حين قالت: اللهم رمل نساءهم: قالو: آمين، كانوا قد أصيبوا بحمى الإنقاذ، جميعا يحبون مغمضة دعاء الكارثة"[3].

---

[1]: نوال السعداوي، سقوط الإمام، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2000م.

[2]:عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص 198.

[3]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51، 52.

أصبح ينظر إلى الأنثى بفعل "دعاء الكارثة" على أنها قربان غفران يلقى به إلى الجماعات المتطرفة من أجل اشباع لهفتهم للانتقام من أفراد أسرهن، بسبب اختيار زوجها أو أخوها أو ابنها أو أبيها الانتماء إلى جهة معادية للجماعات المتطرفة، حيث يعد المنتمي إلى الدولة في نظر الجماعات المتطرفة عدوا يجب قتله، وحين يصعب عليهم قتله ينتقمون منه باختطاف عائلته أو اغتصاب زوجته أو أخته، حيث تستشهد الروائية بقصة "يمينة" التي حررها الأمن من قبضة الجماعات المتطرفة، بعدما تم اختطافهن واغتصابهن في الجبال، فتبوح "يمينة" عما عانته زوجة أخيها من اغتصاب وتعذيب؛ بسبب انتماء زوجها للجيش، تقول "يمينة": "أخي علي في الجيش، كان سيتزوج في الصيف المقبل ولكن عروسه خطفت في الليلة نفسها التي خطفت فيها أنا، ظلت معي عدة أيام وليالي ثم أخذوها إلى مكان آخر"[1].

يبدو أن الأثر النفسي المترتب عن عملية الاغتصاب قد رسخ الواقعة في ذاكرتها الطويلة المدى، وهو ما تجلى في كيفية استحضار "يمينة" للتفاصيل الدقيقة الناتجة عن واقعة الاختطاف، حيث صاحب استحضارها شعورها بالحزن والأسى نتيجة لما تعرضت له من اختطاف وحشي، تقول "يينة": "حتما أمي تبكي الآن، لا تفكري كثيرا في ما يثير مواجعك، ليلة جاء الإرهابيون عندنا توسلتهم، قبلت أرجلهم، ترجتهم أن يتركوني ولكن أحدهم ضربها بكعب بندقيته على رأسها فسقطت مغميا عليها، وحين تدخل والدي قال له أحدهم: ابنك التحق بالطاغوت وهذا جزاؤك لأنك تركته، أحدهم كان من أبناء الجيران، التفت إليه والدي وقال له ألا تعرف أن الفقر هو الذي أجبره ليلتحق بالجيش؟، فيبصق عليه إبن الجيران وسكت والدي خوفا من الأسلحة المصوبة نحوه كان الليل مخيفا، وعيونهم شرسة ولحاهم طويلة، ورائحتهم لا تزال في أنفي، شبيهة برائحة المرض، عرق ووسخ"[2].

إن الروائية تفضح دناءة الواقعة، وتبوح عن وحشية الاغتصاب الذي تعرضت إليه الطفلة "يمينة" وزميلاتها، رغم أن لا ذنب لهن سوى أنهن رحن ضحية اختيار أفراد الأسرهن العمل في قطاع الدرك الوطني، إذ يعد هذا الانتماء انتماء للعدو في نظر الجماعات المتطرفة، لذلك كان اختطاف زوجاتهن وأخواتهن ثم اغتصابهن فعلا إنتقاميا ضد اختيار إخوتهن ذلك المسار المهني.

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل،، ص 75.

[2]: المصدر نفسه، ص 76.

تسترسل الروائية في السرد لتزيل كثيرا من الغموض حول المعاملة الدنيئة التي كانت تعامل بها المختطفات من طرف الجماعات المتطرفة في الجبال، حيث تستعرض الروائية قصة "إحدى الفتيات المغتصبات" اللواتي حررهن رجال الأمن من قبضة الجامعات المتطرفة، مستدلة ببوح الفتاة المغتصبة عن قصتها لبطلة الرواية "خالدة"، فتخبرها بأن الجماعات المتطرفة حولنهن إلى خادمات لهم، كما حصروا وجودهن معهم كبائعات هوى، فهم يقدمون على اشباع نزواتهم معهن باغتصابات وحشية، تقول: "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب"، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون، علت كمي جلبابها وقربت معصميها المشوهين مني: انظري ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة[1]".

تتقدم الروائية في السرد مستعرضة قصة اغتصاب أخرى للفتاة "راوية"، وهي فتاة من بين الفتيات المغتصبات اللواتي تم تحريرهن من قبضة الجماعات المتطرفة، وتم العناية بهن في المستشفى، حيث تكشف "خالدة" في بوحها المأساوي لقصة "راوية" عن وحشية الانتهاكات لا إنسانية التي تعرضت لها الفتياة من طرف الجماعات المتطرفة في الجبال، تقول "خالدة": "ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟، رواية (أجابت)، ماذا حدث لها؟، مثلنا جميعا، كنتن كثيرات، كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير، من يومها وراوية هكذا فالمقتولة كانت قريبتها، كيف كانت حياتكن في الجبل؟، نطبخ لهم، ونغسل ثيابهم، وفي الليل...خنقتها الكلمات مرة أخرى، وعاودها البكاء، خفت أن تموت من شدة ما شهقت، ترجيتها أن تهدأ وحاولت أن أجد ما يواسيها، انتهى كل شيء الآن"[2].

تزيل الروائية الغموض عن التشريعات التي تتبعها الجماعات المتطرفة في الاغتصاب، والتي تبين امتثال نظامهم المتطرف إلى تسلط القوي على الضعيف، حيث تكشف الروائية بأن الفتاة المختطفة لديهم مجرد سبية خاضعة لتشريعاتهم الجنسية بالقوة، تقول "يمينة": "وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا، وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد، والدعارة والإنتحار، وحدهن يعرفن الفتاوي التي أباعت الاغتصاب: الأمير هو الذي يهديها، لا يقبلها إلا من أهديت له، وبإذن الأمير لا تجرد من الثياب أمام الأخوة، لا يجوز النظر إليها بشهوة، لا تضرب من الأخوة بل ممن أهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع، إذا كانت سبية وأمها، دخلت على أمها، فلا يجوز أن تدخل على ابنتها، إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلا بعد أن تستبرئ بحيضة، وتجوز المداعبة (مع

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 45.

[2]: المصدر نفسه، ص 48.

العزل)، إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية، إذا كانت سبية وأختها، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد"[1].

إن هذه التشريعات باطلة؛ لأن مقصديتها أخرجت من سياق المحرم إلى المباح، كما أنها تحمل تناقضا بين السلوكات الظاهرية التي تدعي احترام الفتاة المغتصبة، وتناقضها مع المبدأ الديني العام الذي يحرم الاغتصاب_ فأي تشريعات هذه التي تبيح انتهاك الشرف الأنثوي بواسطة الاغتصاب؟، لذلك لا يمكن لهذه التشريعات المتطرفة أن تكون مبررا يبيح الاغتصاب.

كما تستشهد الروائية بقصة الاغتصاب الوحشية التي تعرضت لها الفتاة "رزيقة" من طرف الجماعات المتطرفة، ضاربين في اغتصابها كل التشريعات السابقة عرض الحائط، حيث جسدت "ريزيقة" دور الأنثى المثقفة والجميلة والتي تعرضت لجريمتي الاختطاف والاغتصاب من طرف أمير الجماعات المتطرفة، تقول "خالدة": "بدت يمينة أكثر تحسنا في ذلك المساء رغم شحوبها وذبولها: تحدثت كثيرا، وروت لي قصة رزيقة، كانت أجملنا، لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة، وخدشت وجهه وكادت تعمي إحدى عينيه، لقد تركت له ندبة فوق العين تماما، القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما، وقد حاولت الهروب مرة، لكن حية لسعتها، فعثر عليها في حالة سيئة، وقد عالجها طبيب إرهابي"[2].

جراء احتشاد هذه الواقعة الدنيئة من الاغتصابات الجماعية اجتاحت "رزيقة" حالة نفسية حادة من الحزن واليأس، أثرت على رغبتها الملحة في إسقاط حملها؛ لأنها تراه جنينا ناتجا عن جماع محرم، فهي تبرر رفضها لهذا الحمل بتنكر المجتمع لابنها الذي سيكون ابنا لقيطا مستقبلا في نظر المجتمع، لأنه نتاج عن جريمة اغتصاب جماعي، مما يجعله مجهول النسب ومنبوذا في نظرهم، تقول: "حدث شجار بين إحدى البنات اللواتي حررن معنا مع أحد الأطباء، لقد طلبت أن تجري لها عملية إجهاض ورفض الطبيب لأنه لا يملك الصلاحيات، القانون يمنعه، تصوري!، آخر سنين الدهشة، فيما واصلت الحديث: أي قانون هذا الذي يجبر المرأة على قبول ثمرة إغتصاب كرامتها وإنسانيتها في أحشائها"[3].

تبدو ردة فعل "رزيقة" أمرا منطقيا استنادا إلى الظروف التي أسهمت في تشكل هذه المأساة؛ إلا أن القانون حال دون تحقيق رغبتها؛ لأن عملية الإجهاض مهما كانت مبرراتها ستساهم في القضاء على حياة الجنين الذي لا ذنب له، فلا يمكن تصحيح جريمة بارتكاب جريمة أخرى.

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 56.

[2]: المصدر نفسه، ص 85.

[3]: نفسه، ص 66.

أمام هذا التعنت الذي تفرضه التشريعات الوضعية للسلطة الأبوية تقدم الفتاة المغتصبة "رزيقة" في لحظة ضعف وتهور على الإنتحار؛ لأنها أيقنت أن هذا المصير هو الوسيلة الوحيدة القادرة على تخليصها من سلطة تأنيب الضمير، بعدما تخلى الجميع عن مساعدتها، تقول "خالدة": "لقد انتحرت إحداهن في دورة المياه، نفسها الفتاة التي طلبت الإجهاض البارحة، أشعر بشيء من الذنب نحوها، قال الطبيب، من رزيقة؟، أجاب متمما حديثه: المنتحرة حين علمت بذلك قررت إنهاء حياتها، وما أثر في فعلا الرسالة التي تركتها، نعم تركت رسالة باسمي، توصي بالتبرع بكل أعضائها للمرضى المحتاجين لذلك، يبدو أنها متعلمة، حتما جامعية، لتتصرف هذا التصرف"[1].

استطاعت المنتحرة "رزيقة" في رسالتها أن تلقن درسا إنسانيا للطبيب، الذي رفض إجهاض حملها، فهي طلبت منه التبرع بأعضائها للمحتاجين كوقف يخلد أثرها في الحياة، فهذه القصة المأساوية تبين عمق معاناة الأنثى المثقفة من الاغتصاب من جهة، وتبين مدى وعيها بقيمة الأثر الذي تتركه للإنسانية في مرحلة ما بعد الموت، لكي يكون لها شفيعا عن خطيئتها التي لم يكن لها فيها أي ذنب.

تزداد معاناة الأنثى المغتصبة حينما تعجز العدالة عن انصافها وحمايتها، فصراخ المغتصبات لم يكن له صدى في القوانين الوضعية التي أقرتها المجتمعات، فرغم ما كتبته الصحف عن قضيتهن ومعاناتهن من تنامي جريمة الاغتصاب؛ إلا أن الواقع المأساوي للأنثى لم يتغيير، بل تحولت قصصهن إلى ملاذ إعلامي هدفه تحقيق الأرباح من وراء الكتابة عنهن، وهو الوضع الذي عبرت عنه الروائية من خلال حوارها مع رئيس تحرير الجريدة التي تعمل بها، تقول "خالدة": "قاطعني رئيس التحرير: خالدة أريد أن تكتب تجربة هؤولاء الفتيات؟، وقفت تحركت في غرفة المكتب قليلا، لقد كتبت في الموضوع سابقا، كتبت قدمت إحصائيات، نعم، قلت إن خمسة آلاف امرأة أغتصبن سنة 1994، وقلت إن ألف وسبعمائة إمرأة أغتصبن خارج دائرة الإرهاب، قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي، قلت إن الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلت إنهم أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن، هل تحر أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها، قاطعني بصوت مرتفع، نحن لسنا القانون نحن الصحافة، قاطعته أنا أيضا صارخة نحن السخافة"[2].

تبوح هذه المشاهد المأساوية على أن المغتصبات صرن يعشن الانشطار الاجتماعي، فلا أحد من المجتمع يريد الإعتراف بهن، ولا أحد بادر للدفاع عنهن، فحتى الأسرة تنكرت لهن، لأن أبائهم رأو بأن جريمة اغتصابهن تأتي بالعار على العائلة، مما أدى إلى رفض أسرهن لعودتهن إلى المنزل من جديد، بعدما تم استرجاعهن من قبضة الجماعات المتطرفة، وقد جسدت الروائية هذا الوضع المستلب الذي

[1]: بتصرف، فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 78، 79، 80.

[2]: المصدر نفسه، ص 59، 60.

تعيشه المغتصبات بقصة "يمينة"، إذ شبهت قرار تنكر عائلتها لها بالكذبة القاصية التي تتلقاها عند كل بداية شهر أفريل، تقول "خالدة": "قلت ليمينة إنه الأول من أفريل، هل كذب عليك أحد اليوم؟ أجابت والحزن لا يفارق إبتسامتها: إنه اليوم الوحيد الذي ذقت فيه مرارة الصدق، لم؟ (سألتها)، أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا إستقبالي من جديد، إتصل بوالدي عن طريق شرطة آريس، بكت قليلا ثم أردفت: أنكر في البداية أن له بنتا"[1].

ترتب عن هذا الاستلاب الأسري تشكل حزن شديد في نفسية "يمينة"، فهي لم تعد تقوى على تحمل الصدمة، فعلى الرغم مما قدمته البطلة "خالدة" من مواساة لها؛ إلا أن موعد الموت كان أسرع، فقد تلقت "يمينة" مصيرها المحتوم في صمت، تقول "خالدة": "حين نسأل لماذا مات فلان؟ نجاوب:إنها الحياة، متى ماتت؟، البارحة بعد أن غادرت، ساءت حالتها فجأة، قمنا بما يلزم ولكن القدر كان أقوى منا، عند عتبة الباب، كان يقف شاب نحيف وأسمر، يرتدي بذلة عسكرية نظرت إلى عينيه فعرفته، كانت يمينة في كل ملامحه، لم أشأ أن أمتلئ بمزيد من الحزن، أدرت له ظهري ومشيت"[2].

كان لموت "يمينة" صدا واسعا في قريتها التي تحولت أيامها إلى حداد كناية عن شدة الحزن والمواساة والتعاطف الذي يكنه سكان القرية لفقيدتهم، تقول "خالدة": "نامي يامينة، آريس في حداد عليك، وطابندوت تصلي صلاة الغائب عليك، نامي يمينة، لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات"[3].

إن الروائية تطلعنا في هذا الموقف حزيين على حقيقة مرة ومتناقضة مفادها أنه: عندما كانت "يمينة" طريحة الفراش في المستشفى وبحاجة لمن يدعمها ويواسيها تنكر لها المجتمع، وعندما توفيت تقمص سكان قريتها سمات العرفان والتقدير للمتوفية، لذلك يبدو بأن السياق الوحيد الذي يقدر فيه العالم وجود الأنثى هو الموت، وأن المكان الوحيد الذي يحتوي وجود الأنثى هو القبر، وكأن الأنثى حسب الروائية خلقت لتموت وفقط.

---

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 74.

[2]): المصدر نفسه، ص 91.

[3]): نفسه، ص 94.

كان لموت "يمينة" أثر حزين في نفسية "خالدة" حينما فاجأ الموت "يمينة" دون سابق إنذار يهيئ البطلتان للوداع؛ إلا أن الروائية تبدع في إعادة بعث شخصية "يمينة" إلى الوجود من جديد، من خلال منحها حياة جديدة في أسرة جديدة، وفي مكان مغاير يمنحها الأمان والطمأنينة التي تمنتها يوما، وقد تجلى ذلك في صورة المرأة المغتربة التي سمت ابنتها "بيمينة"؛ وهو الموقف الذي صادفته "خالدة" في المطار أثناء تأهبها للسفر باتجاه باريس، تقول "خالدة": "كانت أمامي امرأة مغتربة مع ابنتها الصغيرة، قالت البنت بتأفف: il n'ya que de le mérde dans ce bled، صرخت الوالدة في وجهها باللغة نفسها: tais tois yamina، إبتسمت لإسمها: فلا أحد يتمسك بالأسماء القديمة غير أهل الجبال والمغتربين، ولا أحد يتمسك بالوطن غيرهم، سكتت يمينة الصغيرة كان يجب أن تصمت هي الأخرى بشكل ما، وأن تتعلم لغة الصمت منذ الآن، إنها عادة متوارثة لدينا"[1].

يبين هذا الموقف المفاجئ بأن شخصية "يمينة" عادت للحياة من جديد، ولم تنسى في ذاكرة المجتمع؛ بل اخترق صداها حدود القرية ليصل إلى بلاد المهجر، وهو ما تجسد في حضور اسمها "يمينة" كتسمية محببة لدى المغتربين الجزائريين.

كما أن المتأمل في لقاء البطلة "خالدة" مع الأم المغتربة وابنتها "يمينة" في المطار يدرك بأنه موقف مفعم بالدلالة، فالروائية تضعنا أمام متناقضتين تفصلان بين (يمينة الضحية المغتصبة) و(يمينة البنت المغتربة)، فكل منهما تنتمي لجيل مختلف؛ لكنهما يشتركان في موقعهما الاجتماعي التبعي للآخر، الذي يكرس نمطية الأنثى الخاضعة وصاحبة الصمت المتوارث من سياق التسعينيات إلى اليوم، وهو ما تجسد في خطاب الأم لابنتها حينما وجهت لها خطابا آمرا يستلزم التنفيذ المباشر، لم تبدي فيه يمينة "أية مقاومة، مما يدل على استمرارية ممارسة العنف ضد المرأة بشكل أو بآخر، وامتداد فعل الصمت في المقابل، وهو يوحي بانتقال قيمة الخجل بكل مساراتها وحمولاتها الدلالية والإيديولوجية، واستمرار هذه التاء المربوطة الدالة على انكسار المؤنث فاعلة دون مساءلة"[2].

يتضح من الموقف أن الروائية ترفض التسمية باسم (يمينة)، لأنه يكرس مشاعر الأسى المتوارثة بين الإناث، وهو اسم لا يحمل أي رؤية استشرافية لغد أفضل؛ لأنه يرسخ لرمزية الصمت الأنثوي الذي نجحت السلطة الأبوية في تلقينه للأنثى على مر العصور، كما يأتي توظيف شخصية (الطفلة يمينة) في نهاية الرواية من أجل تقديم دلالة ضمنية مفادها: إما ترسيخ الألم لدى الأنثى وتوارثه أما عن جدة، أو هو يدل على إعادة بعث حياة أفضل للأنثى مستقبلا.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 95.

[2]): عصام واصل، الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م_1439هـ، ص 131.

لم تختلف نهاية الرواية عن بدايتها من حيث دلالتها السلبية الدالة على معاناة الأنثى من المجتمع، فرواية "تاء الخجل" فضحت في متنها المحكي ظاهرة تكريس الأعراف الاجتماعية لرمزية العار الأنثوي، حيث أن تغير الأجيال لم يغير من مكانة الأنثى في المجتمع، فقد ظلت الأنثى مقيدة بسلاسل التبعية للآخر؛ بل ما تغير هو تغير في طرق إهانة الأنثى وتهميشها على مر العصور، لذلك يعد الاسم جزءا من هذه الطرق التي تسيئ للأنثى، وهو ما تجلى في التاء المربوطة الموجودة في اسم (يمينة)، والتي تدل على تقييد الأنثى وتبعيتها المطلقة للآخر.

نجد في أحداث رواية "تاء الخجل" نموذجا مأساويا ينطبق على باقي الروايتين اللاحقتين (مزاج مراهقة/ أقاليم الخوف)، فقد انتهت الرواية إلى موت أغلب الشخوص الروائية خاصة المغتصبات اللواتي توفين جراء التصفية الجسدية من الجماعات المتطرفة، في حين أن البطلة (يمينة) توفيت بعد أيام جراء تأثرها بالندم من الاغتصاب الذي مورس عليها من طرف الجماعات الإرهابية المتطرفة، دون أن يكون لها ذنب سوى أنها كانت مختطفة عندهم، فكل قارئ يقرأ هذه الرواية لن يشعر بأي نوع من التعاطف اتجاه الآلاف من الفتيات اللواتي اغتصبن، وسرد عنهن في الرواية؛ بالرغم من أن أغلبهن كن فتيات بعمر الزهور، في حين ستكون أمنية كل قارئ للرواية هي: أن تعيش البطلة (يمينة)؛ وتنجو من الموت؛ فهذا التعارض في العاطفة التي يجنح فيها القارئ للتعاطف مع الضحية الواحدة (البطلة يمينة)، وتجاهله لباقي المغتصبات، يكمن في أن الروائية استطاعت أن تسلط الضوء على قصة البطلة (يمينة) كأنها المغتصبة الوحيدة في الرواية، حينما سردت عنها بشكل مركز ومكثف، حتى جعلت القارئ يحبها ويتعاطف مع مأساتها بشيء لا شعوري، فقد استطاعت الروائية بذلك أن تغير دفة السرد من مركزية السرد عن مأساة الاغتصاب الجماعي للفتيات خلال العشرية السوداء إلى التركيز على مأساة البطلة (يمينة)، عندما جعلت قضية المغتصبات محورا هامشيا، وكأنهن لا وجود لهن داخل المتن المحكي للرواية، وهو ما جعل القارئ يقع في فخ الروائية التي أجادت السرد عن مأساة الاغتصاب، وحصرت أحداث روايتها في قصة اغتصاب ووفاة البطلة "يمينة".

نجد في رواية "مزاج مراهقة" صورة مخالفة عن الاغتصابات التي تم احتشادها في الرواية السابقة، إذ تتحول دلالة الاغتصاب من المأساة إلى المجاراة، ومن الممنوع إلى المباح، وهي دلالة متناقضة عما قدمته الروائية في القصص السابقة، إذ تكشف الروائية على لسان شخصية "توفيق" عن الحياة العائلية لبطلها "يوسف عيد الجليل"، وتبوح عن الكيفية التي انفصال بها عن زوجته "ليزا"، فهو لم يتقبل الحرية الجنسية لابنته "كاتيا" مع صديقها الإيطالي في مرحلة المراهقة، يقول "توفيق": "هل تعرفين متى قرر والدي أن يعود بنا إلى الجزائر؟ حين وجد أختي مصادفة وهي ابنة الخامسة عشر بين أحضان شاب فرنسي في عقر داره، فيما أمي مشغولة بإحتساء قنينة نبيذ جزائري، وبكتابة قصيدة، وحين ثار عما

حدث، وصفته بالعربي القديم، ففي منطقها الأنثى بحاجة إلى ذكر حين ينضج جسدها وطبيعي جدا ما فعلته "كاتيا"، بالنسبة لوالدي كان لحمه يغتصب للمرة الثانية، وكان عليه أن يعلن الثورة من جديد"[1].

أستنتج من الواقعة وجود صراع مزدوج بين الأنا الأنثوية والآخر الذكوري، ترتب عنه صراع إيديولوجي بين التعاليم الإسلامية التي يتبناها "يوسف عبد الجليل" والإيديولوجيا الغربية المتطرفة التي تتبناها زوجته "ليزا"، إذ تبين الواقعة وجود توظيف مختلف لظاهرة الاغتصاب، وانتقال دلالتها من المحرم إلى المباح، وذلك راجع إلى طبيعة الفضاء الروائي الذي جرت فيه الواقعة، حيث يظهر في الواقعة التي جرت مجرياتها في فرنسا أن ممارسة الاغتصاب بين حبيبين يعد ظاهرة جنسية عادية ومشاعة في الوسط الاجتماعي الغربي، وهو ما رفضه "يوسف عبد الجليل" لاعتبره فعلا محرما في التعاليم الدينية الإسلامية التي يتبناها.

تنفتح الروائية في روايتها "أقاليم الخوف" على موضوع الجنس المحرم، حيث تبوح الروائية عن اغتصاب من نوع آخر، يُنتهك به شرف الأنثى بذريعة العلم، حيث يتم هذا الانتهاك لا أخلاقي من خلال عملية زرع النطاف في رحم الفتيات المختطفات من طرف الجماعات المتطرفة في بغداد، وهو حدث مأساوي يفضح لا إنسانية الغرب اتجاه الأنثى العربية، تقول "مارغريت": "جاء دوري وهنا تعرفت إلى الدكتور محمود، كان ملفي كاملا بين يديه، سنرى يا مارغريت مرحلة الإباضة عندك، أوكي، قال أوكي، والتفت إلي مشيرا أن أخلع عباءتي السوداء، وأستلقي على طاولة الفحص ... عصر السائل اللزج على بطني، ووضع ماكنة التصوير، هذا المبيض اليمين، هل ترين؟ وهذا الشمال، أنظري يمكنك إنجاب عشرة أطفال إن شئت، تغزل بمبيضي، وهذا غزل فريد من نوعه، لم أسمع مثله من قبل، يبتسم، ويتأمل الصورة على الشاشة كأنه يشتهيها، يا للمبيض الجميل، أنظري، مارغريت!، إلى ماذا يجب أن أنظر؟ بقع سوداء وبيضاء لا غير"[2].

تبوح الروائية عن واقعة اغتصاب "مارغريت" من طرف سجانها "محمد"، حيث تكشف تلك الواقعة الجنسية عن وجود حالة من التناقض بين ما قدمته الروائية من تشويه للاغتصاب في الروايات السابقة، وبين ما تسرده في رواية "أقاليم الخوف" عن مواقف جنسية مرغوبة، تستجدي فيها البطلة "مارغريت" سجانها لمواصلة مضاجعتها، فتتدرج فيهما لذة الاغتصاب من الشهوة إلى النشوة، تقول: "اشتهيتك منذ رأيتك من أول نظرة، مخادعة (قال)، وقضيبه المنتصب يغازلني، يغازل عانتي وفرجي يصرخ، وقد تحول إلى فاكهة طازجة تريد من يقضمها، تناول حلماتي، فسرت قشعريرة اللذة في كامل جسدي، طوقته بقدمي، وساقي، أردته أن يلجني من جديد، ولكنه ظل يلامسني ملامسة، يشعل مزيدا من الحرائق في مساحات

---

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 184.

[2]: ينظر، فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 96.

اليباس التي أعياها القحط في داخلي، لاعبني حتى لأعياني، وعاود إيلاجي، حتى أرادني هالكة في اللذة، ثم تدفق في داخلي غزيرا، دافئا، ولذيذا يملأني حتى أعمق نقطة في داخلي، قبلته مرة أخرة"[1].

كسر هذا الموقف المنحرف كل الطابوهات الساردة عن قضية الجنس في الثلاثية الروائية، وغير من صورة البوح الجنسي في الثلاثية، عندما نقلها من مرحلة تصوير الاغتصاب كسلوك لا أخلاقي إلى مرحلة تصويره كممارسة جنسية مباحة بين الطرفين بحجة الحب؛ رغم أنها تحاكي خطيئة الزنا.

كما تصور الروائية الجنس على أنه نوع من الحب؛ بدل تصويره على أنه نوع من الاغتصاب المحرم، الذي ينتهك شرف الأنثى بدون مقام شرعي يبيح ذلك، تقول "مارغريت": "طوقته بكل ما أوتيت من قوة وقبلته، كان يبتسم وهو يهمس لي: لقد اغتصبتك للتو، ضحك، وبانت فلجة أسنانه، وحقول القمح التي تتمايل في عينه، لقد مارست الحب للتو (قلت له)، اعتدل على ظهره، رميت برأسي على كتفه وحضننته، طوقني وراح يلهو بشعري القصير"[2].

تتناول الروائية موضوع الجنس بدلالة الفعل المباح نقيض الفعل المحرم، وهذا راجع لنوعية الطرح الإيديولوجي الذي تتناوله رواية "أقاليم الخوف"، فبطلة الرواية "مارغيت" تميل سلوكاتها الحياتية إلى النمط المعيشي الغربي الأمريكي، على الرغم من أن أحداث الرواية تدور في البيئة العربية (بيروت_ لبنان/ بغداد_ العراق)، لذلك فالروائية تريد في بوحها أن تفتح موضوع الثقافة الجنسية على القارئ من جهة، ومن جهة أخرى تهدف الروائية في دلالتها المضمرة إلى مخاطبة لاشعور القارئ، بهدف تهذيبه بصورة عكسية، ينجر عنها تحصيل الوعي انطلاقا من اطلاعه على الخطيئة باعتبارها ردة فعل لا واعية ناتجة عن كبت ما، إذ يساهم حشد الوقائع الجنسية في الرواية في اشباع كبت القارئ بواسطة القراءة، مما يحول دون ممارسته لخطيئة الاغتصاب في الحياة الواقعية.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 112.

[2]): أقاليم الخوف، ص 114.

2_ تمثلات تيمة الدين في الثلاثية:

2_1_ تمظهرات الصدام العقائدي في الثلاثية:

إن توظيف الروائية للتناص الديني في ثلاثيتها لا تنحصر أهميته على إثبات شساعة ثقافتها الدينية؛ بل جاء توظيفها للتناص الديني في الثلاثية كردة فعل ناقمة على الأفكار الأبوية التي أدانت الأنثى بجريمة الخطيئة في الجنة، حينما تسبب دفعها لسيدنا آدم لأكل التفاحة في إخراج البشرية من الجنة، وإنزالهم إلى الأرض بهدف الصفح والغفران، وهي الواقعة التي تحاول الرواية تقويضها في رواياتها، عبر إخضاع الواقعة لمساءلة فلسفية نسوية تحتمل تأويلا مختلفا من شأنه تصحيح هذا الزيف الذي يطال تشويه مكانة الأنثى لدى الآخر، وقد جسدت ذلك من خلال توظيف التناص الديني في رواية "مزاج مراهقة"، تتقاطع دلالته في أحد مواضعه الروائية مع قصة الخطيئة التي وقعت (لآدم وحواء) في الجنة، وهي قصة دينية تم تزييف حقيقتها من طرف السلطة الأبوية الغربية في سياق ما وفق إيديولوجية ذكورية تسيئ للأنثى، حينما ألصق الغرب تهمة الخطأ بالأنثى، بمقابل تغاضيه عن خطيئة "آدم"، فحسب مفهومهم يرجع سبب خروج البشرية من الجنة إلى خطأ "حواء"، نتيجة إغوائها لآدم، وقد تجلى هذا التوصيف في حوار البطلة "لويزا" مع "سماح" عندما اكتشفت خداع ابن عمها لها، تقول: "حين خلق الله آدم وجعله سيدا في الجنة ضجر لأنه وحيد، فخلق له حواء من ضلعه، فسر بها أول الأمر، وبعد فترة مل منها، فقال لربه: خذها عني، ففعل الله ما طلب، لكنه أرادها بعد غياب، فقال لربه: أعدها إلي فأعادها، وظل على هذه الحال ثلاث مرات، وفي آخر مرة حذره الله من هذه اللعبة، فخيره بين أن تظل معه إلى الأبد، أو تختفي من حياته إلى الأبد، فطلب أن تظل وهذا ما حصل لكن هذا لا يعني أن حواء ظلت سعيدة معه، هذا آدم الذي سجدت له الملائكة فما بالك بحبيب ابن عمك"[1].

أعطت الروائية تأويلا مختلفا "لقصة الخطيئة" مع إبقائها على رابطة مشتركة بين الواقعتين تمثلت في حضور تيمة الإغواء، فحسب صديقتها فإن "لويزا" تحاكي دور "حواء"، فهي أخطأت عندما وقعت في حب ابن عمها الذي أخذ دور "آدم"، وقد أخطأت "لويزا" عندما باحت بحبها لابن عمها؛ لكن ابن عمها خان ثقتها، عندما أقدم على انتهاك حرمة جسدها كما اقترف سيدنا "آدم" خطيئة المعصية لربه بأكله التفاحة، فسيدنا "آدم" "هو الذي اقترف الخطيئة بالأكل من الثمرة المحرمة، لكن لولا خطأ حواء ما كان يمكن لخطيئة آدم أن تقع ... إن خطأ حواء خطأ كوني بديهي، فهي المسؤولة عن كل معاناة البشرية،

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 37.

لأنها أخرجت آدم من الجنة ليسعى في الأرض بحثا عن الرزق من جهة، ويعاني من خلال "الخطأ والصواب" مكابدة العودة إلى الفردوس الذي طرد منه"[1].

تهدف الروائية من خلال إدراج هذا التناص الديني في الرواية إلى مخاطبة الحياة الباطنية للقارئ، فهي تستثير الوعي الباطن للإنسان عن طريق إعادة تأويل قصة الخطيئة، باعتبارها قصة تربط فيها السلطة الأبوية سبب معاناة البشرية في الأرض بالخطأ الذي ارتكبته الأنثى في الجنة حينما أغوت سيدنا آدم بأكل التفاحة، وهو عصيان انجر عنه خروجهما من الجنة ونزولهما إلى الأرض؛ إلا أن مكمن الاختلاف في تأويل هذا التناص في الرواية هو: أن تأويل "قصة الخطيئة" قد اختلفت دلالتها في الرواية، حيث ألحظ انتقال مكانة الأنثى في علاقتها مع الرجل من دور المذنبة إلى دور الضحية، وهذا التوظيف يحمل دلالة الإنتقام من السلطة الأبوية من أجل انصاف الأنثى في الحياة عبر الرواية، ويكون ذلك عبر دحض تلك الأفكار المغلوطة التي ربطت معاناة البشر بما اقترفته الأنثى من خطيئة الإغواء لآدم بعدما وسوس لهما الشيطان لفعل ذلك.

تعطي الروائية للتناص الديني في الرواية دلالات إيديولوجية مختلفة عما تناولته في الروايات السابقة، فنجد دلالة التسامح الديني من بين هذه الدلالات التي وظفتها في الرواية، التي تفترض وجوب تجاوز للتعصب الإيديلوجي بين الأنا والآخر، ويكون تحقيق ذلك عبر الإحتفال بمبدأ الإنسانية كمقابل للتسامح، وهو ما جسدته الروائية في استشهادها بقصة واقعية يحكيها بطلها "يوسف عبد الجليل" للبطلة "ليزا"، باعتبارها قصة ترسخ مبدأ التعايش بين الشعوب بعيدا عن التعصب الإيديولوجي، يقول: "كان لي صديق اسمه "بول جدع" اصطحبته معي في أوائل الاستقلال لزيارة الجزائر، ورغم أن اسمه "بول" إلا أنه لم يخطر ببالي أحد أنه مسيحي وليس مسلما، لسبب بسيط هو أنه عربي، وأحبه الناس لدرجة أن أحد جيراني أصر أن يعلمه الصلاة لأن رجلا في سنه حسب اعتقاده يجب أن يقوم بفروضه كاملة، وقد اصطحبه إلى المسجد عدة مرات"[2].

تشيد الروائية بصورة غير مباشرة بالمجتمع الجزائري وقدرته على التعايش الإيجابي مع الآخر المختلف إيديولوجيا عن الأنا المسلمة، فهي تريد من خلال قصة "بول" مع المجتمع الجزائري أن تعلي من قيمة التسامح الديني بين الشعوب؛ لأن أول خاصية ميز بها الله الدين الإسلامي عن باقي الديانات هي ميزة التسامح.

[1]: ينظر، نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2004م، ص 50.

[2]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 102.

تنتقد الروائية من خلال قصة "بول" التعصب الديني الذي نخر وحدة المجتمع العربي، وأسهم في تشتيت شمله، حتى أصبح مجتمعا مهلهلا ضعيفا، يسهل تفكيكه، فقد أصبحت أقاليمه مليئة بالحروب، وهو الوضع الذي الروائية لجعل قصة "بول" نموذجا للتعايش الإيجابي بين الشعوب، فهي تدعوا في رواياتها إلى تجاوز كل الظواهر الإيديولوجية السلبية التي تزيد من معاناة الإنسان العربي، وتدعوهم إلى الانفتاح والتواصل مع الشعوب الأخرى بإنسانية وتسامح، مع التشبث بالهوية، تقول "لويزا":"أتخيله الرجل الذي يستوعب كل الطوائف، ويكره التعصب الديني و...و...في كل مكان له أصدقاء، وماذا أيضا؟، أتخيله يكره الحرب، يكره العنف، وأراه شاعرا، أو رجل مسرح"[1].

أستنبط من هذا التوظيف بأن الروائية تريد تقويض مركزية الوعي الغربي لدى الشعوب العربية التابعة إليه، إذ أن الروائية تمنح شخصية "بول" دلالة القدوة الحياتية لدى الشعوب العربية، فهي تحاكي فكر الفرد العربي الذي يرى في الغرب المسيحي نموذجا للفرد الناجح في المعنى الظاهر، لكن هذا التوظيف نلمس فيه انشطارا هوياتيا عن التراث العربي الأصيل المليء بالشخصيات النموذجية، ولعل أولهم هو محمد رسول الله صل الله عليه وسلم، وهنا أطرح التساؤل التالي: إلى متى يظل العربي متشظيا في هويته متنكرا لتاريخه العربي و مقتنعا بتبعيته للغرب؟، على الرغم من أن لنا في تاريخنا العربي الطويل دروسا ملهمة وشخصيات نموذجية، نستطيع بها تجاوز مركزية الوعي الغربي، ونستطيع أن نجعل شخوصها قدوة لنا في حياتنا، وهو الأمر الذي يمكننا مستقبلا من وإعادة بعث الوعي العربي ومكانته من جديد.

تحاول الروائية في توظيف التناص الديني دحض بعض الأفكار العلمانية التي تجول عقل شخصية "توفيق"، وهي أفكار تؤسس لمقدرة العلم الإنساني على أن يكون بديلا عن الرقابة الإلهية، حيث يتحجج "توفيق" في الدفاع عن رأيه بما وصلت إليه "السينما"، باعتبارها وسيلة تصويرية تحاكي في عروضها الكيفية التي يعلم بها الله خبايا الوقائع المعيش، حيث تستشهد الروائية بحوار البطل "يوسف عبد الجليل" مع ابنه "توفيق"، عندما سعى كل واحد منهما إقناع الطرف الثاني بفكرته، إذ يستمد الطرف الأول قناعته من دور المرجعية الدينية في ترسيخ الوعي بالواقع والاقتناع به، في حين يستمد الثاني قناعته العلمية من العلم الإنساني ودوره في فهم الواقع وتجاوزه، تقول: "فقال يوسف: لا أدري كيف تدخل الموضوعات ببعضها بعضا، قبل قليل قلت إن الإنسان يريد بلوغ السلطة الإلهية، لكن الله يقول: "وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلا قَلِيلاً"، فهل يمكن أن يبلغهما بصناعة فلم، والذي أنت نفسك سميته "ماكيت" وهي بحجم الذرة إذا ما قارنته مع عظمة الكون الذي أتقن الله خلقه، وهنا الإعجاز الإلهي، أظن أنه علينا أن نحاول دائما بلوغ تلك السلطة لنشعر بعجزنا أمام قدرة الله، يبقى أن تسمي العصر عصر الفرجة، عصر

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 123، 124.

الجوع، عصر الفقر، هذه وجهة نظرك، عصر الأنبياء والرسل انتهى يا ابني، وعصر القديسين والرجال الصالحين أيضا، اليوم لم يبقى في أيدينا غير الفن لنحارب به الفساد"[1].

أستنبط من هذا الحوار الحجاجي بين الأب وابنه وجود تناص ثقافي، تتقاطع أفكاره مع فلسفة المعتزلة والأشاعرة، لكن الشيء المختلف في هذا الحوار عن تلك الفلسفات الإسلامية هو اقتناع طرفي الحوار بمحدودية الفكر الإنساني أمام قدرة الله، بخلاف تلك الفلسفات التي حاولت الخوض في موضعات دينية تفوق قدرة الإنسان فكريا وفعليا، كما أستنبط بأن الحوار بين الطرفين سادته آداب النقاش بخلاف الصراع الإيديولوجي الذي ساد تلك الفلسفات في السابق فكثيرا ما كانت تنتهي نقاشاتهم بالتهكم والانشقاق.

تسعى الروائية عند توظيف التناص الديني إلى تقويض الواقع المعيش، بعقد مقارنة بين حياة الفرد الغربي والجزائري، إذ يُظهر الواقع المعيش في الجزائر وجود تناقض بين ما هو سائد من سلوكات حياتية منحرفة تتناقض مع هوية الفرد المسلم؛ فقد انحرف المجتمع الجزائري في مرحلة الاستقلال عن قيمه الفاضلة، حيث استفز هذا الوضع المأساوي شخصية "توفيق"؛ ودفعه للاجتهاد في تفكيك هذا واقع المتأزم محاولا كشف التناقض الذي ساد سلوكات المجتمع الجزائري في مرحلة الاستقلال وما بعدها، يقول "توفيق": "يومها تذكرت ما كان يقول والدي لوالدتي في ساعات الغيظ ذلك، عن أن شارل ديغول نفسه اعترف في خطاب علني أن الشعب الجزائري مثال في النظافة رغم ظروف السجن والحياة في الغابات والفقر وغيرها، ويومها تساءلت ماذا لو أن ديغول زار الجزائر في استقلالها؟، ومازلت أتساءل إلى اليوم من المسلم نحن أم الغرب؟، الغرب يلزمه رتوشات بسيطة لحياته ليحقق فعلا ما هو موجود عندنا في القرآن، أما نحن فيلزمنا الكثير، لهذا السبب التحقت بالجامعة الإسلامية، لهذا السبب كان بودي أن أفهم هل العيب فينا أم في الدين؟، هل العيب في والدتي أم في والدي؟، أسئلتي كلها نبتت من هذا التناقض الذي عشته"[2].

سعى "توفيق" إلى تقويض مظاهر الحياة الاجتماعية في الجزائر عبر مقارنتها بالواقع الاجتماعي الغربي في سياق ما بعد الاحتلال الفرنسي، بعدما قام بعقد مقاربة تفكيكية لواقع أسرته وتعميمه على عامة المجتمع الجزائري، حيث توصل إلى وجود تناقض في الحياة الاجتماعية الجزائرية في مرحلة ما بعد الكولونيالية، وهي محصلة مقارنة انطلق فيها من ثلاثة منطلقات هي: المنطلق الأول تاريخي يقارن بين مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال، والمنطلق الثاني مكاني: تمثل في مقارنته بين فضائي الغرب الأوربي والجزائر، ثم المنطلق الثالث يتعلق بالبعد العقائدي: الذي خلص فيه إلى وجود تناقض إيديولوجي

---

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 174، 175.

[2]): المصدر نفسه، ص 187.

بين الغرب الصالح والمجتمع الجزائري الطالح، إذ يرى "توفيق" بأن الغرب القائم على الزيف الديني يعد نموذجا يقتدى به في الحياة، لكن يلزمه بعض التصويب الديني حتى يصبح غربا بالمواصفات التي أقرها الإسلام في القرآن الكريم، في حين أن المجتمع الجزائري على تشبثه بهويته الإسلامية؛ إلا أنه في مرحلة الاستقلال أصبح مجتمعا متناقضا مع هذه الهوية، نتيجة ضعف المستوى الفكري المتوارث عن الحقبة الاستعمارية، وتأثر الشعب بالحرب الأهلية التي عصفت بالبلاد في التسعينيات من القرن الماضي.

تكشف المقاربة التفكيكية التي أقامها "توفيق" على الواقع الاجتماعي الغربي والعربي عن وجود عدة تناقضات بين الإنتماء الإيديولوجي والسلوك الاجتماعي في الواقع، وهي مقاربة تحيل على نتيجة اجتماعية واحدة مفادها: أن الواقع الاجتماعي العربي صارا يسيطر عليه الزيف والهشاشة الايديولوجية، مقارنة بالواقع الاجتماعي الغربي الذي يحكمه الصلاح، فالعلم عندهم وسيلة لخدمة الدين، في حين العلم في الوطن العربي وسيل لخلق الجدال العقيم مع الإسلام، يقول "توفيق": "الغرب في مجمله مسيحي، والمسيحيون أناس يحترمون دينهم رغم كل شيء، ربما إلى درجة مناقضة حقيقة علمية، وليسوا مثل المسلمين، فما أكثر مثقفينا اللذين يناقضون العلم من أجل مناقضة الإسلام، والسخرية منه !، أنا أتصور لو أن تحريم الخنزير ذكر في الإنجيل لمسح الخنزير من على وجه الأرض مسحا"[1].

توصل "توفيق" بأفكاره التقويضية إلى أن العقل العربي حاف عن غايته الأم وهي خدمة الدين، فأصبح العقل العربي يُستخدم في مناقضة الدين وحتى التهمك عليه في بعض المواقف، وهو ما أسهم في تدهور الواقع المعيش للمجتمع العربي، بخلاف الغرب الذين يحترمون دينهم، ويحسنون إعمال العقل فيه خدمة للواقع والإنسانية.

تحاول الروائية أن تقوض الفكر العربي الذي يكرس لمركزية الغرب في التنوير المعرفي والسلوكي، فهي تنتقد بطريقة غير مباشرة الواقع العربي وما آل إليه من تبعية للغرب، أسهمت في تعطيل التفكير العقلي لدى الفرد العربي، فالروائية تطمح في هذه المقاربة التقويضية إلى إعادة بعث العقل العربي من جديد، وقد جسدت مقاربتها في شخصية "توفيق" المتعلق بالنمط المعيشي الغربي، فهو يثني في كل حواراته على السلوكات الاجتماعية للغرب بما تتسم به من تسامح وتعايش إيديولوجي بين الأنا والآخر، فهو يستشهد بشخصية جدته "إجيني"، ويعتبرها نموذجا للمرأة الغربية التي تشجع على احترام الأديان في سياق الاحتفال بعيد الكريسماس، يقول "توفيق": "أنا أحتفظ بذكريات جميلة عن جدتي "إجيني" ربما لأنني أميل للدين أكثر، وهي مسيحية متدينة، مسالمة، محبة للخير، أذكر ليلة عيد الميلاد عندها، الشجرة المزينة، الهدايا ... وكنت أتساءل وقتها من أحق بهذا العيد نحن أم هم؟، هل يمكن لإسلامنا أن يكون صحيحا دون الإيمان بنبوة عيسى عليه السلام، طبعا لا وهذا مذكور في القرآن، إذا لماذا نبالغ نحن في

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 190.

رفض عيد كهذا؟ جدتي "إجيني" تحب والدي وتحترمه، حتى إنها تعمل في شهر رمضان على تحضير الأطباق التي يحب، فتركض إليه بأطباقها قبل موعد الإفطار وتسايره، جدتي، في طيبتها ونعومتها لا يمكن أن تجدي فرقا بينها وبين أم والدي التي رأيتها، وأظن أن جدتي إجيني كانت السبب الرئيسي الذي يربط والدي بوالدتي كل تلك السنين، كان له أمل في أن تتغير وتهدأ براكتها، وتتوقف عن ذلك التطرف الذي تمارسه من غير إقتناع لا بدينها ولا بديني والدي"[1].

تسرد الروائية في هذا الموقف عن عادات المسيحيين في الاحتفال بعيد المسيح "عيسى" عليه السلام، وتبين في الوقت نفسه ردة فعل "توفيق" من هذا الحدث السنوي، باعتباره يمثل عينة من المجتمع العربي المسلم، إذ يظهر عليه عدم اقتناعه بهذا الاحتفال المحصور على المجتمع الغربي، حيث يخضع الأمر إلى تساؤلات عقلية تقوض هذه الأحقية الغربية، مقابل إقصاء أحقية الشعوب المسلمة في الاحتفاء به.

كذلك تضعنا الروائية أمام وضعية متناقضة بين شخصية الجدة "إجيني" وابنتها "ليزا" زوجة "يوسف عبد الجليل"، فالأولى تعتبرها الروائية نموذجا محبا لتواصل الأديان واحترام الاختلاف العقائدي بين الشعوب، أما ابنتها "ليزا" فهي الصورة المناقضة لأمها، فهي شخصية متطرفة، تكن العداء والنكران لدين زوجها "يوسف عبد الجليل".

2_1_1_ دحض المسلمات:

لجأت الروائية إلى توظيف هذه الآلية التفكيكية لتقويض الأفكار الشركية التي تحملها بعض الشخوص الروائية، من أجل إرساء أفكار عقائدية سليمة، حيث وظفت الروائية في رواية "أقاليم الخوف" تناصا دينيا مختلفا في دلالته عما وظفته في روايتيها السابقتين (مزاج مراهقة، تاء الخجل)؛ فقد سردت روايتها عن أحداث تقع في فضاء الشرق الأوسط، وهو فضاء معروف بانفتاحه على تعدد المعتقدات الدينية؛ حيث يسود هذا التنوع والاختلاف بين الأديان تعايش خادع، يخفي مضمره نزاعا إيديولوجيا هداما لوحدة الشعوب، وهو ما تحاول الروائية تقويضه في روايتها "أقاليم الخوف".

تتناول الروائية أحداثا ترتبط بأسرة العمة "روزين"، التي تضم في تعدادها شخصيتين هما العمة "روزين" وهي شخصية المسلمة والخادمة السيريلانكية "ريكا" المتبناة للمعتقد البوذي، فرغم هذا الاختلاف الإيديولوجي الحاصل بينهم، إلا أن كل واحدة منها تسعى إلى مساعدة الأخرى في كنف الأسرة الواحدة، وهي أسرة تسودها ظاهريا مظاهر التعايش الوضعي (الحق والواجب) كالتي تربط العبد بالسيد؛ إلا أن هذا التعايش الأسري في مضمره تعايش مفخخ، لأنه يحمل في داخله صراعا مبني على رفض فكرة حرية

[1]: ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 193، 194.

المعتقد، وقد تجلى ذلك في محاربة العمة "روزين" للفكر الوثني الذي تعتنقه خادمتها "ريكا"، إذ تقدم العمة على التكسير المتكرر للتماثيل البوذية والوثنية التي تعبدها "ريكا"، كما تجتهد العمة "روزين" في إقناع الخادمة "ريكا" بالتخلي عن هذا السلوك التكفيري، وتودعوها إلى اعتناق الإسلام، تقول "العمة": "زعلت مني الست لأني بالغلط وقعت تمثال بوذا تبعها، ها ياها صار لها يومين حردانة لأني كسرتلها ربها مثل ما بتقول: تسكب أوليفيا القهوة في الفناجين، وهي تعلق مازحة، فيما الضحكة تخنقها: ؤلي عليكي يا عمتي روزين، راضيها، وبكرة بجيبيلها حدا من قبلها تمثال جديد، لكن العجوز لا تقبل: عمرها ما ترضى، أنا فهمتها من أول يوم، هون الله والمسيح، تتعب أوليفا في جعل العمة روزين تستوعب أن البنت حرة في معتقدها الديني، وعند خروجنا من عندها، تهمس لي أن العمة قد تكون كسرت التمثال قصدا"[1].

سعت الروائية في هذه القصة إلى تبيان التعايش الديني السائد في أسرة العمة، إلا أن هذه الأسرة يتخللها صراع إيديولوجي مرده رفض العمة "روزين" للطقوس الوثنية التي تمارسها خادمتها، وهي طقوس تشيع الكفر بالله (أستغفر الله)، لذلك فموقف العمة مستمد من إدراكها بأن الدين الإسلامي تحكمه مبادئ إيمانية سامية ومطلقة لا نحيذ عنها؛ مثل: عبادة الله وحده لا شريك له، ويتأتى ذلك في قول الله تعالى: "لَوْ كانَ فِيهِما آلِهَةٌ إِلاَّ اللَّهُ لَفَسَدَتا فَسُبْحانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ"[2].

إن المسلم مجبول بمطلقية تامة على عبادة الله وحده لا شريك له/ وهو ما مثلته الروائية في تشبث العمة "روزين" بدينها الإسلامي، واصرارها على إقناع خادمتها "ريكا" باعتناق الإسلام، و التوبة من خطيئة الكفر التي اقترفتها حينما اتخذت من التمثال الحجري إله لها، فهذا التصرف الوثني أجبر العمة على انتهاج ردة فعل عدوانية اتجاه وثنية الخادمة "ريكا"، إذ أقدمت على كسر تماثيلها، حيث أستنبط من توظيف الروائية لواقعة تكسير التمثال الوثني وجود تناص ديني مستمد من قصة سيدنا "إبراهيم" عليه السلام مع قومه الضالين، عندما أقدم على تحطيم أصنامهم بفأسه، يقول الله تعالى: "وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ (57) فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ (58) قَالُوا مَنْ فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ (59) قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ (60) قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَى أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ (61) قَالُوا أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ (62) قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطِقُونَ(63)"[3].

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 21، 22.

[2]): القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 22.

[3]): القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 57_63.

إن الهدف من توظيف هذا التناص الديني هو: تصحيح المعتقد الديني لدى الخادمة "ريكا"، فالعمة "روزين" بطريقة غير مباشرة تحاول إقناع خادمتها "ريكا" بالتوبة إلى الله، وتدعوها ضمنيا إلى اعتناق الدين الإسلامي وترك عبادة الأصنام، حينما بينت لها بأن تمثالها "بوذا" ما هو إلا صنم وثني مصنوع من الحجارة وليس ربا، فهو قابل للكسر، وعاجز عن حماية نفسه في الوقت نفسه_ فكيف سيتمكن من حمايتها إذا هو أصلا عاجز عن حماية نفسه؟، فهذه الحجة المنطقية هي ما حاجت بها العمة خادمتها من أجل دحض الفكر اللاهوتي الخاطئ الذي تعتنقه خدامتها.

تتناول الروائية في روايتها "أقاليم الخوف" حوارا فلسفيا جدليا بين شخصيتي البطلة "مارغريت" و "شهد"، وهو حوار يشبه الحوارات الفلسفية التي كانت تثار من طرف فرق المعتزلة والأشاعرة والجبرية في الفكر الفلسفي الإسلامي القديم، فمواضيعهم كانت تدور حول مصير الإنسان والوجود والحساب والجزاء، وهي حوارات غلب عليها السؤال الجدلي العقيم، وانتهت نقاشاتهم إلى الشتات، وآل مصير فلاسفتها في حالة متقدمة من الجدال العقيم إلى الإلحاد؛ تقول "مارغريت": "حتى شهد لا أفهم لماذا تتوتر بشأن هذا الموضوع، فهي من جهة تستشهد بكمال أخلاق النبي محمد (ص) بحادثة اليهودي الذي كان يؤذيه، وحين اختفى لأيام سأل عنه النبي (ص)، وزاره حين عرف أنه مريض، وأحيانا أخرى تستشهد بأحاديث غريبة على أن المسلم إذا قتل يهوديا دخل الجنة، وعبقرية شهد لا تتوقف عند هذا الحد، فهي أحيانا تعتبر "هتلر" بطلا لأنه أحرق اليهود، وحين أسألها: هل سيذهب إلى الجنة؟ تجيب لا وبثقة نفس عالية، رافعة حاجبيها إلى فوق ليأخذ الغرور والتعالي مساحة أكبر على ملامحها، فهتلر ليس بمسلم، وكل من ليس بمسلم في النار ! أتبعها بأسئلتي، فأسألها مرة أخرى: ولكن هتلر لم يختر والديه، ولا الأرض التي ولد فيها وكبر فيها، ولا المجتمع الذي تواجد فيه، فتجيب: وظيفة كل إنسان في الحياة البحث عن الله، ألم تسمعي بالذين اعتنقوا الإسلام وتابوا إلى الله من مشاهير هذا العالم؟، يغيب عن شهد أن آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام معتنقا المسيحية، أو ذاهبا إلى الإلحاد مباشرة، تعبا من التطرف، والتدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر ! وليس للتقرب إلى الله"[1].

إن هذا الحوار عقيم في منطلقه ونهايته؛ لأنه لا يخلص إلى نتيجة دينية تفيد البشرية، فهو حوار يغلب عليه الجدال الفلسفي العقيم، الذي يهدف إلى التشكيك في إيمان المسلم من خلال استفزاز وجدانه وعقله بطرح قضايا دينية لا حول ولا قوة للمسلم فيها، فتدفعه هذه الاستفزازات الفلسفية إلى الشك في وجوده ومصيره ودينه، مما ينجم عنها انحراف المسلم عن مساره الديني الصحيح، والوقوع به في فخ الإلحاد أوالردة عافانا الله منها.

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 35.

تنتقد الروائية في موضع آخر من الرواية الفكر الوجودي للإنسان العربي؛ بسبب ما يحمله من أفكار متطرفة تتعارض مع جاء به الدين الإسلامي، حيث يختزل المتطرف طاعة الله في الجهاد، وهو ما جسدته الروائية في سؤال البطلة "مارغريت" للبطل "نوا" عن حقيقة الحروب الطاحنة التي تدمر الشرق الأوسط، فقد أشاعت الحروب فيه الفناء بعدما كان جنة غناء، تقول "مارغريت": "هل خلقنا الله فقط لنجر أعناق بعضنا البعض من أجله؟، أسأل نوا فلا يجيب، ونحن في شقة شارع المقدسي الملونة، وهو منغمس في كتابة تحليله على جهازه، فأردف: المسلمون غريبون بآياتهم الجهادية يا نوا ماذا لو خلقنا في مكان آخر غير أمريكا، ماذا لو خلقنا في أفغنستان؟ أو دارفور؟ أو فيقاطعني مازحا: كنت ستكونين مغطاة بالبوركا، هذا الرداء الأزرق الذي فرضته طالبان، وتعيشين وكأنك في حفلة هلاوين لا تنتهي!، أغضبني مزاحه عكس ما كان يتوقع وعكس ما توقعت"[1].

إن تساؤل البطلة حول جبرية المعتقد الذي خلقت عليه، يندرج ضمن الأسئلة الإنكارية التي لا تتقيد بجواب معين، حيث يظل الجواب معلقا كطرح فلسفي مترامي الاتجاهات والرؤى، وهو ما جسدته في عجز "نوا" عن الإجابة عليها، فهو سؤال تنكر فيه البطلة "مارغريت" ما هو سائد من عنف وتقتيل.

2_2_الحفر في شخصية رجل الدين وسلوكياته:

من بين الشخوص التي وظفتها الثلاثية في متنها المحكي شخصة رجل الدين، وهو توظيف لا تريد به الاحتفاء بهذه الشخصية، وإنما سعت إلى تقويض كينونتة، بفضح وتعرية دلالته المضمرة التي تتناقض مع ما يبدو عليه من قدسية وطهارة في الظاهر، لذلك تقدم الروائية في روايتها "مزاج مراهقة" على فضح الواقع المتأزم الذي حل بالجزائر إبان التسعينيات، حيث ترجع أسباب ذلك إلى التطرف الذي عرفه الشباب الجزائري في تلك الحقبة إلى شيوخ الدين؛ لأنهم أسهموا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تأزيم الواقع المعيش، حينما اختزلوا مفهوم الإسلام والحياة في مواضيع ضيقة محصورة على الجهاد والعقاب والعذاب، وهو الموقف الذي تجسد في حوار البطلة "لويزا" مع "توفيق"، "فتوفيق" يرى بأن هذا التشويه الذي طال الإسلام سببه شيوخ الدين أنفسهم؛ لأن فواتيهم الكثيرة على القنوات الإعلامية لم تنتج لنا إلا مجتمعا عاطلا عن التفكير وضائعا في التطرف، يقول "توفيق": "ونحن رغم كامل قوانا العقلية ضائعون بين الحانات والجبال والأرصفة المتخمة بالعباد...وفوق هذا نذبح بعضنا بعضا، كيف يمكننا إقناع العالم بروعة إسلامنا، حتى إعلامنا، يصر على تقديم شيوخ بلحى مخيفة، وأصوات حادة، لا يتحدثون إلا عن النار والعقاب"[2].

[1]: فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 46، 47.

[2]: المصدر نفسه، ص 192، 193.

أستنبط من هذا التوصيف الإيديولوجي وجود تغير في استخدام مصطلحي (شيوخ الدين / رجال الدين)، حيث جاء توظيفهما مختلفا عما استخدمته الروائية في الروايات السابقة، فكان استعمالهما مفعما بالدلالة التي تتجلى في تغير نوعية الأشخاص المكلفين بخدمة الدين، حيث يظهر بأن مصطلح (رجال الدين) هو مصطلح متخصص بفئة معينة مؤهلة تأهيلا علميا وأخلاقيا كافيا يمكنها للإفتاء وإمامة الناس، في حين أن مصطلح (شيوخ الدين) هو مصطلح يكرس لمركزية الهيمنة القبلية، التي كانت تقر بحكم سلطة كبار السن بغض النظر عن مؤهلاتهم العلمية، لذلك تحاول الروائية تقويض هذا الوضع غير المتزن؛ لأنه يكرس لسلطة العاطفة على حساب العقل.

تقوض الروائية في حوار البطلة "لويزا" مع "نرجس" فكرة مظهرية التدين وشخصنته وفق شكل مظهري معين، يتجسد من خلاله تدين الشخص من تطرفه، وقد جسدت الروائية ذلك أثناء انتقاد "لويزا" لصديقتها "سميرة" عندما نصبت نفسها في نفس مرتبة زوجات الصحابة، فمظهرها المتحجب سمح لها بتلقيب نفسها "بأم عقبة"، في حين أنها تنعت كل فتاة تخالف مظهرها بالفتاة الشاذة، تقول: "أنا سأقول لك ذلك، إنها سميرة تلك العقرب التي سمت نفسها أم عقبة، حين طردتها ماجدة من الغرفة، البنت فنانة، وتحب الهدوء لتعمل، وسميرة قلبت الغرفة إلى زاوية دروشة، حين تعرفين معنى الإسلام جيدا ستغيرين رأيك، ياسلام والإسلام لايمكنني أن أعرفه إلا من خلال أم عقبة التي تنبعث منها رائحة العرق، لتستحم كما أمرنا الله قبل أن تعمل على نشر الدعوة بالإشاعات"[1].

أستنتج من هذا التوظيف بأن الروائية تجري مقارنة إيديولوجية بين شخصيتي "إيجيني" و"سميرة"، إذ تعد "سميرة" نموذجا للتنمر الأنثوي ضد إيديولوجية زميلاتها الجامعيات على الرغم من أنهن مسلمات مثلها، وهنا يتجلى الاختلاف بينها وبين شخصية الجدة المسيحية "إجيني"، التي دعت إلى ضرورة التحلي بالتسامح الديني بين أفراد أسرتها المختلفين إيديولوجيا، وقد انتهى هذه الموازنة إلى أن الطالبة "سميرة" مارست القطيعة مع زميلاتها؛ في حين دعت الجدة "إيجيني" إلى الوصال بين الزوجين ورفض انفصالهما.

تقوض الروائية في روايتها "مزاج مراهقة" الواقع الأليم الذي حل بالوطن بسبب الجماعات المتطرفة، عندما أشاعوا الخراب فيه، وانتهكوا أمن مواطنيه، بحجة أن حربهم الأهلية نهي وع من الجهاد، فالروائية دحضت هذه الذريعة الوهية بواسطة استدلالها بمقالات بطلها "يوسف عبد الجليل"، التي كشف فيها بأن جهادهم باطل؛ لأنه قائم على أفكار غريزية تقتصر على تحسين مستوى المعيشة مظهرا ولقمة، دون أن يكون لهم أفكار استشرافية تخدم الوطن والدين مستقبلا، تقول "لويزا": "وأذكر أنه قال أيضا في موضع ما من مقالاته: الإسلام تجاوز مرحلة السلاح، وهؤلاء ليست غايتهم نشر الإسلام، غايتهم أن

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 204.

يأكلوا أحسن، ويشربوا أحسن ويتزوجوا، وينجبوا، ويعيشوا حياة أقل بؤس، مطالبهم الحقيقية نابعة من رغبات الذات لأن الإسلام اليوم حاجة إلى خطاب علمي قوي لينتصر"[1].

تفصح الروائية عن الأفكار الضيقة التي يتحجج بها أفراد الجامعات المتطرفة في جهادهم، حيث تنحصر هذه أفكار في بوتقة الحفاظ على البقاء وإشباع الغريزة، مما يجعل الدين الإسلامي بريئا من تطرفهم؛ بسبب وجود تناقض بين ما يرفعونه من شعارات سامية، تتعارض مع ما يمارسونه من تعنيف وتقتيل للأبرياء من أجل تحقيق مصالح مادية ضيقة؛ تتمثل في :العيش الكريم والزواج وارتداء الملبس الأنيق، لذلك فقد نتج عن تطرفهم دمار للوطن وتشويه للإسلام.

ينتقد "توفيق" في حواره مع البطلة "لويزا" الواقع المرير الذي مر عليه الجزائر؛ بسبب تطرف الجماعات المتطرفة ومغالاتها في استعمال القوة باسم الدين، فهو يرى بأن كل هذه السلوكات القمعية لا تتعلق بالدين في شيء، وقد تحجج "توفيق" في تقويضه لهذا الواقع المتأزم بسفر أحد المناضلين السياسين في الحزب الإسلامي إلى انجلترا، حتى يتعرف على الإسلام الحقيقي هناك، وهي حقيقة مرة أراد بها "توفيق" تقويض الأفكار المتطرفة في الجزائر، حينما وصل الأمر بالمسلم أن يتعلم مبادئ إسلامه من البيئة الغربية، يقول "توفيق": "هل تظنين أن عباس مداني اخترع هذا التيار من مخيلته، لقد أبعد عن الجزائر بمنحة دراسية إلى إنكلترا، لكن إحتكاكه بالغرب جعله يكتشف حقيقة الإسلام أكثر، بقي إختياره للطريقة التي يحقق بها أفكاره هو الشيء الذي يعطه مزيدا من الوقت والاستشارات لينجح"[2].

يتبين أن إرسال السلطات الجزائرية لأحد القياديين في الحزب الإسلامي إلى الخارج بمنحة دراسية هو حدث مخطط له من أجل تحقيق غاية استشرافية من شأنها أن تحسن وضع البلاد مستقبلا، حيث تبدو هجرة القيادي في ظاهرها سفرية من أجل متابعة الدراسة بالخارج؛ لكنها في المضمر كانت خطة مدبرة من السلطات العليا للبلاد بهدف منح القيادي فكرة عن الإسلام الحق الذي يجب أن يسود الجزائر مثلما يسود أوربا، حيث يتم تحقيق ذلك الواقع الاستشرافي بواسطة انتهاج خطاب يقوم على الاهتمام بالعلم والدين المعتدل بدل التطرف.

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 212.

[2]: المصدر نفسه، ص 193.

تبدع الروائية في توظيف سياق الحب خدمة للدين، عندما وصفت موقفا حواريا بين الشخصيتين "لويزا و"يوسف عبد الجليل"، حيث بدى الحوار في ظاهره على أنه حوار بين حبيبين؛ إلا أنه في دلالته المضمرة موقف يدل على أن الحب الذي بينهما ما هو إلا وسيلة ترغيب لاقناع "لويزا" بقراءة القرآن، قصد تحسين ملكتها اللغوية والفكرية، حيث حفل الموقف الحواري بين الشخصيتين بأسلوب الترغيب في قراءة القرآن بعيدا عن أسلوب الإكراه والتعنيف الذي تمارسه الجماعات المتطرفة عندما سعت إلى فرض الدين في الجزائر باستعمال قوة السلاح والقتل، تقول "لويزا": "ضحك وقال: هذه علامة جيدة، سيكون لك مستقبل في الأدب، لكن عليك بقراءة القرآن، سيقويك معنويا ولغويا، قلت له: لا أملك مصحفا هنا والذي في البيت كبير، فقال لي: عندي مصحف في البيتمحفوظ في علبة جميلة، جلبته من مصر من زمان، سأحضره لك في هذين اليومين"[1].

حسب رأيي إن هذا الموقف الروائي هو واحد من أجمل الأحادث السردية في الرواية، لما إتسم به من استعمال لأسلوب ذكي يعتمد على النصح والإقناع في الدعوة للإسلام، فهو أسلوب عقلي يخالف الأسلوب المتطرف الذي كانت تنتهجه الجماعات المتطرفة في التسعينيات من القرن الماضي، وهو ما سعت الروائية لتقويضه من خلال توظيفها لشخصية "يوسف عبد الجليل" في المتن المحكي للرواية، باعتباره شخصية مثقفة تمتع بالتدين المعتدل، تسعى لإقناع الآخر للدخول إلى الدين الإسلامي بطريقة سلمية تشيع فيها دلالة التسامح الديني.

تكشف الروائية في نهاية روايتها عن وحشية الجماعات المتطرفة، حينما كشفت عن التناقض الحاصل في سلوكاتهم، فهم في الظاهر يدَّعون امتثالهم لتعاليم الدين، في حين أنهم يجنحون في الخفاء إلى استعمال السلاح والتقتيل لترهيب الناس، وقد جسدت الروئية موقفها الناقم من الإرهابيين في الرواية بأسلوب تراجيدي، حاكت فيه وحشية الجماعات المتطرفة في تقتيل الناس؛ عندما أقدم المتطرفون على اغتيال "يوسف عبد الجليل" يوم الحفلة، فقد استطاعت الروائية في هذا الموقف أن تقوض سلوكاتهم المتطرفة، وتشوه شخصيتهم لدى القارئ، تقول "لويزا": "تقدم بعض الخطوات نحو الباب، ثم رفع رأسه مرة أخرى وأراني العلبة المزخرفة، حاملا إياها نحو الأعلى قليلا وقد عرفت أنه المصحف الذي أحضره لي، لكن ثلاثة شبان لا يتجاوز واحدهم العشرين قفزوا فجأة من وراء البوابة، ناداه أحدهم بصوت مرتفع: يوسف عبد الجليل، التفت يوسف نحوهم وهو مازال يحمل المصحف، التفتنا كلنا كنا نشاهد المشهد وكأنه حدث بالتصوير البطيئ، أخرج أصغرهم مسدسا من تحت سترته، وأطلق نحوه الرصاص، ... وصار جثة تتغطى بمصحف اخترقه الرصاص ورداء من الدم، لكن أحدهم أمسك بي، أبعدني قليلا عنه، وأصوات

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 238.

وأصوات، وإذا بتوفيق يمسكني، ويصفعني، لأنتبه وهو يقول لي: مازال حيا، توقفي عن البكاء، مازال حيا، تحرك الجميع بسرعة، حين طارت سيارتان إلى المستشفى الجامعي"[1].

أستنبط من منظور التحليل النفسي لحدث الاغتيال أن الواقعة المأساوية تضع الجاني (الجماعات المتطرفة) تحت سلطة تأويل المشاهد أو القارئ للحدث، إذ تتجسد لدى القارئ صورة مشوهة عن الجماعات المتطرفة عند اغتيالهم للأبرياء بدون وجه حق، مما يدفع القارئ إلى التعاطف مع المجني عليه.

لذلك أستشف من واقعة اغتيال "يوسف عبد الجليل" وجود تناص أدبي مع النهاية التراجيدية التي انتهت إليها مسرحية عقدة أوديب أثناء محاكمته من طرف الآلهة، فقد ترتب عن واقعة الاغتيال دلالة تعلي من شخصية "يوسف عبد الجليل" كبطل وطني يحمل مشعل الإسلام، الذي رمزت له الروائية بالمصحف الكريم، حينما أراد تقديمه كهدية للبطلة "لويزا" من أجل الإطلاع عليه، ومن جهة أخرى أدانت الروائية الجماعات المتطرفة وشوهت شخصيتها؛ لأنها أساءت للدين، وهي نهاية مفعمة بالجمالية الأدبية والعبر الواقعية كاشفة عن الخيال الخصب الذي تتميز به الروائية؛ ولكنها نهاية تحتاج إلى قارئ متمرس لفهم دلالتها العميقة من جهة أخرى.

تختم الروائية جمالية المشهد التراجيدي في واقعة اغتيال بطلها "يوسف عبد الجليل" بوصف توضح فيه الدور الذي لعبه المصحف الكريم في حماية بطلها من الرصاصات الغادرة التي تلقاها من المتطرفين، وهو المشهد الذي توضحه أثناء حوار "لويزا" مع "توفيق"، تقول "لويزا": "كيف والدك اليوم؟، مازال في غرفة الإنعاش، لكن ما أنقذه حتما هو سمك المصحف والعلبة، الرصاصتان تعثرتا به، أما رصاصة الكتف فلم تؤثر، سيعيش أليس كذلك؟، إحتمال كبير، إن شاء الله"[2]

جاءت نهاية الحادثة المأساوية مفعمة بالدلالة، حينما ربطت الروائية استمرارية حياة البطل "يوسف عبد الجليل" بالمصحف الكريم، فهذه الدلالة تعلي من دور المثقف في نشر الدين، وهي في الوقت نفسه تدين بطريقة غير مباشرة الأسلوب المتطرف الذي انتهجته الجماعات المتطرفة في نشر الدين عنوة، عندما كرست هذه الطائفة أسلوب الترهيب في فرض التعاليم الدينينة على المواطن الجزائري في سياق التسعينيات، وهي واقعة تكشف بأن الشعوب بحاجة إلى العلم لكي تعتنق الدين، ولا تحتاج إلى السلاح حتى تعتنقه عنوة.

[1]): ينظر، فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة ، ص 279، 280.

[2]): المصدر نفسه، ص 283.

تتطرق الروائية في رواية "تاء الخجل" إلى قضية استغلال الجماعات المتطرفة للمنابر الدينية، وتحريفه اللنصوص الدينية من أجل تنفيذ جرائمها الشنعاء ضد الأنثى، وهو وضع ترتب عنه إشاعة الخراب في الوطن، فقد باحت الروائية في مقطع "دعاء الكارثة" عن استغلال المتطرفين لسلطة الدين من أجل مباركة جرائمها ضد الأنثى الجزائرية، حيث أصبح المجتمع يبارك الممارسات المحرمة (كالزنا، والتقتيل) ضد الأنثى، تقول "خالدة": "تبدوا المآذن غائبة في حلم ما، تعانق البنفسج في السماء، وكأنها في حالة حب، الناس يرددون "الله أكبر"، الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت: اللهم زن بناتهم، قالوا: آمين، وحتى حين قالت: اللهم يتم أولادهم، قالوا: آمين، وحتى حين قالت: اللهم رمل نساءهم، قالوا آمين، كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة، اللهم زن بناتهم: آمين، اللهم رمل نساءهم: آمين، اللهم يتم أولادهم: آمين، كانت موضة، جبهة الإنقاذ !، صرعة، تغيير"[1].

تضعنا الروائية في هذا المشهد أمام مقارنة مختلفة الدلالة، فهي تعقد مقارنتها بين واقعة الاغتيال في رواية "مزاج مراهقة" وهذه الواقعة التي تصور استغلال المتطرفين لمنابر الدين من أجل تجريم الأنثى، حيث تكشف فهذه المقارنة تعن النهاية السامية التي انتهت إليها واقعة الاغتيال، حينما استثمر البطل الواقعة المأساوية لخدمة الدين ونشره، بخلاف النهاية المأساوية التي تصورها واقعة "دعاء الكارثة"، حينما أسيء استغلال المنابر الدينية لتشويه الدين بدل خدمته، وهذا هو الفرق بين الدلالتين المستنبطتين من الواقعتين المأساويتين في الروايتين.

تنتقد الروائية في رواية "أقاليم الخوف" الوضع المأساوي الذي يسود الشرق في سياق الحرب، فقد حولت الحرب أرض الشرق الأوسط إلى مقابر جماعية، حتى صارت شعوبها تحيا الصباح لتنحر رقابهم في المساء، فشاعت في المجتمع مظاهر الحداد، وسادت فيه مشاعر الحزن، إذ يرجع السبب في ذلك إلى مغالات المتطرفين في التطرف، تقول "مارغريت": "الشرق يعطينا شعورا بالخوف على أننا غير محصنين، غير محميين، مخترقون، عزل، وكأننا نعيش في خلاء تجتمع فيه كائنات مسعورة مستعدة فقط لجر رؤوسنا لأسباب تافهة ... وفي مدن الشرق هذه نخاف من الله، ونرتعب منه، فنتصرف وكأننا لصوص نسرق متعة الحياة متى سنحت لنا الفرصة، ونبتلعها وكأننا نبتلع الممنوعات، الشرق ليس سيئا لهذا الحد، يقول نوا، ولكنه لا يقنعني، يسرد محاسن الشرق كلها، ولكنها لا تعنيني مادام الشرق تحت سيطرة مجموعة من الأئمة المشبوهين، وما دام أغلب هؤولاء الأئمة مسيرين من طرف منظمات إرهابية، لتفتيت الشرق "[2].

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51، 52.

[2]: ينظر، المصدر نفسه، ص 47، 48.

إن موقف البطلة "مارغريت" في رواية "أقاليم الخوف" لا يختلف عن موقف البطل "توفيق" في رواية "مزاج مراهقة"، عندما نسب سبب تأزم الوضع في الوطن العربي إلى رجال الدين المتطرفين، بسبب ما حملوه من أفكار متطرفة، شوهت حقيقة الدين الإسلامي، وتسببت في تأزيم الوطن بالحروب.

كما ألمس في تحليل تأزم الواقع في الثلاثية الروائية اختلافا في استعمال مصطلح الجماعات المتطرفة، فبعدما كان المصطلح المستعمل هو (رجال الدين، شيوخ الدين)، ها هي الروائية تدرج مصطلحا جديدا تمثل في (الأئمة المشبوهين)، لاعتباره مصطلحا يدل على أزمة العقل العربي في فهم الدين، مما ترتب عنه تطرف الشعوب ودمار لأوطانها بدل إصلاحها والعمل على ازدهارها.

3- تمثلات تيمة السياسة في الثلاثية:

عدت السياسة في العرف الاجتماعي الأبوي من القضايا التي تمنع الأنثى عن المشاركة فيها حضورا وتعبيرا؛ لأن السياسة عند السلطة الأبوية هي امتداد للقضايا العقلية التي يستحضر فيها العقل والمنطق، وهو الوضع الذي يتعارض مع التركيبة البيلوجية للمرأة، لذلك قامت السلطة الأبوية بإقصاء الأنثى من الحياة السياسية، ومنعتها من ولوج معتركها. حتى لا تكون ندا للرجل، حيث كانت هذه السلوكات الجبروتية الممارسة اتجاه الأنثى امتدادا للعرف الذكوري الذي يكرس فحولة الرجل، ويرسخ فكرة الدونية الفكرية للأنثى؛ لأن المرأة في نظر الرجل هي: كيان بشري قاصر على إعمال ملكته عقليا ومنطقيا، وهو ما يتعارض مع خصوصية السياسة؛ لذلك جاء توظيف الروائية للنص السياسي في الرواية من أجل "ملامسة أبرز القضايا الأساسية، والوقوف عند انعكاساتها على الفرد والمجتمع، بسبب تفاعل المرأة الجزائرية مع الظاهرة السياسية لوطنها، حتى وإن كانت أغلب الحالات، على اعتبار أن النشاط السياسي في أغلبه كان حكرا على الرجل، وقد تناولت المسألة السياسية من زاويتين، تعكسان موقفان مختلفين من الثورة الجزائرية ومن السلطة السياسية الراهنة"[1].

إن الروائية في توظيفها لقضية المشاركة الأنثوية للرجل في القضايا السياسية، إنما هي تقوم بتقويض الفكر الإزدرائي الذي مارسته السلطة الأبوية اتجاه الأنثى، عندما نجحت في تبيان حجم الوعي السياسي الذي صارت تكتسبه الأنثى في سياق الحداثة، حيث أصبح بمقدورها المشاركة في المحافل السياسية ومناقشتها بالتحليل والانتقاد، واستحضار أحداثها التاريخية الماضية، واستشراف آفاقها المستقبلية، وقد جسدت الروائية هذا كله عبر ثلاثيتها الروائي في الظواهر السردية التالية:

[1]): بعلي حفناوي، الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2015م، ص 10.

3_1_ رمزية الثورة في الثلاثية بين عراقة الماضي وانتكاسة الحاضر:

تحكي الروائية في ثلاثيتها الروائية عن السياق التاريخي المرير الذي مر به الوطن الجزائري إبان التسعينيات من القرن الماضي، وكذلك تعبر الروائية في رواية "أقاليم الخوف" عن مرحلة ما بعد سقوط بغداد سنة 2003م وانعكساتها على الشرق الأوسط، وهي كلها أحداث تاريخية لها تبعاتها المتأزمة على الشعوب، فقد أسهمت الحروب في تأزيم الواقع المعيش في الوطن الجزائري والشرق الأوسط، مما ترتب عنها تفكيك لوحدة الأوطان التي حل بها الدمار، وارتهنت شعوبها إلى الشتات والتقتيل والهجرة.

تبوح الثلاثية عن العديد من الحقائق السيسيوتاريخية المألوفة منها والأحداث المهمشة منها، فهي تحاول تقويض مركزية الأحداث التاريخية بماحملته الأحداث التاريخية الهامشية من حقائق كانت مخفية في السابق، والتي تعيد الروائية بعثها في رواياتها من أجل تحقيق غاية سامية هي انفتاح القارئ على الأحداث المتستر عنها من التاريخ الجزائري بعيدا عن مركزيته التاريخية المألوفة_ أي تقويل ما لم يبح به التاريخ المجيد ذاته، لهذا اعتبر "التناص التاريخي سمة للأدب النسوي، ولأدب الأقليات المهمشة، وبهذا فالمرأة إذ تسخر من التاريخ، فإنها تسخر من كل القيم التي أنتجها الذكور على امتداد تاريخ البشرية البشرية الطويل"[1].

إن الرواية النسوية في توظيفها للتناص السيسيوتاريخي تعد ذاكرة موازية للذاكرة التاريخية والسياسية الأصل والخالدة في الذاكرة الجماعية للشعوب، حيث أستشف وجود علاقة ترابط وتكامل بين تيمة السياسة والتاريخ في الرواية، فهما وجهان لعملة واحدة لا فصال بينهما؛ لأن القضايا السياسية المركزية منها والمهمشة تجري أحداثها في نسق تاريخي معين، يصعب الفصل بينهما، لذلك فبمقدار الأثر الذي تتركه هذه الأحداث في ذاكرة الشعوب والأفراد، يتحدد عمر استحضار لتلك الواقع من الذاكرة الجماعية والفردية في الرواية.

إن إقحام الروائية في ثلاثيتها للموضوعات السيسيوتاريخية يعد إضافة جديدة في الرواية النسوية، لأنه يظهر الوعي الذي وصلت إليه الروائية في إلمامها بالقضايا السيسيوتاريخية التي مر بها التاريخ الطويل للشعوب، فهي تطرحها بأسلوب جريء يكسر رتابة السرد المحافظ، ليقتحم السرد المسكوت عنه، وهذه الخصوصية في السرد استمدتها الروائية من تجربتها الصحفية، التي استخدمتها في الرواية على شكل سرد سيسيوتاريخي، يؤرخ لأحداث متنوعة ظلت إلى غاية الماضي القريب ممنوعة من البوح؛ وقد استطاعت الروائية أن تعبر عن هذه القضايا السيسيوتاريخية المسكوت عنها بأسلوب السير الذاتي، يجمع بين البوح والإعتراف المستمدين من التجربة الشخصية للروائية، وقد تمثل توظيف السرد السيسيوتاريخي في الثلاثية الروائية؛ كالآتي:

[1]): عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص 192.

3_1_1_ دحض الرمز التاريخي:

وظفت الروائية في ثلاثيتها مشاهدا تاريخية مستوحاة من التاريخ الجزائري، بعيدا عن مركزية الأحداث الثورية المألوفة، والتي تسعى من خلالها إلى إعادة مساءلة التاريخ الثوري من جديد، عبر دحضها للمقولات التي تنقص من القيمة التاريخية للرموز الوطنية، وقد تجلى ذلك في استظهارها لقصة البطلة الأمازيغية "كاهية" في رواية "مزاج المراهقة، حيث سعت الروائية من خلال هذه الواقعة إلى الدفاع عن تاريخ الملكة "ديهيا"، بعدما تم تشويه رمزيتها بلقب سافر هو "الكاهنة"، رغم أن اسمها الحقيقي هو "ديهيا بنت تابنة بن نيفان بن باورا"[1]، وقد جسدت الروائية هذه الواقعة التاريخية بطريقة غير مباشرة في مشهدية الحوار الذي جرى "لويزة" مع ابن عمها "حبيب"، تقول "لويزا": "قال ساخرا: نحن مسلمون وجزائريون، يا مسكينة، مسلمون وجزائريون "قوليها في الحمام"، إننا نسخر من تاريخينا حتى في الكتب المدرسية، هل تعرفين من هي كاهنة؟، قلت له: حبيب من لا يعرف ذلك، إنها ملكة البربر في فترة الفتوحات، قال وهو يواصل سخريته، هيه يا لالة (نعم سيدتي) فتوحات؟ فكري قليلا، شغلي مخك، الكاهنة اسم بربري؟، قلت: ربما لقبت بالكاهنة، قال وكأنه استحكم على نقطة ضعفي، لقبت يعطيك الصحة ألم يقل الله: "ولا تلمزوا أنفسكم"، لقبت فضاع اسمها الحقيقي من التاريخ"[2].

تضعنا الروائية في سردها عن هذا الموقف التاريخي أمام تناص ديني وأدبي وتاريخي، تقوض به إنحطاط لقب "الكاهنة"، الذي نعتت به الملكة الأمازيغية "ديهيا" من طرف المسلمين، فهذا اللقب يؤرخ لسلوك غير أخلاقي يتناقض مع المبادئ الإسلامية التي تتحلى بها الشعوب المسلمة، فهم بتصرفهم هذا يخالفون ما أمرهم الله به؛ عندما دعاهم إلى احترام أسامي الناس عامة والنساء خاصة، لأن لقب "الكاهنة" لايسيئ للبطلة الأمازيغية فقط؛ بل تمتد آثار الإساءة فيه إلى المسلمين ذاتهم؛ لأن أثر الخطيئة يستمر وجوده على المسلمين أنفسهم كلما نطق أحدهم بلقبها المزعوم؛ لذلك ألمس في هذه الواقعة وجود تناص ديني، تتقاطع دلالته مع قول الله تعالى: "يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَى أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَنْ لَمْ يَتُبْ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ"[3].

---

[1]: دون مؤلف، الكاهنة ديهيا_ ويكيبيديا، رابط الموقع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%87%D9%86%D8%A9_%D8%AF%D9%8A%D9%87%D9%8A%D8%A7 ، رابط المقال:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%87%D9%86%D8%A9_%D8%AF%D9%8A%D9%87%D9%8A%D8%A7، تاريخ النشر: سبتمبر 2016م.

[2]: فضيلة الفاروق، مزاج مرهقة، ص 24.

[3]: القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية 11.

إن لقب "الكاهنة" في دلالته الظاهرة يمجد التاريخ النضالي للبطلة؛ لكنه في المضمر يبدو لقبا بذيئا يسئ لها ولتاريخها، فهذا التوظيف لدلالة اسم "الكاهنة" نلمس فيه وجود تناص أدبي تاريخي، تتقاطع فيه أفكار الروائية "فضيلة الفاروق" مع ما تناولته الروائية الجزائرية "زهور ونيسي" في مسرحيتها "دعاء الحمام"، عندما وظفت شخصية "الكاهنة" كملكة تاريخية للأوراس، ألحقت بها دلالة السلطة والقوة والجاه والثراء، وأظهرتها بأنها شخصية متمسكة بالتراث الجزائري، وتدافع عن الوطن ضد المد الحضاري في ذلك العصر، الذي حاول طمس الهوية التراثية لمنطقة الأوراس، كما كسرت "الكاهنة" احتكار السلطة الأبوية للسلطة، وأعلت من مركزية الهامش الأنثوي[1]؛ فالروائيتان في توظيفها لشخصية "الكاهنة" داخل نصوصهما، تحولان دحض اللقب الذي يهين تاريخ الملكة "ديهيا"؛ لأن دلالة لقبها "الكاهنة" حسب رؤية الروائية يؤسس للنظرة الاحتقارية التي تكنها السلطة الأبوية للأنثى، وبالتالي فلقبها لا يعكس قوتها بقدر ما يذلها، وهو ما تسعى الروائية إلى دحضه.

تدين الروائية في رواية "مزاج مراهقة" الوضع المزري الذي لحق المجاهدين في مرحلة ما بعد الإستقلال إلى المسؤولين السياسيين، حينما ارتهن مصير المجاهدين إلى التهميش والمعاناة، بعدما ضحوا بحياتهم في سبيل إستقلال الوطن إبان الحقبة الإستعمارية؛ إلا أن هذا الوضع المتأزم للآباء أسهم في زعزعة وطنية أبنائهم وأحفادهم مستقبلا، وقد تجلى ذلك فى إقرارهم بالقطيعة الإنتخابية، لأن الوضع السياسي عمه الفساد، حينما تنكر المسؤولون لتاريخ المجاهدين، وهو ما جسدته في قصة معاناة جدها المجاهد "ملكميّ"، عندما أفصحت عنها في حوار خالها "حميد" مع أخيها "مراد"، تقول: "ترى لو كان جدك حيا، هل تصدقه وتثق به، وتمنحه صوتك؟، لو (وقد ضغط على "لو" بشكل أوحى بسخرية في معناها) لو كان جدي حيا، لكن لاحظ أنه منح لهذا الوطن كل شيء، فيما لم يستطع الوطن أن يمنحه على الأقل قبرا، إنه يشبه الأسطورة التي تتناقلها الشفاه، يسكن الريح يسكن الهواء يا خالي، لا تتفلسف كثيرا، لقد رماه الفرنسيون من طائرة، وتبعثرت أجزاء جثته في الخلاء، لا أحد عثر عليه ليبني له قبرا، أكلته الذئاب، وما زالت ذئاب أخرى تأكل اسمه، حفيت قدماك وأنت تقدم الطلب بعد الطلب من أجل أن يطلقوا اسمه على أحد المستشفيات، أو الشوارع، ألم تشعر بضالتك وأنت تطرق أبوابهم، وتصافح أيديهم القذرة وتبتسم لهم رغم المرارة التي تسكن حلقك، لا من أجل أن تطلب منهم حق يتمك وفقرك وجوعك وضياع حياتك بين غياب الأب، وصراع الأم مع مجتمعنا البشع كما تصارع الوحوش من أجل أن تعيش، فعلت ذلك من أجل أن يحترموا اسم الرجل الذي حين خير بين الوطن والجنة التي كان فيها إختار الوطن"[2].

[1]: بتصرف: زينب أبو يحي مزيان، حكاية أدبائنا المشهورين زهور ونيسي، ص 7، 8.

[2]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 50، 51.

يظهر الحوار نقاشا تاريخيا تدور أحداثه بين شخصيتين تنتميان لجيلين مختلفين من تاريخ الجزائر من جهة، ومختلفين في مبدأ التفكير من جهة أخرى، إذ يمثل الخال "حميد" الجيل الوفي للتاريخ الثوري للجد " الطبيب ملكمي"، في حين أن "مراد" يمثل الجيل الجديد من الشباب الذي تزعزعت وطنيته، بسبب إدراكه للتناقض الذي صار يتسم به الواقع السياسي بالجزائر، فتمجيد التاريخ الثوري يتناقض مع تأزم الواقع المعيش للمجاهدين في مرحلة ما بعد الاستقلال، وهو ما استشهد به الحفيد "مراد" بواقع التهميش الذي طال نضال جده المجاهد فيما بعد مرحلة الاستقلال؛ لأن المسؤولين تنكروا لتاريخه الثوري في مرحلة ما بعد الاستقلال، وهو الأمر الذي حز في نفسية "مراد"، إذ أقدم جده على التضحية بحياته من أجل استقلال الوطن الغالي؛ لكن بالمقابل تنكر المسؤولون لجهاده وتضحياته الثورية، عندما رفضوا تسمية أية مؤسسة عمومية باسمه، لذلك فالحوار يظهر تنوعا في الأسلوب الحجاجي بين الطرفين، فهو حوار جدلي يجمع بين التهكم والسخرية والإقناع والتقويض والاستفزاز حسب تفاعل الطرفين مع الحدث المأساوي الذي يناقشانه.

كما يكشف الحوار بين الشخصيتين الذكوريتين في معناه المضمر عن وجود نظرة من التعالي والهيمنة المعرفية للذكورة ضد الأنوثة، حيث يتجسد في حوارهما تمثلات احتكار السلطة الأبوية للمعرفة السياسية، بالمقابل ألمس وجود تهميش للوعي الأنثوي في الحوار، وهو ما دلت عليه واقعة الجدال بين الخال حميد وابن أخته، اللذان ظهرا متحمسين لمناقشة الواقع السياسي الذي تتخبط فيه البلاد، في حين اتخذت الأنثى دور المتفرج والمستمع لما يدور بينهما من حوار، وهو موقف يكرس النظرة الإحتقارية التي تحملها الذكورة ضد الأنثى في سياق المعرفة السياسية؛ لأنهم ما يزالون ينظرون للأنثى على أنها ناقصة عقل، لذلك يجب عليهن أن لا يتدخلن في مناقشة القضايا السياسية التي تدور بين الذكورة.

تنتقد الروائية في نهاية روايتها التهميش الذي طال رموز الثورة التحريرية في قريتها "آريس"، فهي ترجع سبب ذلك إلى المسؤولين السياسية في المنطقة، الذين تقاعسوا عن إقامة تكريم محترم يليق بذكرى استشهاد أب الثورة الجزائريية "مصطفى بن بولعيد"، حيث اكتفوا بتنظيم ماراطون متواضع، يتسابق فيه الأطفال للحصول على جائزة أقل من قيمة السياق ذاته؛ إلا أن الروائية في الوقت ذاته ترى بأن الفلاحين هم وحدهم من يدركون قيمة الوطن، فهم يعرفون كيف يكرمون أبطاله بخدمة أرضهم، فهذا المحفل استطاع إيقاظ النخوة الوطنية للبطلة "لويزا"، تقول "لويزا": "شيء واحد تفطنت له ذات صبيحة من شهر مارس، الرابع عشر من مارس، حين خرجت من البيت كعادتي متوجهة نحو محطة الحافلات فالتقيت أحد أساتذتي في الثانوي، قال لي: آريس لا تكون جميلة إلا في مثل هذا اليوم، كان أول يوم في الربيع حسب الشهور البربرية، وكان الفلاحون حريصين على تزيين الأشجار بباقات من نبتة (الدرياس) وحرق بعض النباتات التي تبعث الدخان، كطقس من طقوس إستقبال موسم جديد يتفاؤل سكانه أن يكون موسم خير، قلت له: فعلا، ويومها أدركت، أن آريس التي حاولت السلطات تكريمها وتكريم شهيدها الأول مصطفى

بن بولعيد بماراطون متواضع يتسابق فيه الأطفال، لا يستطيع أن يكرمها سوى فلاحيها البسطاء بطقس مثل هذا الطقس المتميز تفاؤلا بالحياة"[1].

تضعنا الروائية أمام موازنة تاريخية طرفاها مختلفان من ناحية الطبقة الاجتماعية اللتان ينتميان إليها، ودلالتها تكمن في قيمة الإحتفاء والعرفان الذي يكنه الطرفان لذكرى استشهاد "مصطفى بن بولعيد"، فالروائية سعت إلى إقامة مقارنة واقعية في سياق تاريخي مجيد تبين فيه تفوق الوعي الهامشي لطبقة الفلاحين على طبقة المسؤولين، فالفلاحون أكثر إدراكا لقيمة الأمانة التي ورثوها عن الشهداء، بالمقابل تبوح الروائية عن فشل المسؤولين السياسيين في إقامة محفل تكريمي يليق بذكرى وفاة الأب الروحي للثورة التحريرية.

تسرد الروائية في رواية "مزاج مراهقة" عن بعض الوقائع التاريخية المستمدة من التاريخ الهامشي للثورة التحريرية الجزائرية، حيث عدت هذه الوقائع الثورية أحداثا متسترا عنها، لأنها تفضح بعض الخروقات التي حدثت بين المجاهدين في سياق الثورة التحريرية، حينما تغلغلت الخيانة بينهم، فوصل الأمر بهم إلى درجة الإقدام على التصفية الجسدية لبعضهم البعض، لذلك تسخر الروائية رواياتها للبوح عن هذه الأحداث الثورية الهامشية التي تتجاوز مركزية التاريخ الثوري المألوف، حيث تبوح الروائية عن وقائع ثورية مليئة بالصراع والخيانة بين المناضلين، مستشهدة بالأحداث الثورية التي سردت عنها رواية "الطعنة"، وهي رواية يعترف فيها صاحبها بوجود خيانة في صفوف المجاهدين، تقول "لويزا":"انغمست في "الطعنة" وجدتني أسافر مع مجموعة من الطلبة المتوجهين إلى تونس للدراسة إبان ثورة التحرير، عشت أحلامهم الصغيرة، وتقاسمت معهم الرغيف الجاف، ولسعات الخوف، سرت معهم الدروب الوعرة إلى أن تحول الحلم إلى كابوس، إلى جحيم، حين حلت كبسة الموت عليهم جميعا على يد أحد المجاهدين للحراسة، فيما آخرون نيام، وحين أفاق أحد زملائه في آخر لحظة صرخ من هول ما رأى: (goeumi) قومي...حركي...كلب... قتلت خاوتك، هب لقتله، استيقظ رفيقاهما، شهدا القتال"[2].

لجأت الروائية إلى الاستعانة بآلية الخرق المألوف بالمشاهد عندما استشهدة برواية "الطعنة" لفضح ظاهرة الخيانة الثورية، التي نخرت تاريخ الثورة المجيدة، حيث باح عنوانها "الطعنة" بدلالة الخيانة والغدر الذي تلاقاه المجاهدون من زملائهم المناضلين؛ لأن دلالة "الطعنة" نقيض دلالة "الإغتيال"، فإذا كان مصدر الاغتيال هو العدو فإن مصدر الطعنة هو الصديق القريب.

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 301، 302.

[2]: المصدر نفسه، ص 64، 65.

الفصل الثاني ـــ
[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 91.

عرفت الجزائر في مرحلة التسعينات وضعا سياسيا متأزما، فلم يعد حكم البلاد مسقرا على رئيس بعينه، حيث شاعت الاستقالات في أعلى الهرم السياسي للبلاد، كما طفت في الأفق الاغتيالات السياسية التي طالت شخصيات سياسية فاعلة في المشهد السياسي الجزائري، مثلما: حدث مع اغتيال الرئيس الراحل "محمد بوضياف"، حيث صار المشهد السياسي عقيما وموحشا، فلم يعد الشعب قادرا على تزكية شخصية سياسية ثابتة، يكون بمقدورها إخراج البلاد من الأزمة التسعينية، فقد فقدت الانتخابات شرعيتها، وبات حال الوطن يغلب عليه صوت السلاح ومشاهد التقتيل، تقول "لويزا": "قال خالي: كنت أعرف منذ البداية أن هذا الرجل الطيب ليس له علاقة بالرئاسة ولعبة الكبار، رد مراد بحدة: بالنسبة إليك بن بلة طيب، بومدين طيب، والشاذلي طيب، وكل رؤساء الجزائر القادمين طيبين، كأنك لم تكن صحفيا سابقا، وتعرف ما يجري في كواليس الدولة، أجابه خالي: لو لم يكن طيبا لكانت له حاشيته التي تثبته في الحكم مائة عام بإنتخابات أو بغير إنتخابات، قال مراد: عن أي إنتخابات تتحدث، هل تقصد الكرنفال الأخير الذئ أساؤوا تنظيمه؟، قال خالي بنبرة غضب: إيه كرنفال لا أحد سيقضي على الجزائر غير سخريتكم أنتم الشبيبة من كل شيء، صدق بومدين حين قال: إن الشعب الجزائري بحاجة إلى من يفرض عليه النظام la diseipline آسي محمد، رد عليه مراد: يعني أنك مع النظام العسكري؟ كلكم الجيل السابق تريدون دولة بوليسية"[1].

يكشف هذا الحوار بين الأخ "مراد" والخال "حميد" عن مدى اهتمام الأسرة الجزائرية بالأحداث السياسية الحاصلة خلال تلك الحقبة من التسعينيات، حيث يبين الحوار اختلاف الرؤى بين المتحاورين، فكل منهما ينتمي إلى جيل معين، يتعصب فيه كلا الطرفين إلى المرجعيات الإيديولوجية التي كبر عليها، وهو ما تجسد في الانتقاد والتأييد والمعارضة للأنظمة السياسية السائدة في الساحة السياسية الجزائرية في تلك الحقبة، لذلك فالروائية تكشف بطريقة غير مباشرة عن الوعي السياسي الذي صار يتملك الأسرة الجزائرية، عندما باحت الروائية عن مدى إدراك الأسرة الجزائرية للكواليس السياسية التي تجري عليها الإنتخابات الرئاسية في البلاد، فهي تعترف عن وجود قوى خفية تؤثر في تعيين الرؤساء في البلاد.

كما أستنبط من وصف الروائية للمحفل السياسي الرئاسي بالكرنفال وجود تناص أدبي، تتقاطع فيه أفكار الروائية مع ما عرضه الفلم السينمائي الجزائري "كرنفال في دشرة"[2]، وهو فلم عالج الواقع السياسي الجزائري المتأزم بأسلوب ساخر، وهي نفس النظرة الساخرة التي تشكلت لدى الروائية من الواقع السياسي في سياق التسعينيات، عندما لم تستطع السياسة الجزائرية الاستقرار على رئيس ثابت بعينه، فهذا الوضع السياسي غير المستقر شوه صورة الوضع السياسي لدى الشعب، حتى باتت السياسة عرضة للسخرية والتهكم من طرف الشعب، بعدما كان ينظر للسياسة بعين التقديس والإحترام.

[1]: فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 115، 116.

[2]: محمد وقاسي، كرنفال في دشرة، المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري، التلفزيون الجزائري، الجزائر، 1994.

تنتقد الروائية تدهور الوضع السياسي الذي آلت إليه الجزائر إبان التسعينيات من القرن الماضي، فقد ساده خطاب يدعوا إلى العنف والتضييق على الحريات الفردية والجماعية للمواطنين، حتى أن الأنثى لم تسلم من هذه السلوكات الردعية التي طغت على أبناء الجزائر خلال سياق الانتخابات الرئاسية، حيث تصف الروائية دناءة السلوكات المشينة التي طالت الأنثى الجزائرية في ذلك السياق السياسي، وهي سلوكات أعاقتها عن تأدية واجبها الانتخابي، بعدما أقدم أحد المناضلين السياسين في الحزب الإسلامي على تعنيفها، لمجرد أنه لم يتقبل فكرة أنها لم تصوت لأي مترشح ينتمي لحزبه، مما أجبره على الإعتداء عليها جسديا ولفظيا، فهذه السلوكات العنيفة هي التي أزمت الوضع السياسي في البلاد، وحولت سياق الإنتخابات من محفل ديمقراطي إلى مقام للصراع، تقول "لويزا": "خرجت وأنا أحمل الظرف فارغا، وضعته في الصندوق، وقعت ثم حملت بطاقتي وخرجت، عند الباب كان أحد الشبان يجمع الأوراق التي ترمى، سألني: من إنتخبتي؟، قلت: الله (لم أقصد غير ما فعلت)، ولم أنتبه كيف مد يديه بسرعة نحو الأوراق في يدي، وإختطفها مني، ثم راح يصرخ في وجهي وهو يمسك بالورقة، الرقم ستة، أيتها الكاذبة؟ وهوت يده على خدي بقوة أوقعتني أرضا، صرخت، فيما هم ليركلني برجله لولا تدخل بعض الشباب"[1].

إن هذا المشهد على نهايته المأساوية؛ إلا أنه يبرز كحدث سياسي مهم، اهتمت به كل أطياف المجتمع الجزائري خاصة الإناث، فقد أبدين إهتمامهن بالأحداث الوطنية، وحرصن على المشاركة فيها، وهذا ينم عن عمق الوعي السياسي الذي وصلت إليه الأنثى في تلك الحقبة، وهذا الموقف يدل على تحلي الأنثى ببعض الحرية الهامشية التي استغلتها ففي الادلاء بصوتها السياسي؛ بعدما كانت اختياراتها في السابق تفرض عليها من طرف السلطة الأبوية.

يتخلل الواقعة وجود استبطان نفسي يتملك البطلة عند إقدامها على الانتخاب، حيث ينم استبطانها عن ثقل المسؤولية الملقاة على عاتقها؛ بسبب حيرتها حول الشخصية السياسية التي ستصوت عليها، لكن نهاية هذا المشهد انتهى بواقعة أليمة، تمثلت في تعدي المناضل السياسي على البطلة "لويزا"، وهو حدث شوه قدسية السياق الإنتخابي؛ لأن واقعة الإعتداء تكرس لهيمنة السلطة الأبوية على الأنثى، وهي واقعة مأساوية حصرت مكانة الأنثى دائما في دور الضحية هذا، أما الروائية فقد أبدعت في نسج دلالة استشرافية لواقعة الإعتداء، عندما حملتها دلالة مضمرة هدفها تشويه الحزب السياسي الإسلامي في تلك الحقبة؛ حيث تتجلى قيمة هذا التوظيف في تقويض الروائية لحزب الفيس بين ما يتصف به ظاهريا من شعارات تدعوا لتحقيق الأمن، واحترام الاختلاف بين الجنسين؛ إلا أنه في المضمر يمارس منضلوه سلوكات عنيفة ولا إنسانية، ينتهكون بها حرية المواطن وخاصة الأنثى، وهي سلوكات تتناقض مع ما يرفعونه من شعارات سلمية ظاهريا؛ لكن مضمرها خادع؛ يحمل توجها عدوانيا ومتطرفا.

[1]): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 54.

لم تخرج الروائية في رواية "تاء الخجل" عن موضوع السرد السياسي في سياق التسعينيات، والذي تبلور في سردها عن نكبة العشرية السوداء، وما صاحبها من دمار وحزن مس كل فضاءات الوطن وكل شرائح المجتمع، مما أجبر معظم شبابه وشاباته على الهجرة باحثين عن الحرية المأمولة في غير وطنهم الأصل، حيث تصف الروائية في روايتها هذا الوضع المأساوي الذي حل بالوطن، وتبوح عن حالة الأسى التي اكتسحت مشاعر المجتمع، حتى صاروا ينجمون ويتكهنون بنوع وكم الموتى الذين ستطالهم مقاصل التقتيل كل يوم من طرف الجماعات المتطرفة، تقول "خالدة": "إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أخطط للهروب أريد هواء لا تملأه رائحة الإغتصابات، تجبرك قسنطينة على الوقوف إحتراما لمرور جنائزها، ولهذا ستتوقف عند مرور الجنازة الأولى ثم الجنازة الثانية ثم الجنازة الثالثة، أقطع الطريق، فتحضرني مقولة (لالا عيشة): حين يبدأ العام الجديد بيوم الإثنين، سيكثر الموتى من الشباب، وحين يبدأ بيوم الثلاثاء يكثر الموتى من العجزة وكبار السن، وحين يبدأ بيوم الأربعاء يموت المال، وتقصد ما يملكه المرأ من بقر وخراف وماعز"[1].

يكرس هذا الوضع المأساوي للوطن حقيقة تاريخية مفادها: أن الشعب الجزائري مكتوب عليه معايشة الحروب والألم منذ الأزل، فجراحه الثورية إبان الحقبة الإستعمارية لم تشفى ولم تنجلي بعد، حتى حين أدرك الجزائري الاستقلال وجد نفسه في معايشة حروب أهلية جديدة، ولكنها كانت حروبا يقتل الجزائريون فيها بعضهم البعض دون هوادة، ويتنافسون فيها على إشاعة الخراب في الوطن، بدل أن يتنافسوا فيها على خدمته وتعميره.

تواصل الروائية في روايتها "تاء الخجل" انتقاد الوضع السياسي المتأزم في البلاد، فقد شوه هذا الوضع المتأزم صورة الوطن لدى شعبه ولدى الآخر، بعدما تلاشى كل أمل بالعيش فيه، إذ صار مصير الفناء يهدد الوطن شعبه، حينما تحول الوطن إلى مقبرة كبيرة تحتضن المقابر الجماعية لمواطنيه كل يوم، فلم يعد الوطن يصلح إلا لدفن الموتى، حيث طغى الحداد في كل فضاءاته، وأصبحت الجرائد لا تكتب إلا عن التقتيل ونشر التعازي، لدرجة شبهت "خالدة" ما تنقله الصحف بالمقابر المقروءة، تقول: "فتحت جريدة ذلك الصباح ورحت أقرأ أخبار الموتى، قلبت الصفحة فإزدادت أرقام الموتى، أغلقها متأففة، فعلق رجل بقربي: أجريدة هذه أم مقبرة؟، أجبته: الوطن كله مقبرة !، ولذنا بالصمت"[2].

[1]: فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 37.

[2]: المصدر نفسه، ص 95، 96.

3_3_1_ تقويض الواقع السياسي:

تقوض الروائية في ثلاثيتها الواقع السياسي المتأزم الذي مرت به الجزائر في سياق التسعينيات، عندما كشفت عن تناقض حال الوطن في مرحلة ما بعد الاستقلال مع الرؤية السامية التي حملها الشعب أثناء الحقبة الاستعمارية، وقد وظفت الروائية هذه التيمة في رواية "تاء الخجل" بمناسبة لقاء ثقافي يجمع البطلة مع صاحب دور نشر لطباعة الكتب، حيث سعت في حوارها معه إلى تقويض الحاضر السياسي للأوطان العربية، نتيجة ما يسودها من احتقان مثار بين الشعوب والأنظمة الحاكمة، حيث أبانت الروائية فيه عن مقدرتها في استقراء الواقع السيسيو اجتماعي الذي تمر به الدول العربية خلال تلك الحقبة من الألفينيات، وقد تجسد ذلك حينما أقدمت "خالدة" على عقد مقارنة مع الناشر تصف له فيها واقع خضوع الشعوب العربية للأنظمة السياسية الديكتاتورية السائدة في بعض الدول العربية، مثل: "مصر وليبيا وسوريا"، في حين أنها استثنت بلدها الجزائر من هذه المقاربة، فهي تجعلها نموذجا للديمقراطية، تقول "خالدة": "نادى على شخص اسمه مازن، استنتجت أنه سوري من اسمه ولهجته وملامحه، قلت له: أنت سوري أليس كذلك؟ أجاب: شلون عرفتيني؟، كانت إحدى هواياتي التكلم باللهجات العربية فقلت له مقلدة لهجته: ما بدها ذكا، المصريون بيشبهوا حسني مبارك، الليبيين بيشبهوا القذافي، والسوريون بيشبهوا حافظ الأسد...، ضحك الناشر، وضحك مازن ثم قال: وإنتو ليش ما تشبهوا رئيسكون؟، أجبته مازحة: في الجزائر كليتنا رؤسا، مشان هيك كل واحد بيشبه حالو، قال الناشر: البابور اللي يكثرو ريانو يغرق"[1].

يظهر هذا المقطع الحواري الدائر بين "خالدة" والناشر "مازن" عن تحلي البطلة بسلاسة لغوية تسهل تواصلها مع "مازن"، حيث أن الاختلاف في اللهجة بين الطرفين لم يعق تجاوبها مع الناشر السوري (فهما وتجاوبا وإقناعا)؛ إلا أن الحوار في جانبه المضمر أبان عن مقدرة البطلة "خالدة" على تفكيك الظواهر السيسيواجتماعية المتأزمة التي تحياها بعض الشعوب العربية؛ بسبب انتهاك الأنظمة الديكتاتورية لحريتها، فهذا الوضع التبعي الذي تحياه الشعوب العربية جسدته الروائية في عنوان مجموعتها القصصية المقدمة للنشر والموسومة ب: "دمى شرقية"، وهو عنوان يرمز في شقه الأول (دمى) لحال الشعوب العربية التي باتت لعبة في أيدي الطغاة، يحركها الطغاة كيفما أرادوا؛ ومتى أرادوا، والعنوان في شقه الثاني (شرقية) أجد فيه تحديدا مكانيا لموطن هذه الشعوب الخاضعة لديكتاتورية الأنظمة المستبدة.

إن هذا المؤشر التفكيكي الذي أشارت إليه الرواية يعد أولى علامات إنهيار هذا النظام الديكتاتوري السائد في دول (العراق مصر وليبيا وسوريا)؛ لأنها أنظمة كبحت حرية الشعوب، مما ترتب عنها ردة فعل ثورية، ثارت فيها الشعوب الخاضعة ضد الأنظمة المستبدة من أجل استعادة حريتها المسلوبة، فهذا الوضع الذي أشارت إليه الروائية في روايتها "تاء الخجل" سنة 2003م، يحاكي الواقع

[1]): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 83، 84.

التحرري الذي عاشته نفس الشعوب سنة 2010، فهي نفس الدول التي قوضت الروائية واقعها السيسيواجتماعي في الرواية.

تتطرق الروائية "فضيلة الفاروق" في رواية "أقاليم الخوف" إلى توظيف تيمة السياسة بدلالة قومية تتجاوز حدود الجغرفة الوطنية، لتنفتح على الإنتماء إلى الوطن العربي والإسلامي، متحصرة في سردها على الوضع المتأزم الذي باتت تتخبطه فيه الأوطان العربية، حيث تسرد الروائية عن أحداث مأساوية تؤرخ لما يحدث في الشرق الأوسط من حروب واختطافات، كما تخص الروائية في أحد متونها السردية توظيفا للقضية الفلسطينة المحتلة من طرف العدو الصهيوني الغاشم، فتسرد ما يحاك ضد شعبه من مؤامرات وخروقات لا إنسانية، يرتكبها الصهاينة بتواطئ مع بعض المسؤوليين السياسيين العرب والأجانب وحتى الفلسطينيين ذاتهم، إذ يكشف هذا التواطئ عن خيانة المسؤولين العرب لمبادئهم القومية، لصالح تطبيعهم مع الصهاينة، وقد جسدت الروائية هذه أزمة السياسية في حديث البطلة "مارغريت" مع "رايتشل" إحدى الناشطات الأمريكيات في المنظمات الدولية لحقوق الإنسان، تناضل في مهمتها الحقوقوية لصالح إنتصار القضية الفلسطينية ضد الاستيطان الصهيوني، عبر تنظيمها لحملات توعوية عالمية، تنادي فيها الشعوب العالمية إلى مقاطعة المنتجات الأمريكية؛ لأنها دولة تطبع مع العدو الصهيوني، تقول "مارغريت": "حين أفتح حديثي مع "رايتشل" وأسألها لماذا تدخل في هذه المتاهة؟، تجيبني كما يجيب العرب: يجب أن نوقف اليهود عند حدهم، فأشفق عليها، فلاشيء في هذا العالم اليوم لا نأكله، أو نشربه، أو نرتديه إلا ووضع اليهود أيديهم فيه، اختلفت معها في أشياء كثيرة، فلم تنجح صداقتنا لمجرد أننا أمريكيتان، كنت مع من يرفضون الحرب جملة وتفصيلا، فالأنظمة العربية تصب ملايين الدولارات للأحزاب الفلسطينية المتقاتلة فيما بينها، والتي لم تتفق يوما على مواجهة إسرائيل بشكل منظم، لا فرق لدي بين "رايتشل" وبين الأنظمة العربية وتلك المقاهي والمطاعم التي تدعي أنها تحاربها وحين فشلت في إقناعي، قاطعتني أنا، ثم قاطعنا زوجها إذ لم يتحمل من فكرة أن هذه الحرب الدائرة بين إسرائيل وفلسطين قد تنتهي ذات يوم، كما انتهت حروب كثيرة، ويجتمع طرفاها على طاولة مصالح واحدة ويتصافحون !"[1].

أتوصل من خلال هذا الحديث إلى أن البطلة "مارغريت" سعت لتقويض النضال الزائف الذي تدعيه المنظمات الحقوقية، فالروائية تقوض ذلك الزيف بواسطة تقديمها لحقائق واقعية تكشف عن تطبيع بعض الحكومات العربية والأجنبية مع الصهاينة ضد القضية الفلسطينية، إذ تعترف الروائية بأن هذا النضال الحقوقي المزعوم يبدو في ظاهره بأنه نضال ضد العدو الصهيوني؛ لكنه في المضمر نضال وهمي يحمل معالم الخيانة والتطبيع مع العدو الصهيوني.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 34، 35.

تخلص الروائية في رواية "أقاليم الخوف" إلى نهاية مأساوية، تؤرخ لمقتل الناشطة السياسية "مارغريت" بأحد الفنادق العراقية، حيث تتناقل خبر مقتلها معظم الوسائل الإعلامية الأجنبية، فهذا المصير المأساوي الذي تلقته الناشطة الأمريكية يزيد من تأزم الوضع السياسي في العراق خاصة وفي الشرق الأوسط عامة؛ تقول "مارغريت": "شمس آخر من آب/أغسطس غازلت وجهي بنعومة مفرطة، فيما خبر صاعق كان يبث على قناة أجنبية يقول إن الناشطة الأمريكية في حقوق الإنسان مارغريت نصر عثر عليها مقتولة في غرفتها في أحد فنادق بغداد"[1].

يبدو حدث مقتل "مارغريت" حدثا مهما لدى الغرب، تجلت أهميته في تسابق القنوات الأجنبية في إشاعة خبر مقتل "مارغريت"، بهدف إظهار مدى حرص الدول الغربية على أمن مواطنيها في مختلف بقاع العالم، وبغية تحقيق هدف آخر هو التهويل من الواقعة من أجل تشويه الوضع الأمني في العراق، فهذا الوضع شوه صورة بغداد عالميا، لتصبح بغداد بعد ذلك عاصمة ترمز للدمار والإرهاب، بعدما كانت عاصمة ترمز للعلم والعلماء، وبالتالي فهذا الصدى العالمي لمقتل "مارغريت" هو بطريقة غير مباشرة نداء للتدخل الأجنبي في العراق من أجل تحقيق الحقوق التي فشل المسؤولون الوطنيون في منحها لشعبهم.

كما أن المتأمل في النهاية المأساوية التي آلت إليها رواية "أقاليم الخوف" عند سرد حدث مقتل البطلة "مارغريت"، يتوصل بأنه لا يوجد جديد في الدفقة الشعورية الحزينة التي تحتشد في الرواية، منذ استهلال الرواية بالبوح عن فاجعة اغتيال أم البطلة "مارغريت"، التي راحت ضحية تفجير إرهابي غادر بالقاهرة، وصولا إلى البوح باغتيال بطلة الرواية في نهاية الرواية، فهذا التواتر المأساوي بين البداية الروائية والنهاية التي اختتمت بها يؤكد بأن مصير القتل لصيق بذات الأنثى منذ الأزل، فدورها داخل الرواية مايزال ملتصقا برمزية الأنثى الضحية في سياق الأزمة التي تعيشها بعض الدول العربية، كذلك دورها في سياق المعاصرة لا يختلف عن أنثى القربان أو الموؤودة التي كانت تعد رمزا للتضحية في ثقافة الحضارات القديمة، ومنه نتوصل بأن نظرة الفناء التي تحملها الذكورة اتجاه الأنثى لم تتغير بتغير التاريخ ولا بتغير الأجيال ولا بتغير الأمكنة، فمصير الأنثى لديهم بقي واحدا، وهو الحكم عليها بالموت الأبدي، وهو مصير مأساوي يعزز هيمنة سياسة الإقصاء التي تنتهجها الذكورة ضد الأنثى، ما من شأنه تكريس ثقافة الصمت التي تمنع الأنثى من المطالبة بحقوقها الحياتية المهضومة من طرف الآخر.

[1]): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 119.

الخاتمة

الخاتمة:

_ إن الخطاب الروائي النسوي هو كل منجز أدبي سردي يكتب عن المرأة، فلا يرتبط مفهومه بجنس كاتبه، بقدر ما يرتبط بالمعيار الإيديولوجي الذي تكتب به أعمالها السردية، تناضل فيها المرأة من أجل إعادة إثبات ذاتها في الحياة، فيغدو الخطاب الروائي بهذا المفهوم منجزا سرديا نضاليا، تسعى المرأة فيه لاستعادة حقها في المساواة والاختلاف، وقد استطاع هذا الخطاب السردي أن يحقق صدى لدى القارئ، نتيجة ما يتميز به من خصوصية أدبية تفاضله عما يكتبه الآخر.

_ تنتمي المقاربة التفكيكية إلى نقد ما بعد الحداثة، وهي استراتيجية نقدية لقراءة النصوص وتقويضها، وقد تميزت التفكيكية بالتمرد على النقد البنيوي، والثورة على ضد مرتكزاته النقدية الحداثية في صورة رفض العقل واللغة والتاريخ، ورفض مبدأ القصدية، وقد تمخضت التفكيكية من تمرد النقاد البنيويين على البنيوية ذاتها، وهي تبحث في لانهائية المعنى، بحيث تكون كل قراءة جديدة إساءة لقراءة سابقة، حتى يكون معناها في تأجيل مستمر.

_ إن مقاربة الخطاب الروائي النسوي مقاربة تفكيكية معناه: استعارة الناقد لآليات تقويضية يفكك بها جملة المتاحات الدلالية المستوحاة من الثلاثية، ودحض أفكارها اليقينية، من أجل إبراز التناقض الدلالي بين المعنى السطحي والمعنى المضمر، باعتباره آلية من آليات التفكيك، غير أن هذه الدلالة ليست نهائية، فهي قابلة للتقويض من جديد مع تجدد فعل القراءة التقويضية عليها.

_ إن الخطاب الروائي النسوي في الثلاثية الروائية لفضيلة الفاروق يضم مستويين متضادين من الخطاب، نجد المستوى الأول: يكرس لمركزية السلطة الأبوية على الأنثى، وهو يتسم بالعنصرية ضد كل ما هو أنثوي، حتى يترتب عنها الخضوع والتبعية المطلقة له، أما المستوى الثاني: فهو الخطاب التحرري النضالي، الذي تنفلت فيه الأنثى من تبعيتها للسلطة الأبوية، بواسطة انتهاجها أسلوبا مشحونا بالاحتجاج والتمرد ضد كل الأنساق الذكورية التي كرست هيمنة الذكورة على الأنثى، وبفضل هذا الأسلوب التحرري استطاعت الأنثى في الثلاثية أن تتمتع بهامش من الحرية الحياتية التي حاولت تعميمها على باقي النماذج الأنثوية.

_ طرحت الثلاثية خطابا متأزما، ومتأججا بهواجس الصراع وانتهاك حجب المستغلق، بين شخوص ذكورية متشبثة بخطاب الهيمنة والقهر ضد من أجل الإبقاء على سلطة العرف وتكريس الوجود التبعي للأنثى، في حين مارست الشخوص الأنثوية آلية خرق المألوف لإرساء وجود مختلف عما يقره الآخر، هذا الصدام جعل من الثلاثية عالما من الصراع البيني والغيري، الذي حاولت من خلاله الانتصار للذات الأنثوية بواسطة آليات تغليب الشخوص الأنثوية فيها، وقلب موازين القوى بمنحها دور البطولة، والانتقام

من السلطة الأبوية؛ بتجريدها من هيمنتها المركزية، وتشويه وجودها بوصفها بالضعف والقصور الجسدي والشذوذ.

_ وظفت الثلاثية في خطابها السردي نوعين من الأساليب الخطابية، يتمثل أسلوب الأول في الخطاب الآمر: وهو أسلوب خطابي يفترض وجود متناقضين، أولهما السيد (السلطة الأبوية)، وهو يمتلك السلطة، ويكتسي صفات الجبروت، ويقوم بإلقاء الأوامر التي تجنح للتطبيق المباشر، ولا تقبل الرفض؛ أما الثاني فهو (المتلقي)، وقد تمثلت دوره شخصية الأنثى، والتي يكون دورها تابعا لسلطة السيد (الرجل)، فهي كمنت وتطبيق أوامره، أما الخطاب الثاني فهو الخطاب المعارض، الذي يجنح فيه المتلقي (الأنثى) إلى إبداء ردة فعل متمردة ضد السلطة الأبوية نتيجة المبالغة في تسلطه عليها.

_ ألغت الثلاثية نسق أنثى العار من الفكر الأنثى، بواسطة إجادتها في توظيف دلالة الأنثى القدوة داخل المتن المحكي، حينما غلبت فيه توظيف شخوص أنثوية صائنة لشرفها حريصة على نجاح مستقبلها الدراسي والعملي مهتمة بمظهرها، بمقابل ذلك لجأت الثلاثية إلى تجريد الشخصية الذكورية من كبريائها، حينما صورتها في مواضيع مخلة كالشذوذ واللواط.

_ أعادت الثلاثية صياغة وجود ثقافي مختلف للأنثى عما كانت عليه في السابق، حينما وظفت آلية دحض المسلمات الذكورية التي رسخت لفكرة النقص العقلي للأنثى، وقد تقوضت الروائية هذه المسلمات حينما عرت زيفها، بتوظيفها لشخصية الأنثى المتفوقة دراسيا وعمليا على الذكورة، مقابل توظيفها لشخصية الذكورة بدلالة الطيش والفشل الدراسي والعملي، فقد أبانت الثلاثية من خلال هذا التوظيف عن مقدرة الأنثى على التغلب على نمطيتها واختراق البديهيات الذكورية.

_ قوضت الروائية فضيلة الفاروق تيمة الأسرة في ثلاثيتها، حينما بينت أن لطبيعة النظام الأسري السائد فيها دور في إحداث خلخلة وزعزعة لوحدتها الأسرية، حيث أن نظامها الطبقي أشاع الفرقة بين الجنسين، فمنح للذكورة دور السيادة، وأقصى الأنثى من منظومتها، عبر انتهاج وسائل ردعية ت حدت من تفوقها على الذكورة؛ مثل: إشاعة التسرب المدرسي المبكر في الوسط الأنثوي، وحصر وجودها في البيت، فهذه التنشئة الاجتماعية المضطربة التي عاشتها الأنثى أسهمت في تولد فكرة التمرد الأنثوي على الأسرة والمجتمع، من أجل إرساء وجود أنثوي مختلف ومتحرر من واقعها التبعي الذي عاشته في أسرتها.

_ أقدمت الثلاثية في توظيفها لشخصية رجل الدين على دحض المسلمات التي يقدسها المجتمع، فحسبها لم تعد هذه الشخصية تدل على العفة والطهارة والنقاء كما يزعم المجتمع، حينما عرت بآلية التناقض سلوكاته فاضلة التي تتناقض مع ما يقترفه من خروقات لا أخلاقية يمارسها في الخفاء، فهذا التقويض طعن في رمزيته بعدما كان المجتمع يعتبره قدوة، لأن الثلاثية أظهرت بأن هذه المسلمات ما هي إلا زيف تختبئ وراءه الحقيقة.

_ استخدمت الثلاثية آلية خرق المألوف عندما أعادت صياغة عوالم جديدة للوجود الأنثوي داخل الفضاء السردي، حيث قوضت الثلاثية الفكر الذكوري الذي حصر الوجود الأنثوي في فضاء البيت، حينما قدمت لنا مشاهد سردية تتموقع فيها الأنثى داخل الفضاء المفتوح، كاسرة بذلك وجودها النمطي، فصرنا نقرأ عن الأنثى تجوب لوحدها فضاءات عدة دون أن تحتاج إلى سلطة أبوية ترافقها، لذلك تهدف الثلاثية من خلال هذا التوظيف دحض فكرة الوصاية الأبوية على البنت.

_ انحصرت البيئة الزمنية والمكانية المعبر عنها في الثلاثية في شقين هما: أولا: سرد الثلاثية لأحداث مأساوية، وقعت داخل الوطن وخارجه خلال حقبة سنين الجمر (التسعينيات) بالجزائر، أو السرد عن أحداث إقليمية مرتبطة بواقعة (سقوط بغداد)، أما الشق الثاني: فتمثل في سرد عن حدث الهجرة، وما يتبعه من تغيير للفضاء تستثير مشاعر الحنين للوطن.

_ لجأت الثلاثية إلى التنويع الأساليب اللغوية، فهي تجمع بين اللغة الفصيحة: وهو الأسلوب الغالب على الثلاثية، في حين وظفت الروائية أسلوب اللغة العامية، حينما قامت بإدراج بعض الجمل المستوحاة من اللهجة الشاوية واللهجة المشرقية الشامية، محاولة بذلك إعادة إحياء التراث اللغوي الهامشي الذي تزخر به الجزائر، وهو الأمر الذي يبين مدى إجادة الروائية الكتابة السردية بلهجات متعددة خارج لغتها الأم، فهذا التميز اللغوي يستهدف كذلك مخاطبة القارئ المتعدد في كل الأمكنة، وإشراكه في كشف دلالة الرواية.

_ إن توظيف التناص بشكل مكثف في الثلاثية جعل منها حوارا ثقافيا متنوعا، إذ ليس الهدف منه تبيان سعة إطلاع الروائية، بقدر ما هو أسلوب نقدي تهدف من خلاله الروائية إلى مساءلة النص في ضوء الحاضر، حتى تنفتح دلالته على تأويلات لا نهائية المعنى، يتجدد معناها مع كل قراءة جديدة للنص، كما أن هذا الأسلوب يدل على أن الروائية يغلب عليها أسلوب المحاكاة؛ لأنها تنتهج نفس الأسلوب الإبداعي الذي انتهجه الأدباء السابقون.

_ اتسمت الثلاثية الروائية لفضيلة الفاروق بكونها خطابا سرديا منغلقا في متخيله السردي ومنفتحا في أفقه الاستشرافي، فمن الناحية الأولى: استخلصت أن الأحداث الروائية من المنطلق إلى الحبكة ثم وصولا إلى النهاية، وحتى في نوعية الشخوص السردية الموظفة في الرواية، وطريقة توظيفها للأحداث الروائية زمنيا ومكانيا هي عبارة عن نسخة مكررة في الثلاثية الروائية، أما الأفق الاستشرافي فيقصد به: أن الروائية تبعث برسالة استشرافية هدفها تحقيق التعايش الإنساني مع الآخر، الذي يكون بتقبل الاختلاف والعيش بائتلاف بعيدا عن إشاعة الصراع الإقصائي بين الجنسين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1_ القرآن الكريم.

***قائمة المعاجم اللغوية:**

1- ابن منظور، لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج14، ط3، 1419هـ_1999م.
2- مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1429هـ_2008م.

***قائمة المصادر:**

3- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1999م.
4- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2003م.
5- فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2010م.
6- أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
7- جاك دريدا، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، ترجمة عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2013م.
8- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.
9- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998م.
10- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998م.
11- كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1410هـ_ 1989م.
12- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط3، 2010م
13- إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد الأردنية، الأردن، ط1، 2007م، ص04.
14- أحمد الدغمومي، الرواية المغاربية والتغيير الاجتماعي دراسة سيسيو ثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.

15- أحمد محمد عبد العال، الإقليم والإقليمية في الفكر الجغرافي، مركز الخدمات للاستشارات البحثية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 1995م.
16- الأخضر بن السايح، سرد جسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ_2011م.
17- الإمام الزمخشري، تفسير الكشاف، تحقيق محمد مرسى عامر، دار المصحف: شركة مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد؛ القاهرة؛ مصر، ط2، الجزء الأول، 1937هـ_1977م.
18- الإمام الزمخشري، تفسير الكشاف، تحقيق: محمد مرسى عامر، دار المصحف: شركة مكتبة ومطبعة عبد الرحمن محمد، القاهرة، مصر، ط2، الجزء الخامس، 1397هـ_1997م.
19- إيمان مليكي، عوالم الرواية النسوية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000م.
20- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م
21- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والطباعة والإشهار، تونس، ط1، أفريل 2003م.
22- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1997م.
23- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1428هـ_2008م.
24- حسين المناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2013م.
25- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2015م.
26- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ_2009م.
27- خالد بن عبد العزيز سيف، إشكالية المصطلح النسوي دراسة دلالية مصطلح المساواة، الحجاب، التمكين أنموذجا، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2017م.
28- خليل رزق، تحولات الحبكة مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسسة الأشرف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، كانون الثاني- يناير 1998م.
29- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000م.
30- زهور ونيسي، مسرحية دعاء الحمام، وحدة الطباعة الرويبة، الجزائر، 2010م.

31- الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 2000م.
32- زينب أبو يحي مزيان، حكاية أدبائنا المشهورين زهور ونيسي، دار الفكر العربي، برج البحري، الجزائر، 2009م.
33- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن_ السرد_ التبئير)، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.
34- سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، سبتمبر 2003م.
35- صالح هويدا، الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سيسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.
36- صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.
37- عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـ_2016م.
38- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، 1982م.
39- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.
40- عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله، دار الوطن اليوم، سطيف، الجزائر، 2016م.
41- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م.
42- عبد الملك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.
43- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م.
44- عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 1429هـ_2008م.
45- عصام واصل، الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م_1439هـ.
46- الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، مؤسسة الرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2017م.

47- مجموعة من الكتاب الأكاديميين العرب، الفلسفة والنسوية في فضح ازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1434هـ_2013م.
48- محمد بكاي، جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدوغمائية الأبوية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1441هـ_2019م.
49- محمد وقاسي، كرنفال في دشرة، المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري، التلفزيون الجزائري، الجزائر، 1994.
50- مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسائية المغاربية، موفم للنشر، الجزائر، 2013م.
51- منيرة ناصر المبدل، أنثى السرد دراسة حول أزمة الهوية في السرد النسائي السعودي، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2015م.
52- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2002م.
53- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م.
54- نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2004م.
55- نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 2005م.
56- هالة كمال، النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، مصر، ط1، 2015م.
57- وائل علي فالح الصمدي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة العربية 2010م.
58- وضحى بنت مسفر القحطاني، النسوية في ضوء المنهج الإسلامي، باحثات لدراسات المرأة، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1439هـ- 2016م.
59- يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2018م.
60- يمينة عجناك، قضايا المرأة في الخطاب السردي النسائي في الجزائر كتابات زهور ونيسي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1439هـ_2018م

***المراجع المترجمة:**

61- باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي حمود، دار النشر سيناترا، تونس، 2008م.
62- بام موريس، الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

63- تزفيتان تودوروف، اللغة في الخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.
64- جان بياجيه، سيكولوجيا الذكاء، ترجمة بولند عنمانوئيل، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988م.
65- جانيت جود، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
66- جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزية الشوفي، دار نشر، دمشق، سوريا، 1987م.
67- مجموعة من الكتاب، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.
68- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م.

***المذكرات والرسائل والأطروحات:**

69- حنان بن عيسى، خصوصية الكتابة النسائية من خلال كتاب "المرأة وسؤال الخصوصية بلاغة الاختلاف" لرشيدة بن مسعود عينة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في تخصص نقد أدبي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2013_2014م.
70- خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، مذكرة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 29_04_2013م.
71- خديجة مقدم، مشروع الحياة عند المراهقين الجانحين دراسة بمركزي إعادة التربية بنين بنات بوهران، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة السانيا، وهران، الجزائر، 2011_2012م.
72- سامر محمد ماجد حامد، السمات الشخصية والعقلية لدى طلبة جامعة النجاح الوطنية وعلاقتها ببعض المتغيرات الديمغرافية، أطروحة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في الإدارة التربوية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 1424هـ_2003م.
73- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1428_1429هـ، 2007_2008م.
74- فاطمة مختاري، الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف وعلامات التحول، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،2013_2014م.
75- فطيمة الزهرة بايزيد، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2011_2012م.
76- مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2004م.

***الملتقيات العلمية:**

77- مجموعة من المؤلفين، أعمال الملتقى الوطني PNR الرواية النسائية في الجزائر النشأة وأسئلة الكتابة، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 28_29_ماي 2013م.

***قائمة المجلات:**

78- إيمان عبد الكريم الطائي، دراسة ظاهرة الخجل لدى طلبة كلية التربية الأساسية، مجلة كلية التربية الأساسية، كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، العدد 45، 2005م

79- إيمان مليكي، تيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال رواية (أقاليم الخوف) ل (فضيلة الفاروق) أنموذجا، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، السنة2، م2، ع2، جويلية/يوليو 2018.

80- سامي محمد عبابنة، التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم عبد الفتاح كيليطوأنموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، المجلد 42، الملحق 1، 2015.

عامر رضا، الكتابة النسوية العربية من التأسيس إلى إشكالية المصطلح، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، العدد 15، جانفي 2016.

81_ ياسين عماري، نظرية مسكويه في الخوف والحزن، مجلة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، الرباط، آكدال، المغرب، 7_فيفري_2017م.

***مواقع الإنترنيت:**

82_ أمينة سمير، معنى اسم خالدة في اللغة العربية، عنوان رابط الصفحة:https://www.altkia.com/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A9/

تاريخ النشر: 15 يناير 2019م.

83_ أحمد هلالي، لماذا نقول الأقارب عقارب؟، صحيفة مكة، رابط الموقع: https://makkahnewspaper.com/article/912296/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%86%D9%82%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8-%D8%B9%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8، رابط المنشور، https://makkahnewspaper.com/article/912296/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A3%D9%8A/%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B0%D8%A7-%D9%86%D9%82%D9%88%D9%84-

%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8-
%D8%B9%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8، الثلاثاء 17 أبريل 2018م.

84_ ألما التركماني، ما هي الحركة النسوية ومن العربيات اللواتي يترأسنها؟، مدونة بالعربية: رابطها: https://arabic.cnn.com/world/2018/03/08/feminism-infograph، تاريخ النشر: الخميس 8 مارس/آذار 2018م.

85_ آية جبر، معنى اسم لويزا وشخصيتها، عنوان رابط الصفحة:
https://www.muhtwa.com/219335/%D8%A7%D8%B3%D9%85-
%D9%84%D9%88%D9%8A%D8%B2%D8%A7/، تاريخ النشر: 11 أكتوبر 2018.

86_ جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة ألوكة: عنوان الموقع:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja
&uact=8&ved=2ahUKEwiFjoig1NTeAhXGxYUKHcGkCzcQFjAEegQIBRAB&url=
http%3A%2F%2Fk-tb.com%2Fbook%2FArabi05953-
%25D9%2586%25D8%25B8%25D8%25B1%25D9%258A%25D8%25A7%25
D8%25AA-
%25D8%25A7%25D9%2584%25D9%2586%25D9%2582%25D8%25AF-
%25D8%25A7%25D9%2584%25D8%25A3%25D8%25AF%25D8%25A8%25
D9%258A-%25D9%2581%25D9%258A-
%25D9%2585%25D8%25B1%25D8%25AD%25D9%2584%25D8%25A9-
%25D9%2585%25D8%25A7-%25D8%25A8%25D8%25B9%25D8%25AF-
%25D8%25A7%25D9%2584%25D8%25AD%25D8%25AF%25D8%25A7%25
D8%25AB%25D8%25A9&usg=AOvVaw1n6_Ro8fVQawjvnJadFSp2، الرابط التحميل:
https://drive.google.com/file/d/1SNBX3pbff7DcK0PEmB082tGrSjZBTclh/view

87_ جميل حمداوي، المراهقة خصائصها ومشاكلها وحلولها، عنوان الموقع:
https://ar.islamway.net/book/22566/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8
%A7%D9%87%D9%82%D8%A9-
%D8%AE%D8%B5%D8%A7%D8%A6%D8%B5%D9%87%D8%A7-
%D9%88%D9%85%D8%B4%D8%A7%D9%83%D9%84%D9%87%D8%A7-

%D9%88%D8%AD%D9%84%D9%88%D9%84%D9%87%D8%A7، الرابط التحميل:
.https://books.islamway.net/1/549_%20morahqatarbiaa_hamdon.pdf

88_ دون مؤلف، مخارج الحروف وصفاتها، عنوانالموقع:
http://www.startimes.com/?t=24669310، عنوان الرابط:

.http://www.startimes.com/?t=24669310

89_ دون مؤلف، جامع السنة وشروحها_ صحيح البخاري، رابط الصفحة:
https://hadithportal.com/index.php?show=hadith&h_id=857&uid=0&sharh=14&b
ook=33&bab_id= ، تاريخ الزيارة: 2020/02/14.

90_ دون مؤلف، البيت الذي تمارس فيه الدجاجة عمل الديك يصير إلى الخراب، صحيفة الرائدية الإلكترونية، رابطها: http://www.alraidiah.com/vb/showthread.php?t=5727، 1 جوان 2004م.

91_ دون مؤلف، الساكت عن الحق شيطان أخرس، رابط الموقع:
https://binbaz.org.sa/fatwas/17956/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%83%D8%AA-%D8%B9%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82-
%D8%B4%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%86-
%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%B3، رابط المنشور
https://binbaz.org.sa/fatwas/17956/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%83%D8%AA-%D8%B9%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%82-
%D8%B4%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%86-
%D8%A7%D8%AE%D8%B1%D8%B3.

92_ دون مؤلف، معنى الحديث الشريف: "الرجل على دين خليله فلينظر أحدكم من يخالل"، صفحة موقع سحنون، رابط المنشور:
http://www.souhnoun.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%B3%D
9%8A%D8%B1/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A1-

%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%AF%D9%8A%D9%86-
%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%87-3/، تاريخ النشر: 2016م.

93_ دون مؤلف، الكاهنة ديهيا_ ويكيبيديا، رابط الموقع:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%87%D
9%86%D8%A9_%D8%AF%D9%8A%D9%87%D9%8A%D8%A7 ، رابط المقال:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D9%8 -1
%D9%86%D8%A9_%D8%AF%D9%8A%D9%87%D9%8A%D8%A7، تاريخ النشر:
سبتمبر 2016م.

94_ فضيلة الفاروق، منشور على صفحتها الافتراضية "فضيلة الفاروق" في مواقع التواصل الاجتماعي فيسبوك "فضيلة، رابط الصفحة:
https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-
139056609480015/، رابط المنشور:
https://web.facebook.com/139056609480015/photos/a.142043319181344/18
66959556689703/?type=3&theater، يوم 30أفريل2018م، على الساعة 10:48.

95_ فضيلة الفاروق، منشورا على صفحتها الرسمية "فضيلة الفاروق" في موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، رابط الصفحة: ، رابط المنشور:
https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-
139056609480015/https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3328
410700544574&id=139056609480015، تاريخ النشر: 10 جويلية 2020، الساعة: 04:13.

96_ فضيلة الفاروق، منشور على صفحتها الافتراضية "فضيلة الفاروق" في موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، رابط الصفحة:
https://www.facebook.com/%D9%81%D8%B6%D9%8A%D9%84%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B1%D9%88%D9%82-
139056609480015/، رابط المنشور:

https://www.facebook.com/139056609480015/photos/a.1066350396750627/3310676508984660/?type=3&theater، تاريخ النشر: 4 جويلية 2020، الساعة: 07:21.

97_ قالولي بن ساعد، الرواية هي اشتغال في مجاهل الذات والتاريخ والمجتمع، جريدة اليوم الأدبي، حاورته نوارة لحرش، بتاريخ 2007/11/22م، رابط الصفحة: http://www.alnoor.se/article.asp?id=14150.

98_ نهلة السنداوي، معنى اسم مارجريت، عنوان رابط الصفحة: https://www.altkia.com/%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%89-%D8%A7%D8%B3%D9%85-%D9%85%D8%A7%D8%B1%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%AA/، تاريخ النشر: 18 يناير 2019.

99_نوارة لحرش، محاورة صحفية مع آمنة بلعلى حول موضوع مؤسسة الرقابة تفككت ورقابة القارئ مازالت تشتغل، صحيفة النصر الإلكترونية، رابط المقال: https://www.annasronline.com/index.php/2014-08-09-10-34-08/2014-08-25-12-21-09/134426-2019-11-12-10-07-57، الجزائر، تاريخ النشر: 12 تشرين/ 02 نوفمبر 2019م.

فهرس
المحتويات

شكر وتقدير.....(أ. ب)
إهداء.....(ج)
مقدمة..... (أ.ب.ج.د.ه.و.ز)

الباب الأول:رصد مفاهيمي للخطاب الروائي النسوي ولمنهجية التفكيك

الفصل الأول: تجليات الخطاب الروائي النسوي.

1_ الخطاب الروائي النسوي والمفهوم الاصطلاحي.....ص 02
1_ 1_ الخطاب الروائي.....ص 04
1_ 2_ النسوية.....ص 11
2_ الخطاب الروائي النسوي تأصيلا.....ص 13
2_1_ الرواية النسوية في الأدب الغربي.....ص 13
2_1_1_مراحل تطور الرواية النسوية في الأدب الغربي.....ص 15
2_1_2_الرواية النسوية من منظور سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir).....ص 16
2_1_3_الرواية النسوية من منظور ليندا هيتشيون (Linda Hutcheon).....ص 17
2_1_4_الرواية النسوية من منظور جوليا كريستيفا (Julia Kristeva).....ص 18
2_2_ الرواية النسوية في الأدب العربي.....ص 20
2_2_1_تأثر الرواية النسوية العربية بالرواية النسوية الغربية.....ص 21
2_2_2_ مراحل تطور الرواية النسوية العربية.....ص 22
2_2_3_ الرواية النسوية والرواية الذكورية وجدلية الريادة الروائية في الأدب العربي.....ص 23
2_2_4_الرواية النسوية في الأدب الجزائري.....ص 26
2_2_4_أ_ الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.....ص 27
2_2_4_ب_ مسار تطور الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.....ص 29
3-إشكالية المصطلح دلاليا.....ص 36
3_1_ مصطلح الأدب النسوي.....ص 40
3_1_1_ مصطلح الأدب النسوي ومظهر الاختراق المفاهيمي.....ص 43
3_2_ مصطلح الأدب النسائي.....ص 45
3_3_مصطلح الأدب الأنثوي.....ص 46
4_ خصوصية الخطاب الروائي النسوي.....ص 47

الفصل الثاني: إفادة النقد ما بعد الحداثي من التفكيكية

1_ التفكيكية وأهم المفاهيم النظرية.....ص 52

2_ التفكيكية والأصول الأولى.....ص 57

2_1_ إفادة التفكيكية من بعض الفلسفات الأوروبية.....ص 59

2_1_1_ تأثر جاك دريدا بأفكار رينيه ديكارت (René Descartes).....ص 59

2_1_2_ تأثر جاك دريدا بأفكار ميشال فوكو (Michel Foucault).....ص 60

2_1_3_ تأثر جاك دريدا بأفكار مارتن هايدجر (Martin Heidegger).....ص 61

2_2_ التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية.....ص 64

2_3_ النزعة التفكيكية في النقد العربي.....ص 67

2_3_1_أزمة مصطلح التفكيك في النقد العربي.....ص 68

3_ المبادئ التحليلية في المنهج التفكيكي.....ص 73

3_1_ تجاوز البنيوية.....ص 73

3_2_ نص القراءة والتقويض.....ص 74

3_3_ خلخلة دلالة النص.....ص 77

3_4_ الاختلاف والإرجاء.....ص 81

3_5_ الحضور والغياب.....ص 83

3_6_ لا نهائية المعنى.....ص 86

الباب الثاني: مقاربة تفكيكية لثلاثية فضيلة الفاروق

الفصل الأول: مستويات الدلالة السردية في الرواية من منظور التفكيك

1_ قراءة للعتبة النصية.....ص 89

2_مركزية الهامش الأنثوي، وهامشية المركز الذكوري في الرواية.....ص 108

2_1_ دلالة الأسرة.....ص 109

2_2_مستويات تموقع السلطة الأبوية في الرواية.....ص 121

2_2_1_ شخصية الأب.....ص 121

2_2_1_أ_ دحض الوصاية الأبوية.....ص 125

2_2_ 2_ شخصية السلطة الأبوية الموازية (أقارب، أبناء).....ص 128

2_2_2_أ_ تشويه شخصية السلطة الأبوية ووصفها بالضعف والشذوذ الجنسي.....ص 135

2_3_مستويات تموقع الشخصية الأنثوية من السلطة الأبوية.....ص 142
2_3_1_الأنثى الخاضعة للسلطة الأبوية.....ص 143
2_3_1_1_ ترتيب الأولويات.....ص 147
2_3_2_الأنثى المتحررة من السلطة الأبوية.....ص 153
2_3_3_الأنثى المتمردة على السلطة الأبوية.....ص 156
2_3_3_أ_ خرق المظهر.....ص 156
2_3_3_ب_ التمرد على الفضاء المعيش.....ص 163

الفصل الثاني: مجابهة المسكوت عنه في الثلاثية

1- تمثلات تيمة الجنس في الثلاثية.....ص 180
1-1-خيبة الأمل.....ص 174
1_1_1_ إرساء فكرة التعدد.....ص 179
1_2_ كبت الزواج.....ص 197
1_2_1_ هدم المقولات.....ص 204
1-3- خطيئة الاغتصاب.....ص 208
2- تمثلات تيمة الدين في الثلاثية.....ص 223
2_1_ تمظهرات الصدام العقائدي في الثلاثية .....ص 223
2_1_1_ دحض المسلمات.....ص 228
2_2_حفر في شخصية رجل الدين وسلوكياته..... ص 221
3_ تمثلات تيمة السياسة في الثلاثية.....ص 237
3_1_ رمزية الثورة في الرواية بين عراقة الماضي وانتكاسة الحاضر.....ص 223
3_1_1_ دحض الرمزية التاريخية.....ص 239
3_2_صورة الشخوص السياسية ورمزيتها في الثلاثية.....ص 243
3_3_ تقويض الواقع السياسي.....ص 247
الخاتمة.....ص 250
قائمة المصادر والمراجع.....ص 256

الملخص: عرف الأدب النسوي الجزائري منذ النشأة ظهور روائيات كثر، عبرن في كتاباتهن السردية عن قضايا المرأة وتطلعها للتحرر من التبعية للآخر، والروائية "فضيلة الفاروق" تعد من الروائيات المجيدات لهذا الجنس الأدبي، لما تتميز به من أسلوب جريء في الكتابة، تبوح به في ثلاثيتها الروائية (مزاج مراهقة، تاء الخجل، أقاليم الخوف) عن معاناة الأنثى من الآخر، ورغبتها في تحصيل حقوقها منه والعيش معه بائتلاف، لذلك عمدنا في دراستنا النقدية هذه انتهاج مقاربة تفكيكية، نقوض بها الأنساق الثقافية المدرجة في الرواية، ونؤول معناها بصورة متجددة مع كل قراءة جديدة للرواية، وقد تناولنا في بحثنا هذا ثلاث محطات نقدية مهمة؛ تمثلت في:

1_ التأصيل المفاهيمي للخطاب الروائي النسوي، وخصوصيته الأدبية.

2_ التأصيل المفاهيمي للتفكيكية وآلياتها النقدية.

3_ تطبيق مقاربة تفكيكية على الثلاثية الروائية، واستنباط التناقض الدلالي الحاصل في أنساقها الثقافية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي النسوي، مقاربة تفكيكية، الثلاثية الروائية.

Résumé : La littérature féministe algérienne a connu depuis sa création l'émergence de nombreuses romancières, qui ont exprimé dans leurs écrits narratifs les problèmes des femmes et leur aspiration à se libérer de la subordination à l'autre, et la romancière "Fadhela Al-Farouk" est l'une des romancières glorifiées de ce genre littéraire, en raison de son style audacieux qu'elle révèle dans sa trilogie de romancière (Mazaj Une adolescente, Taa de la honte, territoires de la peur) sur la souffrance de la femme de l'autre et son désir d'obtenir ses droits auprès de lui et de vivre avec lui en coalition. Par conséquent, dans notre étude critique, nous avons adopté une approche déconstructive, par laquelle nous sapons les systèmes culturels inclus dans le roman, et interprétons sa signification d'une manière renouvelée. Il s'agit de trois terminaux de paiement importants; Il se composait de:

1 _ L'enracinement conceptual du discours narratif féministe et sa spécificité littéraire.

2_ Enracinement conceptuel de la deconstruction et des mécanismes critiques.

3_ Appliquer une approche déconstructive à la trilogie du roman et déduire la contradiction sémantique qui se produit dans ses schemas culturels.

Mots clés: le discours narratif féministe, une approche déconstructive, la trilogie fictive.

Summary: The novelist "Fadhela Al-Farouk" is considered one of the best female novelists in Algerian feminist literature since its inception, and with the emergence of many female novelists, who expressed in their fictional writings about women's issues and their aspiration for freedom from subordination to others; Because she is distinguished by a daring style, which she reveals in her three novels (Adolescent Mood, Stuttering of Shame, Territories of Fear) about the suffering of the female from the other, and her desire to obtain her rights from him and live with him in affinity, Hence, in this critical study, we have adopted a deconstructive approach, by which we undermine the cultural systems included in the novel, and explain its meaning in a renewed manner with each new reading of the novel, and we have dealt with in this research three important critical stations: It consisted of:

1_ The conceptual foundation of the feminist narrative discourse, and its literary specificity.
2 _ The conceptual approach to deconstruction and its critical mechanisms.
3_Application of consensus on the deconstructive method in the three narrations, and extracting the semantic contradiction occurring in its cultural alignments.

Key words: feminist narrative discourse, deconstructive approach, fictional trilogy.