

القناع وآليات الكتابة في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة

The "Mask" and the Writing Mechanisms in the Contemporary Algerian Feminist Novel.

تاريخ الاستلام : 2020/11/10 ؛ تاريخ القبول : 2021/10/13

ملخص

مع بروز الوعي النقدي الجديد، احتكمت العملية الإبداعية لمعايير جديدة ساهمت في تغيير معالمها، وبظهور النسوية سردًا ونقدًا، حاولت المرأة الكاتبة استثمار الوعي الفكري لتأسيس نمط مغاير في الكتابة، يسعى إلى تغيير النظام اللغوي التقليدي، وخلق الأعراف الذكورية المتوارثة، وفق برنامج مؤطر، قوامه فضح المستور، وكشف المسكوت عنه. وبناءً على ذلك تتعرض هذه الدراسة لإشكالية توظيف "القناع" في الكتابة النسوية الجزائرية؛ حيث تتولى تتبع استراتيجيات المرأة الكاتبة في تعرية الخطابات الذكورية التي عززتها الثقافة والسلطة.

الكلمات المفتاحية: كلمة مفتاحية، اسم المستعار، عتبة النصية، لعبة الحضور والغياب، سارد المذكر.

* عيشونة سعيدة

كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر.

Abstract

With the emergence of new awareness in the field of critique, the creative process adopted new standards that contributed to changing its features, and with the emergence of feminism in narrative and criticism, the woman writer tried to invest in the intellectual awareness to establish a different style of writing. The latter seeks to change the traditional linguistic system and to shake the inherited masculine norms according to an outlined program which is based on exposing the hidden and uncovering what is surrounded by silence. Accordingly, this study examines the problem of employing the "mask" in the Algerian feminist writing as it follows the strategies of the female writer in revealing male discourses that have been reinforced by authority and culture.

Keywords: mask, nickname, text threshold, the presence and absence game, male narrator.

Résumé

Avec l'émergence d'une nouvelle prise de conscience dans le domaine de la critique, le processus créatif a adopté de nouvelles normes qui ont contribué à changer ses caractéristiques, et avec l'émergence du féminisme dans le récit et la critique, l'écrivaine a tenté d'investir dans la conscience intellectuelle pour établir un style d'écriture différent. Ce dernier cherche à changer le système linguistique traditionnel et à secouer les normes masculines héritées selon un programme adopté basé sur la révélation du caché et la découverte de ce qui est entouré de silence. En conséquence, cette étude examine le problème de l'emploi du «masque» dans l'écriture féministe Algérienne car il suit les stratégies de l'écrivaine féminine en révélant des discours masculins renforcés par l'autorité et la culture.

Mots clés: masque, pseudo, seuil de texte, jeu de présence et d'absence, narrateur masculine.

* Corresponding author, e-mail: saidaichouna33@gmail.com

I - مقدمة

يطرح الحديث عن الأدب النسوي إشكالات متعددة، كونه من أكثر المواضيع إثارة للسؤال والكتابة والبحث، سواء تعلق الأمر بتحديد المفهوم وضبط المصطلح، أو بمواضيعه التي ركزت اهتمامها على الجو العام المحيط بالمرأة الكاتبة، والذي يُعد الدافع الأول وراء تسنُّرها واحتجابها؛ فهي تكتب بحذر الخشية من البوح، وسلطة الرقيب، الأمر الذي دفعها إلى اصطناع شخصية في عالمها المتخيل، تتراءى خلفها لثُمَّر ما تشاء من خطابات إيديولوجية، وآراء ومواقف من القضايا الراهنة دون أن تُعرض نفسها للمواجهة المباشرة مع الآخر، هذه الشخصية المفترضة يُطلق عليها مصطلح "القناع"، الذي يُعتبر من التقنيات المستحدثة في الممارسة الأدبية عامة، والكتابة الروائية النسوية بوجه أخص، وهو وسيلة إيحائية تصويرية قديمة قدم العملية الإبداعية، غير أنّ المرأة الكاتبة غلّبت على تجربة الكتابة لديها بصورة ملموسة، بُغية الانتقال من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض، في سعيها الدؤوب لا ابتكار وسائل تعبيرية جديدة. فما مفهوم القناع؟ وما هي أشكاله الأكثر حضوراً في الرواية النسوية الجزائرية؟، إلى أي مدى اعتمدت الرواية الجزائرية على القناع في تأسيس رؤيتها الإبداعية؟ وهل أفلحت في ذلك؟، كيف نفسر استعارت المرأة الكاتبة لاسم آخر من أجل توقيع كتاباتها الأدبية؟، ما الهدف من استعانة الروائية الجزائرية بأسماء أدبية ونقدية رجالية لتوشيح رواياتها؟، كيف نفسر لجوء المرأة الكاتبة لرايٍ مذكر لسرد رواياتها؟، هذا ما تجيب عنه هذه الدراسة متبعةً آليات المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بالاستقراء والتحليل، ثم يُحلل الأبعاد ويستخلص النتائج.

II - في مفهوم القناع:

يدور المدلول اللغوي لهذا المصطلح، والمأخوذ من الجذر (ق ن ع) حول مفاهيم عديدة، أجمالها "ابن منظور" بقوله: «القِنَاعُ والمِقْنَعَةُ: ما تَقْنَعُ به المرأة من ثوب تُعْطِي رَأْسَهَا ومَحاسِنَهَا، وألقى عن وجهه قِنَاعُ الحياءِ، على المثل. وقنعه الشيبُ خَمَارَهُ إذا علاه الشيبُ، (...) وربما سموا الشيب قِنَاعاً لكونه موضع القناع من الرأس، (...) وفي حديث بذر: فأنكشفت قِنَاعَ قلبه فمات؛ قِنَاعُ القلب: غشاؤه (...)» (1)، فـ "القناع" من الناحية اللغوية هو كل ما يُغطي الرأس، أو يحجب الوجه، وهو مرادف أيضاً للشيب، ولغشاء القلب. وهو في اصطلاح المسرحيين «شكل من أشكال التنكر، يُرتدى عادة فوق الوجه، أو في مقدمته؛ ليخفي هوية الشخص الذي يرتديه، ويخلق شخصية أخرى» (2)، أو هو الشخصية التي تُظهر عكس ما تُضمّر. وهو تاريخياً وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية، ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينية لتُعبّر من خلاله عن مظهر صلتها بالآلهة والطبيعة والطقوس الدينية (3).

مما تجدر الإشارة إليه أنّ ذلك "القناع" الذي كان يستعمل في مثل هذه التمثيلات، يُقابله المصطلح الفرنسي "Masque"، والإنجليزي "Mask"، وكلاهما ينحدر من أصل واحد يعود إلى اللغة اللاتينية؛ حيث يشير مصطلح "Persena" اللاتيني إلى "القناع" من جهة، وإلى الدور الذي سوف يتقمصه الممثل حينما يضع "القناع" الخاص به من جهة أخرى، وهو بدوره (المصطلح اللاتيني "Persena")، مأخوذ من اللغة اليونانية "Proson"، التي تدل على ما يُواجه الوجه، وعلى الصورة التي يقدمها الإنسان عن نفسه للأخرين (4).

و"القناع" في عُرف النقاد: «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته» (5)، وهو «رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية» (6)؛ لأنه يعمل على الحدّ من التدفقات المباشرة

للانفعالات الذاتية، وبالتالي يبتعد عن الغنائية، والخطابية، والنزعة التقريرية، ثم إن "القناع" لا يخرج عن كونه «شخصية تاريخية في-الغالب- (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر من خلالها»⁽⁷⁾، ونشير هنا إلى أن هذا المصطلح لم يشتهر في مجال الدراسات السردية بقدر اشتهاره في مجال الشعر، ولم يدخل عالم الشعر إلا مع مطلع القرن العشرين (20م).

III- قناع الاسم المستعار:

قبل الخوض في مقارنة هذه القضية، نقف أولاً عند دلالة المصطلح، لأجل تحديد المعنى المقصود؛ فبالعودة إلى المعاجم اللغوية نجد أنها تكاد تجمع على مدلول لغوي واحد للاسم المستعار، يتلخص في أنه اسم مزيف غير حقيقي يُسمى به الشخص، وهو عند "ابن منظور" لا يعدو أن يكون مجرد استبدال اسم باسم آخر، ونقله من شكل إلى شكل آخر⁽⁸⁾، من منطلق أن الاستعارة ما هي إلا نقلاً وتداولاً.

أما في المعاجم الغربية، فالاسم المستعار مرادف للكلمة الأجنبية (Pseudonyme)⁽⁹⁾ المنحدرة من جذور إغريقية (Pesudés)، تُشير إلى الزعم والادعاء وتُطلق على كل خادع ومضلِّل وكاذب (Menteur)، ويبدو أن الثقافة الغربية التي نادت ردحاً طويلاً من الزمن بضرورة مقارنة النص بعيداً عن مؤلفه، هي نفسها الثقافة التي تستنكر على المؤلف توقيع أعماله باسم مستعار، بل إنها ذهبت إلى أبعد من ذلك، حين اعتبرت استبدال الاسم الأصلي باسم آخر ضرباً من الكذب والتزييف، وهذا ما أوقعها في نوع من التناقض في طروحاتها.

وتتحقق حالة الاسم المستعار عندما «يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية، كأن يكون هذا الاسم مستعاراً من حقل معرفي معين (تصوّف، فلسفة، أسطورة...) أو منغرساً في قلب شجرة نسب وتوزع محدد للدم (التوقيع باسم الابن) أو قائماً في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الأنداد (حالة بيسو مثلاً)، أو منحصراً في مجرد اختيار حر، أو متصلاً بإرغامات سياسية أو اجتماعية تقتضي التفتيح وراء تصريحية الاسم المستعار»⁽¹⁰⁾، فهو اسم يختلف عن الحالة المدنية يختاره صاحبه من حقل معرفي معين، مثلما فعل الشاعر السوري "علي أحمد سعيد" حين وقّع أعماله الإبداعية باسم "أدونيس" تيمناً بأسطورة "أدونيس" الفينيقية، أو من شجرة العائلة كالنشر باسم فرد من أفراد العائلة، مثلما قام به الروائي الجزائري "محمد مولسهول"، حين أصدر روايات موقعة باسم زوجته "يمينة خضرا"، التي تحولت إلى "ياسمينة خضرا"؛ إذ فرضت عليه مهنته بوصفه ضابطاً عسكرياً، التستر وراء هذا الاسم المؤنث، من أجل نشر كتاباته.

ويرى "فليب لوجون- Flip Logon" أن الاسم المستعار هو «اسم المؤلف، فهو ليس اسماً زائفاً بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثاني (...) إن الأسماء المستعارة على العموم، ليست سرا خفياً، ولا خداعاً، فالاسم الثاني حقيقي كأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة، وكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...) إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغير شيئاً في الهوية»⁽¹¹⁾، يبدو أن "فليب لوجون" توصل إلى حل إشكالي الاسم المستعار، وإزالة اللبس والغموض عنه، من حيث أنه لا يؤثر على الهوية الحقيقية لصاحبه، بل هو وجه آخر له، يُعبر عن الحقل الذي ينتمي إليه.

وبالعودة إلى الكتابة النسوية في "الجزائر"، وإلى فن الرواية تحديداً، باعتباره موضوع الدراسة، وتحت ضغط الظروف الاجتماعية القاهرة، التي تفرضها السلطة الذكورية الأبوية المهيمنة، فضلت بعض الروائيات الجزائريات اقتحام عالم الكتابة بأسماء مستعارة، بهدف التحايل على الرقيب بتمظهراته المختلفة، مثلما فعلت "فضيلة الفاروق"، التي اختارت لقب الصحابي الجليل "عمر الفاروق"؛ لأجل حماية عائلتها قبل أن يكون حماية لها، وهذا ما أكدته في حوار لها مع مجلة "الدوحة"، تقول: «استعملت الاسم المستعار لأتحمل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمل عائلتي أعباء ما يترتب عن أفكاري الشخصية»⁽¹²⁾، خاصة من تلك الأقلام التي لا تعرف أصول النقد الموضوعي، وتجرّف بدونية نحو السب والتجريح، بل إنّ هناك من وصف أديها بـ"أدب المراهيض"، وتجرأ على التشكيك في وطنيتها، وهي ابنة عائلة "ملكومي"، التي قدمت معظم شبابها فداءً للوطن أيام الثورة.

وعن الدوافع التي أجبرت "فضيلة الفاروق" للتستر خلف هذا الاسم، تُجيب الروائية: «اضطرت لتغيير اسمي لأنني تعرضت لمضايقات بعد أن فضحت المستور، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع، حتى عائلتي لم تنج من المضايقات، لأنني تحدثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحركهم، وانتصرت للمظلومين، وتغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفاً من عائلتي والمقربين»⁽¹³⁾، وتبعاً لذلك صنعت كتابات "فضيلة الفاروق" نسقاً مخالفاً، لما تحتويه من طاقة نقدية للمجتمع بكل تشكلاته النوعية.

لم تكتف الروائية الجزائرية "فضيلة الفاروق" بنشر وتوقيع أعمالها باسم مستعار، بل امتد ذلك إلى متن رواياتها؛ ففي رواية "مزاج مراهقة" كانت البطلة تُوقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفاً من العائلة والمجتمع، ولهذا كانت تُصر دائماً على عدم ذكر اسمها الحقيقي حتى لا تنفضح هويتها، ودليل ذلك من الرواية:

«مد يده وسارعت إلى تقديمه لي بطريقتها:

- توفيق عبد الجليل... فيلسوف في زمانه

- قلت له:

- لويزا والي.

ولم يعطيني وقتاً لأفكر بشخصه، كان قد اختصر كل المسافات نحوي.

- لويزا والي اسم جميل

- قلت لنفسي: هؤلاء القوم يجاملون بالوراثة.

- لكنه أردف:

- يناسب الأدب.

- قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار»⁽¹⁴⁾.

يتضح من خلال هذا المقطع المقتبس من الرواية، أنّ "لويزا" لا تتجرأ على إخبار عائلتها باقتحامها عالم الكتابة؛ لأنّ في ذلك مخالفة للعرف العام، والتقاليد السائدة

التي تقصي المرأة من الفعل اللغوي، وسط مجتمع بطريركي، مازال ينظر إليها نظرة سلبية دونية، ويعتبرها كائنًا قاصرًا خُلِقَ لخدمته الرجل، والسهر على تلبية مطالبه، أما «أن تضطلع المرأة بنشر كتاباتها والتحدث عن نفسها هو خرق للمحظور Tabou»⁽¹⁵⁾، هذه الظروف القهرية هي التي حثمت على المرأة التخفي وراء قناع الاسم المستعار.

غير أنّ التستر والتخفي عن العائلة والمجتمع، ليس هو السبب الوحيد الذي يجعل المرأة الكاتبة تستعير اسمًا آخر غير اسمها الحقيقي؛ إذ يكون السبب في ذلك الانتقام من هذه العائلة، أو ذلك المجتمع الذي سنّ قوانين صارمة، تمنع المرأة من دخول عالم الكتابة، وكسر جدار الصمت، وخرق السائد في المفاهيم، التي تجعل من القلم آلة ذكورية محضة، هذه الأسباب يمكن أن تكون هي نفسها الدافع وراء ممارسة المرأة لفعل الكتابة، وهذا ما نلمسه في حوار جريء دار بين "لويزا والي" و"توفيق بسلطاني" في رواية "مزاج مراهقة":

«- هل تذكر أول حديث دار بيننا؟»

- اذكر... عن الاسم المستعار.

- يومها... لم أقل ذلك عن احتمال آخر للكتابة باسم مستعار.

- للهروب؟

- لا... الانتقام»⁽¹⁶⁾.

وتُميز "لويزا والي" بين ظاهرة الكتابة باسم مستعار بين الرجل والمرأة، وترى أنّ هذه الظاهرة تأخذ طابعًا سياسيًا عند الكتاب الرجال في أغلب الأحيان، خاصة عندما يشعرون أنّ أفكارهم لا تتوافق مع النظام السياسي الحاكم، وفي هذه الحالة فهم مخيرون بين أمرين؛ إمّا الانسحاب في صمت، وإمّا التفتّح بأسماء أخرى غير أسمائهم الحقيقية، لنفادي الملاحقات السياسية، والمطبات الأمنية، خاصة تلك الكتابات التي تُعري الواقع، وتكشف المستور، لذا نقرأ في الرواية:

«- عظيم... ولهذا يجب أن لا تخافوا، أو تستهينوا بالأمر... لأننا مقبلون على مرحلة خطيرة (... منذ اليوم أريدكم أن تاتوا إلى الجريدة في أوقات محددة (... لا أريد أن أعرض أحدا، ومن يريد أن يوقع باسم مستعار فليفعل...»⁽¹⁷⁾؛ بمعنى أنّ المشاكل السياسية، والضرورات الأمنية، هي من تُجبر الكتاب من الرجال على التفتّح بأسماء مستعارة، وهذا ما رأيناه مع الروائي الجزائري "محمد مولسهول" في جزء سابق من الدراسة.

ثم إنّ الاسم المستعار يتحول عند المرأة الكاتبة من حاجب لصوتها إلى هوية جديدة لها، بمفهوم "فليب لوجون" للاسم المستعار؛ بحيث تتخلص الكاتبة نهائيًا من الاسم المجهول، بعد أن يألّف القارئ اسمها الجديد، ويتعرف عليها من خلاله متى ذُكر، وهذا ما تؤكدُه الروائية الجزائرية "آسيا جبار"، حين صرحت في إحدى المقابلات التلفزيونية أنّ اسمها الحقيقي استُبدل باسمها المستعار حتى في المعاملات الإدارية والعائلية، هذه الفكرة تُؤكدُها "لويزا" بقولها:

«سنة...»

ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء... "رمشة عين"

صرت فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يترأسها يوسف عبد الجليل
وكنت قد انصهرت في اسمي المستعار تماما.

ذلك الاسم الذي اختاره لي ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي... "أمنة عز الدين" (18)، فالاسم المستعار أصبح يُشكل هوية جديدة للبطل "لويزا"، قوامها عدم الانتساب للرجل، ويعمل كذلك على ترسيخ الاسم الجديد، بوصفه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة واستحقاق.

نُشير إلى أنّ قناع الاسم المستعار قناع ظرفي، ينتهي دوره بانتهاء ظروف وملابسات ابتكاره من أجل التخفي، فمعظم الأسماء المستعارة تكشف قناعها، وهذا ما حدث مع الروائية "فضيلة الفاروق" التي ذكرت اسمها الحقيقي في أكثر من موضع في متن رواية "مزاج مراهقة"؛ إذ جاء على لسان بطلتها أثناء حديث لها مع خالها عن جدّها؛ حيث جاء في الحوار:

«وقف خالي باكيا:

- الطبيب أحمد ملكمي لن يموت، وإن لم تكرمه الجزائر، سأكتب اسمه بنفسي على كل الشوارع والمستشفيات والمدارس، وحتى على القبور...» (19).

ويبقى الاسم المستعار علامة فارقة، وسمة بارزة دالة على جدل حضور الكاتبة وغيبائها، إضافة إلى أنّه يُمثل دور الحماية و التستر، وبقي من سطوة الهيبة الاجتماعية، التي تُلاحق الروائية خاصة بعد كشفها للتأبؤ، وخوضها في محظورات سياسية، اجتماعية ودينية، فخوفها يتراوح بين الخوف من مواجهة المجتمع الذي تمت تعريته، والخوف من المساس بمكانة العائلة التي تنتمي إليها، وتبقى ضرورة تمكين الكاتبة من التعبير عن فكرها دون التصادم مع الرقيب، أهمّ من إثبات الذات في و أمام المجتمع.

IV- تذكير العتبة النصية:

تندرج مقدمات النصوص الأدبية في الأعراف النقدية المعاصرة ضمن أهمّ عتبات النص (Paratexte)، أو الفواتح النصية التي تستدعي انتباه القارئ، نظرًا لاحتلالها جزءًا مهمًا من الغلاف الخارجي؛ إذ أنّ مقدمة النص والعنوان يقتسمان الغلاف الخارجي لأيّ عمل أدبي، فيحتل العنوان الواجهة أو الجهة الأمامية، وتبقى الجهة الخلفية مكانًا لكتابة المقدمة أو لتقديم هذا العمل الأدبي، ويحدث أن يكون التقديم في الصفحات الأولى من النص الأدبي.

وتبعًا لذلك تحتل المقدمة موقعًا نصيًا حساسًا «يتيح للمؤلف أن يستدرج قارئه إلى حيث يريد دون أن يدري، يكفي فقط أن يسلط عليه كل وسائل الإغواء والإغراء كي يسقطه صيدا ثمينا يبادلّه متع القراءة ولذات التلقي» (20)، وبالتالي ينبغي لنا أن نُدرِك الأهمية القصوى، التي تحتلها المقدمة في استقطاب القارئ، وتوجيهه نحو عملية تذوق النص، وفك شفراته عن طريق تأويله.

ولما كانت المقدمة بهذه الأهمية، ارتأينا في هذه الجزئية من الدراسة أن نسلط الضوء على مقدمات بعض الروايات النسوية الجزائرية، ولنا أن تساءل في هذا المقام عن حال الروائية الجزائرية مع مقدمات أعمالها؟، أو بتعبير آخر عن كيفية تقديم رواياتها إلى القراء؟ وهل نجحت في استدراج قرائها إلى حيث تُريده؟، غير أنّ أهمّ

سؤال هو: هل اعتمدت المرأة الكاتبة على قلمها في التعريف بأعمالها؟، أم أنّها أوكلت مهمة التقديم إلى أشخاص آخرين؟.

أثناء انتقالنا من رواية إلى أخرى، وفي محاولة منا للإجابة عن هذه التساؤلات، تفاجأنا بوجود روايات نسوية مقدمة من طرف كتاب رجال، الأمر الذي يؤكد مرة أرى أنّ الرجل مازال يحتفظ بدوره الفعّال في منح الحضور الأدبي للمرأة الكاتبة؛ إذ أوكلت إليه مهمة حراسة عتبات النص المؤنث، وبالتالي إضفاء الشرعية على الممارسة الأدبية الأنثوية، وهي بذلك تُدعم سلطته وسيطرته عليها، وذلك بالتستر والتخفي خلفه، وكأنّها بذلك تُسلط "ثقافة الحريم" مرة أخرى على الكتابة النسوية، وتحرمها من تقديم نفسها بنفسها دون وساطة ذكورية.

ففي ممارسة بدت سائدة إلى حدّ ما، ظهرت مجموعة من الإصدارات الأولى للروائيات الجزائريات مع مقدماتٍ لبعض الأدياء والنقاد من الرجال، ولنا أن نقف عند هذه الظاهرة التي تكررت في مراحل مختلفة من إسهامات المرأة الكاتبة في مجال الأدب، متسائلين إن كانت هذه الممارسة طبيعية، أم أنّها ظرفية خاصة بالمرأة في بواكير تكوينها الأدبي؟، وسط مجتمع عمل على تغييب المرأة عن الوسط الأدبي والثقافي.

وبالعودة إلى هذه الظاهرة، ومحاولة تفصيلها في الساحة الأدبية الجزائرية، تبرز لنا نماذج روائية نسوية قدمها كتاب رجال؛ إذ تولّى الشاعر السوري الكبير المرحوم "نزار قباني" مهمة تقديم رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" (1993م)، فبعد الانتهاء من قراءتها كتب قائلا: «قرأت رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامرلاند في بيروت، بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء ... روايتها دوختني، وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني وشهواني ... خارج على القانون مثلي، ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر... لما ترددت لحظة واحدة...»⁽²¹⁾.

هذه الشهادة التي أدلى بها الشاعر السوري الكبير، الذي اتفق الجميع على شاعريته، وعلى فحولته في كتابة الشعر ونظم القوافي، من شأنها أن تُعلي من قيمة الرواية، وأن تُؤثر في جمهور النقاد والقراء، وأن تُثبت أنّ المرأة بإمكانها منافسة الرجل في الإبداع، وأنّها تمتلك قلما حلوا، وخيالا واسعا، ولغة شعرية راقية، وهو ما جعل "أحلام مستغانمي" ترفض الرأي القائل بأنّها: «وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز قوله أنثى»⁽²²⁾، فكأنّ بها تنفي أنّ استعمال لغة الرجل، مكّنها من امتلاك حرية التعبير عمّا تُريده بشكل أكثر دقة، ممّا لو كانت استعملت لغتها الأنثوية، وترى أنّ ذلك ما عدا ممكنا الآن، في وقت يكاد فيه عدد النساء المبدعات يتجاوز عدد الرجال المبدعين.

ويكفي شاهداً على ذلك، ما عبرت عنه "أحلام" في روايتها على لسان البطلة الساردة "حياة"، تقول: «منذ قرن، لكي تستطيع الكتابة، تبنّت جورج صائد اسمًا رجاليًا، وثيابًا رجالية. عاشت داخلها كامرأة. ولأنّ هذا لم يعد ممكنا، فانا أستعير كلّ مرّة ثياب امرأة أخرى، كي أوصل الكتابة داخلها»⁽²³⁾، وفي هذا تأكيد على عدم حاجة المرأة الكاتبة لتقنية السارد المذكور، لليوح ببعض المواضيع الحساسة، والتي تعجز عن الإفصاح بها كامرأة في عمقها الثقافي، فبعد أن كانت المرأة الكاتبة تُمارس

لعبة التخفي وراء قناع الاسم المستعار، كما هو الحال عند الكاتبة الفرنسية الشهيرة "جورج صاند" (George Sand 1804م-1876م) حين وقعت بعض مؤلفاتها الأولى باسم زوجها "جول صاندو" (Gules Sandeau 1811-1883) (24)، أصبحت الآن في غنى عن ذلك بعد أن تحررت من قيود الكتابة الرجالية، وأصبحت تكتب بلغة ذات خصوصية أنثوية.

ولأنّ الحديث في هذا المضمار يقودنا إلى متاهات أخرى، ويُخرجنا عن صلب الموضوع الذي نحن في صدد مناقشته، نُفضل العودة إلى ظاهرة تقديم بعض الروايات النسوية الجزائرية بأقلام رجالية، كنوع من الأفتنة التي يحدث أن تلجأ إليها المرأة الكاتبة لضمان الشهرة والمقروئية، أو للتخلص من كابوس عدم نجاح تجربتها، وكأنّها بهذا تُحاول إقناع القراء بأنّ روايتها في المستوى المطلوب، مادام قد شهد على ذلك أديب، أو ناقد معروف، وهذا ما حدث مع رواية "ذاكرة الجسد"، التي يُقال بأنّه تمّ بيع أكثر من مليوني نسخة منها، فهي الرواية التي دوّخت الشاعر السوري "نزار قباني"؛ لأنّها تُشبهه إلى حدّ التطابق، بل إنّها تمتاز بسمة شعرية، جعلت من "نزار" يقول عنها: «الرواية الاستثنائية المغتسلّة بأقطار الشعر» (25).

يواصل "نزار" مدحه لهذه الرواية بقوله: «هذه الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور...بحر الجنس، وبحر الأديولوجية، بحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملانكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقها... هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجد الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي أنّ لها أن تنتهي...» (26)، وفي هذا إشارة إلى ملخص الرواية، وإلى أهمّ القضايا المطروحة في المتن، وكيف أنّ "أحلام مستغانمي" تمكنت من خرق التابو، ومن فضح وتعرية المجتمع الجزائري.

بعد هذا الكلام الجميل عن هذه الرواية، تعرضت الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" لهجمة شرسة، هدفها التشكيك في قدرتها على ممارسة فعل الكتابة؛ إذ منذ صدور روايتها "ذاكرة الجسد" والشكوك تحوم حولها، وعلامات الاستفهام تلاحقها، مشككة إن كانت هي فعلاً من خطت كلمات هذه الرواية، فمرة يتهمونها بسرقتها من الكاتب المرحوم "مالك حداد" الذي خصته بالإهداء، والبعض ينسبها للشاعر العراقي "سعدى يوسف"، وهناك من اجتهد لعقد مقارنة بين "ذاكرة الجسد" و"وليمة لأعشاب البحر" للكاتب "حيدر حيدر"، مثلما فعل الناقد "رجاء النقاش"، والهدف الأول من كل هذا وذلك، هو إنكار كتابة "أحلام" لهذه لرواية، لا لشيء إلاّ لأنّها أنثى؛ إذ اعتاد القراء والنقاد على أنّ الإبداع حكر على الرجال، فإن حدث وخرجت إحداهنّ عن القاعدة، سارعوا إلى التقليل من شأن إبداعها، واتهموها بسرقة من رجل كاتب.

ليست "أحلام مستغانمي" وحدها من لجأت إلى تذكير العتبة في روايتها "ذاكرة الجسد"، فهذه الروائية "عائشة بنور"، أو "بنت المعمورة" كما يعرفها جمهور القراء تسيير على خطاها؛ إذ فضلت أن يُقدم روايتها الأولى "السوط والصدى"، "إبراهيم صحراوي"، الذي يقول فيهما: «السوط والصدى، الرواية الأولى لبنت المعمورة، تُنبئ بمسار روائي مُزهر، لكن بشرط امتلاك أحسنّ وتطوير أجودّ للعدة الفنية خصوصاً ما تعلّق منها بأدوات كتابة رواية ناجحة شكلاً ومضموناً» (27).

ينضاف إلى ذلك، تقديم الأديب المصري "موسى نجيب موسى" لروايتها الثانية "اعترافات امرأة" بكلمة في عنوان: (تشظي الذات ولعبة الضمائر في رواية عائشة بنت المعمورة) "اعترافات امرأة"، في إشارة منه إلى أسلوب الروائية الغير مألوف في الرواية الجزائرية الجديدة، حيث يقودنا إلى التشظي ولعبة الضمائر؛

بسبب طبيعته الزئبقية ودلالاته المتعددة، ولأنّ العنوان اتسم بالمباشرة "اعترافات امرأة"، بقيت العديد من الاستفسارات والاستفسارات عالقة في ذهن القراء، غير أنّ هذه المقدمة ساهمت إلى حدّ ما في تنوير وجهتهم، لأجل فهم أبعاد النص ومرامي الروائية، وهي طريقة ذكية من "بنت المعمورة" لاستدراج القراء؛ حيث تريد إغوائهم وإرغامهم على الغوص في أغوار هذه الرواية دون دراية منهم.

إلى جانب "أحلام مستغانمي" و"عائشة بنت المعمورة"، فضلت الروائية "منى بلشم" أن يخط الروائي والناقد المغربي "شعيب حليفي" عتبة روايتها الأولى "تواشيع الورد"، ومما جاء في ذلك التقديم، قوله: «خوض منى بلشم في روايتها الأولى "تواشيع الورد" مغامرة الإبداع الباحث عن فرادة ممكنة تسمح لها بتجريب كلي في طريقة صوغ الحكاية أو تدبير رؤيتها، مما يمكن اعتباره تجربة أخرى للسرد المغربي تُعزز التراكم الذي ساهمت فيه كل الأجيال»⁽²⁸⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ هذه المقدمات، وتلك الشهادات التي وشحت بها الروائية الجزائرية نصوصها الروائية، من شأنها أن تقدم قراءة أولية لهذه الأعمال الأدبية، وتبعاً لذلك تُسهم في توجيه القراء نحو معناها العام، كما تساعد على عملية التأويل، ومضاعفة الفهم، ثمّ إنّها تُسلط الضوء على الظروف والملابسات التي كُتبت فيها هذه الروايات، وتجعل القارئ يرى أشياء ما كان له أن ينتبه إليها، إضافة إلى ذلك فإنّها تعمل على جذب اهتمام القراء والنقاد على حد سواء، غير أنّها تُعزز من وصاية الرجل وقوامته على الكتابة النسوية، وتجعلها قابضة تحت سقفه.

V- تقنية الرجل السارد ولعبة التخفي:

يشكل الحديث عن إشكالية السارد/ الراوي أحد أهمّ أسئلة المتن الحكائي في الرواية النسوية الجزائرية؛ حيث تطرقت الروائيات إلى هذه القضية في أبعادها المختلفة، واستثمرتها وفق رؤى متباينة، وتوظيف فني جمالي يختلف من مبدعة إلى أخرى، بهدف تبليغ صوت الأنثى، الذي سلّبت منه اللغة ومُنع من الكلام، ولن يكون لهنّ ذلك إلا من خلال استرجاع اللغة التي احتكرها الرجل لنفسه لقرون من الزمن، فكانت مهمتهنّ محاولة ابتكار آليات جديدة، وتقنيات مستحدثة تساعدنّ على القول والإفصاح، وعلى الحضور الأدبي مع نقادي الوقوع في خطر المواجهة، ومن هنا استعارت الروائية الجزائرية صوت الرجل، واستنجدت بأسلوبه المذكر لتنتج خطاباً أنثوياً محضاً ينفرد بلغة خاصة، وبلاغة مغايرة تكسب لغة الأنثى خصوصية ما.

وخير ما يمثل الكلام السابق، رواية "بحر الصمت" التي ملك زمام السرد فيها "سي السعيد"، معلناً عن نفسه منذ البداية، كاشفاً هويته من خلال حضور ضمير المتكلم (أنا)، الذي جعل الرواية تجنح نحو السرد الذاتي، «يطاردني الصمت والعمر يترنح قبالي..يصيح داخلي (قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط...اعترف!) يا إلهي..أنا أعترف..يا بنتي اقربي، بين السطور وهي الحكاية كلها، منذ بداية التكوين إلى سفر الخروج»⁽²⁹⁾، يبدو أنّ الذات المتكلمة محاصرة، لتقوم بعملية البوح والاعتراف، ومن ثمّ تبدأ الحكاية مع الحفاظ على حدود الذات.

يرفض السارد/ البطل أن يسرد تفاصيل الحكاية لابنته مباشرة، في المقابل تتملّكه الرغبة في البوح والاعتراف كي يرتاح من الحقيقة التي أتعبتة، ومن شبحها الذي يُطارده في كل مكان، يُريد أن يتخلص من القناع الذي يلبسه، يرغب في كشف نفسه أمام نفسه كنوع من التوبة، والتكفير عن الذنب، وعلى البنت أن تقرأ ما بين السطور، كي تفهم الحكاية مرسومة على صفحة وجهه، وتقتنع بذلك، على البنت أن

تُفكك شفرة جدار الصمت، الذي يفصلها عن أبيها، وهي الابنة الوحيدة التي تشاركه المسكن، يبدو الأمر غريبًا، غير أنه منسجم مع العنوان الذي وُسمت به الرواية.

يعود بنا الراوي إلى طفولته التي قضاها في قرية معدمة من قرى "وهران"، غرب "الجزائر"، ولأنه حَضي بمستوى اقتصادي مكّنه من الانتقال إلى العاصمة لأجل إكمال تعليمه، وتحقيق رغبة والده في أن يصبح طبيبًا، غير أنه فشل في تحقيق ذلك، ممّا أغضب والده الذي ظل ردحًا من الزمن يُلقب بـ"أبو الدكتور"، بعد موت والده سلّم أرضه لرجل شريير يُسيء معاملته الفلاحين.

يحضر الراوي المذكر في الرواية بمواصفات سلبية، «أعرف أنني كنت نذلاً أيضاً، ولكن.. النذالة تطورت مع الزمن صارت حتماً تحمل بدلة رسمية وحقيبة دبلوماسية... صارت النذالة حضارية»⁽³⁰⁾، فالراوي يُوظف الذاكرة، ويستحضر الموزون الثقافي المتراكم عبر السنين، يجمع بين الماضي والحاضر، فينتج مستويين؛ مستوى تخيلي فني، ومستوى واقعي تاريخي تتأسس بينهما الرواية، ومن ثمّ كانت حركة الراوي/ البطل مستمرة من الحاضر إلى الماضي، ثمّ من الماضي إلى الحاضر، «تمثل الماضي شخصية الحبيبة، التي بذل المستحيل للظفر بها زوجة، عاشت معه بعد الزواج كارهة، وخلفت له هذه البنت التي استمرت في إدانته بالصمت والكره الجافي»⁽³¹⁾، وبين هذه وتلك، كانت ولادة "سي السعيد" من جديد؛ ففي المرة الأولى غير مسار حياته ليظفر بالزوجة، وفي الثانية يعترف بأخطائه، ويعلن توبته أملاً في استرجاع ابنته.

يرفض "سي السعيد" الثورة التحريرية في بداياتها الأولى؛ لأنّها تتعارض مع مصالحه الشخصية، فهو إقطاعي متجبر، لا همّ له في الحياة غير ثروته، سواء كان ذلك بطرق مسموحة، أو بطرق ممنوعة، وبظهور المرأة التي كان يحلم بها، تحولت حياته رأساً على عقب، هذه المرأة هي أخت أحد المعلمين القادمين من العاصمة، تتطور العلاقة بينهما بسبب دعمهما للثورة، فيدعوه المعلم إلى بيته، وهناك يتعرف على أخته، التي كان لها الفضل في تحول مسار حياته؛ إذ تحول من إقطاعي ظالم إلى قومي ثائر، سرعان ما انخرط في صفوف جيش التحرير الوطني، «وأنا لم أصبح جزائرياً مخلصاً بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي وحدها فجرت أحلامي صنعت ميلادي تاريخاً يلون عينيها»⁽³²⁾.

يلتحق الراوي/ البطل بالثوار بعد أن اكتشف أمره، وأصبح مطارداً من طرف "فرنسا"، وهناك يتعرف على خطيب حبيبته، شاب يفوقه قوة ووسامة وشخصية، ومع هذا كلّهُ فهو قائد كتيبة ومسؤول عنها، تدب الغيرة في قلب "سي السعيد"، وصار يتمنى موته في كل لحظة وحين، حتى يحصل عليها، ويُحقق أمنيته بالزواج منها، فكان له ما أراد؛ إذ استشهد غريمه بعد أن أوصاه بتسليم صورة الحبيبة وبعض الذكريات لها، وعند لقائه بها لتنفيذ الوصية يقف على مقدار الحب الذي تحمله له، «ها أنا اكتشف أن الذي مات هو أنا، وأما الرشيد عاد إليك على شكل كيس فيه رسائلك وأشياؤك الخاصة»⁽³³⁾.

بعد الاستقلال تأبى المرأة نسيان الحبيب، والزواج بـ"سي السعيد" الرجل الإقطاعي، الذي استغل اسم الثورة لتحقيق مصالحه، وتنمية أمواله وثورته، وعند اعتقال "عمر" بسبب الخلافات السياسية، ينطلق "سي السعيد" ليخرجه مدعيًا البطولة أمام من رفضته، بعدها يموت "عمر" لتجد نفسها وحيدة في هذا العالم، فتضطر للقبول به كارهة له، يصفها الراوي بقوله: «كانت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد، رحل إلى الأبد. كنت بلا قلب يا سيدتي»⁽³⁴⁾، من خلال سرد الحكاية يظهر الراوي مستبدًا

مسيطرًا على تفاصيل الحكاية، متحكمًا في مصائر الشخصيات، يكتفم أنفاسها، ويغيب صوتها، لا يمنحها فرصة للتعبير إلا عن طريقه هو، إنه يتحكم إلى حد بعيد في بنية النص، ومنطق الحكيم، محيط بكل الحثيات والتفاصيل.

مثلت المرأة (الحبيبة ثم الزوجة) نقطة تحول في مسار حياة الراوي/ البطل؛ إذ استطاعت أن تحوله من رجل إقطاعي ظالم، إلى رجل ثوري مجاهد، وكذلك فعلت الابنة التي كانت سببًا في إعادة مراجعته لمحطات حياته، «أجل يا ابنتي، كم تشبهين أمك، لم أنس أنني كنت خاطئا أمامكما معا، وأنتي لم أتل أكثر من جزائي، أفكر في ابني الرشيد فأصاب بالوجع في صدري»⁽³⁵⁾.

اعتمد الراوي/ البطل في سرد تفاصيل الحكاية على ضمير المتكلم (أنا)، مستحوذًا على الحكيم من البداية إلى النهاية، ممّا أدى إلى تجاوز وظيفته كمنظم للسرد، ومتحكم في شخصياته، ليصبح شخصية متسلطة مستبدة،⁽³⁶⁾ تحتفظ بالتفاصيل والمعلومات، تستحوذ بالدقائق والحثيات، من منطلق أنها راوي الرواية، والظاهر أنّ الروائية اختارت ضمير المتكلم قناعًا سرّيًا تحتفي وراء صوت المذكر لغاية فنية، أو رغبة منها في التماهي مع الأنا المذكر، للحديث عن قضايا المرأة في صورة إدانة لها، فخارج الكتابات الروائية النسوية، «ظل المتخيل السردى العربى يرزخ في شطره الأعظم تحت وطأة النظرة التسطّحية، ويعاني من قصور حقيقي في النفاذ إلى عمق كيان المرأة»⁽³⁷⁾.

وهو ما تجلّى في هذه الكتابة التي تميزت بتناولها الجريء لقضايا المرأة، من خلال الإيغال في ذكر تفاصيل الأحداث المسكوت عنها، التي كانت تُدين المرأة في جميع حالاتها وصورها، «قالت الحكاية إن حمزة هام حبا بإحدى فتيات القرية التي كرهت غروره الفرنسي، فلم يكن صعبا عندئذ أن يختار حلا يرضيه، لينال مراده دون أن يخسر شيئا، فلجأ إلى الإغتصاب»⁽³⁸⁾.

يتضح تعاطف الروائية مع الأنثى المكسورة في أكثر من موضع في النص، بصور فنية متعددة متضمنة، مع تماهياها الخلاق مع أشكال المطلق المقدس (الوطن، الحرية، الاستقلال)، وهو ما عبر عنه المقطع السردى التالي: «جاءني الوطن في شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور، وقالت لي "تعال" فجننت..»⁽³⁹⁾، «أكان ممكنا بعدما قابلتك أجيء؟ يا امرأة مدججة بالسلاح»⁽⁴⁰⁾.

وبالعودة إلى الفكرة التي نحن بصدد مناقشتها، والمتمثلة في تقنية السارد المذكر، يتبين لنا أنّ الكاتبة نجحت إلى حدّ بعيد في تمرير خطاباتها الإيديولوجية، ومواقفها المختلفة، بما فيها قضايا المرأة، عبر إسقاط قناع الراوي المذكر على الرواية، وتعريفه من أيّ مرجعية ثورية كانت أم دينية، وبتعبير أدق وجدت الكاتبة أنّ التحدث بلسان الرجل يُسهل عليها فعل الكتابة، ويُساعد على السرد، ويمكنها من قول ما تعجز عن قوله كأنثى مشدودة برقابة ذاتية، وحصار نفسي شديد، يمنعها من التعبير عن ذاتها الأنثوية، وعن تأكيد حضورها الأدبي، والبوح بمكنونات وأسرار النص.

والحقيقة أنّ هذه التقنية كانت وسيلة للصمت أكثر ممّا هي وسيلة للبوح، وينطبق ذلك على السارد المذكر، الذي يتولى حمل رسالة الكاتبة، ونقل رؤاها ومواقفها، على أساس «أن دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكيم، والإجابة عن سؤال من يتكلم في الحكيم؟ بمعنى تحديد الموقع الذي يتكلم السارد ويروي القصة»⁽⁴¹⁾؛ بمعنى أنّ السارد المذكر يمثل الذات المبدعة بوعيها الإيديولوجي، (بطاردني الصمت والعمر يترنح قبالتني، يصبح في داخلي قل الحقيقة يا سي السعيد ودع القناع يسقط)، فرغم ما يمتلكه من مؤهلات لغوية، ومن أساليب

تعبيرية، إلا أنّ الروائية حرمتها من القول والتعبير، وجعلته يلتزم الصمت في مواضع كثيرة في النص.

ينضاف إلى ذلك أنّ "ياسمينه صالح" اتخذت من تقنية الرجل السارد وسيلة للصمت وقناعاً له، في إشارة ذكية منها إلى أنّ هناك مواضع يتساوى فيها كل من الرجل والمرأة في حرية الرأي والتعبير، كمناقشة أوضاع "الجزائر" الأمنية قبل وبعد الاستقلال، وما شهدته البلاد من أزمات سياسية فرضت الصمت على الفرد الجزائري؛ بسبب سيطرة الخوف والموت عليه، ينضاف إلى ذلك غياب الحوار بكل أشكاله بين أبناء الوطن، ومرد ذلك التأثير الصارم للتقاليد والأعراف البالية في المجتمع الجزائري.

IV- الخاتمة:

وفي الختام يمكن القول: إنّ تيمة "القناع" تُعد من التقنيات المستحدثة التي دخلت مضمار الأدب، وأضحت إحدى سماته الرئيسية؛ إذ لا نكاد نعثر على جنس أدبي لم يول هذه التقنية شطراً من اهتمامه، غير أنّ المرأة الكاتبة غلبتها على تجربتها الإبداعية، في سعيها الدؤوب لإيجاد وسائل جديدة تُمكنها من القول والتعبير، دون خوف من الرقابة المفروضة عليها، ولتفادي خطر التصادم والمواجهة المباشرة. يُعتبر الاسم المستعار أول ألقاب المرأة الكاتبة؛ إذ تستعير اسماً آخر لنشر كتاباتها الإبداعية؛ لأجل تفادي المواجهة المباشرة مع الآخر، ولأنّه يمنحها راحة القول والتعبير، ويُساعدها على خرق المحظورات الذكورية، دون أن تتعرض للمطالبات السياسية، أو الملاحقات الأمنية، ويحتل قناع تذكير العتبة النصية المرتبة الثانية؛ إذ تلجأ المرأة الكاتبة إلى الاستعانة بأقلام أدبية أو نقدية رجالية، من أجل تقديم إصداراتها الإبداعية، وكأنّها تخشى الفشل إن هي قدمتها للساحة الأدبية مجردة من مقدمات رجالية، وهي في هذا تُساهم في تحقير وتهميش قلمها الأنثوي، وفي تأكيد مزاعم المجتمع الذكوري بأنّها قاصرة على ممارسة فعل الكتابة.

يتمظهر الراوي المذكور بوصفه قناعاً من ألقاب الروائية الجزائرية في نمطين متميزين؛ راوٍ يروي بضمير المتكلم، يُؤدي دور البطولة، ويُشارك في رسم مسار الأحداث في الرواية، وراوٍ يسرد بضمير الغائب، ومن خلال لعبة الضمائر تُمارس المرأة الكاتبة لعبة التخفي حتى تتمكن من توصيل خطاباتها الإيديولوجية، وبتعبير آخر وظفت الروائية الجزائرية السارد المذكور وفق شروطها وقوانينها، وتبعاً لذلك تمكنت من تسخيرها لإعلاء صوتها، وإبراز خصوصية لغتها المؤنثة في المتن الروائي.

المراجع:

- (1) ابن المنظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج12، مادة (قنع)، ص203.
- (2) فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص73.
- (3) جابر عصفور: ألقاب الشاعر المعاصر، مهيّار الدمشقي، مجلة فصول، مج1، العدد4، 1981، ص128.
- (4) ينظر: يمنى العيد: في القول الشعري (الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص396.
- (5) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، القاهرة، ط1، 1981، ص35.
- (6) جابر عصفور: ألقاب الشعر المعاصر (مهيّار الدمشقي)، ص129.

- (7) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمان، (د.ط)، 1995، ص154.
- (8) ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة (عور)، ص50.
- (9) J- Dubois et autre : Dictionnaire étymologique et historique et historique du Français, editions Larousse, 2006, P677 .
- (10) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص39 .
- (11) فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص21.
- (12) عزيزة علي: محاوره مع فضيلة الفاروق، مجلة الدوحة، قطر، س1، العدد7، ماي 2008، ص65.
- (13) عزيزة علي: محاوره مع فضيلة الفاروق، مجلة الدوحة، ص66.
- (14) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص93-94.
- (15) محمد الداوي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص83.
- (16) فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص287.
- (17) المصدر السابق، ص146.
- (18) المصدر السابق، ص146.
- (19) المصدر السابق، ص94-95.
- (20) يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص94.
- (21) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.
- (22) عبد الله محمد الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006، ص49.
- (23) أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط20، 2011، ص189.
- (24) Pierre Ripert : Dictionnaire des auteurs classiques, Maxi-livres, 2002, P225.
- (25) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.
- (26) كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" في طبعتها الثانية، لندن، 20-08-1995.
- (27) كُتِبَ هذا التقديم في الصفحات الأولى من رواية "السوط والصدى"، الجزائر في 2004/4/14.
- (28) كُتِبَت هذه الشهادة على ظهر غلاف رواية "تواشيع الورد"، في طبعتها الأولى.
- (29) ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص7.
- (30) المصدر السابق، ص17.
- (31) ليلي محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د.ط)، 2016، ص213.
- (32) ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص20.
- (33) المصدر السابق، ص59.
- (34) المصدر السابق، ص110.
- (35) المصدر السابق، ص59.
- (36) ينظر: محمد البارودي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،

- 2000، ص42.
(37) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص85.
(38) ياسمينية صالح، بحر الصمت، ص14-15.
(39) المصدر السابق، ص65.
(40) المصدر السابق، ص65.
(41) محمد بوعزة: تحليل النص السردية، (تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص31.

المصادر والمراجع:

المدونات

المراجع:

- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط27، 2011.
أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط20، 2011.
عائشة بنور: اعترافات امرأة، منشورات دار الخبر، ط1، 2007.
عائشة بنور: السوط والصدى، منشورات وزارة الثقافة، (د،ب)، (د،ط)، (د،ت).
فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
منى بشلم: تواشيع الورد، دار الأملية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012.
ياسمينية صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

المراجع العربية:

- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمان، (د.ط)، 1995.
شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006.
عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية، منشورات نزار قباني، القاهرة، ط1، 1981.
فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
ليلى محمد بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د.ط)، 2016.
محمد البارودي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

محمد الداوي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007.

محمد بوعزة: تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
نبيل منصور: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

مخى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي (سلسلة دراسات نقدية)، دار الفارابي، بيروت، (د.ط)، 1990.

يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

المراجع المترجمة:

فليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة وتقديم: عمر علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

المعاجم:

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج12.
ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مج4.

المجلات:

مجلة فصول، مج1، العدد4، 1981.
مجلة الدوحة، قطر، س1، ع7، ماي 2008.

المراجع باللغة الأجنبية:

J- Dubois et autre : Dictionnaire étymologique et historique et historique du Français editions Larousse, 2006.

Pierre Ripert : Dictionnaire des auteurs classiques, Maxi-livres, 2002.