السرد السيري في الرواية النسوية الجزائرية

د. حمـزة بسـو جامعة مُحَّد لمين دباغين سطيف 2

د. هشام تومي جامعة الشهيد عباس لغرور خنشلة

مقدمة:

إنّ مستقرئ المنجز السردي للروائيات الجزائريات، خاصة الروايات التأسيسية، سيلحظ، بما لا يدع مجالا للشك، أنّه منجز يتّخذ من الذات (ذات الكاتبة) مرجعا ومنطلقا لتأثيث عوالم الرواية النسوية الجزائرية، وقد انبثق هذا السرد السيري من رحم المنظومة الذكورية المهيمنة على الأرومة الاجتماعية في الجزائر (قبل الاستقلال وبعده)، ولذا كانت الكتابة النسوية داخل إطار منظومة المجتمع الذكوري نوعا من التعويض والمحاكمة والإدانة وإعادة الاعتبار للذات الأنثوية. وكيفية التعويض تختلف من روائية إلى أخرى، ووفق منظور خاص، ووفق تجربة معيشة خاصة، وهذا ما يفسّر غلبة طابع **السيرة الذاتية** في كتاباتهن الروائية؛ فالانطلاق من التجربة المعيشة لدى الروائية يكرّس قولبة الخطاب السير ذاتي فنياً، خاصة وأنّ التجربة المعيشة للروائية الجزائرية تحديدا اتّسمت بالتقييد والتسييج المفروض من قبل سلطتين: السلطة الاستعمارية –خلال مرحلة الاستعمار– والسلطة الذكورية التي كرّست نسقا ثقافيا خاصا أربك حدود حركيّتها، وهو ما ازدجَى الروائيات الجزائريات إلى فعل التنفيس والتعويض من خلال الرصد السير ذاتي وطرح الوضع البديل المأمول.

من الطبيعي أن تكون عوالم المرأة والأنوثة مهيمنة على المتن الروائي النسوي، فالروائيات سعين إلى فرض حضور المرأة فنياً وسردياً بعد غيابها أو تغييبها معنوياً في الواقع خلال فترة معيّنة، وعمِلنَ على إنطاقها بعد صمتها، وعمَدنَ إلى نقلها من هامشيتها إلى مركزيتها؛ فكتاباتهن فعل تعويضي إذن، هذا الفعل أو الصنيع يعيد للمرأة مكانتها في ظل الأعراف المجتمعية الذكورية السائدة؛ من هنا جسّدت الروائية الجزائرية الهواجس التي شغلتها في واقعها المعيش، ومرّرتها عبر فعل الكتابة الذي يعدّ فعلا تعويضيا ينقلها من

نسق الفحولة وما تسبب لها من أعطاب، إلى نسق الاستفحال وما حققه لها من توازن وجبر للأعطاب.

ولنا أن نتساءل ها هنا عن مدى حضور الخطاب السير–ذاتي في المتن الروائي النسوي الجزائري؟ وما مؤشّرات حضور السيرة الذاتية في سردهنّ؟ وما الشواغل التي شغلت خطابهن السيري؟ وأيّ الروائيات الجزائريات أبرز في هذا المنحى؟

وأياً ما يكن الشأن فإن الرواية النسوية الجزائرية لا تكاد تختلف عن الرواية النسوية في مختلف الأقطار العربية، فشواغل المرأة العربية واحدة تقريبا، والنسق الثقافي والاجتماعي والسياسي يكاد يكون واحدا، ولذلك فنقاط التقاطع في الروايات النسوية أكثر من نقاط التباين، غير أنّ لكلّ روائيةٍ منطلقها الخاص في الكتابة، وتجربتها الخاصة، ومرجعيّتها الخاصة، وزمانها التاريخي الخاص أيضا، فكِتابةُ روائيةٍ عايشتْ الثورةَ، مثل زهور ونيسي مثلا، تختلف عن كتابةِ روائيةٍ من الألفية الثالثة، فالنسق السوسيو–ثقافي تغيّر تغيرا ملحوظا، فمن الطبيعي أن تختلف الرؤى والمنطلقات والهموم... ومعلوم أنّ كثيرا من الروائيات عمدن إلى كتابة **سيرهنّ الذاتية روائياً**، ويتجلى ذلك من خلال مؤشرات متّصلة بشخوص الرواية، ووظائفها، وأزمنتها، وأمكنتها التي جرت فيها أحداث الرواية، ومن هؤلاء: (زهور ونيسي، أحلاك مستغانمي، فضيلة الفاروق...).

1/ اقتحام الروائيات الجزائريات مضمار الكتابة الروائية:

لم يكن من اليسير أن تختطّ المرأة/الجزائرية سبيلها في عالم الإبداع الروائي داخل فضاء ثقافي واجتماعي محكوم بالهيمنة الذكورية ورقابتها، خاصّة خلال مرحلة الاستعمار الفرنسي، حيث كان الوضع السوسيو–ثقافي يحتّم على المرأة أن تعيش في الحدود التي رسمها الرجل، وهي حدود ضيّقة إذا ما قورنت بحدودها الحالية، بل إنّ حضور المرأة وعلاقتَها بالرجل كان من المحظورات حتى في مجال الفن الأدبي، ولعل ذلك ما يفسّر الصدام والانتقاد الذي تعرّض له رضا حوحو حينما أصدر عمله الروائي الرائد (غادة أم القرى) 1947، وبعض قصصه مثل قصة (عائشة)، مع أن حوحو محسوب على الأدباء الملتزمين الإصلاحيين، فما بالك بأن يكون الكاتب أنثى/امرأة فتمتلك القلم وتجري حبرَه في

شؤونا وشجونها! فحضور الرواية النسوية كان محظورا سوسيو–ثقافيا، ولذلك كان من الطبيعي أن يتأخر ظهور الرواية النسوية العربية في الجزائر إلى سنوات بعد الاستقلال.

2/ ميلاد الرواية النسوية الجزائرية في كنف المرجعية السير–ذاتية:

لقد سجّلنا ميل الكاتبة/المرأة إلى الأجناس الأدبية الأكثر انعتاقا وتحررا من القيود التي فرضها الرجل وهيمنتْ عليها "الذكورة"، إن صحّ التعبير، ولذلك عمدت الأديبات بشكل لافت للنظر إلى قصيدة النثر بدل القصيدة العمودية التي ارتبطت تاريخيا ونسقيا بالفحولة، فكأنها بذلك تقاوم هذا النسق وهذا البعد وتتحرر من سلطته. وقد أشارت آمنة بلعلى إلى أنّ "قصيدة النثر تتربع على ما يقارب الثمانين بالمائة من الشعر النسوي الجزائري"[1]، ولعل ذلك بفعل الحرية التي يمنحها هذا النوع من الكتابة، ولهذا التحرر الشعري ما يقابله من تحرر على المستوى الثقافي والاجتماعي في الواقع، فذاك من هذا، والأمر نفسه بالنسبة للرواية فقد حظيت باهتمام الأديبات لفسحة الحرية التعبيرية التي تمنحها مقارنةً بغيرها من الأجناس الأدبية، خاصة في الآونة الأخيرة.

هكذا عمدت الروائيات الجزائريات إلى جنس الرواية قصد إعادة تشكيل كياناتهن عبر فعل الكتابة، نشدانًا لاسترداد هويتهن المشتتة وإثبات وُجُودهن المختلف وخصوصيتهن المتفردة، وهي ترى أنها بكتابتها تعمل على تحرّرها من قيود السلطة الذكورية المتوارثة بكل إكراهاتها وإرغاماتها، وبذلك تتحول الكتابة الروائية النسوية إلى نوع من الاقتصاص من المنظومة الذكورية في شتى صورها وتجلياتها، والتي تراها الأنثى مصدرَ كل انجراحات كيانها الأنثوي وعطبها الوجودي، وهي إذ تفعل ذلك من خلال الكتابة الروائية فلتعذّر ثأرها من تلك المنظومة في الواقع، ولذلك احتفت رواياتهنّ بكينونة الأنثى في شتى صورها وممارساتها، من خلال نقلها من الغياب إلى الحضور، ومن الهامش إلى المركز، ومن العجز إلى الإرادة، ومن الصمت إلى النطق، ومن النسيان إلى التذكر، ومن الهوية المستلبة إلى الهوية المستردّة[2]، ومن ثم فالكتابة النسوية هي نوع من التعويض والمحاكمة والإدانة وإعادة الاعتبار للذات الأنثوية، وكيفية التعويض طبعا تختلف من روائية إلى أخرى، ووفق منظور خاص، ووفق تجربة معيشة خاصة، مثلما أومأنا سابقا، وهو ما يفسّر غلبة طابع السيرة الذاتية في كتاباتهن الروائية.

من المعلوم أنّ الرواية النسوية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كانت أسبق ميلادا من الرواية النسوية الجزائرية ذات اللسان العربي، حيث إنّ بداية الأولى (أي المكتوبة بالفرنسية) تعود إلى أربعينات القرن الماضي، مع عائلة (عمروش)؛ حيث نشرت **طاوس عمروش** (ماري لويز طاوس) أول رواية نسوية جزائرية باللسان الفرنسي سنة 1947 بعنوان (الزنبقة/الياقوتة السوداء) Jacinthe noir وأردفتها بروايات أخرى (حي الطبّالين/العاشق الوهمي/الوحدة أمّي)، وهي روايات طغى عليها الطابع السير–ذاتي. كما كتبت والدتها **فاطمة عمروش** نايت منصور رواية سير–ذاتية بعنوان (قصّة حياتي) سنة 1946، وتأخر نشرها إلى سنة 1968 بمبادرة من كاتب ياسين، صوّرت فيها سيرتها وأهلها، وهي سيرة مثقلة بالآلام والهوم والانكسار، مثخنة بجراح الحياة. كما نشرت **جميلة دبّاش** روايتها (ليلى فتاة الجزائر) سنة 1949.

لتظهر بعد ذلك تجربة الروائية آسيا جبّار (فاطمة الزهراء إيمالاين) التي كتبت روايتها الأولى (العطش) سنة 1959، وراكمت بعدها منجزا روائيا مهما أولجها باب العالمية، وقد استطاعت أن تُوصل في أعمالها صوت المرأة الجزائرية والعربية المقهورة، والتي أبت إلاّ أن تثبت ذاتها بالانخراط في معترك الحياة مثلها مثل الرجل. وتضاعف عدد الروائيات الجزائريات اللاتي يكتبن بالفرنسية، منهنّ: (يمينة مشاكرة، ليلى صبّار، مليكة مقدّم، مايسة باي، ليلى مشنتل، سليمة غزالي، رشيدة خوازم، نسيمة طرفاية، فاطمة سعدي، نينا بوراوي... والسرد السيري حاضر في رواياتهمنّ بطريقة أو بأخرى، فقد تحضر **السيرة الذاتية** الخاصة بالروائية بشكل مباشر ومكشوف؛ أي لا يحتاج إلى عناء في ربط سيرة الشخصية الروائية بسيرة الروائية نفسها، وقد تحضر السيرة الذاتية بطريقة غير مباشرة بحيث تذوب سيرة الروائية في سيرة المرأة الجزائرية إجمالا، فتصوّر عوالم شخصية روائية، ربما تعيش مكانا غير الذي عاشته الروائية، وفي محيط مغاير تماما (مثل شخصية ليلى في رواية "ليلى فتاة من الجزائر" لجميلة دباش، والتي تعيش في بيئة صحراوية) غير أنها في النهاية تكون صالحة لسيرة المرأة الجزائرية عموما والكاتبة الروائية لا تخرج عن نسق تلك السيرة العامة.

أمّا الرواية النسوية العربية في الجزائر فتعود بدايتها إلى سنة 1979 مع رواية (من يوميات مدرّسة حرّة) للروائية والقاصة **زهور ونيسي**، وواضح من خلالها ظلال السيرة

الذاتية، حيث تدور أحداثها خلال مرحلة الثورة التحريرية، مصوِّرةً نضال المرأة/المعلمة، مع العلم أنّ الروائية كانت معلمة قبل الاستقلال، وكان لها حظّ من النضال أثناء الثورة ضدّ الاستعمار. وقد أردفت تلك الرواية بروايتين أخرتين (لونجة والغول) 1994، و(جسر للبوح وآخر للحنين)، وهي رواية سير–ذاتية أيضا، مكوّنة بذلك ثلاثيتها، وقد اشتغلت ونيسي على الذاكرة النضالية الثورية، وصورت معاناة المرأة الجزائرية ونضالها في الثورة والحياة.

لتطالعنا الروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** بروايتها الشهيرة (ذاكرة الجسد) 1994، وهي رواية مكتملة البناء، تشتغل على محوري الذاكرة والجسد، بطلها "خالد بن طوبال" و"حياة" وعلاقة الحبّ التي جمعتهما وآلت إلى الفشل. تدور أحداثها زمنيا خلال مرحلة الثورة التحريرية ومرحلة التسعينيات بأحداثها المأساوية. وقد أردفت هذه الرواية بروايتيها (فوضى الحواس) و(عابر سرير)، مشكّلة ثلاثيتها الشهيرة. أمّا عن شواغل الكتابة عندها فمتعددة، حيث "تكتب أحلام مستغانمي رواية متعددة المستويات، نطالع فيها المستوى السياسي/ الصراع على السلطة، وتصفية الماضي الثوري/ العلاقة بين الوطني والقومي، المستوى النفسي/ وخاصة المبدع، المستوى الاجتماعي/ المرأة، الحب خارج مؤسسة الزواج. التقاليد واختلاف القيم، المستوى التاريخي/ تجربة الجزائر من الثورة إلى زمن الكتابة. تداخل المستويات وتقاطعها، امتياز فني في الرواية"[3]، وتمتاز روايات مستغانمي بلغة شعرية شاعرية ذات ظلال خلافاً لجلّ الروايات الجزائرية، وهو ما صنع فرادتها من هذه الناحية.

أمّا الروائية **فضيلة الفاروق** فكانت أكثر جرأة في اختراق المسكوت عنه، وذلك من خلال رواياتها (مزاج مراهقة)، (تاء الخجل)، (اكتشاف الشهوة)، حيث تناولت وضع المرأة في المجتمع الذكوري وما تتعرض له من قهر وإكراه، خاصة خلال مرحلة العشرية، وصوّرت معاناتَها، والعنف المحفوف بها، وانتكاساتها في العلاقة بالرجل، حيث تغلغلت في مناطق اللاوعي الاجتماعي، وأوغلت في استكناه نفسية المرأة وذهنية الرجل.

وتوالت التجارب الروائية النسوية فارضة حضورها في الساحة الأدبية الجزائرية، بعضها موّفَق وناضج فنياً ومكتمل بنائياً، وبعضها ليس له من حظ الرواية إلاّ الاسم. ومن بين الأسماء الروائية النسوية الجزائرية: ياسمينة صالح، جميلة زنير، فاطمة العقون، زهرة ديك، ربيعة جلطي، سارة حيدر...

3/ شواغل السرد السيري في الرواية النسوية الجزائرية:

نشير بدايةً إلى أنّ بعض الدارسين لا يقيم حدودا بين الكتابة الذكورية والكتابة النسوية، ومن ثم فلا سبيل لتحديد خصوصية هذه عن تلك، فهي في النهاية كتابة أدبية فحسب، بينما يؤكّد آخرون العلامات الفارقة ويثبتون معالم الاختلاف، اي أن مواقف الدارسين من الإبداع الروائي النسوي تباينت "بين متبنّ لاختلافه، بحكم أنّ اختلاف الكيان يُنتج ضرورةً اختلاف البيان، وبين نافٍ لهذا الاختلاف، باعتبار أنّ الإبداع الأدبي، ومنه الروائي، يرفض مثل هذا التقسيم الجنسي لأنّ الأدب على اختلاف تجلياته الأجناسية هو فعل إنساني يتعالى على مثل هذا التصنيف الجنسي، وأخيرا موقف بين بين، أي بين النفي والاثبات لاختلاف هذا الإبداع الأدبي النسائي عمّا يبدعه الرجل، والإقرار في الآن ذاته بوجود علامات دالّة على وجود مثل هذا الاختلاف"[4].

والسؤال الذي نطرحه هنا: ما هي القضايا التي شكّلت هاجس الرواية النسوية في إطار سردهن السيري؟ أي ما هي الشواغل التي شغلت الروائيات الجزائريات؟

من الطبيعي أن تكون عوالم المرأة والأنوثة مهيمنة على المتن الروائي النسوي، فقد كنّا أشرنا إلى أنّ الروائيات سعين إلى فرض حضور المرأة فنياً بعد غيابها وتغييبها معنوياً في الواقع المعيش، وتحويل موقعها من هامشيتها إلى مركزيتها، فكتاباتهن فعل تعويضي إذن، يعيد للمرأة مكانتها في ظل الأعراف المجتمعية الذكورية السائدة، من هنا جسّدت الروائية الجزائرية "عوالم الأنوثة بتشعّباتها الحميمية والعامة في نصوصها الروائية، كحديثها عن الحبّ، الزواج، الطلاق، الجنس، وأوضاع المرأة الاجتماعية، فعرضت لنموذج المرأة الأميّة المستسلمة، ونموذج المرأة المثقفة المتحررة، المتمردة على قوانين المجتمع وأعرافه. وتشكّل علاقة المرأة بالرجل الموضوعة (التيمة theme) الأساسية في المتن الحكائي المغاربي سواء من خلال علاقات عاطفية، أو من خلال علاقات الزواج أو القرابة التي تتجلى غالبا في علاقة الشخصية بالأب الذي يمثل –في الغالب– رمز المجتمع الذكوري المتزمّت"[5].

ولعلّ "**الحبّ**" أن يكون أهم هاجس عبّرت عنه الروائيات الجزائريات بطريقة أو بأخرى، في روحانيته وسفوره، في معقوليته وجنونه، في انتصاره وانكساره، في انتشاره وانحساره. والتطرق لموضوع الحب عادة ما يقود إلى التطرق لعلاقة المرأة بالرجل، وهي علاقة تمثل إحدى الطابوهات في المجتمع الجزائري المحافظ، وما من شكّ أنّ الروائية الجزائرية، بما هي امرأة، قد عاشت تجربة الحب في واقعها وفي **سيرتها الذاتية** بطريقة أو بأخرى، بنجاح أو إخفاق، بتطلّع أو تحقّق، بتأييد أو معارضة... وقد لجأت الروائيات في ذلك إلى استراتيجيات خطابية، كالقناع، والرمزية، والموارية، والمجاز حتى ترفع الكلفة عنها.

لم تكن كل تجارب الحبّ ناجحة موفّقة، بل معظمها كان رهاناً خاسراً وفاشلا ومعطوبا، إمّا بالهجر أو الخيانة أو الطلاق أو الموت، فنلمس مثلا الحُبّ الفاجع في رواية (لونجة والغول) لزهور ونيسي، حين تترمل البطلة مليكة بسبب استشهاد زوجها أحمد، وما تعرضت له حياة في رواية (ذاكرة الجسد) حين استشهد زياد الشاعر الفلسطيني في إحدى المعارك بجنوب لبنان، والمصير نفسه الذي تعرضت له جميلة في رواية (بحر الصمت) لياسمينة صالح، بعد استشهاد الرشيد في حرب التحرير الجزائرية، وكذلك الأمر بالنسبة لخطيب بطلة رواية (وطن من زجاج) للكاتبة نفسها، حيث اغتاله الإرهاب فأجهضوا علاقة حبهما. أمّا الحبّ المقترن بالهجر، فمتواتر في كثير من العلاقات العاطفية، مثال ذلك هجرُ سمير لبطلة رواية (أسفل الحبّ) لأمينة شيخ، وتركها تقاسي الفراق، وتتجرع ألمه، وكذلك بالنسبة لحياة/ خالد بن طوبال في (ذاكرة الجسد)، وحياة صاحبة الرداء الأسود في (فوضى الحواس) و(عابر سرير)، وحورية/ إيدير في (رجل وثلاث نساء) لفاطمة العقون. ومن العلاقة المنتهية بالخيانة ما نلمسه في روايتي (فوضى الحواس وعابر سرير) حين تعمد البطلة حياة إلى خيانة زوجها أحد الضباط الكبار، مع أحد الصحفيين[6].

ونلاحظ من خلال الرواية النسوية الجزائرية التركيزَ على "**الجسد**"، وهو مؤشّر على الكبت ومخلفاته النفسية الحادة، وهنا نلاحظ أن سعي الروائيات إلى "استرداد هوية المرأة/الأنثى المغيّبة يسقطن في فخ الاستلاب؛ فظهور الجسد الأنثوي في نصوصهن لا يتجاوز تلك الصورة النمطية التي تصوّر المرأة جسدا"[7] فحسب، وبذلك ربما أساؤوا للمرأة من

حيث أرادوا غير ذلك. ويظهر هذا بشكل واضح في الروايات المتأخرة بالقياس إلى الروايات الأولى/الرائدة.

ولا ينبغي أن تنصرف أذهاننا إلى أنّ الروائية الجزائرية حصرت نفسها في التعبير عن الذات الأنثوية/المرأة وخصوصيتها فحسب، بل خاضت في القضايا العامة مثلها مثل الرجل/الروائي، من ذلك معالجة قضايا الثورة، العشرية، السياسة، المجتمع، الثقافة... وذلك لأنّ هذه القضايا تشكّل مرجعية واقعية عايشتها الروائيات الجزائريات مثلها مثل الروائيين/الرجال، ومن ثم تشكّل تلك القضايا المعالجة من قبل الروائيات عناصر موضوعية أثثّت عوالم **سردهنّ السير-الذاتي**.

فبالنسبة لحضور "**السياسة**" مثلا، نسجّل مواقف الروائيات الجزائريات من الثورة التحريرية والمشهد السياسي الراهن، ونميّز من خلالها رؤيتين؛ الرؤية الأولى جاءت تقليدية تقوم على منظور نمطي للثورة واحتفائي بها، حيث شكّلت الثورة النموذج الأرقى والأكمل للفعل النضالي، وقد جسّدتها روايات زهور ونيسي ومنها (لونجة والغول)، ورواية (بحر الصمت) لياسمينة صالح. أما الرؤية الثانية جاءت نقدية للثورة ولكلّ مظاهر انحرافها، ولممارسات السلطة زمن الاستقلال عموما، وفي الزمن الراهن خصوصا، من اخفاق اختيارات السلطة، وانتشار الفساد في أجهزتها مما انتهى بالجزائر إلى فتنة العشرية السوداء، وقد عبّرت عن هذه المواقف أحلام مستغانمي في ثلاثيتها[8].

ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ الروائيات كثيرا ما يعمدن إلى تقنية (القناع) من خلال استعارة صوت الأنا الذكوري، وإجراء الرواية/السرد على لسان البطل الذكر، مثلما فعلت أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) مع شخصية خالد بن طوبال، ومثلما فعلت زهرة ديك في (في الجبة وطن) مع شخصية السي سعيد، و(بين فكي وطن) مع شخصية عمر، ومثلما فعلت ياسمينة صالح في (بحر الصمت) مع شخصية السعيد. "وذلك لأنّ مساحة التسامح مع المرأة الكاتبة أقلّ بكثير من تلك التي يتمتع بها المبدع الروائي/ الرجل"[9]. وبهذا المنظور "يصبح القناع وسيلة لتمرير الخطاب، وكذا وسيلة لتصريف عنف مبطن، بعضه عاشته وتعيشه المرأة، وبعضه أصداء صرخات ونضالات، ودروب مشتها وعاشتها من ضروب المحنة والآلام"[10].

ونشير أيضا إلى أنّ كثيرا من الروائيات بالغن في إدانة المجتمع الذي يحلو لهن نعته بالذكوري إلى درجة الخروج عن حدود الواقع والموضوعية، فالرجل/المجتمع في منظورهنّ رمز للتجبّر والتعسّف والغطرسة والقهر... إلى غير ذلك من نحو هذه المعاني، فما هو سلبي ينسب للرجل، وما هو إيجابي أو طبيعي على الأقل ينسب للمرأة، "وهذا ما يجعلنا نحكم على مثل هذا الطرح بأنّه غير موضوعي، ممّا يرجّح سيطرة الذاتية على هذه النصوص الروائية، وإغفال الجانب السلبي للمرأة التي تقترب في النصوص الروائية النسائية من الكائن الطبيعي الفطري. فهناك جانب مسكوت عنه بخصوص المرأة في هذه النصوص الروائية، مما يجعلنا نقول بمحدودية الرؤية في مثل هذا الطرح"[11].

وهذا مقطع من رواية (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق، يعدّ نموذجا للإدانة المجانية للمجتمع/الرجل، وتحاملا صارخا يندّ عن الصورة الحقيقة والفعلية للمجتمع/الرجل:

"منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد...
منذ الإرهاب، كل شيء عني كان تاء للخجل،
كلّ شيء عنهنّ تاءٌ للخجل،
منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،
منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،
منذ أقدم من هذا،
منذ ولادتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجاً تاماً،
منذ كلّ ما كنتُ أراه فيها يموت بصمت،
منذ جدّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن،
إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخي زوجها وصفّقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.
منذ القدم،
منذ الجواري والحريم،
منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،
منهنّ... إليّ أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.

لهذا كثيرا ما هربتُ من أنوثتي"[12].

وعموما فإن الرواية النسوية الجزائرية لا تكاد تخرج عن النسق العالم للرواية النسوية في مختلف الأقطار العربية، من حيث العوالم والشواغل والنسق الثقافي والاجتماعي والسياسي... ولذلك فنقاط التقاطع في الروايات النسوية أكثر من نقاط التباين، غير أنّ التجربة الخاصة في الكتابة، والسيرة الذاتية، والتخييل الذاتي، كلّ أولئك كفيل بأن يولّد نواعا من التباين في كتابة الروائيات؛ فكتابةُ روائيةٍ عايشتْ الثورةَ، مثل زهور ونيسي مثلا، تختلف عن كتابة روائية من الألفية الثالثة، فالنسق السوسيو–ثقافي تغيّر تغيرا ملحوظا، فمن الطبيعي أن تختلف الرؤى والمنطلقات والهموم... أمّا شواغل الكتابة فبعضها متعلّق بذات المرأة وخصوصياتها، وبعضها الآخر متعلّق بالقضايا العامة: التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية. وقد نجحت بعض الروايات في تعرية الأنساق الثقافية ومضمراتها، وأخفقت أخريات حين كان همّهن إدانة المجتمع الذكوري/الرجل بعيدا عن توازن الواقع. كما أنّ المستوى الفنّي واللغوي والأسلوبي يختلف من روائية إلى أخرى. وتبقى الرواية النسوية في حركية متواصلة لإثبات حضورها في الفضاء الأدبي، وتبقى الروائية المرأة في اجتهاد متواصل لإثبات كيانها من خلال كتابتها، وانطلاقا من أفقها المرجعي، وتخييلها الذاتي، وسيرتها الذاتية بالخصوص.

---

[1] آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014، ص 242.

[2] ينظر: بوشوشة بن جمعة، من تقديمه لكتاب: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، لسعيدة بن بوزة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2016، ص 5–6.

[3] حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، دار اليازوري للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 162.

[4] بوشوشة بن جمعة، من تقديمه لكتاب: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، لسعيدة بن بوزة، ص 06.

[5] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 96.

[6] ينظر: حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 431-432. وسعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 97.

[7] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 285-286.

[8] ينظر: حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 432-433.

[9] المرجع نفسه، ص 430.

[10] المرجع نفسه، ص 18.

[11] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 97-98.

[12] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2002، ص 11-12.