

حوارية الأجناس الأدبية في الرواية النسائية الجزائرية، قراءة في نماذج مختارة

Dialogism of Literary Genres in the Algerian Women's Novel: A Reading of Selected Models

سعيدة عيشوننة Saida aichouna

كلية الآداب واللغات جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)

University of Mohamed Seddik Ben Yahia - Jijel (Algeria)

saida.aichouna@univ-jijel.dz

0667.23.52.03

تاريخ النشر: 2025/09/29

تاريخ القبول: 2025/09/24

تاريخ الاستلام: 2025/06/29

ملخص:

أحدثت التحولات النقدية التي تمخضت عن تيار ما بعد الحداثة تغييراً جذرياً في خارطة النقد الأدبي؛ حيث استجاب الإبداع لإيقاع التحولات الفلسفية المتعاقبة، التي تُفضي تحولاً في مجال النقد والأدب، ومع بروز الوعي النقدي الجديد احتكمت العملية الإبداعية لمعايير جديدة ساهمت في تغيير معالمها، وبظهور النسوية سرّداً ونقداً، حاولت المرأة الكاتبة استثمار الوعي الفكري الذي استندت إليه البحوث النسوية، للخروج من حدود الحكيم الذاتي المغلق إلى رحاب الإبداع المنفتح، بالاعتماد على مجموعة من الآليات التي تجعل من نصها السردي نصاً حوارياً سمته الانفتاح. تأسيساً على ما سبق ذكره، تسعى هذه الورقة البحثية إلى البحث عن الآليات التي تحقق للرواية الجزائرية النسائية حواريتها، وتبعتها عن سمة الأحادية والانغلاق.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، الأجناس الأدبية، الرواية النسائية، التجريب، الانفتاح.

Abstract:

The critical transformations that emerged from the postmodern current brought about a radical change in the map of literary criticism, where creativity responded to the rhythm of successive philosophical transformations that dictate a say in the field of criticism and literature. With the emergence of new critical awareness, the creative process adopted new standards that contributed to changing its features. With the advent of feminism, both narratively and critically, the woman writer attempted to invest the intellectual awareness reinforced by feminist research, to move beyond the confines of closed self-narration into the realm of open creativity, relying on a set of mechanisms that make her narrative text a dialogic text characterized by openness. Based on the foregoing, this research paper seeks to

identify the mechanisms that achieve dialogism in the Algerian women's novel and move it away from the characteristic of monologism and closure.

Keywords: dialogism, literary genres, women's novel, experimentation, openness .

. مقدمة:

يتفق مفهوم الحوارية مع فكرة التجريب في الرواية الحديثة، وهي أحد أهم العناصر الجوهرية في بنية النصوص الإبداعية، كونها تسمح للنص بالانفتاح على شبكة التفاعلات الجليّة والخفيّة، مشكلة فضاءً عنكبوتيًا متشابك الدلالات، يُؤثث بنية النص المركزي، ويُجدد شكله وبناءه، ويُسهّم في تنويع أساليبه، وتنهض الحوارية في صورها الجمالية على استحضار نصوص سابقة، والتفاعل معها عن طريق الاقتباس منها، والنسج على منوالها، ثمّ إعادة إنتاجها من جديد بذكاء وفطنة وبراعة، تُقرب النص المقتبس من النص المركزي حد التلاحم والالتحام، كل هذا يؤدي إلى تميز النص الأصلي وتفردّه عن غيره من النصوص، و من الأساليب الفنية، ومن الإجراءات الروائية، التي استعانت بها الروائية الجزائرية لتمرير خطاباتها الإيديولوجية، وتوصيل آرائها ومواقفها من القضايا السياسية والاجتماعية والدينية، وفي ذلك تسعى إلى تقويض تلك الصورة العتيقة، التي قدمت المرأة على أنّها مخلوق قاصر عن الكتابة والإبداع، وإن حدث وتجرات المرأة الكاتبة على ممارسة فعل الكتابة، فإنّها تقتصر في كتاباتها على تصوير الذات الأنثوية من وجهة نظرها هي، بوصفها محور الكتابة النسائية، ونقل ما يختلج في نفسها من مشاعر وخواطر، حتى غدت هذه القضايا الخاصة بالمرأة هي بؤرة الكتابة النسائية، وقد اتخذ بعض النقاد والباحثين من عناية المرأة بذاتها، وتصوير عالمها الخاص في كتاباتها، حجة دامغة في الهجوم على أدبها، وفي تأكيد قصورها عن الكتابة والإبداع، وأنّ المرأة ما خلقت لهذا، غير أنّ المرأة الكاتبة أثبتت العكس حين تمردت على الأعراف الأدبية الذكورية، وهي في هذه النقلة النوعية الخاصة بمضامين كتاباتها، تسعى إلى دحض مقولات المؤسسة الثقافية الذكورية وتفكيكها.

1- الأدب النسائي: مقارنة نظرية

يُعد مصطلح "الأدب النسائي" من المفاهيم التي شاعت، وانتشرت في الأوساط الثقافية والنقدية، حتى تحول إلى ظاهرة أدبية ما فتئت تجذب إليها اهتمام النقاد والباحثين على حد سواء، لما يُثيره ويثير حوله من إشكالات جدلية، ثمّ إنّ البحث فيه يستدعي أكثر من طرح نقدي، لازدواجية المصطلح (أدب/نسوي) وحساسيته، وللتنوع المفهومي الذي يحيل عليه؛ ولأنّ الجمع بين المصطلحين يحقق للمرأة كتابة خاصة بها، فهذا يُحيل آليًا وبطريقة مباشرة إلى وجود تباين واختلاف في طرق التفكير، وبالتالي تنوع أساليب التعبير.

فالمرأة حين تكتب «يجب أن تتخلص من كل الرواسب الكامنة في عقلها الباطن، لأنها أغنى وأخطر من الضغوط التي يمارسها الرجل عليها، والتي يمكن أن نلمسها بسهولة إذا استخدمت عقلها الواعي، ذلك أن

رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقية ومعتمة، وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها، دون أن تدري»⁽¹⁾

تستدعي المرأة من خلال الكتابة مكبوتاتها المتراكمة، لتعلنها في مختلف أشكال كتاباتها، لذلك عُدت الكتابة تفجيراً للمكبوت، وهي «حالة شعرية بامتياز، فكلما شفت الذات، وتجردت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسرار هذه الوفرة التأويلية التي تتبعها اللغة للقارئ على مستوى علامات المعجم ووظيفة الدلالة، وتشكل الزمن، وتهندس الفضاء»⁽²⁾، كما أنّها تسعى جاهدة لتأسيس إنسانيتها وهويتها المفقودة، فما تكتبه المرأة يُشكل حوصلة صراعها الطويل، بُغية امتلاك حق الوجود والكينونة، وسط مجتمع ذكوري مهيمن، لا يرى في المرأة إلا جانبها السلبي، وبذلك يرفض المساواة الإبداعية. في خضم هذا كلّ «لا يمكن للمرأة الكاتبة أن تعمل على تغيير هذه النظرة، ولذلك انخرطت في الكتابة الإبداعية، بصورة أو بأخرى لتقدم لنا صورة أخرى عن المرأة»⁽³⁾، ولأنّ "الأدب النسائي" جزء من هوية المرأة، بات من الضروري التفكير في مسألة هويته، التي ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء المرأة من المشاركة إلى جانب الرجل في مجالات عدّة، اجتماعية كانت، أو سياسية، أو ثقافية، فما كان على المرأة إلا أن تعمل على التعريف بإبداعها وكتاباتها، وبالتالي تدفع بالرجل إلى الاعتراف بأدبها، كنوع من "الإبداع النسائي"، لم يجد من ينصفه بدعوى أنّه يفتقد لمقومات العمل الأدبي، وتبعاً لذلك لم يتمكن المصطلح بعد من كسب مشروعته

صادف مصطلح "الأدب النسائي" إشكالات كبرى تتعلق بتحديد ماهيته، وضبط حدوده، وكذا البحث في جذور التسمية، ومدى مشروعيتها، دون أن ننسى مسألة تجنيسه؛ إذ لم تتمكن الساحة النقدية الغربية، والعربية من الفصل في هذه القضية بعد، فلا هي أثبتت إثباتاً تاماً، ولا هي أنكرته إنكاراً مطلقاً، والواقع أنّ «التصورات النقدية التي حاولت الاقتراب من إشكالية "الأدب النسائي" قصد معالجتها واستخلاص ما تتوفر عليه من سمات مفيدة وكذلك المنظورات الإبداعية التي أنتجت هذا اللون من الأدب تنزع إلى رفض هذا المصطلح الذي يجزئ فعل الإبداع، وإن كانت تقر في سياق رفضها ما يتوفر عليه هذا النمط من الكتابة التي تنشئها المرأة من خصوصيات تجعل منه ظاهرة مميزة وعلامة دالة في حقل الإبداع الأدبي»⁽⁴⁾ والذين يرفضون المصطلح، إنّما يرفضون تصنيف الأدب إلى أدب نسائي وآخر رجالي؛ فالعملية الإبداعية عملية إنسانية لا تقبل التقسيم.

2- التفاعل النصي الأدبي في السرد النسائي الجزائري

يحضر التفاعل النصي الأدبي في المتون الروائية النسوية الجزائرية، موضع الدراسة، بصور جديدة، وأشكال متنوعة؛ إذ لجأت بعض الروائيات إلى الإفادة من الأدب، بوصفه مصدراً ثرياً يساعدنّ على القول والتعبير، ويدخل ضمن التفاعل النصي الأدبي «كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي...»، ويندرج ضمنه، وفق هذا التحديد، ما هو شعري أو نثري، سواء كان واقعياً أو متخيلاً»⁽⁵⁾، وتختلف طرق هذا التفاعل من روائية إلى أخرى، فهناك من تستحضر النص الأدبي الغائب بصورة جلية واضحة، وهناك من تعتمد الإشارة العابرة، أو اللمحة البسيطة، سواء كان ذلك على مستوى الشكل والمضمون، أو على مستوى البنية السردية للرواية، وكل هذا يؤكد على وجود مستوى عال من الحمولة المعرفية والجمالية والأدبية في النصوص النسوية

الجزائرية. تشتمل رواية "اعترافات امرأة" للروائية "عائشة بنت المعمورة" على أبيات شعرية للشاعر العباسي "أبي نواس"، إذ يستحضره السارد بعد أن أنهكته الذنوب والمعاصي، وأصبح الندم يعصره، ويقص مضجعه، ويذهب النوع من عينيه، فلم يجد ما يعبر به عن ندمه أصدق حديثاً من قصيدة "أبي نواس"، يستسمح ربه ويترجاه، تقول: «وبجسم نحيل ووجه حزين وملابس تفوح منها رائحة نتنة وقف أمام النافذة يعيد التوازن وترتيب الأشياء أمامه وهو يردد بداخله:

– خطيئتك أن تعترف كاعتراف صديقك صاحب الخمرة وهو يردد قوله في التوبة:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة

فلقد علمت بأن عفوك أعظم

إن كان لا يرجوك إلا محسن

فيمن يلوذ ويستجير المجرم

أدعوك رب كما أمرت تضرعاً

فإذا رددت يدي فمن ذا يرحم

مالي إليك وسيلة إلا الرجا

وجميل عفوك ثم إني مسلم»⁽⁶⁾.

يقوم التعالق النصي في هذا المقطع على أساس المماثلة والتشبيه، فالسارد وهو يعيش تجربته الذاتية مع اقتراف الذنوب والمعاصي، وارتكاب الكبائر والمحرمات، حتى ضاقت به الدنيا، وأصبحت حياته ضنكى، وأصابته التعاسة إلى حد شعر فيه بالقرف من نفسه، فلم يجد له ملجأ أفضل من قصيدة "أبي نواس"، وتجربته الشخصية في حياة اللهو والترف والمجنون، ليختم حياته بهذه القصيدة، التي تعبر عن ندمه وألمه، ورجائه في عفو الله ومغفرته. في موضع آخر من الرواية، يظهر التفاعل الأدبي على شكل إشارات عابرة، «لم أكن أريد أن أكون شبيها بنزار في اعترافه بلقيس أنها آخر النساء اللواتي عرف..بيدأ معها الحياة؟ ولأنها كانت أول وآخر النساء لم أعترف لها.. فلقد أخذت عطري معها..»⁽⁷⁾؛ ففي هذا المقطع السردى يستشهد السارد بشعر "نزار قباني" في زوجته وحبيبته "بلقيس"، وإن كان هذا الاستشهاد لا يبرز بصورة مباشرة، إلا أننا نتلمس شعر "نزار"، ونقرأه بين سطور الرواية، من خلال مفردات دالة تحيلنا مباشرة إليه، مثل: (نزار، بلقيس، آخر النساء، أول النساء...)، هذه الأيقونات المشفرة تجعل من التفاعل النصي الأدبي بين النصين الحاضر والغائب، يعبر عن الفكرة التي هو بصدد طرحها، وكأنّ بالسارد يُشبه نفسه في الحب بـ"نزار قباني"، وإن لم يكن النص المقتبس حاضراً بجلاء ووضوح. وتستشهد الروائية "عبير شهرزاد" في روايتها "مفترق الطرق" بأبيات للشاعر الجزائري "إبراهيم رخوم"، لتعبر عن حال الأمة العربية، وما أصابها من ذل وانكسار، فجاء الاستشهاد على شكل تضمين حربي، تقول:

«تعالى الذل والبؤس وانهمز

وأضحى الضخم يسجد للقزم

وما حل بالعرب هنا

دليل أننا لم نلتحم

فأمريكا على عرش العلا

تسيرنا كقطعان الغنم

فيسكت بعضنا لمصالح

ويرضى البعض يبع للغنم

فيهذي الغرب وقت للنهي

ونمضي الوقت في عقد القمم»⁽⁸⁾.

يقدم النص الشعري المقتبس مرئية تعزف على وتر مؤلم، يصب الجرح في صميم الأمة العربية، ويكشف عن الهم والحزن العربي بوصفه إرث مشترك، نتقاسمه الدول العربية، ثم إن الروائية تريد من خلال هذا التفاعل النصي الأدبي أن تدين حجم المأساة التي حلت بالأمة العربية، وتكشف الخطر الواحد، والعدو المشترك الذي يهددها، وإن اختلفت الأسباب والملابسات، فـ"أمريكا" تتربع العرش لتسير العرب كقطيع من الأغنام، فيسكن البعض لأجل تحقيق مصالح ما، ويرضى البعض الآخر ببيعاً لثروات البلدان وخيراتهما، ويشتركون كلّهم في عقد القمم. أما الروائية "سميرة قبلي" فتستعين في روايتها "بعد أن صمت الرصاص" بوشائح من ديوان الشاعر "أمل دنقل"، وتسقطها على الأزمة الوطنية في الجزائر، وتحديدًا عند مقاربتها لقضية المصالحة الوطنية، والتي تقضي بالتنازل عن حق الضحايا لأجل الأمن والأمان، الذي غاب عن الجزائر لعشرية بأكملها أو يزيد، تقول الروائية على لسان السارد "غزلان":

«مثل الشاة مدرج في دمائي

هل أصالح؟

هل أسامح؟»⁽⁹⁾.

يتحاور النص الروائي المتأثر مع النص الشعري المؤثر، ليشكلا تفاعلاً نصياً جديداً يؤكد على موقف رفض المصالحة الوطنية بين الأطراف المتعارضة، بسبب ما اقترفه أولئك المجرمين من جرائم وانتهاكات، ثم إن السارد يعارض هذه الفكرة؛ لأنّها حرمتهم من حقه في القصص، وأصدرت العفو الشامل عن الجماعات الإرهابية المسلّحة، دون الأخذ بجرائمهم، فجاءت المطالبة بالمصالحة في كلا النصين تساوي بين الجاني والمجني عليه، يقول الشاعر "أمل دنقل":

«لا تصالح! ولو قيل رأس برأس

أكل الرؤوس سوداء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك»⁽¹⁰⁾.

يضيف "غزلان" متسائلاً:

«وماذا عني أنا

ماذا عن أمثالي من الذين أكلتهم القبور؟

وأكلت أقلامهم وحبهم ودموعهم...

أكلت فقرهم وعوزهم وطيبتهم...

هل نسماح؟»⁽¹¹⁾.

يتساءل السارد أبعد كل هذه المواجه "هل أسامح"؟، إذا سألنا فمعنى ذلك أننا تناسينا كل تلك الآلام والجروح، تغافلنا عن تلك الجرائم والدموع، تجاهلنا أناة الأرامل واليتامى، تغاضينا عن وجع الأم التكللى التي فقدت أبناءها، غضبنا البصر عن قهر الفتاة المغتصبة، أبعد كل هذا نسامح؟.

وتُظهر بعض المقاطع السردية في رواية "مفترق العصور"، تأثر الروائية بلغة المقامات، حيث اعتمدت على أسلوبها المنمق، تقول: «سحبت أوراقى من تحت الوسادة، والتقطت قلمي أفكر بالكتابة.. سمعت الباب يسأل طارقاً، فهممت أفتح عجلة.. تفسخ الباب منسحبا، ودخل الظل في بسالة.. نظرت فما رأيت غير سواد ثوب، قد حجب عني ملامح زائري.. سألت فما أجبت بغير لا.. طفقت أكشف عن وجه الغراب فما انطلى، وتشبت القدام بكم صوت كلامه.. فأوجست خيفة شره، وأوصلت صوتي بالعلى.. وعلى الصراخ تراجع وتقهر، وعلى الملامح رفع كل غطاء، بدل الصياح لساني غل وصوتي اختفى... جحظت عيوني فهمما رأيت بجهد لا ترى.. وظللت واقفا أرقب ما ترى... وإذا بها تشدني وتضميني مثل الثرى.. قرقرت أبغى فك حضنها بالأذى.. فتحررت تبكي بحرق من أسى.. ولدمعها رقت دموعي، ولضمها عكفت ضلوعي، حتى استويينا على الصفاء»⁽¹²⁾.

يزخر هذا المقطع السردى، بحضور مكثف للصور البيانية والمحسنات اللفظية؛ لأنّ الكاتبة اعتمدت على طريقة "الهمداني" في مقاماته، فجاء لنص الروائي مغرق في السجع والبديع، في الجناس والطباق، في المقابلة والموازنة، بل في سائر أوجه البلاغة، ثمّ إنّ نهاية الجمل جاءت على نفس الشاكلة، ممّا خلق إيقاعاً وتناغماً بينهما نتيجة التكرار، وليس هذا فحسب، بل يظهر كذلك في حسن اختيار الألفاظ والتراكيب، وتكرار العبارات الخطابية لفن المقامات، وتكرار حرف الواو والفاء، وتواليها في الجمل بصورة توحى بتتالي الأحداث وتعاقبها بسرعة.

يواصل النص الروائي الحاضر في محاكاة النص الغائب، لدرجة يصعب التمييز بينهما، ونسب هذه المقاطع للنص السردى الحاضر، تقول في موضع آخر: «ما عدت بعد اليقين أشاور، وقد شديني الحديث يناور..أسرعت نحو يقيني، تدلني بقايا أمومة صارت تؤمني..فتحت الباب يزجني، شوق الحنين الأول..وملأت عيناى فما اكتفيت، حتى حسبتني قد ظمأت..ووددت لوعة في ضمها..والنوم دهرًا بصدرها..كانت عجوزًا لم يفارق حسها، تتربع فوق الفراش كعهدها..حين دنوت كي أجس نبضها، ضحكت وأخفت وجهها..ثم تبسم ثغرها، وتعالى فوق بالغناء صوتها»⁽¹³⁾

تتفنن مخيلة "عبير شهرزاد" في استلهام النص الغائب، من خلال استحضار أسلوب المقامة، إذ تمثل مقامات "الهمداني" المنبع الأول الذي استقت منه الروائية طريقتها في إعادة صياغة النص السردى الحاضر، ويبدو ذلك جليًا من حيث الزخرف اللفظي الطاعني، والذي يدرج أسلوب الكاتبة في عصر الانحطاط الذي يدرج أسلوب الكاتبة في عصر الانحطاط الذي عرفته اللغة العربية، ثم إنّ لغتها تحمل إيقاعاً موسيقياً داخلياً، أسفرت عنه الجمل المتشابهة، واتفاق أواخر الكلمات .

وتلجأ "ياسمينه صالح" إلى تطعيم نصها الروائي المعنون بـ "وطن من زجاج" بشذرات نصوص أدبية غائبة عبر صفحاتها، فنجدها مثلاً تلجأ إلى مقولة الكاتب الكولومبي "جبريال غارسيا ماركيز" بقولها: «لنتعلم الكلام بلا إهانات ولنبدل جهداً كي يحترم أحدنا الآخر لأننا سنفترق في الأخير»⁽¹⁴⁾، للحديث عن ضرورة التسامح، لأن الموت أصبح يترصد الناس في كل زمان ومكان، خاصة بعدما تلقى البطل نبأ مقتل الشرطي، فيحاول "عمي العربي" التخفيف عن ألم الصدمة، غير أنّه لم يستطع ذلك، خاصة وأنّ كل مواطن أصبح ينتظر دوره في طابور الموت، الذي أصبح يتعقبه في كل مكان يذهب إليه، فتأتي هذه المقولة الداعية إلى ضرورة التسامح والتصالح. أمّا "عائشة بنت المعمورة" فقد اتكأت على مقولة الفيلسوف "هيجل" في روايتها "السوط والصدى"، تقول: «إن الفكر لا يعرف الاستقرار وهو في حركة دائمة الأفكار والتصورات هي التي تقودنا إلى الأفضل..»⁽¹⁵⁾، لأجل تدعيم مواقفها وآرائها، وتوثيق طروحاتها وتصوراتها، وفي المقابل دحض أفكار خصمها وتقويضها، فكأنّا بها تريد القول أنّ الأفكار هي التي تضيء لنا حياتنا وتقودنا إلى مستقبل زاهر؛ لأنّها في تطور مستمر، وهي بهذا تنبذ التطرف والتعصب، وتدعو إلى الحوار والنقاش بأسلوب راقى.

تستمر الروائية في تعزيز رؤاها بالحجج والأدلة، لذا نراها هذه المرة تستعين بالكاتب "جبران خليل جبران"، لمواصلة محاججها، تقول: «خرجت من عنده وتركته قابلاً في قوقعته المظلمة، وأنا أحاول أن ألمم هذا الشرخ الذي يسكنني وأتمم كمن أصيب بالهذيان: (ويح هذا الجاهل بأمور العقل، الجاحد للفضل..لم يكن فضلي عليه مال أو جاه بل روح ترفرف عليه تحرسه من هلاك نفسه)»⁽¹⁶⁾، فبعدما أدركت البطلة أنّ لا جدوى من محاولاتها تلك، قررت الرحيل تاركة إياها يقبع في قوقعته المظلمة، بعدما تعرض مخه للغسيل من طرف الجماعات الإرهابية،

فأصبح لا يرى إلا ما يرونه، ولا يقول إلا ما يقوله، وإن كان في قرارة نفسه يدرك أنه على خطأ، لكنّ عناده وتعصبه حال دون الاعتراف بذلك.

يبدو أنّ هذا النص المقتبس ساهم إلى حد ما في توصيل الفكرة، غير أنّ تلك المباشرة التي وسمت طروحاتها وتصوراتها، أدت إلى إصدار أحكام قيمية، وإدانات واضحة في النص السردي الروائي، من شأنها التقليل من أدبيته، ثم إنّ ذلك التفاعل النصي بين النصين الحاضر والغائب، والذي جاء على شكل اقتباسات مباشرة باهتة، أدى هو الآخر إلى غياب الجمالية، الأمر الذي «يجعل النص الأدبي في نهاية المحصلة صدى لقراءات فوقية فينجح نحو التقريرية والتسجيل ويفتقر إلى ما يتطلبه الإبداع من عوالم التخيل

وهكذا، نصل إلى أنّ الرواية النسائية الجزائرية قد تشربت من نصوص أدبية أخرى، سواء كانت نصوص شعرية أو نثرية، أو فنون أدبية أخرى، وعلى الرغم من أنّ هذه الأجناس الأدبية قد حافظت إلى حد ما على أصالتها واستقلاليتها، إلا أنّها ساهمت في إثراء النصوص الروائية الجزائرية، وعملت على كسر الرتابة والنمطية المعتمدة في السرد، كما أدت إلى انفتاح النصوص السردية على الأجناس الأدبية المشتركة، وهذا ما يجعل المتلقي يقبل عليها بنهم وشغف وفضول.

اختلفت طريقة التفاعل النصي من رواية إلى أخرى، فهناك من الروائيات من استحضرت النص الأدبي الغائب بشكل استعراضي، يفتقد لحرارة التفاعل بين النصين، حيث اكتفت باستحضار الدلالة المحوية للنص الغائب، دون إعادة صياغتها بطريقة فنية تتلاءم والموقف النفسي الراهن، ممّا أدى إلى فشل تحويلها إلى عنصر بنائي عضوي، ينصهر في قلب التجربة الروائية، عن طريق هضمها وتمثلها فنيًا، وهناك من يترعرعها من وضعيتها الأدبية، وقد تعيد بعثها في الراهن، وفي الواقع المعيش، وهنا مكمن الحداثة، لأنّ هذا التداخل النصي «يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق النص بغيره وهو يبني نصا جديدا مستقلا بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصية أخرى»⁽¹⁸⁾، وقد كان القدامى صادقين عندما قالوا: "الكلام من الكلام".

3- حضور التراث الشعبي في الرواية النسائية الجزائرية

كان الموروث الشعبي ولا يزال مصدراً تستمد منه الروائية الجزائرية أدواتها الفنية والإجرائية؛ إذ يمثل منبع استلهاهما سواء على مستوى اللغة أو على مستوى الخيال، ولعل المتأمل في الرواية النسائية الجزائرية يلمس بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الأسطورة والخرافة، وكذا المثل والأغنية الشعبية، وذلك راجع إلى عجز اللغة التقليدية عن وظيفتها التواصلية، وقصورها في كثير من الأحيان عن تطلعات المبدع الفكرية والفنية، وتبعاً لذلك لم تجد الرواية الجزائرية بُدّاً من ولوج عالم التراث لإثراء تجربتها الروائية، ومنحها الحيوية والتدفق .

لم تستقطب الخرافة اهتمام الروائيات الجزائريات، لذا لا تكاد نثر عليها، فنجدتها تحضر مثلاً في رواية "زهور ونيسي" الموسومة بـ"الونجة والغول"، هذا العنوان الذي يُوهم القارئ أنّه بصدد الاطلاع على قصة شعبية خرافية، استناداً إلى المخزون الثقافي الذي يمتلكه، غير أنّه وبمجرد بداية القراءة يجد نفسه وقع في مصيدة رمزية للعنوان، الذي يمتنع عن الإفصاح والتصريح، ويكتفي بالإيماء والتلميح، وبعد القراءة المتأنية نصل إلى أنّ "الونجة" ترمز بها

الروائية لـ "الجزائر" من خلال شخصية "مليكة"، و"الغول" هو المستعمر الفرنسي الذي اغتصب حريتها، ونُهب خيراتها.

لا يكاد يظهر اسم "لونجة بنت الغول" إلا في الصفحتين الأخيرتين من الرواية لا غير، حينما يخاطب "كمال" قبر "مليكة" قائلاً: «أتدريين من هي لونجة بنت الغول؟ تلك التي تحكي عنها جداتنا تلك الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد لأنها تسكن قصراً عظيماً عالية أبراجه تناطح السحاب هو قصر الغول»⁽¹⁹⁾، يسرد "كمال" زوج "مليكة" الثاني، قصة "لونجة" وأمها التي أخذها "الغول" عنوة، وتزوجها مرغمة، لتتجلب له بنتاً ساحرة الجمال، يُفتن بها كل من يراها منذ الوهلة الأولى، وهو يقف على قبرها مكسور الخاطر، جريح الفؤاد لفقدائها، بعد وفاتها بسبب الولادة.

وتحضر خرافة "سيدي محمد الغراب"، وهو أحد الأولياء الصالحين في مدينة "قسنطينة"، في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" للروائية الجزائرية "زهور ونيسي"، وتقدمه على أنه ولي صالح في المدينة، يقصده السكان تبركاً وتيمناً، وطلباً للعون والمساعدة، هذا التصور يتجسد في "عتيقة" والدة السارد "كمال العطار" لما علمت بحب ولدها الوحيد لـ "راشيل" اليهودية، هذه العلاقة اعتبرتها "عتيقة" حالة مرضية، ولن يساعدها على شفاء ولدها سوى "حرز" يصنعه "طالب" مقتدر، تقول مخاطبة ابنها، والدموع تترقرق في عينيها من شدة الألم والقهر، الذي تعانیه لما أصاب ولدها: «اعتبر نفسك مريضاً يا كمال، إن مثل هذا الحب المستحيل مرض وداء يجب أن تشفى منه، وبأي شكل من الأشكال، ومن الغد سأذهب إلى "الطالب" جارنا القديم بالبطحاء، إنه الوحيد الذي نجد عنده علاجاً شافياً من هذا المرض، لقد برهن على ذلك الكثير من الحالات، كانت تتكلم باعتقاد راسخ، إن ما حصل لابنها كمال، إنما هو علة من العلل، التي لها علاجها عند "الطالب" حرز واحد مكتوب بدقة ونية، من شأنه أن يزيل هذه العلة»⁽²⁰⁾.

يرصد لنا هذا المقطع، سيطرة الفكر الخرافي على "عتيقة"، واعتقادها الجازم بفعالية الأولياء الصالحين، وما "عتيقة" إلا نموذجاً للنساء الجزائريات، اللواتي يؤمنن بهذه الخرافات والشعوذات؛ إذ نراهنّ يقطعن المسافات، وينفقن الأموال والمجوهرات، للوصول إلى ولي صالح، ذاع صيته وانتشر، أو "طالب" اشتهر بمقدرته على الشفاء. يتماثل الابن للشفاء، فتقرر الأم إقامة الأفراح، وإحياء الليالي الملاح، وفاء بنذرهما، وتذهب لزيارة "سيدي محمد الغراب"، لتقدم له آيات الطاعة والولاء والاعتراف بالجميل، وتعد له العدة «من حناء وطمينية وبخور وشموع من أغلى الأنواع، ولباس جديد، وغير ذلك من اللوازم التي لا تكتمل الزيارة إلا بها، طقوس كثيرة اختلط فيها اللون بالعطّر بالحن، ودقات الدفوف القوية ووكأنها دقات عاشق متيم ينشد التوبة والاستجابة وبلوغ المراد، يتحد العالم كله في حركات راقصة، يتحرر الجسد من حالة المقدس والمدنس، ليصبح الرقص عبادة عبارة متحررة غير مشروطة لا بالزمان ولا بالمكان ولا بسجود أو ركوع، تسبح في فضاءات من الكينونة، لتنصهر النفس مع الذات العلية، بعيداً عن كل الوساطات، وتصبح التوبة والغفران وتلبية الدعاء أموراً

مضمونة، ولعل الآثام والخطايا بعد ذلك تفرز نفسها، مع حبات العرق السخية مطهرة الجسد من كل الآثام الصغيرة والكبيرة، الماضية والقادمة، فتصفو الرؤية ويبدو الغيب شفافاً، وتنكشف الأسرار الكونية»⁽²¹⁾.
توظف الروائية مخزونها الشعبي الثقافي، وترهن مرجعيتها المستمدة من الماضي، لتطعيم نصها السردي الروائي، وتفعيله بالمعتقدات الراسخة في ذاكرة المتلقي، فيبرز التفاعل النصي بين النصين الحاضر والغائب، لينفتح على نص جديد يجعل الجسد يتناغم مع أجواء المكان، متحرراً من حالة المقدس والمدنس، وممثلاً «أجواء الغبطة الرقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردى النسوي، فتتفتح اللغة معه بكل طاقاتها الترميزية، ومنتهى إيجاءاته المجازية»⁽²²⁾.

إلى جانب الحكاية الشعبية الخرافية، يحضر المثل كنوع من أنواع التراث الشعبي في السرد النسوي الجزائري، لما له من أثر بليغ في عملية التواصل بين المرأة الكاتبة والقارئ؛ ولأنّه يعبر عن واقع الشعب، وهمومه ومشاكله، وكذا كيفية تفكيره، وقد أدرجته كثير من الروائيات الجزائريات في روايتهنّ، وضمنته مادتها الحكاية لخدمة مواقف متعددة، و«الكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائها الطبقي، ونزوعها الفكري في صورة مناجاة ومونولوج داخلي أو في شكل حوارى عادي مع نفسها أو مع الغير»⁽²³⁾.

توظف "فضيلة الفاروق" المثل الشعبي بوصفه نصاً غائباً، في روايتها "مزاج مراهقة"، تقول على لسان خال البطلة "لويزة": «ياخي جيل ياخي... ((ياكل في الغلّة ويسب في الملة)) لولا جبهة التحرير لما كنت تجلس أمام شاشة التلفزيون في بيتك الدافئ وتصوغ جملة صحيحة باللغة العربية وتسخر من خالك بهذا الأسلوب البليغ»⁽²⁴⁾، فقد ورد هذا المثل بعد أن تهجم الخال على ابن أخته، معنفاً إيّاه، بسبب تهكمه وسخريته من الخسارة المرتقبة والوشيجة لحزبه السياسي أمام الجبهة الإسلامية للإنقاذ، في الانتخابات الرئاسية.

يتفاعل النص الغائب بأسلوبه وإيقاعه مع النص السردي الحاضر، ليشكلاً نصاً جديداً يعمل على تأكيد الفكرة، وتعميق الدلالة، وتنميق التوظيف الفني الجمالي، كما أنّه مارس سلطته على الشخصية المنفعلة، التي لم تكتف باستحضار المثل الشعبي من الذاكرة الجمعية الجزائرية، وإنما راحت تعدد الخيرات التي ينعم بها الفرد في ظل فترة حكم الحزب السياسي الذي تنتمي إليه الشخصية، ومن خلال المثل حاولت الروائية تجسيد الصراع السياسي المنتشر في المجتمع الجزائري، وهيمنة الحزب السياسي الواحد الذي لا يرغب بمنح الفرصة لغيره، ولو كان ذلك على حساب أمن واستقرار البلاد، وهو ما تسبب في الحرب الأهلية فيما بعد.

وفي رواية "مفترق العصور"، تستعين الروائية "عبير شهرزاد"، بالمثل الشعبي "النار تولد الرماد" بالتعبير الشعبي، لتمرير خطابها الفاضح، لأولئك الذين فروا إلى "فرنسا" في العشرية السوداء خوفاً من الإرهاب في الظاهر، لكن ما خُفي أعظم، تقول: «النار تأتي بالرماد والرماد يأتي بالنار، معناه أن الخلف لا يكون دوماً خير خلف لخير سلف والعكس»⁽²⁵⁾، فقد كان هدف هؤلاء - على حد تعبير مختار - هو الحصول على تأشيرة شرعية، تمكن

من السفر دون أيّ مشاكل، لاسيّما أبناء الشهداء منهم، «الذين مازالوا يكون أولياءهم في المناسبات، فقط ليحصلوا المزيد من الدموع القابلة للصرف...»⁽²⁶⁾ فهم لم يحافظوا على هذه الأمانة التي تركها لهم آباءهم، وبتعبير آخر فقد ضحى الآباء بالغالي والنفيس، وقدموا الأرواح لأجل هذا الوطن، وتخلّى الأبناء عنه وهو في أمس الحاجة إليهم، وطن منهك أتعبته صور الجثث المنتشرة هنا وهناك، صور الخراب والدمار، صور تقاتل الإخوة الأعداء، كل هذا أدى إلى فرار الأبناء إلى البلد العدو الذي تسعده حتماً ما آلت إليه أوضاع الجزائر، وهم الذين كانوا بالأمس القريب يلومون "الخونة" على اختيارهم "فرنسا"، مجبرين بظروف الاحتلال.

تسجل الروائية موقفها من هؤلاء الذين يدعون الوطنية، ويستغلون أسماء آبائهم الشهداء لتحقيق مصالحهم الشخصية، ويستخدمون تلك الامتيازات التي تحصلوا عليها من كونهم "أبناء شهداء" لتوسيع نفوذهم وطموحاتهم الخاصة على حساب أبناء الشعب، الذين تحمّلوا نتائج الحرب الأهلية الناتجة عن الأزمة الوطنية، في حين تخلّوا هم عن مبادئهم الزائفة، معتمدة في تسجيل هذه الشهادة على المثل الشعبي، الذي يحمل في طياته أسلوب التهكم والسخرية.

وتستحضر "ربيعة جلطي" عددا من الأمثال الشعبية في نصها "الذروة"، وهو ما يعكس ثقافتها الشعبية، خاصة وأنّها من منطقة "ندرومة"، المشهورة بثقافتها الشعبية، من هذه الأمثلة نذكر: «زهية "عندها الزهر يشقف الحجر"!!»⁽²⁷⁾، وهو مثل شعبي يستعمل للدلالة على الحظ الوفير في كل أمر يقبل عليه المرء، والروائية وظفته هنا للتعبير عن كثرة الخطاب، تقول: «حظها وافر في كثرة الخطاب، وجميع خطاب ودها من الرجال المهيمن في المجتمع.. عماتي منزعات وقلقات جداً لخشيتهن من كثرة رفض زهية لخطابها، متخوفات من أن تضع فرصا مهمة في حياتها ثم تصبح عانساً... على أي حال لم يخطئوا في بيتنا حين أطلقوا على ذلك الصيف من تلك السنة "صيف زهية"»⁽²⁸⁾.

استحضرت "ربيعة جلطي" هذا المثل الشعبي الذي يحمل صبغة محلية جزائرية، ثم أعادت صياغته وفق ما يتماشى مع موقفها الروائي، وهذا الاستحضار من الذاكرة الشعبية، أفصحت عنه الروائية صراحة في نصها السردى، إذ ميزته باستعمال علامات التنصيص، ثم إنّ السياق الذي ورد فيه هذا المثل الشعبي، أعطى بعداً جمالياً للنص الحاضر، وأضاف عليها مسحة فنية، من خلال الدلالات التي أضافها.

وفي موضع آخر من الرواية تستدعي الروائية مثلاً آخر، تقول: «..الله يسامحها زهية أختي... صامت شحال من عام وفطرت على بصلة»⁽²⁹⁾، هذا المثل ورد كتعليق ساخر على اختيار "زهية" لصياد زوجاً لها، بعد أن تهاوت عليها أصحاب المال والجاه، والمناصب المهمة، وقد وُفق هذا التوظيف إلى حد ما في التعبير عن الموقف النفسي للعمّة "كلثوم"، التي أبدت امتعاضها من هذا الاختيار، الذي بدا لها وكأنّه غير منطقي، خاصة إذا ما قُورن مع بقية الاختيارات المتاحة للعروس "زهية"، هذا الظاهرة نجدها متفشية بكثرة في مجتمعاتنا؛ إذ تختلف

التعليقات من نساء العائلة على اختيار الفتاة، خاصة عندما يكون العريس فقيراً، لذا عاجلتها الساردة باستعمال المثل الشعبي، لتضفي عليها نوعاً من المصادقية.

تواصل "ربيعة جلطي" تطعيم نصها الروائي بالأمثال، تقول الساردة على لسان الجدة "لالة أندلس" في مدح ابنها الوحيد: «كل خنفوس في عينين أمو غزال، وأنا وليدي حبيبي سيد الرجال»⁽³⁰⁾، فالجدة على يقين تام أنّ ابنها ليس له من يضاهيه وسامة، ولا طيبة، ولا شجاعة، تقول الساردة في هذا الصدد: «جدي ((لاللة أندلس)) راسخة الإيمان أن ابنها شبيه لأبيه، أوسم الرجال قاطبة، وأشجعهم وأذكاهم قاطبة، وأطيبهم قلباً وليس على الأرض من تستأهله»⁽³¹⁾، توثق الجدة بهذا القول ما ورد في النص الغائب من إشارات ودلالات تؤكد أنّ ابنها ليس له مثيل، وهذه هي حال جميع الأمهات، وحتى وإن كان ابنها لا تتوفر فيه معايير الجمال، فهي تراه أجمل الخلق على الإطلاق، بل إنّ "الخنفوس" وهو حشرة قبيحة، يتحول في عين أمه إلى غزال جميل.

ومن بيئتها المحلية، تستمد الساردة هذا المثل الشعبي، الذي ثورده الجدة تعبيراً عن رفضها للإنجاب الغزير، تقول: «نعم... لالة أندلس لم تنجب إخوة وأخوات لأي، لأنها لا تحب الإنجاب الغزير وهي لا تتردد في توبيخ نساء العائلة كلما تمادين في الولادات، وجرجرن وراءهن الأطفال العديدين، فتردد ذلك المثل الذي رومي السائر المتعالي الذي يفضح الشعور بالسمو والإحساس بالمتعالي:

– الدق والعافر ومشقوق المناخر.

تؤمن جدي بأنه حين ينجب الناس عدداً قليلاً يكون أطفالهم أجمل وأذكى، فهم يقتبسون حظ الجمال والذكاء بينهم، وكلما كان عددهم أقل كان حظهم منها أوفر»⁽³²⁾.

يبدو أنّ "ربيعة جلطي" طعمت نصها السرد بأمثال الشعبية عديدة، استقتتها من موارد ومضارب متباينة، بُغية تحقيق أغراض ومقاصد متنوعة، وإكساب نصها السردى سمة محلية جزائرية خالصة، وإضفاء لمسة جمالية فنية، تستثير القارئ، وتدفعه إلى الإقبال عليها بشغف، ومما زاد من جماليته هو تضمين هذه الأمثال داخل الحوار، لتظهر وكأنّها من صميم اللغة السردية، وهذا راجع إلى براعة الروائية، ومقدرتها على تطويع اللغة.

خاتمة:

بعد هذا السجال، نصل إلى أنّ الروائية الجزائرية أرادت معالجة الواقع، وكشف مواطن الفساد فيه، والتعبير عن هذه القضايا والقيمات، وحتى يتسنى لها ذلك فانفتحت على الفنون الأدبية المختلفة، ووظفت ما رآته يوثق طرحها، ويؤكد تصورها، فتشربت من الشعر حد الثمالة، وأخذت من الأجناس الأدبية المختلفة ما يمكن أن يثري نصها السردى، ومن التراث الشعبي استقت من الحكايات الخرافية، والأمثال الشعبية، ما يلون نصها ويشحنه، منطلقة في ذلك من رفضها للواقع الذي تعيش فيه، محاولة طرح البديل.

تنوعت مصادر الروائية الجزائرية ومواردها، وتباينت أغراضها ومقاصدها، غير أنّ الشيء المتفق عليه أنّ الساردة في تعاملها مع الفنون الأدبية بأشكاله المختلفة، إنّما تسعى إلى تأكيد سعة اطلاعها على المخزون الثقافي المحلي

والعالمي، وهي بذلك تدحض مقولة أولئك النقاد الذين وسموا إبداعها بالذاتي، وأكدوا على عجزها وتصورها عن لإمام بهذا الكم المعرفي، وبالتالي معالجتها للقضايا الوطنية والقومية هذا من جهة، ومن جهة أخرى انطلقت من التعالق النصي بوصفه معادلاً موضوعياً، أو نصاً موازياً، أو قناعاً شفافاً، تتراءى خلفه لفضح المجتمع الذكوري المهيمن، وكشف ألامعبيه وتجاوزاته في تهميش المرأة، وإقصائها من المشاركة في الحقول الحياتية الأخرى، وكذا التجرؤ على خرق المحظورات المحرمة، التي يُحذر المجتمع من الاقتراب منها؛ لأنّ المساس بها يُعدّ مساساً بثوابته.

الهوامش:

- (1) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 2003، ص661-662.
- (2) الحبيب السائح: الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية (مسارات وتجارب)، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 118، فبراير 2004، ص2.
- (3) نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص10.
- (4) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص15-16.
- (5) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص207.
- (6) عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، منشورات دار الخير، ط1، 2007، ص65-66.
- (7) المصدر السابق، ص74.
- (8) عبير شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص23-24.
- (9) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، دار القصة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص49.
- (10) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، (أقول جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص226.
- (11) سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص46.
- (12) عبير شهرزاد: مفترق العصور، ص402.
- (13) المصدر السابق، ص404.
- (14) ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص24.
- (15) عائشة بيت المعمورة: السوط والصدى، منشورات وزارة الثقافة، ص46.
- (16) المصدر السابق، ص46.
- (17) عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر والتوزيع دهران، الجزائر، ط1، (د.ت)، ص119.
- (18) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص126.
- (19) زهور ونيسي: لونة والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص142.
- (20) زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، 2007، ص44.
- (21) زهور ونيسي: جسر للبوح وآخر للحنين، ص44.

- (22)الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011، ص144.
- (23)سعيد سلام: التناسل التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2010، ص296.
- (24)فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص50.
- (25)عبير شهرزاد: مفترق الطرق، ص59.
- (26)المصدر السابق، ص60.
- (27)ربيعة جلطي: الذروة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2014، ص16.
- (28)المصدر السابق، ص16.
- (29)المصدر السابق، ص30.
- (30)المصدر السابق، ص57.
- (31)المصدر السابق، ص57.
- (32)المصدر السابق، ص61.

6. قائمة المراجع:

- 1.الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، (قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2011.
- 2.أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، (أقول جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
- 3.بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
- 4.الحبيب السائح: الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية (مسارات وتجارب)، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 118، فبراير 2004.
- 5.ربيعة جلطي: الذروة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2014.
- 6.زهور ونيسي: جسر للروح وآخر للحنين، الطباعة العصرية، الجزائر، 2007.
- 7.زهور ونيسي: لونية والغول، مطبعة دحلب، الجزائر، (د.ط)، 1994.
- 8.سعيد سلام: التناسل التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2010.
- 9.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق).
- 10.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- 11.سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008.
- 12.عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، دار الأديب للنشر والتوزيع دهران، الجزائر، ط1، (د.ت).

13. عائشة بنور (بنت المعمورة): اعترافات امرأة، منشورات دار الحبر، ط1، 2007.
14. عائشة بيت المعمورة: السوط والصدى، منشورات وزارة الثقافة،
15. عبير شهرزاد: مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
16. فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفراي، لبنان، ط1، 1999.
17. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 2003.
18. نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، منشورات فكر دراسات وأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2009.
19. ياسمينه صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.