جامعة جرش

كلِّية الآداب

قسم اللغة العربيَّة

خصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ في الرِّواية العربيَّة

(٢٠٠٠ – ٢٠١٦)

The peculiarity of Feminist Discourse in the Arab Novel between (2000 – 2016)

إعداد الطَّالبة

مريم عبد العزيز قاسم المصري

إشراف

د. أروى محمَّد أحمد ربيع

قدِّمتْ هذه الرِّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة

الماجستير في اللغة العربيَّة و آدابها

عمادة البحث العلميِّ و الدِّراسات العليا

جامعة جرش

٢٧ كانون الأوَّل ، ٢٠١٧

جامعة جرش

التفويض

أنا الطالبة مريم عبد العزيز المصري ، أفوض جامعة جرش بتزويد نسخ من رسالتي خصوصية الخطاب النسوي في الرواية العربية (٢٠٠٠ – ٢٠١٦) للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم حسب التعليمات النافذة في الجامعة .

التوقيع :

التاريخ : ٢٧ كانون الأوَّل ، ٢٠١٧.

نوقشت هذه الرسالة :

خصوصية الخطاب النسوي في الرواية العربية (٢٠٠٠ – ٢٠١٦)

و أجيزت بتاريخ ٢٧ كانون الأوَّل ، ٢٠١٧.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
الدكتورة : أروى محمد ربيع (مشرفةً)	
الأستاذة الدكتورة : جودي البطاينة (مناقشةً)	
الأستاذ الدكتور : محمد القضاة (مناقشاً)	

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

التفويض ..... أ

قرار لجنة المناقشة ..... ب

فهرس المحتويات ..... ج

الإهداء ..... هـ

شكر و تقدير ..... و

الملخص باللغة العربية ..... ز

المقدمة 1

المدخل 6

الفصل الأول : خصوصية الخطاب النسوي بين النظرية و التطبيق 45

1- قضايا الرواية النسوية العربية (الإشكاليات الأساسية) 46

1- 1 النزوع نحو التحرر 46

1- 2 البحث عن الذات 79

1- 3 علاقة الأنا بالآخر 87

1- 4 الخبرات الخاصة بالمرأة 101

2- البنية السردية في الرواية النسوية العربية 105

2- 1 المكان 105

2- 2 الزمن 120

2- 3 الشخصيات 131

2- 4 اللغة 141

2- 5 التقنيات السردية 147

نتائج الفصل الأول 160

الفصل الثاني : النسوية و الجنس الآخر 162

1- قضايا المرأة كما يقدمها الآخر / الرجل 171

1- 1 سعي المرأة نحو الحرية 171

1- 2 الذات الأنثوية 178

1- 3 الأنا الأنثوية و الآخر 185

1- 4 تجارب المرأة الخاصة 189

2 البناء السردي في رواية الآخر / الرجل عن المرأة 194

2- 1 المكان 194

2- 2 الزمن 197

2- 3 الشخصيات 203

2- 4 اللغة 207

2- 5 التقنيات السردية 216

نتائج الفصل الثاني 228

الخاتمة 230

المصادر و المراجع 237

الملخص باللغة الإنكليزية 249

الإهداء

إلى العيون الصَّغيرة التي لم تبصر تَخَلُّق الحرف ..

إلى الأقدام الطَّريَّة التي لم يملَّها اللعبُ ..

إلى الأرواح البريئة التي لُفِظتْ قبل أن تبلغ يابسة الأمان ..

إليكم جميعاً أطفال بلدي سورية أهدي هذا الجهد المتواضع .

مريم المصري

شكر و تقدير

أتقدَّم بجزيل الشُّكر إلى مشرفتي الدكتورة أروى محمَّد الرَّبيع على دعمها و توجيهاتها و متابعتها لي ، و على الثِّقة التي منحتْني إيَّاها ، و العلم الذي لم تبخل عليَّ به ، و على فكرها المنفتح المتقبِّل للجديد .

كما أشكر كلَّ يدٍ أعانتني على إتمام هذه الدِّراسة ، و كلَّ لسانٍ دعا لي بالخير .

ملخَّص الرِّسالة :

لقد تمَّ طرق موضوع الكتابة النِّسويَّة كثيراً ، و هناك الكثير من الدِّراسات التي تناولت سرد المرأة مسلِّطةً الضُّوء على قضاياه و جماليَّاته الفنِّيَّة ، إلَّا أنَّ هذه الدِّراسة طمحتْ إلى أبعد من ذلك من خلال تعرية الثَّقافة الكامنة في السَّرد الرِّوائيِّ ، و استجلاء ماهيَّة المرأة داخله بعيداً عن التَّصنيف الجنسويِّ الذي لطالما أُلصِق بمصطلح الكتابة النِّسويَّة .

و لإبراز ذلك جاءت هذه الدِّراسة في مدخلٍ و فصلين و خاتمةٍ .

حاولنا من خلال المدخل ضبط مصطلحات الدِّراسة الرئيسة كمصطلح الخطاب ، و مصطلح الكتابة النِّسويَّة و تداخلاته مع المصطلحات الأخرى كمصطلح الكتابة النِّسائيَّة ، و مصطلح الكتابة الأنثويَّة و اعتمدت الدِّراسة مصطلح الكتابة النِّسويَّة بوصفه مجموعة القيم الفكريَّة و الجماليَّة التي تعمل على هدم الثَّقافة المركزيَّة بعيداً عن التَّصنيف الجنسوي ، و في الفصل الأوَّل الموسوم بـ " خصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ بين النَّظريَّة و التَّطبيق " دُرسَتْ ستَّة نماذج روائيَّةٍ لكاتباتٍ عربيَّاتٍ من النَّاحية الموضوعيَّة و الفنِّيَّة في محاولةٍ لتتبُّع نقاط الخصوصيَّة في الخطاب النِّسويِّ التي أشار إليها جملةٌ من الباحثين و النُّقَّاد ، و قُوبل ذلك بدراسةٍ مشابهةٍ إلى حدٍّ ما من النَّاحية المنهجيَّة و الموضوعيَّة و الفنِّيَّة لثلاث رواياتٍ من إنتاج كتَّابٍ عربٍ في الفصل الثَّاني الموسوم بـ " النِّسويَّة و الجنس الآخر " ، و انتهت هذه الدِّراسة بخاتمةٍ تضمُّ أبرز النَّتائج التي توصَّلنا إليها.

و لا نزعم في هذه الدِّراسة الكمال ، بل هي مجرَّد محاولةٍ لرفد فضاء النَّقد النِّسويِّ العربيِّ بمزيدٍ من العصف .

المقدمة :

تبدو عجلة التَّغيير في الإنتاج الأدبيِّ أكثر سرعةً ممَّا هي عليه في الدِّراسات النَّقديَّة ، و تبدو أكثر ديناميَّةً و قدرةً على إحداث الانكسارات و التَّحوُّلات في الأنساق و الثَّوابت التَّقليديَّة المتوارثة و الرَّاسخة ، و التي يؤمن النَّقد عادةً بفاعليَّتها و جدواها في توجيه مسيرة الأدب .

من هنا كانت الحاجة ملحَّةً إلى طرح أسئلةٍ يحاول الكثير من النُّقاد و الدَّارسين و الباحثين تجنُّبها ؛ لما ستحدثه من خلخلةٍ مفاهيميَّةٍ تستدعي إعادة النَّظر في القواعد المنهجيَّة و الأفكار النَّظريَّة المطلقة ، و التي ستقود بالضَّرورة إلى مرحلةٍ متفاوتة المظاهر يصعب استيعابها و القبض الدَّقيق و المسيطر على أذرعها .

و لكن هل من المجدي فعلاً أن يبقى النَّقد متمسِّكاً بنظريَّاته و أحكامه الرَّاسخة مكتفياً بالفرجة على الفوران الأدبيِّ ، قابضاً على مجموعةٍ من الثَّوابت و الحدود و التَّصنيفات التي يخرج الأدب عليها يوميَّاً ، و ذلك خوفاً من الإرباك المفاهيميِّ و تجاوز الحدود الصَّارمة المتوارثة ؟

لمواجهة هذه الأنساق الثَّابتة تبدو هناك ضرورةٌ ملحَّةٌ إلى التَّأمُّل الجديد في الإنتاج الأدبي ، و الانتقال معه من محطَّةٍ إلى أخرى مع المحاولة الدَّؤوبة على استيعاب الطُّروحات الفكريَّة و الفنِّيَّة الجديدة لإعطاء أيَّة تجربةٍ رائدةٍ إمكانات التَّواصل و الاستمراريَّة .

إيماناً بهذه الأفكار كان الاختيار لموضوع " الخطاب النِّسويِّ " ؛ لما يحمله من تداخلٍ مفاهيميٍّ يكتفي بالوقوف عند حدود التَّنظير والنَّقل ، و التَّشبُّث بالفواصل دون التجرُّؤ على طرح بعض الأسئلة التي ربَّما ستجرُّ سيلاً من الانتقادات لمن لا يكتفي بطرحها ، بل يصرُّ على تشريحها .

لقد تمَّ تناول موضوع الكتابة النِّسويَّة مئات المرَّات ، و هناك مئات الدِّراسات التي تناولت " سرد المرأة " مسلِّطةً الضُّوء على قضاياه و جماليَّاته الفنِّيَّة ، و في ذلك لن أجد الجديد الذي أضيفه إلى ما أُنجز من دراساتٍ ، لكنَّني أطمح إلى ما هو أبعد من ذلك من خلال تعرية الثَّقافة

الكامنة في السَّرد بعيداً عن التَّصنيف الجنسويِّ الذي لطالما التصق بمصطلح " الكتابة النسوية " ؛ فقد رأيت أن أغلب الدِّراسات تركِّز على هذا الفصل على أساس جنس المبدع ليكون أسَّ الكتابة النِّسويَّة و سبباً كافياً لتصنيفها ، بل إنَّ بعضها يصرُّ عليه ، و البعض الآخر يكتفي بالإشارة إلى هذه المغايرة في الكتابة النِّسويَّة ، حيث تتمُّ الإشارة عرضاً إلى قدرة الرَّجل على تقديم نصوصٍ نسويَّةٍ ، لكن لا توجد دراساتٌ تأخذ هذه النَّظريَّة على محمل الجدِّ محاولةً إثباتها أو نفيها عن طريق الدَّرس و التَّحليل دون الاكتفاء بإطلاق الأحكام و النَّظريَّات .

و قد اختارت هذه الدِّراسة جنس الرِّواية كمادَّةٍ لاشتغالها دون سائر الأجناس الأدبيَّة ، لما لديها من سعةٍ و قدرةٍ تمكِّنها من رصد التَّفاصيل و المنمنمات الصَّغيرة التي تساعد على تجلية الفكر الكامن في لاوعينا الجمعيِّ و الثَّقافيِّ تجاه المرأة .

لكن كيف يمكننا الإجابة على هذا السُّؤال الإشكاليِّ ؟

هل يستطيع الرَّجل الكاتب تقديم نصوصٍ نسويَّةٍ متكاملةٍ فنِّيَّاً و موضوعيَّاً و لغويَّاً كنصِّ المرأة الكاتبة ؟

لابدَّ أنَّ الإجابة على هذا السُّؤال تتطلَّب دراسةً جدِّيَّةً موسَّعةً و شاملةً لكلِّ العناصر التي من شأنها إبراز خصوصيَّة الكتابة النِّسويَّة ، و ما إذا كان الرَّجل قادراً على اقتحام هذه الخصوصيَّة ، بل وتقمُّصها لتقديم نصٍّ نسويٍّ متكاملٍ .

و أرى أن دراسة و تحليل الخطاب النِّسويِّ داخل الرِّواية من شأنه تقديم مقاربةٍ ناجعةٍ قادرةٍ على سبر أبعاد هذا السُّؤال و الإجابة عليه .

كما ستحاول هذه الدِّراسة طرح الكثير من الأسئلة ، و لا تدَّعي أنها ستقدِّم الإجابات الوافية الكافية ، لكن يحقُّ لها أن تستكشف و تنقِّب و تحاول الاقتراب من الحقيقة و طرح الأسئلة التي تفتح أبواباً لأسئلةٍ و دراساتٍ أخرى .

و لابدَّ لنا لفعل ذلك من تحديد نصوصٍ دالَّةٍ نستطيع من خلالها رصد الطُّروحات النَّظريَّة التي سنقدِّمها في هذه الدِّراسة ، و اختيار هذه النُّصوص لم يأت اعتباطيَّاً ، فقد توخَّينا اتِّسامها بخصائص تبلور منطلقات هذه الدِّراسة ، و لعلَّ أهمَّ هذه الخصائص : تعبير هذه النُّصوص عن الذَّات النِّسويَّة ، و احتواؤها على خطابٍ يُعنى بخلخلة الفكر المركزيِّ و المهيمن في الخطاب السَّائد ، دون التَّركيز على الفصل البيولوجيِّ بقدر ما يعنينا التَّركيز على الخطاب الواعي الذي يعمل على تقويض النِّظام الأبويِّ ، و هدم المركزيَّة و تبنِّي الجديد من خلال اشتغاله على تسليط الضُّوء على المهمَّش الذي تشكِّل المرأة واحداً من تفصيلاته ، وبذلك نتجاوز عقبة تصنيف الإبداع على أساس عوامل خارجيَّةٍ كجنس المبدع ، و نُعنى بالخطاب و بالفضاء النِّسويِّ داخله .

و قد واجهت هذه الدِّراسة جملةً من الصُّعوبات لعلَّ أهمَّها السَّعة التي اضطرَّت إليها لتقديم إجاباتٍ موضوعيَّةٍ على أسئلتها ، إلى جانب تداخل المصطلحات و المفاهيم وعدم تحديدها ، و تشابك المناهج النَّقديَّة ، هذا بالإضافة إلى صعوبة اختيار أعمالٍ روائيَّة تحمل وعياً حقيقيَّاً .

استعانت الدِّراسة بجملةٍ من الدِّراسات السَّابقة التي تناولت موضوع كتابة المرأة كدراسة بثينة شعبان " مئة عامٍ من الرِّواية النِّسائيَّة العربيَّة " التي تناولت الرِّواية النِّسائيَّة العربيَّة في القرن العشرين على المستويات كافَّةً ، و دراسة إيمان القاضي " الرِّواية النِّسويَّة في بلاد الشَّام " التي تناولت تحليل بعض النَّماذج الرِّوائيَّة التي كُتبت بأقلام نساءٍ في الفترة ما بين 1950م إلى 1985م ، و دراسة رفقة دودين " خطاب الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة المعاصرة " التي درست الخطاب في مجموعةٍ من الرِّوايات النِّسويَّة المنتقاة و الصَّادرة قبل العام 2000م دون تحديد فترةٍ زمنيَّةٍ معيَّنةٍ ، و غيرها من الدِّراسات المثبتة في ثنايا هذه الدِّراسة .

إلَّا أنَّ جميع هذه الدِّراسات خضعت لمجموعةٍ من الحدود و الاشتراطات ، على رأسها الشَّرط الجنسيُّ ؛ أي أنَّها اعتمدت على نوعٍ من التَّمييز و الإقصاء ، ما استلزم منَّا جهداً لا ندَّعي فيه الكمال و الحياد العلميَّ المطلق ، لكنَّنا تحرَّينا النَّظر في واقع الرِّواية النَّسويَّة العربيَّة الحاليَّة دون أحكامٍ مسبقةٍ أو قديمةٍ . بالإضافة إلى عدم وجود دراساتٍ تناولت الفترة الزَّمنيَّة التي تناولتها هذه الدِّراسة .

و قد اعتمدت هذه الدِّراسة منهجاً تحليليَّاً كاشفاً عن الرَّوابط غير الظَّاهرة للخطاب بالمكوِّنات الثَّقافيَّة التي أنتجتْه .

جاءت هذه الدِّراسة في مدخلٍ و فصلين و خاتمةٍ ، توخَّينا من خلالها الإحاطة بالموضوع قدر المستطاع ، و طرح جميع الأفكار ، و الإجابة على التَّساؤلات التي يفرضها الموضوع .

ففي المدخل تمَّ ضبط المصطلحات التي استخدمتْها الدِّراسة ، و تبيان إشكاليَّاتها و تداخلاتها مع الكثير من المصطلحات و وجهات النَّظر أو التَّعريفات المختلفة للمصطلح الواحد ، ثمَّ اعتماد الفهم الأقرب إلى روح الدِّراسة ، و الأقدر على بلورة طروحاتها الفكريَّة .

و في الفصل الأوَّل المعنون بـ " خصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ بين النَّظرية و التَّطبيق " تمَّت دراسة ستَّة نماذج روائيَّةٍ كُتبت بأقلام روائيَّاتٍ عربيَّاتٍ و هي حسب الترتيب الزمني لصدورها : رواية " خشخاش " لسميحة خريس 2000م ، رواية " المحبوبات " لعالية ممدوح 2003م ، رواية " ستر " لرجاء عالم 2005م ، رواية " عين الهر " لشهلا العجيلي 2006م ، رواية " اعترافات امرأةٍ " لعائشة بنور 2007م ، رواية " بروكلين هايتس " لميرال الطحاوي 2010م .

و قد دُرستْ هذه الروايات دراسةً تحليليَّةً من النَّاحية الموضوعيَّة ، حيث دُرستْ جملةٌ من القضايا الأساسيَّة التي تركِّز عليها الرِّواية النِّسويَّة ، و من النَّاحية الفنِّيَّة حيث دُرس البناء السَّرديُّ في المادَّة الرِّوائيَّة من توظيفٍ للمكان و الزَّمن و الشَّخصيَّات و اللغة و التِّقنيَّات السِّرديَّة ، دون إغفال

الجانب النَّظريِّ ، مع تحرِّي نقاط ما يُسمَّى بخصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ التي أُشير إليها في المدخل ، و خلُص هذا الفصل إلى مجموعةٍ من النَّتائج .

و في الفصل الثَّاني المعنون بـ " النِّسويَّة و الجنس الآخر " دُرست ثلاثة نماذج روائيَّةٍ كُتبتْ بأقلام كتَّابٍ رجالٍ من النَّاحيَّة الموضوعيَّة و الفنِّيَّة أيضاً ، و هذه الرِّوايات حسب الترتيب الزَّمني لصدورها هي : رواية " كأنَّها نائمةٌ " لإلياس خوري 2007م ، رواية " سرمدة " لفادي عزَّام 2011م ، رواية " نور " ليوسف زيدان 2016م .

و تمَّ التَّركيز على ذات النُّقاط التي ركَّزتْ عليها الدِّراسة في الفصل الأوَّل ، في محاولةٍ لتبيُّن ما إذا استطاعت هذه الرِّوايات تحقيق ذات نقاط الخصوصيَّة التي وردت في روايات الفصل الأوَّل ، و وجب التَّنويه هنا إلى أنَّ الدِّراسة اختارت ستَّة نماذج روائيَّةٍ في الفصل الأول و نصفها في الفصل الثَّاني للدِّلالة على أنَّ الكاتبات النِّساء مازلن يتربَّعن على عرش الكتابة النِّسويَّة كمَّاً ، أمَّا الكيف فقد تبيَّن لنا أنَّه منوطٌ بالمعرفة و المنطلقات الفكريَّة و الأسلوبيَّة و المقدرة الإبداعيَّة التي يمتلكها الكاتب أو الكاتبة ، دون أن يكون للجنس دورٌ في ذلك ، و انتهى هذا الفصل بجملةٍ من النَّتائج .

و في الخاتمة تمَّ دمج مجموعة النَّتائج التي توصَّلت إليها الدِّراسة في الفصلين الأوَّل و الثَّاني ، مع إبراز النَّتيجة النِّهائيَّة ، التي خلُصت إليها .

المدخل :

كثرت الدِّراسات التي اتَّخذت من مسألة " النِّسويَّة " مادةً لاشتغالها ، وكثرت التَّنظيرات الفكريَّة والنَّقديَّة التي تجاذبت هذه المسألة حتَّى خلصنا إلى موضوعٍ يكثر فيه الخلط و التَّشويش ، لذلك فقد دفعتنا الضَّرورة إلى الوقوف على مصطلحات البحث الرَّئيسة ، وضبطها بما يتوافق مع وجهة نظر هذه الدِّراسة ، ذلك أنَّ أغلب هذه المصطلحات التي يرتكز البحث عليها تعتريها ذات الإشكاليَّة من غموضٍ و إرباكٍ ، و تداخلٍ مفاهيميٍّ في كثيرٍ من الأحيان.

سيطرح هذا المدخل أهمَّ وجهات النَّظر التي تدور حول المصطلح الواحد ، ثم ستتبنَّى هذه الدَّراسة الرَّأي الذي تجده أقرب إلى الصواب ، و أكثر قدرةً على بلورة الطُّروحات الفكريَّة التي ستقدِّمها . و لم نفرد فصلاً خاصَّاً لهذه المصطلحات لرؤيتنا أنَّ ذلك ينصبُّ في خانة جهود و رؤى الآخرين ، و ليس من العدل صبُّ هذه الجهود على الورق ، وتصنيفها كفصلٍ في دراستنا الخاصَّة .

مفهوم النِّسويَّة :

يحيل هذا المفهوم على تصوُّرٍ ثقافيٍّ عامٍّ مفاده أنَّ المرأة لا تعامل على قدم المساواة مع الرَّجل ، من هنا فإنَّ فرضيَّات الفكر النِّسويِّ قامت على قاعدة نقد هذا التَّحيُّز والتَّفاضل الذي فرضه النَّظام الاجتماعيُّ على أساس الجنس ، و الذي وضع المرأة في مقامٍ أدنى من مقام الرَّجل ، كما و ينطلق هذا المفهوم من فكرة نقد الثَّقافة الأبويَّة ، و كلِّ ما كرَّسته من عمليَّات التَّنميط الجنسيِّ ، و خلخلة الفكر الجمعيِّ الذي ترسَّخت فرضيَّات الفكر الأبويِّ في لاوعيه ، و العمل على تشكيل هويَّةٍ للمرأة تحمل طابعها المميَّز، و انطلاقاً من هذه الفكرة ترى سارة جامبل في معجمها النَّقديِّ " النِّسويَّة و ما بعد النِّسويَّة " أنَّ مفهوم النِّسويَّة أطلق على الفكر المؤيِّد لحقوق النِّساء في العلم و العمل و المشاركة في السُّلطة السياسيَّة و المدنيَّة ، و هو يدعو إلى تحرير المرأة من القمع الذي تمارسه عليها السَّلطة الذُّكوريَّة ، لذا فإنَّ التَّعريف العامَّ للنِّسويَّة حسب جامبل يشير إلى "

الاعتقاد بأنَّ المرأة لا تعامل على قدم المساواة ـ لا لأيِّ سببٍ سوى كونها امرأة ـ في المجتمع الذي ينظِّم شؤونه و يحدِّد أولويَّاته حسب رؤية الرَّجل و اهتماماته . و في ظلِّ النموذج الأبويِّ تصبح المرأة هي كلَّ ما لا يميِّز الرَّجل ، أو كلَّ ما لا يرضاه لنفسه ؛ فالرَّجل يمتاز بالقوَّة و المرأة بالضَّعف ، و يتَّصف الرَّجل بالعقلانيَّة ، و المرأة بالعاطفيَّة ، الرَّجل بالفعل ، و المرأة بالسَّلبيَّة و ينكر عليها الحقَّ في دخول الحياة العامَّة و في القيام بدورٍ في الميادين الثَّقافيَّة على قدم المساواة مع الرَّجل . من هنا يمكن القول بأنَّ النِّسويَّة هي حركةٌ تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة "[1] .

و قد قسَّمت جامبل تاريخ الحركة النِّسويَّة الغربيَّة إلى ثلاث موجاتٍ : قامت أولاها على رفض التَّحليلات النَّفسيَّة الفرويديَّة ، و الطُّروحات الماركسيَّة ، و الأسس البيولوجيَّة التي تُتَّخذ ذريعةً للتَّمييز الجنسيِّ ، و عزت أسباب قمع المرأة إلى الشَّكل الثَّقافيِّ الذي كرَّس لاعتبارها كـ "آخر" ، فالمرأة حسب سيمون دو بوفوار " لم تولد امرأةً ، بل تصبح امرأةً "[2] .

أما الموجة الثَّانية فقد دعت إلى إعادة تشكيل الصُّورة الثَّقافيَّة الأنثويَّة ليسمح لها بالوصول إلى النُّضج و اكتمال الذَّات ، و في هذه الموجة بدأ الحديث عن "الأدب النِّسائيِّ" على أنَّه الأدب الذي تكتبه المرأة انطلاقاً من وعيٍ ناضجٍ يدرك جملة العلاقات المجتمعيَّة التي تحكم و تتحكَّم بالمرأة ، كما يدعو إلى الاهتمام بنتاج المرأة الأدبيِّ ، و إعادة قراءة التَّراث الثَّقافيِّ البشريِّ من منظورٍ

---

(1) جامبل ، سارة : النسوية و ما بعد النسوية دراسات و معجم نقدي ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 م ، ص13 .

(2) Simon , De Beauvoir , The second sex (New york : vintage books , 1973) , 301 .

جديدٍ .

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا المصطلح دلَّ على كتابة المرأة ضدَّ الأيديولوجيا السُّلطويَّة الأبويَّة ، أي ضدَّ النِّظام الأبويِّ السَّائد و ليس ضدَّ الرَّجل كإنسانٍ .

و في الموجة الثَّالثة بدأ الحديث عن التَّفريق بين الخطاب النِّسويِّ و الخطاب الأنثويِّ ، فالخطاب النِّسويُّ خطابٌ يسير وفق أيديولوجيا تناضل من أجل تحرير المرأة ، و يهتمُّ بتصوير معاناتها ، و تجاربها اليوميَّة ، أمَّا الأنوثة فهي مسألةٌ بيولوجيَّةٌ محضةٌ[1] .

وبناءً على ذلك تكون النِّسويَّة " كلَّ جهدٍ نظريٍّ أو عمليٍّ يهدف إلى مراجعة ، أو مساءلة ، أو نقد ، أو تعديل النِّظام السَّائد في البنيات الاجتماعيَّة ، الذي يجعل الرَّجل هو المركز الفاعل ، وهو الإنسان الحائز على الأهليَّة ، و المرأة جنساً ثانياً ، أو كائناً آخر في منزلةٍ أدنى "[2] .

و لا يمكننا معرفة الشَّيء إلا بمعرفة ضدِّه ، أو معرفة السَّبب الذي أدَّى إلى خلقه ، و لتجلية مفهوم النِّسويَّة بوضوحٍ أكثر يلزمنا الوقوف على طبيعة النِّظام الأبويِّ الذي ثارت النِّسويَّة عليه ، و سعت إلى تقويض تحيُّزاته ، حيث يشير مصطلح "الأبويِّ" إلى " علاقات القوَّة التي تخضع في إطارها المرأة لمصالح الرَّجل و تتَّخذ هذه العلاقات صوراً متعدِّدةً بدءاً من تقسيم العمل على أساس الجنس ، و التَّنظيم الاجتماعيِّ لعمليَّة الإنجاب ، إلى المعايير الدَّاخليَّة للأنوثة التي نعيش بها ، و تستند السُّلطة الأبويَّة إلى المعنى الاجتماعيِّ الذي تمَّ إضفاؤه على الفروق الجنسيَّة

---

(1) انظر : جامبل ، سارة : النسوية و ما بعد النسوية .

(2) شيفرد ، ليندا جين : أنثوية العلم : العلم من منظور الفلسفة النسوية ، ترجمة يمنى طريف الخولي ، عالم المعرفة ، الكويت ، (د.ط) ، ع306 ، 2004م ، ص11 .

البيولوجيَّة "[1] .

إنَّ العمل على تفكيك هذه الثَّقافة الأبويَّة المهيمنة ، و زحزحة التَّحيُّزات التي تكرَّست في البنى الاجتماعيَّة عبر التَّاريخ ، كفيلٌ ـ حسب الفكر النِّسويِّ ـ بإعادة التَّوازن ، و نقل المرأة من التَّبعيَّة إلى الشَّراكة ، كما سيسهم ذلك في تشكيل لغةٍ إنسانيَّةٍ مشتركةٍ .

الأدب النِّسويُّ و تداخلات المصطلح :

لمَّا كانت النِّسويَّة حركةً تشمل كلَّ الجهود العمليَّة منها و النَّظرية ، و التي تهدف إلى تعديل النِّظام المركزيِّ السَّائد ، فقد وجدت النِّسويَّة طريقها نحو الأدب ، و بدأ الحديث عن ظهور " الأدب النِّسويِّ " ، ليتبلور هذا المصطلح نتيجةً للمخاض الأدبيِّ - النَّقديِّ الذي حدث في النِّصف الأوَّل من القرن التَّاسع عشر ، حيث سجَّلت النِّساء حضوراً كثيفاً في السَّاحة الأدبيَّة الإنجليزيَّة ، فقد سجَّلت بيبليوغرافيا كامبريدج للأدب الإنجليزيِّ أسماء أكثر من أربعين روائيَّةٍ بين 1830م – 1940م نشرن ما يقارب ثلاثمئة روايةٍ[2] . ممَّا وضع النُّقاد و الأدباء أمام نماذج جديدةٍ ، و أسئلةٍ جديدةٍ لم يكن الوسط النَّقديُّ مهيَّئاً لاستقبالها ، فدفعهم ذلك إلى العمل على تصنيف هذا النِّتاج ، و استنباط معايير نقديةٍ تلائمه حيث " لم يكن وارداً أن يحاكم نتاج المرأة الأدبيِّ وفق المعايير ذاتها التي كان يحاكم بموجبها نتاج الرَّجل ، فقد اعتُبرت الكتابة النِّسويَّة أداءً سطحيَّاً لا ينبغي أن يمسَّ المحرَّمات أو الثوابت "[3] .

---

(1) جامبل ، سارة : النسوية و ما بعد النسوية ، ص22 .

(2) انظر : الأعرجي ، نازك : صوت الأنثى ، الأهالي للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 1997م ، ص25 .

(3) المرجع السابق ، ص25 .

نلحظ من ذلك أنَّ هذه التَّسمية " الأدب النِّسويّ " جاءت في البداية من باب النَّظر بدونيَّةٍ لهذا الأدب الذي تكتبه المرأة ، و ليس من باب تمييزه ، فقد عُدَّ نوعاً من الكتابة التي لا ترقى إلى مستوى كتابة الرَّجل ، بل و لا ينبغي لها ذلك من خلال انضباطها داخل أُطُرٍ محدَّدةٍ مسبقاً لا تخرج بها من حيِّز الثَّوابت و المحرَّمات التي أقرَّتها السُّلطة المركزيَّة .

و بالحديث عن ظهور هذا المصطلح في العالم العربيِّ ، فإنَّ البداية تسجَّل مع دخول المرأة العربيَّة عالم الرِّواية ، و يسجِّل أغلب الدَّارسين قصب السَّبق في هذا المضمار للرِّوائيَّة اللبنانيَّة زينب فواز بإصدارها روايتها الأولى " حسن العواقب "* في العام 1899م ، لتكون الرَّائدة الأولى التي حملت هذه الرِّسالة في المشرق[1] .

لكن بقيت تجربة المرأة مع الرِّواية محدودةً في البدايات ، لترتفع مع بداية النِّصف الثَّاني للقرن العشرين بشكلٍ ملحوظٍ ، و ذلك نتيجةً للتَّحوُّلات النِّسبيَّة التي شهدتها العديد من دول العالم الثالث ، بالإضافة إلى تصاعد دور المؤسَّسات المدنيَّة التي تبنت الدِّفاع عن قضيَّة المرأة كواحدةٍ من القضايا التي يدافع المجتمع المدنيُّ الحقوقيُّ عنها ، كما أنه لا يمكن إغفال " دور التَّحليل البنيويِّ ، و صعود النَّظريَّة التَّفكيكيَّة بريادة جاك دريدا التي تقول بالاختلاف ، و تقرُّ بالتَّعدُّد و المغايرة منتقدةً كثيراً من المفاهيم الميتافيزيقيَّة التي تقوم على النَّزعة المركزيَّة ، داعيةً إلى الإنصات إلى

---

* وجب التنويه إلى أن هذه الرواية و الروايات التي تلتها حتى منتصف القرن العشرين لم تكن نسوية بمضامينها الفكرية ؛ فقد كانت مقلِّدةً لإنتاجات الرجال ، و متبنيةً ذات المنطلقات الأيديولوجية ، هي فقط كُتبت بأقلام النساء .

(1) انظر : شعبان ، بثينة : مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999م ، ص53 .

المهمَّش ، و المسكوت عنه ، ممَّا جعل مصطلحي أدب المهمَّشين ، و الكتابة النِّسائيَّة يعرفان صحوةً ثقافيَّةً متميِّزةً "[1] .

و كلُّ ذلك أتاح للمرأة الدُّخول في معترك الحياة ، و أكسبها تجربةً ـ يمكننا القول إنَّها ـ مكَّنتها من دخول عالم الرِّواية ، فظهرت في تلك الفترة أسماء كثيرةٌ لروائيَّاتٍ عربيَّاتٍ أمثال : غادة السَّمان ، كوليت خوري ، ليلى بعلبكي ، خناثة بنونة ، و غيرهنَّ .

ومع إقبال المرأة على الكتابة حيث " أصبحتْ حاضرةً كمَّاً و كيفاً في المجالات الإبداعيَّة المتنوِّعة "[2] ، زاد الاهتمام بظاهرة الكتابة النِّسويَّة ، و على الرَّغم من قدرة هذا المصطلح على فرض نفسه على المشهد الثَّقافيِّ العربيِّ ، إلا أنَّه وقع في كثيرٍ من اللبس ، و عدم الفهم الذي يبدو واضحاً في كثير من الدِّراسات ، من هنا نجد أنَّنا مضطرُّون للوقوف على أهمِّ المصطلحات التي تتعالق مع بعضها فور الحديث عن الكتابة النِّسويَّة .

من اللافت أنَّ الكثير من النُّقاد و الدَّارسين يتناولون مصطلح " الكتابة النِّسويَّة " كمرادفٍ لمصطلح " الكتابة النِّسائيَّة " دون وعيٍ بالحدود القائمة بينهما ، و نحن هنا لسنا بصدد اختراع فوارق لإثبات وجهة نظرنا ، بقدر ما يعنينا الإسهام في رفع اللبس عن المصطلح لتبيُّن أبعاده .

نلحظ في كتاب " تمرُّد الأنثى " أنَّ الكاتب نزيه أبو نضال يعطي تصوُّراً واضحاً للفرق بين الكتابة النِّسويَّة و النِّسائيَّة ؛ حيث يشير في معرض حديثه عن الرِّواية النِّسويَّة إلى أنَّه " لابدَّ للرِّواية التي

---

(1) صالح ، هويدا : نقد الخطاب المفارق ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2014م ، ص21 .

(2) القضاة ، محمد : صورة المرأة في الرواية و القصة القصيرة النسوية الأردنية ، مجلة دراسات ، عمَّان ، مج37 ، ع1 ، 2010م ، ص44 .

تحمل صفة النِّسويَّة أن تكون معنيَّةً بصورةٍ جزئيَّةٍ أو كلِّيَّةٍ بطرح قضيَّة المرأة "[1] ، و يشير في موضع آخر إلى أنَّ الرِّواية النِّسويَّة هي الرِّواية " المسكونة بهاجس قضيَّة المرأة كما في روايات ليلى بعلبكي ، و حنان الشيخ ، و كوليت خوري ... " [2] .

أمَّا الكتابة النِّسائيَّة فهي الكتابة التي تطرح موضوعاتٍ و قضايا عامَّةٍ ، و لا تعنى بطرح قضيَّة المرأة بشكلٍ مباشر[3] .

و يميِّز رضا الظاهر في كتابه " غرفة فرجينيا وولف " بين مفهومين اثنين : كتابة النِّساء (Women's Writing) ، و الكتابة النِّسويَّة (Feminist Writing) ، فالأوَّل " ما تكتبه النِّساء من وجهة نظر النِّساء سواء كانت هذه الكتابة عن النِّساء ، أو عن الرِّجال ، أو عن أيِّ موضوعٍ آخر ، أما الثَّاني فيعني الكتابة من وجهة نظرٍ نسويَّةٍ سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأةٍ ، و هي الغالبة لأسباب نفترض أنَّها مفهومةٌ و مبرَّرةٌ ، أو من إبداع رجلٍ و هي النَّادرة "[4] ، و هنا نجد أنَّ رضا الظَّاهر يشير إلى قدرة الرَّجل على كتابة نصوصٍ نسويَّةٍ ، و إن كانت " نادرةً " من وجهة نظره . كذلك نجد بعض النَّاقدات يميِّزن بين الكتابة النِّسويَّة و الكتابة النِّسائيَّة مثل كورنيليا الخالد التي ترى أنَّ الكتابة النِّسائيَّة هي كتابة المرأة دون أن ترتبط هذه الكتابة بقضايا المرأة و دعواها إلى المساواة و التَّحرُّر بالضَّرورة ، أمَّا الكتابة النِّسويَّة فهي التي تأخذ موقفاً ضدَّ

---

(1) أبو نضال ، نزيه : تمرد الأنثى ، المؤسسة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، 2004م ، ص11 .

(2) المرجع السابق ، ص277 .

(3) انظر : المرجع السابق ، ص277 .

(4) الظاهر، رضا : غرفة فرجينيا وولف ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001م ، ص10 .

النِّظام الأبويِّ و ضدَّ التَّمييز الجنسويِّ[1] .

و هنا يظهر لدينا أنَّ علاقة مصطلح الكتابة النِّسويَّة بمصطلح الكتابة النِّسائيَّة علاقة الخاصِّ بالعامِّ ، أو القليل بالكثير ، و للإجابة على السُّؤال : ما الفرق بين لفظتي نسويٍّ و نسائيٍّ لغوياً ، و الذي جعل الكثير من النُّقاد و الدَّارسين يطلقون تسمية النِّسائيِّ على عموم إنتاج المرأة الكتابيِّ ، و كلمة نسويٍّ على خصوص إنتاجها و الذي يتَّخذ ـ ضرورة ـ قضيَّة المرأة و نقد النِّظام المركزيِّ محوراً له ، مع أنَّ كلا اللفظتين تدلَّان على جمع كلمة " امرأةٍ "في ذلك نقول إنَّ كلمة " نسوة " من أوزان جمع القلَّة لكلمة " امرأةٍ " ، على وزن " فِعلة " ، أي أنَّها تدلُّ على قلَّةٍ من النِّساء ، و ذلك حسب ما أورده ابن منظور " النِّسوة و النُّسوة بالكسر و الضَّم ، و النِّساء ، و النِّسوان، و النُّسوان : جمع المرأة من غير لفظه . قال ابن سيده : و النِّساء جمع نسوةٍ إذا كثرن "[2] . على ذلك فإنَّ أكثر النِّساء الكاتبات لا يكرِّسن كتاباتهنَّ لخدمة قضيَّة المرأة ، بل يكتبن في موضوعاتٍ شتَّى ، و قلَّةً منهنَّ يتحقَّق في كتاباتهنَّ التَّمحور حول قضيَّة المرأة و نقد البنى المركزيَّة ، بناءً على ذلك نعزو هذا التَّقسيم أو التَّمييز بين المصطلحين .

كما يبرز لدينا مصطلح " الأنوثة " ، أو " الكتابة الأنثويَّة " ليسهم في هذا الخلط الدَّائر بين المصطلحات ، و هنا وجب التَّوضيح أنَّ صفة " أنثويٍّ " تحيل على الصِّفات البيولوجيَّة للمرأة ، و ربطها بالقالب الاجتماعيِّ الذي حدَّده المجتمع الأبويُّ لإبقاء المرأة داخل الأطر الاجتماعيَّة ،

---

(1) انظر : الخالد ، كورنيليا : المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، خصوصية الإبداع النسوي ، وزارة الثقافة ، عمان عاصمة للثقافة العربية ، (د.ط) ، 2002م ، ص30 .

(2) ابن منظور ، محمد : لسان العرب ، دار الفكر ـ دار صادر ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، مادة نسا ، ص123 .

و الاطمئنان إلى أنَّها لن تجرؤ على الخروج على هذه الأطر و الثَّوابت ، " و الأنثى التي تولَّد عن صفاتها مصطلح الأنثويِّ هي بحسب نقَّاد القرن التَّاسع عشر : ذلك المخلوق الطَّاهر العقل و الخيال ، الرَّقيق ، الضَّعيف ، الكابح لانفعالاته ، المنزَّه عن الخطايا ، الزَّاهد في الطُّموح ، غير العابئ بالحبِّ ، و لا بالرَّغبات الجنسيَّة ، المكرِّس وقته و جهده و خياله و عواطفه للمهمَّة المقدَّسة الوحيدة المسوِّغة لوجوده و هي الحياة الأسريَّة "[1] ، على ذلك فإنَّ " الأنثويَّ " يستمدُّ مواصفاته من المواصفات السَّائدة و التي أقرَّها المجتمع للأنثى مع ربطها بالمكوِّنات البيولوجيَّة التي تتَّصف بها .

الخطاب :

لقد استحوذ مصطلح الخطاب على اهتمام الدَّارسين الغرب ، و خاصَّةً المهتمِّين بالدِّراسات اللسانيَّة ، نتيجةً لذلك تعدَّدت مفاهيم الخطاب ، فقد نظر هاريس إلى الخطاب على أنَّه " ملفوظٌ طويلٌ ، أو متتاليةٌ من الجمل تكوِّن مجموعةً منغلقةً يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلةٍ من العناصر ، بواسطة المنهجيَّة التوزيعيَّة ، و بشكلٍ يجعلنا نظلُّ في مجالٍ لسانيٍّ محضٍ "[2] . من ذلك نجد أنَّ هاريس حاول البقاء ضمن حدود المجال اللسانيِّ ، فلم يهتمَّ بالعلاقات القائمة بين اللغة و الثَّقافة و المجتمع ، لكنَّه وسَّع حدود الوصف اللسانيِّ إلى ما هو خارج الجملة .

أمَّا بنفست (Emile Benveste) (1902_1976) ، فقد نظر إلى الخطاب بوصفه أحد نظامين فرعيَّين متمايزين مقابل القصَّة أو الحكاية History ، ففي الخطاب يتمُّ الرَّبط

---

(1) الأعرجي ، نازك : صوت الأنثى ، ص26 .

(2) يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط4 ، 2005م ، ص17.

بين حدثٍ ، أو حالةٍ ، و المقام الذي تبرز فيه تلك الحالة أو الحدث لسانيَّاً ، لذا فإنَّ الخطاب يتضمَّن إحالةً على مقام التلفُّظ ، و يشمل بالضَّرورة على مرسلٍ Sender ، و مستقبلٍ Receiver ، بينما لا تشمل الحكاية على هذه العوامل[1] . لذا فإنَّ بنفست يذهب إلى تعريف الخطاب على أنَّه " كلُّ تلفُّظٍ يفرض متكلِّماً و مستمعاً ، و عند الأوَّل هدف التَّأثير على الثَّاني بطريقةٍ ما "[2] .

و انطلاقاً من التَّعامل مع الخطاب على أنَّه فعل النُّطق الذي يمارسه المخاطِب نجد موشلر يعرِّف الخطاب على أنَّه الحوار ، و يبدو موشلر متأثِّراً بآراء مدرسة بيرفكام التي ترى أنَّ الخطاب هو الحوار ، و قد أثَّرت آراء هذه المدرسة بالعديد من اللسانيِّين الذين يكتبون باللغة الإنكليزية مثل مايكل هوو الذي يؤكِّد في كتابه " حول ظاهرة الخطاب " أنَّه يتعامل مع الخطاب باعتباره " المونولوج " شفويَّاً كان أم كتابيَّاً[3] .

من ذلك نجد أنَّ الخطاب يفترض وجود فاعلٍ منتجٍ للخطاب (المخاطِب) ، و طرفٍ مستقبلٍ للرِّسالة (المخاطَب) ، و علاقةٍ حواريَّةٍ تكون بمثابة نظام التَّواصل بين المخاطِب و المخاطَب ، و التي تنطوي بالضَّرورة على سياقٍ و سننٍ ، ذلك أنَّه " كي تكون الرِّسالة فاعلةً فإنَّها تقتضي سياقاً تحيل عليه ، و بعد ذلك سنناً مشتركةً كلِّيَّاً و جزئيَّاً بين المرسِل ، و المرسَل إليه يسمح

---

(1) انظر : جيرالد ، برنس : قاموس السرديات ، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ط1 ، 2003م ، ص48 .

(2) الصحراوي ، ابراهيم : تحليل الخطاب الأدبي ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط1 ، 1999م ، ص10 .

(3) انظر : يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص25 .

بإقامة التَّواصل ، و الحفاظ عليه "[1] . و هذا ما أكَّد عليه رومان جاكبسون في مخطَّطه التَّواصليِّ :

الرِّسالة
المخاطِب ————————> المخاطَب

حيث إنَّ الخطاب وفقاً لجاكبسون رسالةٌ يبثُّها المبدع (المخاطِب) إلى المتلقِّي (المخاطَب) ، عن طريق قناة الاتِّصال ، و تخضع هذه الرِّسالة إلى شيفرة مشتركةٍ بين المبدع و المتلقي .

و إذا ما عدنا إلى البحث عن أصول هذا المصطلح في الثَّقافة العربيَّة القديمة نجد أنَّه يمثِّل اللغة الفنِّيَّة ، و يتحدَّد مفهومه في أنَّه " الكلام أو المقال ، و عدِّه كياناً أفرزته علاقاتٌ معيَّنةٌ بموجبها التأمت أجزاؤه ، و قد تولَّد عن ذلك تيَّارٌ يعرِّف الملفوظ الأدبيَّ بكونه جهازاً خاصَّاً من القيم طالما أنَّه محيطٌ ألسنيٌّ مستقلٌّ بذاته ، و هو ما أفضى إلى القول بأنَّ الأثر الأدبيَّ بنيةٌ ألسنيَّةٌ تتحاور مع السِّياق المضمونيِّ تحاوراً خاصَّاً "[2] .

بناءً على هذا التَّصوُّر نجد أنَّ الخطاب يتمثَّل في اللغة التي هي نظامه الدَّاخليِّ ، و منها يستمدُّ وجوده و يتوضَّح كيانه ، و انطلاقاً من هذه الفكرة فقد عرَّف جابر عصفور الخطاب على أنَّه " الطَّريقة التي تشكِّل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسقٍ كليٍّ متغيِّرٍ و متَّحد الخواصِّ ، أو على نحوٍ يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطابٍ بعينه ، لتشكِّل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نصٍّ مفردٍ ، و قد يوصف الخطاب بأنَّه مجموعةٌ دالَّةٌ من أشكال الأداء اللفظيِّ تنتجها

---

(1) جاكبسون ، رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1988م ، ص24 .

(2) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ط1 ، 1998م ، ص110 .

مجموعةٌ من العلاقات ، أو يوصف بأنَّه مساق العلاقات المتعيِّنة التي تُستخدم لتحقيق أغراضٍ معيَّنةٍ "[1] . و بسبب هذه الفوضى في تحديد المصطلح اعتمدت شهلا العجيلي في كتابها " الخصوصية الثقافية في الرِّواية العربيَّة " على مفهوم الخطاب بوصفه مفهوماً كلِّيَّاً يشكِّل السَّرد أحد مستوياته و ليس العكس ، و في ذلك تقارب مفهوم جيرار جينيت للخطاب الذي يرى أنَّ الخطاب هو الشَّكل الشَّفهيُّ أو المكتوب الذي يروي الحكاية ، أما السَّرد فهو الفعل الواقعيُّ أو الخياليُّ الذي ينتج الخطاب ، لذا فإنَّ السَّرد عمليَّةٌ تقنيَّةٌ إجرائيَّةٌ لتأدية الخطاب في حين أنَّ الخطاب هو الكلُّ المعنويُّ الذي يشكِّل السَّرد أحد أدلَّة وجوده[2] .

نلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ دلالات الخطاب تتعدَّد متداخلةً أحياناً ، متقاطعةً في جوانب معيَّنةٍ ، متباعدةً أحياناً أخرى ، لذا فإنَّنا مضطرون إلى تحديد المجال الذي تنتمي إليه الدِّراسة لاعتماد دلالة الخطاب الأقرب إليها .

الخطاب الأدبيُّ ـ الرِّوائيُّ :

إنَّ الحديث عن وجود خطابٍ أدبيٍّ يستدعي إلى الذِّهن ـ ضرورةً ـ وجود خطابٍ غير أدبيٍّ ، و لكلٍّ من الخطابين خصائصه التي تميِّزه عن الآخر ، و ما يهمُّنا في هذا السَّياق التَّعرُّف إلى جملة الخصائص التي تجعل من خطابٍ ما خطاباً أدبيَّاً .

---

(1) عصفور ، جابر : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، دار الآفاق العربية ، بغداد ، (د.ط) ، 1985م ، ص269 .

(2) انظر : العجيلي ، شهلا : الخصوصية الثقافية في الرواية العربية ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1، 2011م ، ص65 .

يعرِّف عبد السَّلام المسدِّي الخطاب الأدبيَّ على أنَّه " صياغةٌ مقصورةٌ لذاتها ، و صورة ذلك أنَّ لغة الأدب تتميَّز عن لغة الخطاب العاديِّ بمعطىً جوهريٍّ ، فبينما ينشأ الكلام العاديُّ عن مجموعة انعكاساتٍ مكتسبةٍ بالمران و الملكة ، نرى الخطاب الأدبيَّ صوغٌ للغة عن وعيٍ و إدراكٍ ، إذ ليست اللغة فيه مجرَّد قناة عبور الدِّلالات ، إنَّما هي غايةٌ تستوقفها لذاتها ، و بينما يكون الخطاب العاديُّ شفَّافاً نرى من خلاله معناه ، و لا نكاد نراه في ذاته ، نجد الخطاب الأدبيَّ على عكسه ثُخناً ، غير شفَّافٍ ، يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا اختراقه "[1] .

يظهر الخطاب الأدبيُّ هنا نسيجاً متميِّزاً ، ينطوي على القصديَّة ، و تكون اللغة جوهره و أداته لتبليغ الرِّسالة ، و له معايير و وسائل فنِّيَّةٌ يدركها الكاتب و القارئ ، مع تفاوت مستويات التَّلقِّي تبعاً لاختلاف العوامل الخارجيَّة و الدَّاخليَّة ، و انطلاقاً من هذه الرُّؤية نجد أنَّ الخطاب الأدبيَّ يقوم على التعبير عن فكرةٍ ما ، مع احترام معايير و جماليَّات الأدب من أجل الوصول إلى إخبار رسالته ، و إقناع المتلقِّي ، و ذلك من خلال الاعتماد على الوظيفة التأثيريَّة و الجماليَّة التي تنطلق من الخصائص اللغويَّة التي تشكِّل الخطاب ، و الوظائف الأخرى للخطاب الأدبيِّ التي حدَّدها جاكبسون بالوظيفة الانفعاليَّة أو التعبيريَّة التي تكشف عن ذاتيَّة المبدع ، و الوظيفة الإبلاغيَّة التي تهدف إلى إيصال الرِّسالة للمتلقِّي ، و إفهامه إيَّاها ، و الوظيفة الإنشائيَّة (الشِّعريَّة) التي تعدُّ حاملةً لجوهر الخطاب الأدبيِّ ، و الوظيفة المرجعيَّة التي تحيل الرِّسالة على نصوصٍ أخرى بغية تفكيك عناصرها و تحليلها ، و الوظيفة المعجميَّة التي تسعى إلى إيضاح

---

(1) المسدي ، عبد السلام : الأسلوبية و الأسلوب ، ص112 .

الشيفرة المشتركة بين المبدع و المتلقِّي ، و تحافظ الوظيفة الانتباهيَّة على الصِّلة بين المبدع و المتلقِّي أثناء عمليَّة التخاطب[1] .

من هنا يبدو الخطاب الأدبيُّ ممارسةً أدبيَّةً للغة لها خصائصها الفنيَّة ، و قيمها الجماليَّة التي تختلف باختلاف الأنواع و الفنون الأدبيَّة ، فيكون تحليل الخطاب بناءً على ذلك هو الكشف عن هذه الخصائص الفنِّيَّة ، و المكوِّنات الأدبيَّة في خطاب ما عبر مستوياتٍ عدَّةٍ تتدرج ضمن وجهي الأثر الأدبيِّ الشَّكل و المضمون[2] .

و انطلاقاً من الحديث عن الخطاب الأدبيِّ بشكلٍ عامٍّ ، ننتقل إلى الحديث عن الخطاب الرِّوائيِّ الذي يعرِّفه سعيد يقطين على أنَّه " الطَّريقة التي تقدَّم بها المادة الحكائيَّة في الرِّواية . قد تكون المادَّة الحكائيَّة واحدةً ، لكنَّ ما يتغيَّر هو الخطاب في محاولته كتابتها و نظمها . لو أعطينا لمجموعةٍ من الكتَّاب الرِّوائيِّين مادةً قابلةً لأن تحكى ، و حدَّدنا لهم سلفاً شخصيَّاتها و أحداثها المركزيَّة ، و زمانها ، و فضاءها لوجدناهم يقدِّمون لنا خطاباتٍ تختلف باختلاف اتجاهاتهم ، و مواقفهم ، و إن كانت القصَّة التي يعالجون واحدةً "[3] . و عليه فإنَّ الخطاب الرِّوائيَّ يُشكِّل بنيةً معقَّدةً من التَّراكيب اللغويَّة / الدِّلاليَّة / الفنِّيَّة التي يلتقي فيها الواقعيُّ بالخياليِّ ، و الأسطوريُّ

---

(1) انظر : الورتاني ، عبد الرزاق : مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون ، مجلة القلم ، تونس ،ع10 ، 1977م ، ص13ـ14 .

(2) انظر : الصحراوي ، إبراهيم : تحليل الخطاب الأدبي ، ص219 .

(3) يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص7 .

بالمعقول ، و الكلاسيكيُّ بالحداثيِّ ، و التي تعمل على البحث الدَّائم عن فهم الوجود و الواقع المتشظِّي بتحوُّلاته و تنافره ، من خلال علاقة الذَّات الإنسانيَّة بهذا العالم أثناء سعيها لتحقيق هويَّتها الكونيَّة . لذا كان الخطاب الرِّوائيُّ و مازال واحداً من القضايا التي تستأثر اهتمام الدَّارسين و الباحثين ، فجعلوا منه بنيةً كبيرةً تنبني من مجموعةٍ من اللبنات كالزَّمان ، و المكان ، و الشَّخصيَّات ، و هذا البناء يتحدَّد في لغة الرِّواية ، و حواراتها التي تبرز صورة الأنا و الآخر المتأثِّرة بشكلٍ أو بآخر بالواقع ، و المعطى الاجتماعيِّ و الثقافيِّ ، و الإطار العامِّ المعاش .

تنطلق دراستنا للخطاب الرِّوائيِّ من بنياتٍ متعدِّدةٍ كالزَّمان ، و المكان ، و الشَّخصيَّات ؛ كونها تشكِّل معاً وحدةً عضويَّةً تمكِّن الدَّراسة من تحقيق هدفها ، رغم ما تنطوي عليه هذه السَّعة في الدِّراسة من صعوباتٍ ، إلا أنَّ الاقتصار على ناحيةٍ ، أو لبنةٍ واحدةٍ من لبنات الخطاب الرِّوائيِّ لن تمكِّن هذه الدِّراسة من الإجابة على سؤالها .

خصائص الخطاب النِّسويِّ و تطلُّعاته :

لقد هيمن الخطاب الذُّكوريُّ ليس على الإبداع الذي يكتبه الرِّجال فقط ، بل إنَّ بعض الكاتبات بوعيٍ أو دون وعيٍ يتبنَّين هذا الخطاب ، فقد فرضت الثَّقافة الذُّكوريَّة هيمنتها ، و أحاديَّتها على لاوعي الكتَّاب و الكاتبات ، إلى درجة أنَّ النِّساء أنفسهنَّ ساهمن في ترسيخ هذه الهيمنة[1] ، و هذا يدفعنا إلى الإيمان بأنَّ الخطاب يخضع في صيرورته لنظمٍ اجتماعيَّةٍ ، و قيودٍ ثقافيَّةٍ تفرض سيطرتها على آليَّة إنتاجه و تلقِّيه ، و ذلك ما تبلور في كتابات بعض المفكرين المعاصرين أمثال الفرنسيِّ ميشيل فوكو ، الذي قدَّم من خلال تنظيراته الفكريَّة مفهوماً اصطلاحيَّاً

---

(1) انظر : الصالح ، هويدا : نقد الخطاب المفارق ، ص14 .

جديداً للخطاب ، يفوق المفهوم الألسنيَّ أهميَّةً ، ففي دراساته التي تشمل : أركيولوجيا المعرفة (1972م) ، و أدب و عاقب (1975م) ، و كذلك محاضرته : " نظام الخطاب " يحدِّد فوكو تعريفاً للخطاب بأنَّه " شبكةٌ معقَّدةٌ من العلاقات الاجتماعيَّة ، و السياسيَّة ، و الثَّقافيَّة ، التي تبرز فيها الكيفيَّة التي ينتج فيها الكلام كخطابٍ ينطوي على الهيمنة ، و المخاطر في الوقت نفسه . يقول فوكو : أفترض أنَّ إنتاج الخطاب في مجتمعٍ ما هو في الوقت نفسه إنتاجٌ مراقَب ، أو منتقىً و منظَّمٌ ، و معادٌ توزيعه من خلال عددٍ من الإجراءات التي يكون دورها هو الحدُّ من سلطاته و مخاطره ، و التَّحكُّم في حدوثه المحتمل ، و إخفاء مادِّيَّته الثَّقيلة و الرَّهيبة "[1] ، و يضرب فوكو مثالاً على ذلك القيود الاجتماعية التي تُفرض على ما يقال ، و هذه القيود نابعةٌ ممَّا أسماه " شيفرات الثَّقافة " ، و هي القوانين التي تؤثِّر في المجتمع و منتجاته الثَّقافيَّة على حدٍّ سواء ، كما يشير فوكو إلى الهيمنة التي تمارَس في حقلٍ مهنيٍّ أو معرفيٍّ على أهليَّة صاحب الخطاب و صحَّة خطابه و مشروعيَّته ، و كلُّ ذلك يدلُّ بوضوحٍ على أنَّ إنتاج الخطاب و توزيعه ليس بالأمر الحرِّ أو البريء من القيود الاجتماعيَّة و الثقافيَّة[2] ، إنَّ هذه " الشيفرات الثَّقافيَّة " ، و القيود الاجتماعيَّة مازالت تعمل على إنتاج الخطاب وفق منظورٍ أحاديٍّ ، مبرمجٍ على النَّظر من زاويةٍ واحدةٍ ، و ذلك ما سعت زليخة أبو ريشة لإثباته في كتابها " أنثى اللغة " ، حيث قامت بتحليل الخطاب الثَّاوي في لغة رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي ، لتكشف عن مدى ذكوريَّة

---

(1) الرويلي ، ميجان و البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000م ، ص155.

(2) انظر : المرجع السابق ، ص156.

خطاب مستغانمي ، و أنَّه في جوهره ضدُّ النِّساء[1] ، و مثل ذلك ـ وقبله ـ ما فعله جورج طرابيشي عندما قدَّم قراءته لرواية نوال السَّعداوي " مذكَّرات طبيبة " ، ليوضح أنَّ السَّعداوي تتبنَّى أيديولوجيا لاشعوريَّةً معاديةً للمرأة ، واصفاً رؤيتها للعالم بأنَّها " ليست نتاج ذاتيَّتها الأصيلة ، بل هي على العكس نتاج تماهيها مع مستعمرها ، و استبطانها لأيديولوجيَّته المعادية لها "[2] . لكن كيف يمكن للمرأة أن تكتب بشكلٍ واعٍ ، دون الانقياد اللاشعوريِّ وراء هذه الأيديولوجيا الرَّاسخة ؟

ترى لوسي أريجاي في دراسةٍ قامت بها تطرَّقت من خلالها إلى تحليل الخطاب الفلسفيِّ في الغرب أنَّه " لا يمكن للمرأة أن تكتب بشكلٍ أنثويٍّ خالصٍ ، خارج البنية الأبويَّة ، و لكن يمكنها أن تكتب من داخل هذا السِّياق محاكيةً الخطاب الأبويَّ ، و عندئذٍ يمكن قراءة الأنثويِّ في المساحات الخالية (Black Spaces) ، و الفراغات الموجودة بين سطور المحاكاة ، و هو ما أسمته هيلين سيكسو الثَّغرات (In between) ، و بذلك تصبح قصديَّة المحاكاة للخطاب الرَّئيس الأبويِّ بمثابة تخريبٍ و خلخلةٍ ، و هذا التَّخريب لا يهدف إلى انتزاع قوَّةٍ ما ، فالمشكلة التي يطرحها الفكر الأنثويُّ ليست فقط رفض ممارسة القوَّة ، و لكن أيضاً كيفيَّة تغيير علاقات القوى السَّائدة ، ممَّا يؤدِّي إلى تغيير مفهوم القوَّة في حدِّ ذاته "[3] . و هذا ما خلصت إليه النَّاقدات النِّسويَّات الفرنسيَّات أمثال جوليا كريستيفا ، و أليس جاردن اللواتي رغم إعلانهنَّ إفلاس السَّرديَّات الذُّكوريَّة المركزيَّة إلا

---

(1) انظر : أبو ريشة ، زليخة : أنثى اللغة ، دار نينوى ، دمشق ، ط1 ، 2009م ، الفصل الثالث .

(2) طرابيشي ، جورج : أنثى ضد الأنوثة ، دار الطليعة ، بيروت ، (د.ط) ، 1984م ، ص27 .

(3) أبو النجا ، شيرين : عاطفة الاختلاف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د.ط) 1998م ، ص29ـ30 .

أنَّهنَّ لم يرغبن في استبدالها بسرديَّاتٍ أنثويَّةٍ ؛ ففي ذلك تبادلٌ للأدوار ، و تكرارٌ للهيمنة ، و إنَّما سعين إلى " تفكيك و خلخلة الخطاب الذُّكوريِّ ، و الإعلاء من شأن الهامش ، أيِّ هامشٍ ، و معظم الكتابات الأنثويَّة التي تتمُّ دراستها عن طريق النَّقد النِّسويِّ لا يشترط أن تكون لكاتباتٍ نسويَّاتٍ ، بقدر ما تكون معنيَّةً بخلخلة البنى المستقرَّة ، و أن تلقي بظلال من الشكِّ على المعنى القارِّ و المستقرِّ ، المعنى المركَّز ، فهي لا تهتمُّ بالمرأة و إنجازاتها ، بل تهتمُّ بالفضاء الأنثويِّ ، و بيان لاوعي النَّصِّ "[1] ، إذاً فإنَّ مهمَّة الخطاب النِّسويِّ لا تكمن في إزاحة الخطاب الذُّكوريِّ ، بل في العمل على تسليط الضُّوء على الهامش المغيَّب ، لإحداث التَّوازن الاجتماعيِّ و الثَّقافيِّ الذي يتطلع إليه الفكر النِّسويُّ .

ولكن هل من المجدي أن يقتصر العمل على تفكيك هذا النِّظام الأحاديِّ على أعمال الكاتبات النِّسويَّات ، أم أنَّنا نحتاج لتصحيح هذا الموروث القارِّ في البنى الاجتماعيَّة و الثَّقافيَّة إلى رصد كلِّ الجهود التي تعمل على نقد التَّحيُّز ، و تسليط الضُّوء على عالم المرأة كعالمٍ تمَّ تهميشه ، و هل يمكن للمرأة وحدها أن تصل إلى تأنيث الذَّاكرة الجمعيَّة ثمَّ أنسنتها بتبنِّيها الخطاب الهجوميَّ العدوانيَّ الذي يحمِّل الرَّجل (كإنسانٍ) مسؤوليَّة تهميشها ؟

لابدَّ أنَّ تغيير نظامٍ ما يحتاج إلى إقناع الطَّرف الذي نصَّبته النُّظم الاجتماعيَّة طرفاً مهيمناً بلا جدوى سلطته ، و العمل معه على تقويض هذه النُّظم السَّائدة ، و توسيع دائرة اشتغال الخطاب النِّسويِّ ذلك أنَّ " مصطلح الخطاب النِّسويِّ حقلٌ واسعٌ له دلالته يشمل الأدب الذي تكتبه المرأة ، و الأدب الذي تكتبه النِّساء و الرِّجال عن المرأة ، و يهتمُّ بتصوير تجارب النِّساء اليوميَّة

---

(1) صالح ، هويدا : نقد الخطاب المفارق ، ص130 .

و الجسديَّة ، و مطالبهنَّ و وعيهنَّ الفكريِّ و الذَّاتيِّ و الاجتماعيِّ في إطار شرطهنَّ الاجتماعيِّ و السياسيِّ و الاقتصاديِّ ، كما يصف معاناة المرأة في المجتمع و مشاكلها النَّفسيَّة ، و آلامها النَّاتجة عن صراعها الدَّاخليِّ بين تحقيق ذاتها ، و بين الإذعان لمقاييس اجتماعيِّةٍ محدَّدةٍ تهضم حقوقها الإنسانيَّة "[1] .

إنَّ قضيَّة المرأة ، و النَّظر إليها بدونيَّةٍ ، قضيَّةٌ اجتماعيَّةٌ تنخر ذات المجتمع ككلٍّ . إنَّ المجتمع ليس كياناتٍ معزولةً يمارس فيها كلُّ كيانٍ حياته بشكلٍ مستقلٍّ ، و إنَّما شبكةٌ معقَّدةٌ من العلاقات التي تأسر كافَّة مكوِّناته ، لذا فإنَّ من السَّذاجة أن يتمَّ تبسيط قضيَّة المرأة في خطابٍ أدبيٍ ما بتحميل الرَّجل ما تعانيه المرأة من انتهاكٍ لحقوقها ، و الانجرار وراء الشِّعارات التحزُّبيَّة التي تكرِّس لهذا العزل و التَّبعيَّة . إنَّ الخطاب النِّسويَّ الواعي يناقش أعمق الأسباب التي أدَّت إلى استمرار الموروث ، و الأعراف ، و القيم الاجتماعيَّة بفرض توجُّهاتها على كافَّة فئات المجتمع ، و لا يعاني من ضعف التَّشخيص لمسبِّبات الانتهاك لحقوق المرأة . وحده الخطاب الضَّعيف يستمرُّ في نهل مفرداته من الخطاب السِّياسيِّ العامِّ ، الذي تعمل أغلب كياناته الحزبيَّة على اتِّخاذ قضيَّة المرأة شعاراً حزبيَّاً لاستقطاب أكبر عددٍ من النِّساء في صفوفها .

موقف النُّقَّاد و الأدباء العرب من مصطلح الأدب النِّسويِّ :

وقف النُّقَّاد و الأدباء العرب مواقف متباينةً من مصطلح الأدب النِّسويِّ ، الذي و رغم قدرته على فرض نفسه على المشهد الثَّقافيِّ العربيِّ إلَّا أنَّه اكتسب هذه الشُّهرة من باب الجدل الكبير الذي أثاره ، لاتِّهامه بأنَّه مصطلحٌ مستورَّد من الثَّقافة الغربيَّة أوَّلاً ، و لأنَّه يقوم برسم الحدود

---

(1) المرجع السابق : نقد الخطاب المفارق ، ص16 .

، و تصنيف الأدب احتكاماً لأسسٍ بيولوجيَّةٍ ثانياً ، من هنا فقد رأى شمس الدِّين موسى أنَّ مصطلح " الأدب النِّسويِّ " لا أساس له من الصِّحة ، و هو بعيدٌ عن الموضوعيَّة و العلميَّة " لأنَّه لا يمكن أن يكون هناك تقسيمٌ ميكانيكيٌّ للأدب بوصفه أدباً للرِّجل ، أو أدباً للمرأة طبقاً للتَّقسيم البيولوجيِّ بين الرَّجل و المرأة ، لأنَّ كليهما إنسانٌ و يخضع للشُّروط التي يخضع لها الآخر ، مثل الظُّروف الثَّقافيَّة ، و الحضاريَّة ، و الاقتصاديَّة ، و السِّياسيَّة ، و عندما تعبِّر المرأة عن الظروف في عملٍ أدبيٍّ فإنَّها لا تعمل قسراً على توظيف خصوصيَّتها النَّوعيَّة بوصفها امرأةً ، هي تحاكي الإنسان بداخلها ، و ما يتَّخذ من مواقف بحكم ثقافته أوَّلاً ، و موهبته ثانياً ، و رؤيته الفكريَّة ثالثاً"[1] .

انطلاقاً من رفض هذا التَّقسيم فإنَّ نبيل سليمان يرى أنَّ الفروق ، و الخصوصَّية في الكتابة تتأتَّى من تفرُّد الكاتب و خصوصيَّته ، لا من انتمائه البيولوجيِّ لجنسٍ معينٍ فـ " الفروق الرِّوائيَّة التي يمكن أن تلاحظ مثلاً بين منيف و سحر خليفة ، كالفروق التي يمكن أن تلاحظ بين منيف و محفوظ ، أو بين سحر خليفة و كوليت خوري "[2] .

---

(1) موسى، شمس الدين : تأملات في إبداعات الكاتبة العربية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1997م ، ص11.

(2) سليمان ، نبيل : حوارات و شهادات ، دار الحوار ، سورية ، (د.ط) ، 1995م ، ص37 .

فيما نرى أنَّ الباحث ميخائيل عيد يستغرب من رفض المصطلح ، و يقرُّ بأنَّ هناك فروقاً في الأدب ، و أنَّ ما تكتبه المرأة يحمل خصوصيَّةً لا توجد عند الرِّجال "[1] . و لنا أن نتلمس اللبس في المصطلح ، و كذلك التَّعميم في رأي جورج طرابيشي الذي يرى أنَّ " الرِّواية النِّسائيَّة ليست هي تلك التي تكتبها المرأة فحسب ، بل هي أيضاً التي تكتبها امرأةٌ بطريقةٍ مغايرةٍ للطَّريقة التي يكتبها بها الرَّجل ، فالعالم هو المحور في ما يمكن أن نسمِّيه رواية الرِّجال ، أمَّا في الرِّواية النِّسائيَّة فالمحور هو الذَّات "[2] . فأين طرابيشي في رأيه هذا من كتابات لطيفة الزَّيَّات ، وكتابة رضوى عاشور في " حجرٍ دافئٍ "، و هدى بركات في " أهل الهوى "، اللواتي وضعن أبطالهنَّ رجالاً و نساءً في قلب قضايا العصر و التَّاريخ دون انغلاقٍ على الذَّات ؟[3] .

و من النُّقَّاد و الأدباء من ذهب في رأيه حول الأدب النِّسويِّ ، أو الكتابة النِّسائيَّة بشكلٍ عامٍّ _ مع تشديدنا على وقوع الكثير منهم في اللبس الدَّائر حول المصطلح _ حدَّ الحطِّ من قيمته و تسفيهه ، فعبد العاطي كيوان يرى أنَّ " بعض السَّرد النِّسائيِّ أو اللغو النِّسائيِّ _ إن شئنا الدِّقَّة _ هو كلامٌ مغلوطٌ ، إنَّه سقوطٌ في سقوطٍ ، يعبِّر عن نفسٍ مجهدةٍ ، و عقولٍ ذات خواءٍ ضحلٍ ، تعيش عالم الانغلاق على الذَّات في برجٍ لا ترى منه النُّور ، أغلقته على نفسها بإحكامٍ ، فلم ترَ

---

(1) انظر : عيد ، ميخائيل : ثلاث روائيات و ثلاث روايات ، اتحاد الكتاب العرب ، الموقف الأدبي ، دمشق ، ع338 ، 1999م ، ص124 .

(2) طرابيشي ، جورج : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1981م ، ص11 .

(3) انظر: الخالد ، نعمة : السؤال القديم الجديد هل هناك أدب نسوي وما هي مواصفاته و ميزاته عن أدب الرجال ؟ ، جريدة الثورة ، الملحق الثقافي ، دمشق ،ع128 ، 1998م ، ص5 .

غيره ، حتَّى تفتَّق عن نوعٍ من النَّرجسيَّة و الشُّذوذ ، فأخرجته غثاءً للنَّاس ، متوهِّمةً غير ذلك "[1] .

و هذا رأيٌ متحيِّزٌ كلَّ التَّحيُّز ، لإلصاقه هذه الصِّفات بكتابات النِّساء مع أنَّه حاول أن يتحرَّى الدِّقَّة في قوله : "بعض" ، لكنَّ الضَّحالة و " الغثاء " ليس حكراً على جنسٍ دون آخر ؛ فكم من الرِّجال ، أو "بعض" الرِّجال أخرج غثاءه للنَّاس متوهِّماً غير ذلك !

و مثله إحسان عبد القدُّوس الذي يعدُّ من أبرز من كتب عن المرأة ، إلا أنَّه يصف الأدب النِّسويَّ بقوله إنَّه : " أدب الروج و المانيكير "[2] .

من الواضح من خلال عرض هذه الآراء أنَّ هناك الكثير من التَّضارب ، و عدم الوضوح في المصطلح ، و هناك الكثير ممَّن نظروا إلى هذا الأدب نظرةً دونيَّةً ، تذهب حدَّ تفريغه من الإبداع لدرجة تسميته بأسماء تحطُّ من قيمته كتسميته بـ " الأدب المكشوف "[3] . و كلُّ ذلك وليد النُّظم الاجتماعيَّة التَّقليديَّة التي رسَّخت مثل هذه الأفكار ، و التي تظهر حتَّى في تفوُّهات " المثقَّفين " .

موقف النَّاقدات و الأديبات العربيَّات من مصطلح الأدب النِّسويِّ :

من المعلوم أنَّ الكثير من الأديبات وقفن موقفاً رافضاً للمصطلح ، كالمغربيَّة خناثة بنونة التي تعتبره تصنيفاً " رجاليَّاً " من أجل الإبقاء على الحواجز الحريميَّة الموجودة في العالم العربيِّ قائلةً : " أرفض مسبقاً هذا التَّصنيف على أساس أنَّ الإنتاج يعطي نفسه و يملك الحكم عليه في

---

(1) كيوان ، عبد العاطي : أدب الجسد بين الفن و الإسفاف ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003م ، ص58 .

(2) توفيق ، أشرف : اعترافات نساء أديبات ، دار الأمين ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998م ، ص11 .

(3) انظر : وهبة ، مجدي و المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984م ، ص21 -22 .

ما يقدِّمه دون اعتبارٍ للقلم سواء كان رجاليَّاً أم نسائيَّاً "[1] .

و مثلها غادة السَّمان التي ترى أنَّ " الإبداع ليس مؤنَّثاً و لا مذكَّراً ، و بالتَّالي فإنَّ تصنيف الكتَّاب و الكاتبات يجب ألَّا يخضع لتمييزٍ جسديٍّ و إنَّما لتمييزٍ فكريٍّ "[2] .

لكنَّ الكثير من النَّاقدات دافعن عن المصطلح ، و عملن على التَّمكين له ، و تحدَّثن عن وجود خصوصيَّةٍ في كتابة المرأة ، كالنَّاقدة يمنى العيد التي تذهب إلى أنَّ ثمَّة خصوصيَّةً في أدب المرأة لكنَّها خصوصيَّةٌ ليست ثابتةً ؛ أي أنَّها ظاهرةٌ وُجدت بسبب الواقع التَّاريخيِّ و الاجتماعيِّ الذي عاشته المرأة[3] .

و كذلك نازك الأعرجي التي ترى أنَّ الأديبة التي تهرب من تسمية " النِّسويِّ " تعمل على ذلك " لكي تبقى في النَّادي الأدبيِّ الذي هو رجوليٌّ بالضَّرورة ... لكي لا يقرن نتاجها الفكريِّ بعملها المنزليِّ فيوصَم بأنَّه عديم القيمة ، لكي لا تلقي الأعراف المتخلِّفة بظلِّها على نتاجها الذِّهنيِّ "[4].

بينما تعزو رشيدة بنمسعود نفور المبدعات من " الأدب النِّسائيِّ " إلى الغموض الذي ينسحب على وجهات النَّظر التي تُقدَّم لمفهوم المصطلح ، إلى جانب عدم تحديد و تعريف كلمة " نسائيٍّ التي تحمل دلالاتٍ مشحونةً بالمفهوم الحريميِّ الاحتقاريِّ ، و هذا ما يدفع المبدعات إلى النُّفور منه

---

(1) شاوول ، بول : علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، (د.ط) ، 1979م ، ص53 .

(2) السمان ، غادة : القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط2 ، 1990م ، ص153 .

(3) انظر : العيد ، يمنى : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي ، مجلة الطريق ، بيروت ، ع4 ، 1975م ، ص66.

(4) الأعرجي ، نازك : صوت الأنثى ، ص10 .

على حساب هويَّتهنَّ ، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذُّكوريِّ "[1] .

إنَّ الحديث عن الكتابة النِّسويَّة يأخذ عند البعض - ممَّن يدَّعون الوقوف مع المصطلح - ذات الفكر الأبويِّ ، حيث النَّظر إلى هذه الكتابة انطلاقاً من فكرة التَّرحيب بها كلونٍ مغايرٍ يقوم على قاعدة الجنس البيولوجيِّ ، و يبدو أنَّ الإصرار على هذا التَّنميط في الكتابة على أساس الجنس يجعلنا ندور في حلقةٍ مفرغةٍ ، أي أنَّ الإصرار على هذا التَّمايز لن يسهم في إخصاب الفكر الجمعيِّ للدَّفع برؤىً جديدةٍ تغني الثَّقافة الإنسانيَّة بمنظوراتٍ متجدِّدةٍ ، تقضي على الفكر الأبويِّ الذي عمل على تكريس قاعدة العزل و التَّبعيَّة ، و بعبارةٍ أوضح كيف يمكن للفكر النِّسويِّ أن ينقد الفكر الأبويَّ و هو يكرِّس له عن طريق العزل ، و العمل الأحاديِّ على تفكيكه ؟ وهل ربط مفهوم " الأدب النِّسويِّ " بما تكتبه النِّساء فقط شيءٌ قارٌّ و ثابتٌ ؟ أم أنَّ الرَّجل يستطيع كذلك رفد هذا النَّوع من الكتابة بأساليب جديدةٍ تعين على كسر النِّظام المركزيِّ و خلخلة بنياته ؟

انطلاقاً من فكرة أنَّ الأدب النِّسويَّ يفترض بالضَّرورة التَّمحور حول قضيَّة المرأة ، و نقد النِّظام الأبويِّ ، و تصوير معاناة المرأة ، نجد أنَّ البعض يقرُّ بقدرة الرَّجل على تقمُّص شخصيَّة المرأة داخل أعماله الأدبيَّة ، ليجعل منها ذاتاً فاعلةً في فضاء النَّصِّ ـ و ليست مجرَّد موضوعٍ يسقط عليه الرَّجل ما يريد و ما يتصوَّر ـ تنطق بلسان حالها ، و ليس بلسان حال المجتمع ، و ما يفرضه ، و ما يجب أن تكون عليه ، فقد أشارت سميحة خريس في ندوةٍ حول " المرأة و الكتابة " إلى الخلط الرَّهيب الذي يقع بين ما يسمَّى الكتابة النِّسويَّة ، و ما تكتبه المرأة ، و أكَّدت أنَّ ليس

---

(1) بنمسعود ، رشيدة : المرأة و الكتابة ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1994م ، ص82 .

كلُّ ما تكتبه المرأة نسويَّاً ، كما أنَّ النِّسويَّ قد يكتبه رجلٌ ، لافتةً إلى أنَّ النُّقَّاد أكثروا في تفسير هذا الأمر ، لفرط ما واصل العامَّة إصرارهم على التَّفسير المسبق ، و لأنَّ الكتَّاب القلائل الذين يكتبون كتابةً نسويَّةً صمتوا إزاء هذا الأمر ، و كأنَّهم يخشون أن تصيبهم سهام الذين يقلِّلون من مرتبة الكتابة النِّسويَّة[1] .

و لكن هل هي مهمَّة الكاتب أن يصف كتابته ، و يخرج ليقول : أنا أكتب كتابةً نسويَّةً ، أم أنَّها مهمَّة الدَّارسين الذين يصرُّون على تجاهل حركة الأدب ، و يصرُّون على الحفاظ على هذه الفواصل المتوارثة للإبقاء على تبعيَّة الأدب النِّسويِّ للأدب الإنسانيِّ ، و الإبقاء على قاعدة التَّنميط و العزل الجنسيِّ حتَّى في الأدب ؟

و مثل رأي سميحة خريس ما أشارت إليه سحر خليفة التي تعتبر أنَّ نتاجاً أدبيَّاً لكثيرٍ من الرِّجال يندرج في باب الأدب النِّسويِّ ، فالأدب النِّسويُّ وفق سحر خليفة " لا يعني أن تكتبه امرأةٌ فقط ... إبسن عندما كتب بيت الدُّمية كتبها بوعيٍ نسويٍّ ... كذلك عندما كتب د.هـ. لورانس عشيق الليدي تشارلي"[2] ، و أضيف على ذلك " آنا كارنينا " الصَّادرة عام 1877م لـ تولستوي ، و " مدام بوفاري " 1856م للفرنسيِّ غوستاف فلوبير كتبتا بوعيٍ نسويٍّ ، لدرجة أنَّ فلوبير تماهى مع شخصيَّة إيما بوفاري و حرص على التَّعمق في تحليل شخصيَّتها ليصل به الحدُّ إلى قول :

---

(1) خريس ، سميحة : في ندوة نظمتها مؤسسة عبد الحميد شومان حول "المرأة و الكتابة" ، جريدة الغد ، عمَّان ، 2017م .

(2) برادة ، محمد : رواية المرأة ، مجلة فصول، القاهرة ، م17 ،ع1 ، 1998م ، ص444 (الرأي لسحر خليفة) .

" مدام بوفاري هي أنا "[1] ، و يجب التَّنويه إلى أنَّ هذه الرِّوايات عندما كُتبت لم يكن مصطلح الكتابة النِّسويَّة قد برز مكتسباً شهرته ، و محدَّداً بانتمائه لكتابات جنسٍ دون آخر بعد ، وفي هذه الأعمال تتحقَّق خصائص الكتابة النِّسويَّة من رفضٍ للقوانين الثَّابتة ، و محاولةٍ للبحث عن الذَّات النِّسويَّة خارجها ، أو لنقل بعبارةٍ أدقَّ محاولةٍ للبحث عن الذَّات الإنسانيَّة الحقيقيَّة ، و السَّعي للوصول إليها بعيداً عن الأطر المعدَّة مسبقاً ، و قد أكَّد إبسن على ذلك في كلمةٍ ألقاها أمام الجمعيَّة النَّرويجيَّة لحقوق المرأة عام 1898م بأنَّه لم يكتب بيت الدُّمية انطلاقاً من تبنِّيه فكرة الدِّفاع عن حقوق المرأة ، بل كتبها دون قصدٍ دعائيٍّ ، و كانت مهمَّته تتحدَّد في رسم صورةٍ واقعيَّةٍ للإنسانيَّة[2] ، و مثل ذلك ما أقرَّت به وجدان الصَّائغ في كتابها " الأنثى و مرايا النَّصِّ " بأنَّ " هناك خصوصيَّةً لما تبدعه المرأة لا سيما إذا كان ذا صلةٍ بطبيعتها البيولوجيَّة ، و النَّفسيَّة ، و ظرفها الاجتماعيِّ الخاصِّ ، بيد أنَّ هذا لا ينفي قدرة الرَّجل و براعته الإبداعيَّة في أن تتوغَّل مخيِّلته إلى تفاصيل همومها ، و جزئيَّات حياتها ، بشكلٍ ينمُّ عن وعيٍ تامٍّ بكينونتها و مكابداتها "[3] .

---

(1) يوسف ، شوقي بدر : الرواية و الروائيون - دراسات في الرواية المصرية ، مؤسسة حورش الدولية للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2005م ، ص48 .

(2) Ibsen,"Speech at the Festival of Norwegian Women's Rights League , Christiana",26May1898,inDukore(1974,563)

(3) الصائغ ، وجدان : الأنثى و مرايا النص ، نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2004م ، ص5 .

و هذا يعيدنا إلى تصوُّر موي " Toril Moi " للأدب النِّسويِّ التي ترى أنَّه لا يرتبط باتِّجاه سياسيٍّ ، أو تركيبٍ بيولوجيٍّ ، إنَّما هو ظاهرةٌ وليدة الثَّقافة[1] ، تعمل على استعادة المهمَّش الأنثويِّ الذي و حسب المدرسة الفرنسيَّة ، لا يقتصر على الكاتبات ، بل يتواجد في كتابات الرَّجل أيضاً[2] ، لكنَّ اللافت في هذا الموضوع أنَّ هذه الرُّؤى لا تعدو أن تكون أقوالاً يطلقها البعض دون تحرٍّ لدقَّتها عن طريق الدَّرس و التَّحليل ، فلا توجد دراساتٌ تسلِّط الضُّوء على مثل هذه الكتابة النِّسويَّة التي خُطَّت بأقلام رجالٍ ، بل يُكتفى بالإشارة إليها ، ثمَّ الاستمرار في الانجرار وراء دراسة الأدب النَّسويِّ اللصيق بالنِّساء فقط ، و المحافظة على هذه الفواصل المستمدَّة من المجتمع ، و المستمرَّة في التَّكريس لأفكاره ، رغم وضوح عوارها و عدم دقَّتها .

يبدو أنَّ الفكر النِّسويَّ لن ينجح في الوصول إلى فكرٍ إنسانيٍ بريءٍ من التَّنميط الجنسيِّ إلَّا إذا حشد طاقاتٍ من كلا الجنسين ، و تخلَّص من هذا التَّنميط ابتداءً من ذاته ، أمَّا الاستمرار في هذا الانعزال الفكريِّ سيبقي الحال كما هي عليه ، و سيبقى الأدب النِّسويُّ موسوماً بطابع التَّنميط الجنسيِّ ، و التَّبعيَّة للأدب الإنسانيِّ العظيم .

إيماناً بذلك يأتي تبنِّي هذه الدِّراسة لمفهوم " الأدب النِّسويِّ " بصفته مجموعة القيم الفكريَّة و الجماليَّة الجديدة ، التي تعمل على هدم الثَّقافة المركزيَّة ، و تتبنَّى الجديد و المغاير ، و تشتغل على الهامش الذي تشكِّل المرأة أحد مكوِّناته بحكم الواقع التَّاريخيِّ و الاجتماعيِّ ، و الاشتغال

---

(1) Catherine Belsy and Jane More (eds).(1997).The Feminist Reader:Essay in Gender and the Politics of Literary (2nd ed.),(Basing Stoke:Macmillan Press Ltd),pp104

(2) انظر : صالح ، هويدا ، نقد الخطاب المفارق ، ص129 .

على هذا الهامش ، و العمل على تقويض النِّظام الأبويِّ لا يوجد فقط في كتابات النِّساء ، بل نراه أيضاً في كتابات الرِّجال .

سؤال الخصوصيَّة :

إنَّ الحديث عن خصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ ، يأخذ أبعاداً مفاهيميَّةً و مرئياتٍ غير واضحةٍ ، و يقودنا نحو حقلٍ دلاليٍّ محمَّلٍ بالكثير من الكلام الفضفاض ، بل و المتناقض عند الكثير من الباحثين . فهل وجود اسم امرأةٍ على غلاف عملٍ أدبيٍّ ما يعطيه سمة الخصوصيَّة ؟ أم أنَّ الأمر يتعدَّى ذلك فعلاً إلى وجود سماتٍ فنِّيَّةٍ و موضوعيَّةٍ خاصَّةٍ في إنتاج المرأة الأدبيِّ ؟ و إذا كان الأمر كذلك فما هي هذه السِّمات ، أو الخصائص التي تشكِّل القالب البديل ، أو لنقل الجديد الذي يمنح كتابة المرأة تميُّزها ؟

و إلى أيِّ حدٍّ استطاع خطاب المرأة أن يصوغ ملامح حقيقيَّةً خاصَّةً به ؟

و كيف يمكن للباحث معرفة حدود تواجد الأسلوبيَّة الذُّكوريَّة في كتابة المرأة على اعتبار أنَّ التنشئة الإبداعيَّة للمرأة تشبَّعت بالثَّقافة الذُّكوريَّة ؟

أم أنَّ هذه الخصوصيَّة تكمن في الكتابة عن المرأة ، و مدى تمثُّل هذه الكتابة الحقيقي لعوالم المرأة ، بغضِّ النَّظر عن جنس الكاتب ؟

إنَّ أهميَّة هذه التَّساؤلات الكثيرة تكمن في قدرتها على إثارة الاهتمام ، و رفد فضاء الإشكاليَّة بمزيدٍ من العصف الذي ربَّما يفضي إلى حضور الإجابة .

سنستعرض هنا أهمَّ الآراء التي تناولت مسألة الخصوصيَّة في الكتابة النِّسويَّة ، و التي انقسمت إلى موقفين :

الموقف الأوَّل :

لقد ظهرت الكثير من الأصوات التي عارضت وجود الخصوصيَّة في كتابة المرأة ، فقد ذهب شمس الدِّين موسى إلى أنَّه لا توجد موضوعاتٌ خاصَّةٌ بالنِّساء لم يستطع الرِّجال الخوض فيها ، بالإضافة إلى أنَّ الانكباب على الذَّات موجودٌ في أعمال الرِّجال و النِّساء معاً ، ممَّا يجعل من هذه الذَّاتيَّة غير مختصَّةٍ بالمرأة دون الرَّجل ، كما يؤكِّد على تشابه الرِّجال و النِّساء في ارتياد الجديد ، و طفح الهموم الاجتماعيَّة ، و لم تقتصر صفة التمرُّد و الحريَّة في كتابة النِّساء على التحرُّر من قيد الرَّجل ، و إنَّما تجاوزن ذلك إلى التحرُّر من الحياة واقعاً ، و وطناً ، و نفساً ، و مشاعر[1] .

كما تذهب يسرى مقدَّم إلى أنَّه لا توجد خصوصيَّةٌ في كتابات المرأة ، و أنَّ هذه الخصوصيَّة التي شاع الحديث عنها " خصوصيَّةٌ وهميَّةٌ ، و ليست من ميزة الإبداع من يفرِّق بين كاتبٍ و كاتبةٍ "[2] .

و ترى خالدة سعيد أنَّ الحديث عن وجود خصوصيَّة في كتابة المرأة يفضي بنا إلى إحدى فرضيَّتين :

1- وجود خصوصيَّةٍ في الكتابة " الذُّكوريَّة " أيضاً مادمنا نصرُّ على هذه الفئويَّة الجنسيَّة ، فلا تعود هذه الكتابة " الذكوريَّة " صالحةً كنموذجٍ يقاس عليه .

---

(1) انظر : موسى ، شمس الدين : تأمُّلات في إبداعات الكاتبة العربيَّة ص15 .

(2) مقدم ، يسرى : النَّقد النِّسوي العربيِّ أنوثةٌ لفظيَّةٌ و خصوصيَّةٌ موهومةٌ ، الموقف الأدبيِّ ، دمشق ، ع65 ، 2002م ، ص20 .

2- وجود كتابةٍ خارجةٍ على الفئويَّة الجنسيَّة ، ممَّا يسقط الجنس كمعيارٍ يصنَّف على أساسه الأدب إلى ذكوريٍّ و نسائيٍّ[1] .

فقد كثر الحديث عن مركزيَّة ، و أسبقيَّة ، و هيمنة الكتابة الذُّكوريَّة ، و أنَّ هذه المركزيَّة تسقط عنها التصنيف الجنسيَّ ؛ فتاريخ الأدب هو تاريخ الرَّجل ، لهذا لا يوجد أدبٌ رجاليٌّ ، فالقيمة و الكمُّ أكبر[2] . لكنَّ ذلك لا ينفي أنَّ مصطلح " الكتابة الذُّكوريَّة " كامنٌ دوماً مقابل الحديث عن الكتابة النِّسويَّة ، و لو أنَّ النَّقد حاول النَّأي عنه قدر المستطاع . من ذلك فإنَّ الحديث عن وجود خصوصيَّةٍ لكتابة المرأة يحتِّم – منطقيَّاً – وجود خصوصيَّةٍ لكتابة الرَّجل ، و أنَّ المرأة إنَّما تحاول أن تأتي بشيء جديدٍ أو مغايرٍ ، فلا تعود كتابتها تابعةً لمركزٍ ما ، بالتَّالي فعليها أن تجترح شكلاً مغايراً تماماً دون أن تستمرَّ في الاعتراف بالكتابة " الذُّكوريَّة " كنموذجٍ صالحٍ للقياس حسب خالدة سعيد ، أو أن نقرَّ بوجود كتابةٍ لا تحتكم إلى الجنس كمعيارٍ في التَّصنيف ، بالتَّالي لا يبقى لهذه الخصوصيَّة التي يدور الحديث حولها وجودٌ ، أو أن تكون موجودةً و لكن غير تابعةٍ للفئويَّة الجنسيَّة ، بل للموضوع المطروح داخل العمل الأدبيِّ .

الموقف الثَّاني:

يذهب أصحاب هذا الموقف إلى القول بوجود خصوصيَّةٍ تسم كتابة المرأة دون الرَّجل ؛ بحجَّة أنَّ المرأة أقدر على التَّعبير عن مشكلاتها من الرَّجل ، فلا " يمكن لكاتبٍ مهما بلغ من

---

(1) انظر: سعيد ، خالدة : المرأة التحرُّر الإبداع ، نشر الفنك ، الدَّار البيضاء ، ط1، 1991م ، ص 82 .

(2) انظر: أبو النَّجا ، شيرين : عاطفة الاختلاف ، ص40 ، الرأي لمصطفى ذكري عن فيتو على كتابة البنات ، أخبار الأدب ، 22 ديسمبر 1996م ، ص9 .

نضجٍ فنيٍّ و موضوعيٍّ التَّحدث عن المرأة و سبر أغوارها ، و رصد مشاعرها الحميميَّة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها "[1] .

و قد اختلفت سمات هذه الخصوصيَّة حتَّى باتت مجالاً للتناقض في كثيرٍ من الأحيان ، فمن الباحثين من يعزوها إلى أنَّ المرأة تكتب بطريقةٍ غير ثقافيَّةٍ و غير علميَّةٍ ، من هؤلاء نعيمة هدى المدغري* التي اعتبرت أنَّ " النِّشاطات العقليَّة ، و التَّأملات التجريديَّة ، و النَّظريات ذات التركيبة الفلسفية ، و الإبداعات الواعية للرِّجال بينما يبقى للنِّساء إنتاج الأحاسيس ، و الخيال غير المقيَّد بالفكر العلميِّ ، فالرِّجال يفكرون برؤوسهم ، و النِّساء بأحشائهنَّ "[2] .

أي أنَّ المرأة تدور حول ذاتيَّتها ، و تكتب بأحاسيسها حسب المدغري ، و نستطيع أن نربط هذا الرَّأي بما ذهبت إليه رشيدة بنمسعود ، التي ترى أنَّ المرأة تصوغ كتاباتها بشكلٍ مختلفٍ تماماً عن الرَّجل ، لأنَّ المرأة و الرَّجل لا يمتلكان الماضي نفسه ، و لا الثَّقافة و التجربة ذاتها ، و مادامت الحال كهذه فلا يمكن أن يكون تفكير الرَّجل و المرأة نفسه و الأسلوب نفسه[3] .

و قد اعتمدت بنمسعود في تحديدها لخصوصيَّة كتابة المرأة على الوظيفة التعبيريَّة أو الانفعاليَّة ،

---

(1) مناصرة ، حسين : المرأة و علاقتها بالآخر في الرِّواية العربيَّة الفلسطينيَّة ، بيروت ، (د.ط) ، 2002م ، ص22 .

* نعيمة هدى المدغري : باحثة و أكاديمية مغربية ، من مؤلفاتها : كتاب النقد النسوي حوار المساواة في الفكر و الأدب .

(2) المدغري ، نعيمة هدى : النَّقد النِّسوي و السُّؤال السيسيولوجي ، مجلة فكر ، المغرب ، ع5 ، 2005م ، ص33 .

(3) انظر : بنمسعود ، رشيدة : المرأة و الكتابة ، ص91 .

التي ينقل من خلالها المرسل حالةً ما للمتلقِّي سواء كانت واقعيَّةً أم مُتخيَّلةً ، و توصلت من خلال مجموعة من الأحكام النَّقديَّة إلى حضورٍ كبيرٍ لدور المرسل في كتابات المرأة ، ممَّا جعل الكثير من الدَّارسين يصفون كتابات المرأة بالذَّاتيَّة ، و ظهور الأنا[1] .

و قد ذهب سيِّد حامد النَّسَّاج* إلى مثل ذلك في حكمه على أعمال خناثة بنُّونة ، حيث يرى أنَّها كانت " حريصةً على أن تكون الرَّاوي و الشخصيَّة المحوريَّة ، و ربَّما الشخصيَّة الوحيدة ، و هي لا ترضى بالحياد ، و لا يخفت صوتها الهادي المرشد النَّاصح " [2] .

و لا أرى أنَّ هذه الذَّاتيَّة و كثافة ضمير الأنا ، و النَّظرة الضيِّقة غير الثَّقافيَّة سمةٌ عامَّةٌ في كتابات المرأة ، بل إنَّ الكثير من الكاتبات أثبتن وجود نظرةٍ تكامليَّةٍ ثقافيَّةٍ في أعمالهنَّ ، تنظر إلى واقع المرأة و لا تنسى نظرتها للعالم ، كما سنرى في الرِّوايات التي ستتطرَّق لها هذه الدِّراسة ، كما أنَّ الذَّاتيَّة ليست حكراً على النِّساء الكاتبات ، فماذا نقول في أعمال واسيني الأعرج مثلاً ؟

---

(1) المرجع السابق : المرأة و الكتابة ، ص94 .

* سيد حامد النساج : باحث و ناقد أكاديمي مصري ، من مؤلفاته : الأدب المعاصر في المغرب الأقصى ، تطور فن القصة القصيرة في مصر .

(2) النساج ، سيد حامد : الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى (1963 – 1975م) ، دار التراث ، القاهرة ، (د.ط) ، 1977م ، ص349 .

و قد أشار عبد الحميد عقار* إلى أنَّ " الكتابة النِّسائيَّة " شكلَّت حضوراً ملحوظاً في العقدين الأخيرين ، و أنَّ هذا يعدُّ علامة تغيُّرٍ في أفق الكتابة ، و في محتواها ، و تشكيلها الأسلوبيِّ و الفنِّيِّ ، و فيها إغناءٌ للمشهد الثَّقافيِّ برؤىً جديدةٍ ، أو مغايرةٍ ، و أنَّ الأمر لا يتعلق فقط باستيهاماتٍ ضدَّ سلطة الممنوع ، بقدر ما هو تجسيدٌ لكفاءةٍ تعبيريَّةٍ ، و خبرةٍ فنيَّةٍ في تصوير الجسد النَّابض بالحياة ، و المسكون بالافتتان عاشقاً و معشوقاً[1] .

و نتساءل هنا هل يكفي أن تتَّخذ المرأة من جسدها لغةً للحوار في مواجهة النِّظام الأبويِّ الذي عمل أصلاً على اختصارها في جسدٍ ، و احتقر عقلها ؟

و هل سيسعفها هذا الجسد وحده في قيامها بهذه العمليَّة الجذريَّة الشَّاملة التي تهدف من خلالها إلى تشكيل خصوصيَّةٍ إبداعيَّةٍ ؟

يذهب بعض النُّقّاد أيضاً إلى أنَّ ما يميِّز كتابة المرأة يعود إلى جرأتها فهي حين تتكلَّم عن قضايا غير مألوفةٍ ، و خارجةٍ على الأخلاق التقليديَّة فإنَّها تتكلَّم بجرأةٍ ليست موجودةً عند الرَّجل الذي إذا تكلم في هذا الموضوع فهو يتكلم من بابٍ آخر[2] . و يبدو أنَّ هذه السِّمة مجالٌ

---

* عبد الحميد عقار: أستاذ جامعي في كلية الآداب في الرباط ، صدر له : الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب 2000م .

(1) انظر : عقار ، عبد الحميد : صوت الفردانية ، مجموعة من الكاتبات و الكتَّاب ، اتحاد كتَّاب المغرب ، (د.ط) ، يوليو 2007م ، ص3 -4 .

(2) انظر : برهومة ، عيسى : اللغة و الجنس ، دار الشرق ، 2002م ، ط 1 ، ص74 .

للتناقض و الاختلاف بين الباحثين ، فهناك من يذهب إلى أنَّ ما يميِّز كتابة المرأة عدم جرأتها كرشيدة بنمسعود التي ترى أنَّ علاقة الرَّجل باللغة تختلف عن علاقة المرأة بها ، فعلاقة " كلٍّ من محمَّد شكري ، و محمَّد زفزاف ، و إدريس الخوري باللغة ، ليست هي علاقة خناثة بنونة ، و رفيقة الطَّبيعة ، و ليلى أبوزيد ، و زهرة زيراوي مثلاً ، بمعنى أنَّ علاقة المرأة المبدعة باللغة علاقةٌ يحكمها التابو اللغوي أكثر ممَّا يحكم الكتابة عند الرَّجل ، الشَّيء الذي يتجلَّى حتَّى على المستوى الشَّفويِّ "[1] . فهل خصوصيَّة كتابة المرأة تكمن في جرأتها أم في عدم جرأتها ، و عدم قدرتها على كسر التَّابوهات ؟ مع العلم أنَّ هناك الكثير من الكاتبات من تخطَّين هذه التَّابوهات ، بل إنَّ محاولة كسر التَّابوهات تعدُّ من أولى الخطوات التي سعى الأدب النِّسوي إلى اتِّخاذها ، و إلا لما ذهب البعض إلى تسميته بأدب الجسد ، فعبد العاطي كيوان في كتابه (أدب الجسد بين الفنِّ و الإسفاف) يذهب إلى أنَّ الجسد في أدب المرأة العربيَّة الحديثة يظلُّ موضوعاً أساسيَّاً بوصفه معياراً على حرِّيَّتها[2] .

و مادام الحديث عن الجسد يعدُّ من أولى المحرَّمات في مجتمعاتنا ، و مادامت المرأة خاضت في هذا المحرَّم فهذا ينفي تمايز لغتها عن لغة الرَّجل دخولاً من هذا الباب فقط ، و أعتقد أنَّ هذا الموضوع له علاقةٌ بقناعات المبدع أو المبدعة و النَّظرة الخاصَّة إلى الأشياء و لا ينسحب على الجميع .

---

(1) بنمسعود ، رشيدة : المرأة و الكتابة ، ص78 .

(2) انظر : كيوان ، عبد العاطي : أدب الجسد بين الفن و الإسفاف ، ص99 .

و يحدِّد أنور الجندي خصوصيَّة الأدب النِّسويِّ المعاصر بكونه يركِّز على إبراز طابع الحزن ، و الحرمان ، و هيمنة النَّظرة المتشائمة حيث " تبدو صورة الأدب النِّسويِّ المعاصر و قد علاها سحابةٌ قاتمةٌ من الحزن و الألم ، يغمر الحزن أعلامها ، و تبدو الحياة أمامهم متعثِّرةً مضطربةً فيها صراع الحضارة ، و أزمات النَّفس بين الزَّواج و الحبِّ ، و الأمومة الوالدة و العقيمة ، و إذا كانت هذه صورة الأدب النِّسويِّ في الأربعينات فما أظنُّ أنَّها بعد ذلك قد كشفت عن ابتسامةٍ أو إشراقٍ ، أو تفاؤلٍ "[1] .

و لا أعتقد أنَّه يمكن الاعتماد على هذه الخاصِّيَّة لإثبات خصوصيَّة كتابة المرأة ، سيما أنَّها ليست خاصَّةً بكتابة المرأة دون الرَّجل في هذا العصر المزدحم بتعقيدات الحياة .

و يتحدَّث محمَّد برَّادة عن وجود ملامح خاصَّةٍ في كتابة المرأة من منظور اللغة ، حيث يقول : " إنَّ اللغة النِّسائيَّة مستوىً بين عدَّة مستوياتٍ ... يلتقي الرَّجل الكاتب و المرأة الكاتبة في اللغة التعبيريَّة و اللغة الأيديولوجيَّة ، لكن هناك اللغة المرتبطة بالذَّات – ببعدها الميتولوجي- من هذه النَّاحية يحقُّ لي أن أفتقد لغةً نسائيَّةً ، فأنا من هذه الزَّاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة ، لا أستطيع أن أكتب أشياء لا أعيشها ، التَّمايز موجودٌ على مستوى التميُّز الوجودي "[2] .

و يبدو هذا الرَّأي محمَّلاً بالملامح الجنسويَّة و الذَّاتيَّة ، فمع إقرار برَّادة باشتراك المرأة و الرَّجل باللغة التعبيريَّة و الأيديولوجيَّة إلا أنَّه يذهب إلى وجود تمايزٍ متَّصلٍ بالذَّات المتلفِّظة ، و لاشكَّ في ذلك فلكلِّ ذاتٍ طريقتها الفرديَّة بالتَّعامل مع اللغة و هذا ما يشكِّل أسلوبيَّة الكاتب أو الكاتبة ،

---

(1) الجندي ، أنور : أدب المرأة العربية ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص132 .

(2) برادة ، محمد : هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ ، مجلة آفاق ، المغرب ، ع12 ، أكتوبر 1983 ، ص135 .

فأنا أتَّفق مع برَّادة في ذلك ، لكنَّني أختلف معه في تعميم ذلك على أساس الجنس ؛ فالأنوثة و الذُّكورة ليست شيئاً قارَّاً كما هي بالمعنى البيولوجي ، بل هي مجموعةٌ من التَّصوُّرات التي أفرزتها الثَّقافة الأبويَّة ، فليس بالضَّرورة أن تكتب كلُّ امرأة كأنثى بالمعنى الثَّقافي ، و الرَّجل كذلك .

كما يعدُّ البعض تجارب المرأة الخاصَّة كالحمل و الإجهاض ... من محدِّدات الاختلاف في كتابتها حيث تعدُّ مثل هذه التَّجارب مصدراً غنيَّاً بالقيم الأنثويَّة الخاصَّة ، فقد نبَّهت فرجينيا وولف إلى أهميَّة التفات المرأة نحو تجاربها الخاصَّة التي تعايشها وحدها كتجربة الحمل و الإنجاب و الرَّضاعة ... لكنَّها نبَّهت كذلك إلى أهميَّة وجود خبراتٍ حياتيَّةٍ عميقةٍ في كتابة المرأة ، حيث إنَّ حيَّز تجاربها المحدود يؤثِّر سلباً على كتابتها و يسمها بالذَّاتيَّة و البعد عن القضايا الوجوديَّة و العامَّة[1] .

و يذهب البعض إلى أنَّ معايير الاختلاف في كتابة المرأة تتحدَّد في اهتمامها بتجربتها مع الآخر ، و بناء رواية اللاحدث للتَّركيز على عالم المرأة الدَّاخلي ، بالإضافة إلى غلبة الطَّابع التراجيدي على إحساس المرأة بالزَّمن المتطوِّر نحو الشيخوخة ، و تركيز الكتابة على اللحظة التي تجمع أشلاء الماضي و الحاضر و المستقبل ، بالإضافة إلى أنَّ إحساس المرأة بالمكان إحساسٌ سلبيٌّ لا يشجِّع على الانتماء[2] .

و ترى رشيدة بنمسعود من خلال مقاربتها لبعض إنتاجات المرأة الأدبيَّة أنَّ السِّمات العامَّة التي تتميَّز بها " الكتابة النِّسائيَّة " تتحدَّد في الحضور المرتفع للمرأة البطلة ، أي أنَّنا نجد هيمنة

---

(1) انظر : مختاري ، فاطمة : خصوصية الرواية النسائية العربية ، مجلة آفاق علمية ، الجزائر ، ع9 ، 2014م ، ص48.

(2) انظر : المرجع السابق ، ص45 -46 .

الحضور الأنثويِّ في كثير من النُّصوص السَّرديَّة التي أنتجتها نساءٌ كاتباتٌ ، و التي سعين من خلالها إلى الكشف عن ماهيَّة الوجود الاجتماعيِّ للمرأة ، و تبيان موقعها في الهرم المجتمعيِّ الذي يأخذ وجوهاً متعدِّدةً من قهرٍ و اضطهادٍ و دونيَّةٍ ، لكن بنمسعود تقرُّ بأنَّ هذا الوضع الذي تعاني منه المرأة ، و الذي ينعكس على كتاباتها له علاقةٌ بمواصفاتٍ تاريخيَّةٍ ، و ثقافيَّةٍ و سياسيَّةٍ قد تؤول إلى الزَّوال بمجرَّد غياب شروطها الموضوعيَّة التي أدَّت إلى وجودها ، بالتَّالي فإنَّ الحديث عن هذا الواقع ، أو الموقع الاجتماعيِّ للمرأة تعبيرٌ عن لحظةٍ في مسيرة كتابتها ، وليس شرطاً محدِّداً أو مميِّزاً لها[1] . هذا و إنَّ الحديث عن خصوصيَّة سرد المرأة انطلاقاً من هيمنة حضور البطل الأنثويِّ أمرٌ غير كافٍ ؛ ذلك أنَّ هيمنة الحضور الأنثويِّ موجودٌ في الكثير من إنتاجات الكتَّاب الرِّجال السَّرديَّة .

لكنَّ اللافت في رأي بنمسعود أنَّها تقرُّ بعدم وجود خصوصيَّةٍ راسخةٍ كقانونٍ ثابتٍ في أدب المرأة ، بل هي خصوصيَّةٌ متغيِّرةٌ طبقاً لتغيُّر الفكر و الثَّقافة ، و هذا ما ذهبت إليه شيرين أبو النَّجا من أنَّ خصوصيَّة الكاتبة العربيَّة " تتغيَّر و تتَّخذ أشكالاً موافقةً لانفصام المجتمع ، و هي بذلك خصوصيَّةٌ متحوِّلةٌ غير ثابتةٍ ، و غير متوقِّفةٍ على التحرُّر الاقتصادي ، بل هي مرتبطةٌ بتوجيه الفكر و الحساسيَّة الجديدة "[2] . و مادامت هذه الخصوصيَّة – إن وُجدت – قابلةً للتغيُّر و التَّحوُّل تبعاً لتغيُّرات الفكر و الحساسيَّة ، فلماذا تصرُّ الأقلام على تناقل وهم ثباتها ؟ مع العلم أنَّني خلال

---

(1) انظر : بنمسعود ، رشيدة : الكتابة النسائية بحثا عن إطار مفهومي ، بحث منشور ضمن سلسلة "مبادرات نسائية " ، مطبعة النجاح الجديدة ، (د.ط) ، 1998م ، ص46،47 .

(2) أبو النجا ، شيرين : عاطفة الاختلاف ، ص19 .

متابعتي لهذا الموضوع لم أجد كتاباً أو حتَّى مقالاً يُنظِّر فعليّاً لوجود سماتٍ معيَّنةٍ فنِّيَّة و موضوعيَّة واضحةٍ لهذه الخصوصيَّة ، بل إنَّ أغلب الحديث عن هذا الموضوع جاء على شكل آراء ارتجاليَّةٍ متناقَلةٍ و متناقضةٍ في كثيرٍ من الأحيان ، و لا يمكن الاعتماد عليها في الحديث عن وجود تمايزٍ حقيقيٍّ و جوهريٍّ بين إبداع الرَّجل و إبداع المرأة .

و من الواضح أنَّ جميع الآراء التي قالت بوجود خصوصيَّةٍ في الكتابة النِّسويَّة قد ركَّزت على نوعٍ من الفصل على أساس الجنس ، و أنَّ الرَّجل و لو حاول الكتابة النِّسويَّة ، أو الكتابة عن عالم المرأة و قضاياها فإنَّه لن يستطيع ذلك كما تفعل المرأة لغياب المعايشة الذَّاتيَّة للتجربة .

لذلك فإنَّ مهمَّة هذه الدِّراسة ستكون محاولة تفكيك هذه الآراء من خلال تحليل نصوصٍ روائيَّةٍ لكاتبات عربيَّاتٍ ، و ستحاول هذه الدِّراسة من خلال هذا التَّحليل أن تقف على جميع مفاصل الخطاب ثيمةً و سماتٍ فنيَّةً ، و تركِّز على أبرز النُّقاط التي قيل إنَّها تشكِّل خصوصيَّةً في الكتابة النِّسويَّة التي أنتجتها نساءٌ كاتباتٌ ، ثمَّ ستتعرَّض هذه الدِّراسة لتحليل نصوصٍ روائيَّة لكتَّابٍ رجالٍ تمحورت كذلك حول قضايا المرأة جزئيّاً أو كليّاً ، مركِّزةً على ذات النُّقاط التي سيتمَّ التَّركيز عليها قبلاً في محاولةٍ للمقارنة و استخلاص النَّتائج .

كما ستحاول هذه الدِّراسة الإجابة على التَّساؤلات التي طرحتْها غير مدَّعين أنَّنا سنقدِّم إجاباتٍ قاطعةً ، بل مجرَّد إجاباتٍ تعكس فهمنا الخاصّ لواقع الرِّواية النِّسويَّة الحاليَّة ، و ليس لواقعها في القرن الماضي ، فمازالت الأقلام تتناقل آراء قديمةً حول الرِّواية النِّسويَّة التي لابدَّ و أنها تغيَّرت بفعل تغيُّر الواقع و الفكر و الثَّورة المعرفيَّة و تقارب الجنسين ، و خروج المرأة من قوقعتها ، و هذا يعيدنا إلى حقيقة أنَّ قراءة الإبداع تأتي دائماً متأخِّرةً على إنتاجه ، و أنَّ الحركة النَّقديَّة ستركض دوماً دون جدوى خلف الحركة الإبداعيَّة الرِّوائيَّة تحديداً ، دون أن تحيط بها أو تقدر على تقنينها و

نمذجتها ؛ فالفنُّ الرِّوائيُّ لا يتوقَّف عن التَّجدُّد ، و الفيض نحو أماكن لا يمكن التكهُّن بها ناسفاً كلَّ الحدود و الأشكال الثَّابتة ، ليبقى الفنُّ رهين الرُّؤية الفنِّيَّة المتجدِّدة .

الفصل الأوَّل

خصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ بين النَّظريَّة و التَّطبيق

1 – قضايا الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة (الإشكاليَّات الأساسيَّة) :

1- 1 النُّزوع نحو التَّحرُّر :

تربط مجتمعاتنا العربيَّة بين النَّزعة التَّحرُّريَّة عند المرأة و الرَّذيلة ، و منطلق ذلك يعود إلى استمرار سيطرة فكرة الفوضويَّة الجنسيَّة ، و التَّعرِّي ، التي يتمُّ إلصاقها عادةً كتهمٍ بحركات التَّحرُّر النِّسائيَّة بشكلٍ عامٍّ ، من منطلق الخوف أنَّ مثل هذه الحركات تدعو إلى التَّشبُّه بالغرب . لكن ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ ذلك يعود إلى أنَّ المجتمعات التي تقوم على أساس النِّظام الأبويِّ تخشى فكرة تحوُّل الأنماط السَّائدة ، و انفراط سيطرة المركز ، و هذا ينطبق على أيِّ مجتمعٍ يقوم نظامه العائليّ على فكرة السَّيطرة على المرأة و ليس على المجتمعات العربيَّة فقط . بدليل أنَّ ذلك كان موجوداً في الغرب أثناء سيطرة العقليَّة البورجوازيَّة حيث هاجم الكتَّاب البورجوازيُّون فكرة المساواة في بداياتها . و من المهمِّ الإشارة إلى أنَّ تحرُّر المرأة يهدف في جوهره إلى زيادة وعي المجتمع ككلٍّ ، و حثِّه على إدراك ماهيَّة المرأة بوصفها جزءاً منه ، و أنَّ مطالبتها بحرِّيَّتها هي مطالبةٌ بإنسانيَّتها بالدَّرجة الأولى .

التَّحرُّر الفكريُّ :

إنَّ الحديث عن وجود وعيٍ فكريٍّ تحرُّريٍّ في الرِّوايات العربيَّة التي تحاول أن تتلمَّس إشكاليَّات أو قضايا المرأة في واقعها الحديث ، لا يعني أن تضجَّ هذه الرِّوايات بالحديث عن التَّجارب الفرديَّة التي تجسِّدها نساءٌ يتحركن في فضاء الرِّواية كشخصيَّاتٍ محوريَّةٍ معنيَّةٍ بمشكلاتها و رغباتها الخاصَّة ، و لا يعني أن تظهر لدينا شخصيَّات نرجسيَّة مهمتها الهجوم على المجتمع بشكلٍ حادٍّ و ناتىءٍ يغلب عليه هيمنة الصَّوت الواحد في الفضاء الرِّوائيِّ ، بل ما يعنينا في هذا المبحث إظهار بعض النِّماذج الرِّوائيَّة ، التي تحمل وعياً فكريَّاً تحرُّريَّاً ، يعمل على صياغة وعيٍ

جمعيٍّ ، يساند وجود المرأة في سعيها نحو التَّحرُّر من الضَّوابط القائمة على ازدواجيَّة المعايير ، و الوصول نحو الحرِّيَّة التي يراها هيجل بأنَّها :

" الحقيقة الوحيدة للرُّوح في وعيها بذاتها "[1] .

فالوصول أو بلوغ الحرِّيَّة يحتاج إلى وعيٍ بالذَّات ، و إلى وعيٍ بالفضاء المحيط بهذه الذَّات ، كونها تشكِّل جزءاً يتحرَّك داخل عالمٍ تتجاذبه الكثير من الحيثيَّات ، و الأبعاد ، التي تبدو في كثيرٍ من الأحيان غير منطقيَّةٍ ، تشكَّلت في غالبها جرَّاء تراكماتٍ داخل المنظومة الاجتماعيَّة ، التي يصعب عليها أن تتخلَّى عن شيءٍ من تراكماتها ، دون حربٍ طويلةٍ بينها و بين جيلٍ كاملٍ يحمل وعي التغيير . لذا فإنَّنا نجد هذه التَّراكمات الاجتماعيَّة مازالت تسيطر على الوعي الجمعيِّ ، و تفرض قيودها على كلا الجنسين ، إلا أنَّها تعمل على انتقائيَّةٍ تقييديَّةٍ ، أي أنَّ المجتمعات التي تتمثَّل سنن النِّظام الأبويِّ البطريركي تفرض قوانينها و سننها على الجميع ، لكنَّها تعمل على فرض مركزيَّة جنس و تبعيَّة الآخر .

و يبدو أنَّنا كمجتمعاتٍ عربيَّةٍ مانزال شديدي التَّمسُّك بهذه المعايير الازدواجيَّة رغم سعينا نحو المدنيَّة ، و تبدو هذه المعايير شديدة الصَّلابة كما كانت أبداً ، فهي مازالت تكبِّل امرأة اليوم بذات القيود التي كبَّلت امرأة الماضي ، و زيادةً على ذلك فإنَّ امرأة اليوم تسمع و تقرأ عن الحرِّيَّة ، و لا تستطيع إلا أن تلقي بها في زاويةٍ من النَّفس دون أن تجرؤ على تمثُّلها لتقديم أنموذجٍ

---

(1) الديلمي ، لطيفة : مفهوم الحريَّة في الإبداع : خبرة الحرية في الأدب ، في خصوصية الإبداع النسوي ، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 23 – 26 ، آب 1997م ، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، المملكة الأردنية الهاشمية ، كتاب الشهر 15 ، 2001م ، ص38 .

حقيقيٍّ يحمل وعي التحرُّر ، و يحتفي بالتميُّز و الفردانيَّة دون محاولة تكرار النُّسخ .

نقابل مثل هذه الشخصيَّة التي تعيش في صراعٍ بين نداءات الحرِّيَّة الفرديَّة ، و قيود المجتمع الأبويِّ في رواية " خشخاش " لسميحة خريس* التي تنهض على قدرٍ عالٍ من الحرفيَّة السَّرديَّة ، و الوعي الفكريِّ الذي يعكس وعياً عميقاً بما يُكتب .

رواية " خشخاش " روايةٌ مختلفةٌ مبنيَّةٌ على التَّفاصيل الصَّغيرة التي تمزج بين العقل و الجنون ، بين الواقعيَّة و الحداثويَّة و الفنتازيا . تقوم على التقاط منمنمات الحياة اليوميَّة لامرأة اليوم ، و ترصفها إلى جانب بعضها البعض ، لتحضر كلٌّ منها في مكانها بشكلٍ ذكيٍّ ، مشكِّلةً صورةً كاملةً للحياة . من يقرأ هذا النَّصَّ لايمكنه إلا الدُّخول في عالمٍ من المدهش الذي يتماسُّ مع الواقع دون جلبةٍ . أبطال هذه الرِّواية كاتبةٌ مبتدئةٌ ، و شخصيَّةٌ عجائبيَّةٌ ، و طيف الرَّسام (فان كوخ) .

حياة هذه الكاتبة المبتدئة واقعةٌ في الاعتياد ، و الرُّوتين . هي زوجةٌ و أمٌّ ، لا عمل لها سوى الرَّكض يوميَّاً وراء أعباء التَّنظيف ، و الطَّبخ ، و إيصال الأولاد إلى مدراسهم ، تعرِّف عن نفسها بقولها : " امرأةٌ عاديَّةٌ هكذا ، مثل ملايين النِّساء ، تمضي الحياة حولي بوقعٍ رهيبٍ منذ آلاف السِّنين ، أكرِّر بغباءٍ مذهلٍ حركات جدَّاتي ، و يحدث أنَّني أوهم نفسي باختلافها "[1]

---

* سميحة خريس : روائية أدرنية ، وُلدت عام 1956م ، من أعمالها : القرمية ، دفاتر الطوفان ، الصحن ، شجرة الفهود التي حصلت على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب عام 1997م .

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2000م ، ص93 .

تحاول خريس الهرب في هذه الرِّواية من الأسماء ، و الأزمنة ، و الأماكن المحدَّدة ، فبطلتها مجرَّد امرأةٍ تسكن بيتاً يقبع في منتصف عمارة إسمنتٍ شاهقةٍ ، في إحدى مدن الخليج العربيِّ . في منعطفٍ ما تكتشف رتابة حياتها ، و خطَّها المستقيم ، فتنعطف باتِّجاه التَّغيير ، تقول : " في منعطفٍ ما ، لا تراه العيون و لا نفهمه ، ليس علينا أن نقيِّم المنعطفات و نفهمها ، لسنا مسؤولين عن هندسة الطُّرقات في هذا الكون ، نحن فقط نسير و ننعطف ، إنَّها منعطفاتٌ فحسب ، توجد عادةً في الطُّرقات المستقيمة ، مكانها الطبيعي ، و إلا كيف يمكن أن نسمِّيها منعطفاتٍ ، يجب ألا نراها مسبقاً ، أن تفاجئنا "[1] .

المنعطف الذي ستدخل فيه الذَّات السَّاردة ليس تحويلةً طرقيَّةً ، بل هو تحوُّلٌ مفاجىءٌ في دائرة الوعي ، هذا التحوُّل يبدأ عندما تشعر السَّاردة بعدم التَّعاطف مع تلك الصَّحراء التي لبست اخضراراً مصطنعاً ، فَتَخِزُها رغبةٌ ملحَّةٌ ، و حاجةٌ إلى أخضرَ حانٍ له رائحةٌ و حفيفٌ ، أخضر لا يُفرض عليها عنوةً . فتبدو هذه الصَّحراء المخضرَّة اصطناعياً معادلاً لروح المرأة ، التي تحاول مغالبة قرون من التصحُّر الفكريِّ المؤثَّث بالأخضر الكاذب " العادات و التَّقاليد الخادعة " ، الذي يُفرض على الأبصار و الأرواح و العقول عنوةً . و التَّوقُ إلى الاخضرار الحميميِّ ما هو إلا شوقٌ إلى الاخضرار و التفرُّد الحقيقيِّ المكبوت في الأعماق ، ليبدِّد صلابة الحدود الاجتماعيَّة و العادات و التَّقاليد التي تسخر من عنجهيَّة الإسمنت و الحديد و المدنيَّة ، فلا تنقطع سطوتها حتى في المدن التي تحاول أن تلبس ثوب العصريَّة .

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص7 .

تغالب السَّاردة بتوقها إلى الاخضرار أحكامَ الوأد المتجدِّدة . فيكون توقها إلى الاخضرار حدثاً أوَّليَّاً تتولد عنه رغبةٌ في امتلاك نبتةٍ ، لتمتلك ثلاث نبتاتٍ إحداها فُرضت عليها من قبل رجل غامضٍ دون رغبتها بها ، فتلقي بهذه الزَّهرة غير المشتهاة على " الدرابزين " الضَّيِّق لشقَّتها . إلَّا أنَّ هذه الزَّهرة _ رغم النَّبذ _ تنمو لتقتحم حياة المرأة المستكينة ، تعصف بسكونها الظَّاهريِّ ، و تحدث اهتزازاتٍ في وعيها ، و ذلك عبر تردُّد نداءاتها و انبعاثاتها بأشكالٍ مختلفةٍ ، متسلِّلةً إلى أعماقها ، أو بعبارةٍ أدقَّ منسلَّةً من أعماقها ، متشكِّلةً بصورٍ عديدةٍ تدفع الذَّات السَّاردة نحو مساءلاتٍ وجوديَّةٍ متوتِّرةٍ ، يقترب فيها المعنى من ضدِّه ، و يلامس العقل حدود الجنون ، لينمو خيال السَّاردة ، و يتوق إلى فكِّ أوصال الاعتياد و الرَّتابة و القيود ، و الانطلاق نحو الحرِّيَّة .

تحاول الذَّات السَّاردة الهرب من نظام حياتها عبر التَّماهي مع خيالاتها ، و خيالات المرأة التي خرجت من زهرة الخشخاش ، أو من داخلها ، لتظهر لها أثناء خلوتها ، بصورٍ شتَّى فاتنةٍ متحررةٍ و متمردةٍ ، تعكس رغبة المرأة السَّاردة نفسها في امتلاك الجمال الخارجيِّ و الحرِّيَّة . بعيداً عن العيون تتوالى الحوارات بين السَّاردة و المرأة المُتَخَيَّلة ، لتدخل السَّاردة في تجربة كتابةٍ هرباً من الرَّتابة ، و إحداثاً للتَّغيير ، و الأهمُّ سعياً نحو التَّحرُّر الفكريِّ الذي هو معادلٌ للكتابة عند المرأة ، تقول السَّاردة : " أريد أن أتنفَّس ، أن أكتب ، أن أتعافى من خيالاتي "[1] .

لقد آمنتْ الكثير من الكاتبات أنَّ الكتابة وسيلةٌ للتَّحرُّر الفكريِّ ، بل هي شكلٌ من أشكال التَّحرُّر الفكريِّ ، و الانعتاق من القيود ، و الأهمُّ أنَّها وسيلةٌ لخلخلة النِّظام الأبويِّ القائم على المركزيَّة ؛ ذلك أنَّ الرِّجال تربَّعوا على عرش الكتابة لقرونٍ ، باثِّين أفكارهم و قناعاتهم ، متجاهلين

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص22 .

بذلك صوت الآخر/ الأنثى ، استناداً إلى ميراث التَّفرقة ، ما جعل هذا العالم يمشي على رِجلٍ واحدةٍ لأجيالٍ ، كما أنَّها وسيلةٌ للعلاج النَّفسي " السَّايكوثيرابي" ، أو طريقةٌ للتَّعافي كما جاء على لسان السَّاردة .

و لم يتوقف سعي السَّاردة نحو التَّحرُّر الفكريِّ بممارسة الكتابة وحسب ، بل سعت إلى كسر أشكال الكتابة ، و الابتعاد عن القوالب الجاهزة ، و النَّظريَّات التَّقليديَّة التي لبست فنَّ الرِّواية ، من خلال تراجع عالم السَّاردة الواقعيِّ و فتح النَّصِّ على ما يشبه الحوار الثُّنائيَّ بين السَّاردة و المرأة المتخيَّلة ، في محاولة لتحرير الفكر من ركوده و انصياعه للثَّوابت .

إنَّ الشُّعور بالأسر ولَّد عند السَّاردة رغبةً في التَّحرُّر و الانطلاق ، لكنَّ مثل هذه الرَّغبة لا يمكنها أن تنالها في ظلِّ وجود زوجٍ و أولادٍ و عمرٍ متقدِّمٍ و قيودٍ و ضوابط اجتماعيَّةٍ ، لذلك لجأتْ إلى خلق عالمٍ تحرُّريٍّ وهميٍّ من خلال خلق شخصيَّةٍ وهميَّة تنتزع حرِّيَّتها متحدِّية عادات التَّربية الاجتماعيَّة بعد أن كانت مرياع* أمِّها المفضَّلة ، على عكس السَّاردة التي لا تتوقف عن تذكير نفسها بأنَّها امرأةٌ " عاقلةٌ" .

كما تعمل الذَّات السَّاردة على الحصول على تحرُّرٍ جزئيٍّ ، من خلال أحلامها التي ترى فيها نفسها حرَّةً كطيرٍ ، تقول : " دون ادِّعاءٍ أصير طيراً لا يهمُّ أيَّ نوعٍ من الطُّيور صرت ، لستُ عصفوراً . ففي إهابي همَّةٌ أعلى من نزق العصافير . و لستُ صقراً ، فما بي رغبةٌ للافتراس ،

---

* مرياع : كبشٌ يشنشل بالأجراس والصوف الملون ، يتمُّ إخصاؤه في سنٍّ مبكرةٍ كي لا ينشغل برغباته عن قيادة القطيع .

إنَّه مجرَّد التَّحليق بعيداً ، .. بعيداً !! "[1] . تحاول السَّاردة ترجمة كلِّ رغبات و أحلام الحرِّيَّة هذه على الورق ، من خلال فعل الكتابة ، إلَّا أنَّها تُصدم بسؤال المرأة المُتخيَّلة عن بدائلها التَّحرُّريَّة إن هي فقدت قدرتها على الكتابة التي أفسحت للمرأة مجالاً من الحرِّيَّة الفكريَّة :

" - ... فأنا كثيراً ما أظنُّ أنَّني بحاجةٍ إلى بدائل . أعني ، إذا لم أتمكَّن من السَّير على قدميَّ ، سأسبح كسمكةٍ ، ماذا لو لم أتمكَّن من ذلك ، ماذا سأفعل ؟ كيف أعبِّر عن رغبتي في المضيِّ قدماً ؟ هذا يخيفني ، ألا يخيفك ؟؟

- ما هو هذا الذي يخيفني ؟؟

- أعني مسألة البدائل ، أن تفقدي البدائل ، أنتِ مثلاً إذا لم تتمكَّني من إمساك القلم ، ماذا ستفعلين ؟ "[2] .

وهذا سؤالٌ موجَّه إلى كلِّ امرأةٍ ترى الكتابة طريقها الوحيدة نحو التَّحرُّر .

رغم ظهور بوادر تحرُّرٍ فكريٍّ عند السَّاردة ، إلا أنَّها ما تلبث أن تنسفها بدخولها في صراعٍ مع المرأة الموازية ، فهذه الذَّات المنبثقة من باطنها تضعها في مأزقٍ أمام ذاتها الظَّاهريَّة ، من خلال نبش أسرارها و ماضيها و رغباتها و أحلامها ، و تجبرها على المضيِّ في طريقٍ مجهولةٍ ، و تتركها تنوس ما بين رغبتها في الحرِّيَّة ، و بين خوفها من فقدان حياتها التي اعتادتها و خَبِرتها و الدُّخول في مجاهل المغامرة . فتخلص في النِّهاية إلى اختيار الحياة التي تعيشها ، و الشَّخصيَّة التي تظهرها ، و الوجه " العاقل " الذي تعيش به ، و تعمل على سدِّ منافذ روحها التي

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص43 .

(2) المصدر السابق ، ص45 -46 .

كانت تتسلَّل منها امرأة الخشخاش رافضةً أن تتحرَّر من صورة الحزن التي لبستها المرأة طويلاً ، لتعود إلى جمعها و كأنَّ المرأة لا تستطيع العيش دون أثقالٍ و أعباءٍ ، تقول : " ثمَّ فجأةً أدركتُ أنَّ عليَّ أن أخون هذه الخفَّة ، بعزمٍ رحتُ أجمع أشلاء كرة الأحزان ، قطعةً قطعةً أريد إلصاقها بي ، حتَّى إذا ما ثقلت كتفاي و عاد إليَّ الإحساس بأعضائي و شعرتُ بوزني و اتِّزاني و استحالة الطَّيران ، مضيتُ أصعد الجبل مجدَّداً . سعيدةً بأثقالي ، فرحةً بأحزاني "[1] .

و في إتيان الذَّات السَّادرة على ذاتها الباطنيَّة و تعميدها بالصَّمت تعترف بأنَّها تقتل نفسها ، تقتل روح الحياة التي انبعثت من داخلها ، و تقتل وعياً فكرياً تحرُّريَّاً كان يراودها للظُّهور و التَّطوُّر ، و هي بذلك تعود نسخةً تشبه ملايين النِّساء ، تقول : " خلا المكان منها و سكنتْ الرِّيح فجأةً فوجدتُني أنكسر . تبعثرتُ في الحجرة و غمر دمي الممرَّات .. و كنت أسابق الحياة فأجمعني من جديدٍ و أعيد بنائي ، و بهمَّة أمسح الرَّائحة . رائحتها ... ثمَّ أمسح دمي المسكوب "[2].

إنَّ الرَّغبة في الحياة و التَّحرُّر لا يمكن أن تتأتَّى إلا من الدَّاخل ، و ليس بمقدور أيِّ حدثٍ خارجيٍّ طارىءٍ أن يخلخل نظام العادة . ربَّما تسهم الأحداث الخارجيَّة في توقُّف الذَّات و مساءلة نفسها ، إلا أنَّ ذلك لا يكفي لإحداث تغييرٍ عميقٍ ، مالم تتوافر بؤرة ضوءٍ في عمق النَّفس تتجاوب مع نداءات التَّحرُّر الفكريِّ الخارجيَّة .

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص103 .

(2) المصدر السابق ، ص104 .

لقد صوَّرتْ خريس بوعيٍ مأزق امرأة اليوم في سعيها نحو امتلاك حرِّيَّتها الفكريَّة الفرديَّة ، ما بين احتكامها للنِّظام الأبويِّ الصَّارم ، و رغبتها في التَّحرُّر ، ما أسفر عن تصدُّعاتٍ فكريَّةٍ و نفسيَّةٍ انتهت بإحجام الذَّات السَّاردة عن تجربة الحرِّيَّة و الخوف منها ، و إلى تمزيق أوراق روايتها متخلِّيةً بذلك عن الكتابة التي آمنتْ قبلاً أنَّها سبيلها للتنفُّس و التَّعافي و الحرِّيَّة .

يبدو أنَّ المرأة لطول وقوعها تحت الجبريَّة ، و اعتيادها على الأحكام الجاهزة ، و استمرارها طويلاً في المشي على خطٍّ مرسومٍ لها ، ولَّد لديها رعباً من انتهاج خطٍّ فكريٍّ تحرُّريٍّ خاصٍّ ، خوفاً من شيءٍ مجهولٍ لم تعتده . نصدف مثل هذا النَّموذج النِّسائيِّ التَّحرُّريِّ – المتراجع كثيراً في الواقع و على الورق ، و في المقابل قليلاً ما نصدف نموذجاً تحرُّريَّاً – متقدِّماً لا يغضُّ الطَّرف عن ذاته ، و لا يتهرَّب ، بل تسعى فيه المرأة إلى بناء نسقها الفكريِّ الفرديِّ المميَّز دون تراجعٍ ، و ليس غريباً أن تجعل رجاء عالم* - على عمق فلسفتها – من بطلتها مريم في رواية " ستر " امرأةً لا تتعمَّد الكتابة للتحرُّر ، بل تعيشها ، و تتبع بخطٍّ متصاعدٍ حلول الحرِّيَّة في ذاتها ، و انطلاقها من ذاتها ، تعيش تبدُّلاتها الفكريَّة بحواسٍّ مفتوحةٍ ، و تعمد إلى إصلاح ذاتها ، و جعل بناء نفسها هدفاً سامياً بعينه ، برؤيةٍ سرديَّةٍ لا تملي عليك فكرةً ، و لا تقنعك بنظريَّةٍ ، و لا تحاول افتعال طلب التَّغيير ، بقدر ما تدفعك نحو التَّأمل و التَّفكير .

تبتعد رجاء عالم في هذه الرِّواية قليلاً عن الميثولوجيا و الأسطرة ، لتقترب من الواقع و مشكلاته ، عبر شخصيَّاتٍ من البيئة السُّعوديَّة ، تعيش صراعها الدَّاخليّ ضمن محيطٍ من الأسس

---

* رجاء عالم : روائية سعودية ، من مواليد 1956م ، من أعمالها : رواية خاتم ، حُبَّى ، سيدي وحدانة ، و رواية طوق الحمام التي حصلت بها على جائزة البوكر العربية عام 2011م .

و الحدود الثَّابتة التي أنتجها الفكر الجمعيُّ . ترتكز الرِّواية على الشخصيَّتين الرئيستين في العمل " مريم " و " طفول " ، و ما يحيط بهما من أحداثٍ ، و ما يتَّصل بهما من شخصيَّاتٍ ، معتمدةً تقطيع البنية السَّرديَّة بين مريم و طفول ، متنقِّلةً بذلك من حدثٍ إلى حدثٍ ، و من مكانٍ إلى مكانٍ ، و من زمنٍ إلى آخر .

بدت شخصيَّة مريم في الرِّواية و كأنَّها المقابل لشخصيَّة طفول ، فهما تختلفان بالطِّباع و الخصائص ، لكن تجمعهما ذات المعاناة ، ذات الصِّراع المستميت في مجتمعٍ أبويٍّ صارمٍ ، حيث تعيشان تجربة الزَّواج ، و الطَّلاق ، و السَّعي لإيجاد منفذٍ نحو الحياة . إلَّا أنَّ شخصيَّة مريم تبدو محمَّلةً بالكثير من الوعي الفكريِّ التحرُّريِّ ، هي شابةٌ ، مثقَّفةٌ ، قارئةٌ ، تعمل في روضةٍ للأطفال ، تقع مبكراً في حبِّ شاعرٍ يدعى " بدر " غالب محبَّتها في قلبه احتراماً لزواجه .

تقع مريم في البداية في فخِّ الثَّقافة الاجتماعيَّة عندما تقبل الزَّواج من " محسن " هرباً من بدر ، إلَّا أنَّ الوعي التَّحرُّريَّ الذي تمتلكه لا يدعها تستمرُّ طويلاً في زواجها من محسن المصوِّر الذي يعمل في مجال تصوير العارضات السِّريَّات في محترفه الفوتوغرافي ، و الذي تتشكَّل لديه حالةٌ من الرُّعب من المجتمع ، و السُّلطة ، و هيئة الأمر بالمعروف . هذا الرُّعب من الملاحقة يجعل محسن يعيش حالةً من الهروب الدَّائم ؛ هروبٌ من الهيئة ، من نفسه ، و من الجذور و الرَّوابط ، و من أيِّ شيءٍ قد يفرض عليه سلطته حتَّى فكرة الإنجاب .

تدرك مريم منذ بداية زواجها فداحة أن تقوم بزجِّ أحدهم في زاويةٍ ما في القلب ، لتعطي لآخر مهمَّة محوه ، التي ربَّما تسفر عن تثبيته أكثر . تتراجع العلاقة سريعاً بين مريم و محسن ، و يستمرُّ وعي مريم بتذكيرها أنَّها تقف خارج هذا الرَّجل ، و لا تفلح في مدِّ حبل وصلٍ بينهما ، و كلَّما تراجعتْ العلاقة بينهما ، تصاعد وعي مريم بذاتها أكثر ، و تصاعدتْ رغبتها في التَّحرُّر من

عقال هذه الرَّابطة الواهية بينهما ، التي نادراً ما تنفتح على لحظاتٍ دافئةٍ تؤويمها معاً ، فكلٌّ منهما يعيش في عالمه ، ما يدفعها أكثر إلى العزلة و التَّأمل ، حتَّى وصلتْ إلى قناعة " أنَّ أشرس الغربة هي التي نعانيها في الآخر "[1] ، و أنَّ هذا المصوِّر الفوتوغرافيَّ يمتلك شخصيَّةً تناقض شخصيَّتها ، و لديه نظرةٌ أضيق من أفق نظرتها الرَّحبة للعالم ، فهو يرى العالم قطعاً مستطيلةً يجمِّدها على الجدران ، و يرى من خلال عين المصوِّر المعدنيَّة / عدسة الكاميرا العالمَ رقعاً مجزَّأةً تستحقُّ بعضها أن تُحبس في إطار . مع محسن أدركتْ مريم أنَّ هذا العالم بدأ ينفرط و يتهلهل من حولها ، مستحيلاً إلى ذرَّاتٍ و فُتاتٍ ، و كذلك وحدة تفاعلها مع ذاتها ، و محسن بذلك جعل وعيها يتصاعد أكثر و يتعمَّق أكثر ، تقول : " محسن نجح في تجريح وجهي بالوعي ، جعلني شديدة الوعي بوجهي "[2] .

بعد هذه التَّجربة السَّريعة يستقيم وعي مريم على حقيقة أنَّ هذه العلاقة قاصرةٌ و متداعيةٌ ، و أنَّ عليها أن تستعيد حرِّيَّتها دون أن تضع في حسبانها تقليعات المجتمع الأبويِّ ، و اللَّقب الفضيحة (الطَّلاق) الذي ينتظرها ، و تواجه محسن بقرارها " أنا و أنت تركيبةٌ مجهضةٌ ، التَّفاعل بيننا قاصرٌ ، لكأنَّنا من عنصرين سالبين ... استمرارنا هو العقاب لكلينا "[3] .

تعي مريم أنَّ لها نفساً تتفرَّد بها ، رغم علمها بأنَّ نظرة المجتمع إلى نفسها و إلى ذاتها نظرةٌ سلبيَّةٌ ، لكنَّها تهتمُّ بذاتها ، و بقناعاتها التي تبدو بالنِّسبة للأحكام الاجتماعيَّة قناعاتٍ تمرُّديَّةً

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005م ، ص95 .

(2) المصدر السابق ، ص96 -97 .

(3) المصدر السابق ، ص117 .

، و تنتزع حرِّيَّتها من قيد زوجها غير متنصِّلةٍ من لحظة دفع ثمن خيارها الذي اتَّخذتْه ، لتدخل في صراعٍ جديدٍ مع أهلها لبلوغ حرِّيَّتها الفكريَّة الفرديَّة المطلقة .

نلحظ أن وعي مريم التَّحرُّريِّ لا ينكفىء أمام موقفٍ من المواقف التي تمرُّ بها ، بل يستمرُّ في التَّصاعد مصمِّماً على بلوغ أعلى سقفٍ من الحرِّيَّة . تواجه كلمة مطلَّقة حتَّى عندما تتفوَّه بها والدتها لتذكِّرها بقيود المجتمع ، التي تكبِّل حرِّيَّتها بكثيرٍ من العاديَّة ، و تجبر أخوتها على توقيع تعهُّدٍ يسمح لها بالسَّفر متى شاءت ، مقابل تنازلها عن حقَّها في ميراثها من أبيها ، و هذا يبدو أمراً طبيعياً في مجتمعٍ ازدواجيٍّ يضطرُّ المرأة إلى التَّنازل عن الكثير مقابل حرِّيَّتها ، تقول : "مروان و أنور ورثا كلَّ شيءٍ ، منحاني في المقابل ورقة حرِّيَّة "[1] .

تفتح مريم حواسَّها كاملةً لحرِّيَّة التَّفكير الفرديِّ بعيداً عن الأحكام الجاهزة ، تفتحها لفهم العالم ، للفلسفة ، للوجود . و مقابل خوفها من تراجع حاسَّة السَّمع ، يصير كلُّ الجسد حواسَّاً تحفِّز الوعي لفهم هذا العالم و فهم حقيقة الحرِّيَّة .

بعد نصف عامٍ من مقارعة الذَّات و المجتمع ، و انفتاح الحواسِّ لبناء فكرٍ تحرُّريٍّ خاصٍّ بعيدٍ عن الخطوط الجاهزة ، تلتقي مريم مجدَّداً ببدر الذي بات حرَّاً مثلها ، لتكتشف معه أنَّ " الحبَّ اتِّحادٌ بين ندَّين ، و سعيهما للنُّموِّ الرُّوحيِّ "[2] ، و دون رجوعٍ إلى سلطة أحدٍ توقِّع مريم عقد ارتباطها ببدرٍ في " شرم الشَّيخ " ، هذا الارتباط الذي يأخذ إيقاعاً صوفيَّاً متحرِّراً من الجسد ، تترك فيه مريم مجالاً لجسدها كي يتحرَّر من مادِّيَّته و أوجاعه ، و يتواصل مع العالم على مستوى

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص135 .

(2) المصدر السابق ، ص141 .

الحقائق ، تستمرُّ هذه العلاقة بالتَّفتُّح و التَّأمُّل و يستمرُّ فكر مريم بالتَّحرُّر من رؤى المجتمع الأبويِّ ، إلى أن تقرِّر إخراج علاقتها مع بدر إلى الملأ ، و تقصد المحكمة مطالبةً بحقِّ الثَّيِّب بتزويج نفسها دون وليٍّ .

هكذا تتدرَّج مريم في تحرُّرها ابتداءً من الخاصِّ وصولاً إلى العامِّ ، دون أن يدخل وعيها التَّحرُّريِّ في حالة نكوصٍ إلى الوراء ، بل استمرَّ في النُّموِّ و التَّصاعد ، حتَّى وصل أسمى مراتبه ، مصمِّمةً على إصلاح نفسها من الدَّاخل دون تلفُّتٍ للحدود الموروثة .

و لئن استطاعت مريم أن تعلي من شأن الفكر التَّحرُّريِّ الفرديِّ الذي تمتلكه ، و تتمثَّله في حياتها ، فإنَّ صديقتها طفول كانت أقلَّ منها قدرةً على اختراق دائرة الأفكار الجاهزة ، و النَّفاذ نحو الحرِّيَّة ، لأنَّها تحتاج دائماً إلى علاقة زواجٍ حتَّى و لو كانت غير عادلةٍ ، و على حساب امتصاص روحها و حرِّيَّتها ، فزواجها من " فهد " لم يكن سوى علاقة تفوُّقيَّة ، يبني فيها فهد عالمه و عضلاته على حسابها ، مذعنةً هي لكلِّ سقطاته ، و نرجسيَّته و خياناته ، المهمُّ ألَّا تفقد ذلك الجسد التِّمثال الذي عملتْ عاماً كاملاً على نفخه ، و رغم معرفتها بأنَّه يسحق كيانها ، لم تطلب منه حرِّيَّتها كمريم ، تقول : " أراد لنفسه كلَّ شيءٍ و أنا وافقته ، و حين شحَّت الموارد لم تشحَّ تطلُّباته ، كلُّ ما حدث أنَّها تمدَّدتْ لتجتاح حدودي و مواردي و أنا لم أحتجَّ أو حتَّى أمتعض ، بطيب خاطرٍ تركتُ له أن يتمدَّد على حساب جسدي و روحي و ينفجر بالنِّهاية بوجهي " [1] .

استسلمتْ طفول للفكر الجمعيِّ حتَّى باتتْ تشعر أنَّها قملةٌ ، و بعد أن مصَّ فهدٌ روحها طلَّقها دون مقدِّماتٍ .

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص221 .

لم تعمل طفول على إصلاح ذاتها ، و تجاوز عقدة حاجتها للآخر ، فحاولتْ الدُّخول في علاقةٍ أخرى ، لم تستمرَّ بسبب خوفها من الفضيحة في مجتمعٍ لا يرحم ، و استمرَّتْ في الدَّوران في هذه الحلقة المفرغة ، حتَّى باتت مقتنعةً بأنَّ الرَّجل معذورٌ في خيانته للمرأة ،" الرَّجل معذورٌ ، صدِّقيني "[1] . تتوقَّف رجاء عالم عن الحديث عن طفول عند هذا الحدِّ ، عند استمرارها في التَّوق إلى رجلٍ ، إلى جسدٍ ، و استمرارها في التَّمسُّك بأحكام المجتمع و بسلبيَّتها دون السَّعي نحو حرِّيَّتها الفكريَّة الخاصَّة ، فتعترف لصديقتها مريم في النِّهاية ، قائلةً : " أنا و أنتِ نقيضان يربطني بالرَّجل الكثير بجانب الحبِّ ، أمَّا أنتِ فبغياب الحبِّ لا يغدو لبقيَّة حاجاتكِ من وزنٍ ، أشكُّ أنَّ لك حاجاتٍ بجانب الحوار العقليِّ أو الرُّوحيِّ كما تسمِّيه ، ثلاثة أشهرٍ كانت الرَّقم القياسيَّ لاحتمالك ، بينما أنا لو مدُّوا لي في الحبل و الرِّجال لما قطعتُ و لا خفضتُ و لا رمشتُ فاتحتها على الغارب " [2] ، و تضحك من نفسها حين تدرك أنَّها باتت تتكلَّم بصوت أمِّها ، أي أنَّها لم تتقدَّم خطوةً باتِّجاه تحرُّرها الفكريِّ الخاصِّ ، و مازالت تنتهج ذات الفكر الاجتماعيِّ الذي فُرِض على المرأة ، بينما كانت مريم مثالاً للمرأة التي تستمرُّ حتَّى النِّهاية بالتَّقدُّم صوب قناعاتها و رؤاها الخاصَّة ، و حرِّيَّتها الفكريَّة الفرديَّة حتَّى تفقد صوت أمِّها في صوتها .

من الضروريِّ أن نلمس مثل هذا الوعي التحرُّريِّ الفكريِّ في كتابات النِّساء اللواتي تؤمن الكثير منهنَّ بأنَّ الحديث عن الجسد هو السَّبيل لإظهار الوعي التَّحرُّريِّ ، و هو السَّبيل لتقويض أركان النِّظام الأبويِّ في حين أنَّنا بأشدِّ الحاجة إلى إعادة التَّفكير بخياراتنا و بدائلنا التَّحرُّريَّة ، دون

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص221 .

(2) المصدر السابق ، ص227 .

أن تكون مبنيَّةً على ردَّات الفعل .

التَّحرُّر الجسديُّ :

باتتْ قيمة الجسد الأنثويِّ فنِّيَّاً من أهمِّ المرتكزات التي تشكِّل هويَّة الأدب النِّسويِّ ، و قد ذهبتْ الكثير من الكاتبات ، و المدافعات عن القيم الأنثويَّة ، و المطالبات بأن توضع هذه القيم موضع القوَّة إلى أنَّ الكتابة بالجسد هي مركز القوَّة ، و هي الطَّريق المؤدِّية إلى نجاح سعي المرأة في تدمير القيم الأبويَّة و أنَّ اللغة الذُّكوريَّة التي استحوذتْ على الأدب ، لا يمكن مغايرتها إلّا من خلال الكتابة عبر جسدٍ مغايرٍ / جسد المرأة . فقد ذهبت كلٌّ من " لوسي أريجاي " ، و " هيلين سيكسو " إلى أنَّ النِّساء لو أردن أن يكتشفن أنفسهنَّ ، و أن يعبِّرن عن هذه النَّفس ، و أن يظهرن ما حاول التَّاريخ الأبويُّ أن يقمعه فعليهنَّ " أن يبدأن باكتشاف جنسيَّتهنَّ ، و هذه الجنسيَّة تبدأ بأجسادهنَّ ، و بما هو مختلفٌ لديهنَّ عن الرِّجال "[1] .

و يذهب عبد الله إبراهيم إلى أنَّ على النَّقد النِّسويِّ أن يبرز الهويَّة الأنثويَّة ، أو خصوصيَّة الأدب النِّسويِّ ، باعتباره تمثيلاً لعالم المرأة جسديَّاً و ثقافيَّاً و نفسيَّاً ، و خاصَّةً إذا كان الجسد بوصفه هويَّةً أنثويَّةً متجدِّدةً ثقافيَّاً ، حيث تحقَّق هذه الهويَّة التي طُمستْ في الماضي خصوصيَّة المرأة ، بظهور جسدها في النُّصوص الرِّوائيَّة كمحورٍ تتمركز حوله العلاقات الخاصَّة بالأحداث و الأفعال ، مثلما يعتبر أنَّ جسد المرأة محورٌ تتمركز حوله التَّحليلات المستفيضة التي

---

(1) جونز ، آن روزاليند : كتابة الجسد ، ترجمة أحمد صبرا ، مجلة نوافذ ، منشورات النادي الأدبي ، جدَّة ، ع33 ، سبتمبر 2005م ص117 .

يقدِّمها الأدب النِّسويُّ نفسه ، و يستأثر باهتمامه[1] .

و من هنا فقد بات الحديث عن الجسد الأنثويِّ ثيمةً في الأدب النِّسويِّ ، يستخدمه البعض كحشوٍ نافرٍ في العمل الأدبيِّ لرشوة غرائز القارئ ، بينما يستخدمه البعض عندما يحتاجه النَّصُّ بوصفه آليةً قادرةً على رصد أعماق النَّفس ، و أوجاعها ، و بوصف هذا الجسد أهمَّ عنصرٍ من عناصر الحياة ، فهو وعاء النَّفس ، و مستودع أسرارها .

يعزو البعض نزوع الكثير من الكاتبات نحو التَّحرُّر الجسديِّ ، و الكتابة حول عمليَّات الجسد الحيويَّة إلى تراكم قرونٍ من الكبت ، و إحاطة الجسد الأنثويِّ بتصوُّرات المجتمع الأبويِّ ، و أنَّ الكتابة بالجسد ما هي إلَّا ردَّة فعلٍ تهدف إلى هدم رؤى و تصوُّرات المجتمع الأبويِّ ، و تهدف إلى تفريغ الكبت الذي تأصَّل في عمق الذَّات الأنثويَّة .

إنَّ الزَّمن الطَّويل الماضي رسَّخ فكرة دونيَّة المرأة و خضوعها لتكون محكومةً ، بحجة أنَّ الله وهب القوَّة للرَّجل ، بالإضافة إلى كلِّ التَّصوُّرات الأخرى للدُّونيَّة الأنثويَّة ، التي تقرن دونيَّة المرأة تارةً بعدم الاكتمال العقليِّ ، و تارةً بالأجزاء السُّفلى من جسدها ، فقد " أعاد أرسطو للأذهان تأكيده بأنَّ الأنثى هي ذكرٌ مبتورٌ ، و بأنَّها مخلوقٌ ثانٍ أدنى من الرَّجل رجاحةً و فضيلةً ، و هي لم تُخلق على صورة الله ، بل هي ناقصةٌ نقصاً جوهريَّاً ، و تعاني وفقاً للرِّواية التَّوراتيَّة من أنَّها ليست إلَّا ضلعاً زائداً مأخوذاً من الرَّجل "[2] ، و كلُّ تلك الأراجيف التي صنعتْها مخيِّلة النَّسق

---

(1) انظر : إبراهيم ، عبد الله : الرواية النسائية و الجسد ، مجلة عمان ، ع38 ، آب 1998م ، ص43 -45 .

(2) أندرييه ، جاك : النزوع الجنسي الأنثوي ، ترجمة اسكندر معصب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2009م ، ص19 .

الجمعيِّ ، تركتْ مجالاً لغربلة الرِّهانات اللاشعوريَّة عند المرأة ، و الذَّهاب إلى أنَّ نزوعها نحو التَّحرُّر الجنسيِّ ، ما هو إلَّا تفريغٌ لاشعوريٌّ للكبت الكامن منذ آلاف السِّنين .

إلَّا أنَّ التَّحليل النَّفسيَّ يذهب إلى أنَّ الانقلابات التي طرأتْ في السَّنوات الأخيرة ، تفيد بأنَّه ليس هناك علاجٌ اجتماعيٌّ للفراغ النَّفسيِّ عند المرأة ، و أنَّ التَّحرُّر الجنسيَّ لا يُترجَم بأيِّ حالٍ من الأحوال بإزالة الكبت ، أو حتَّى بامتصاصٍ جزئيٍّ للاشعور[1] .

و يذهب جاك أندرييه إلى أنَّ الثَّورة الجنسيَّة الأنثويَّة الحاليَّة مصدرٌ لكثيرٍ من الأوهام ، و أضخم هذه الأوهام يتمثَّل في الاعتقاد بأنَّ الحرِّيَّة الجسديَّة التي تتمتَّع بها النِّساء هذه الأيام جاءت نتيجةً لتطوُّرٍ تاريخيٍّ ، إلَّا أنَّ الكثير من الوثائق الأدبيَّة القديمة كالمزهريَّات اليونانيَّة ، و خزفيَّات الهنود الحمر ، المليئة بالتَّصوُّرات الجنسيَّة الأنثويَّة ، تشهد أنَّ التَّصوُّرات الجنسيَّة الأنثويَّة الحاليَّة لم تضف على تلك الصُّور الضَّاربة في القدم الشيء الكثير[2] . فبالعودة إلى ملحمة جلجامش التي تعدُّ أقدم عملٍ أدبيٍّ معروفٍ ، و التي تعود إلى أربعة آلاف سنةٍ مضت ، تتساءل فيها الآلهة البابليَّة إنانة : " فرجي ، أكمتي الممتلئة / من سيمرُّ عليها بالمحراث ؟ ... "[3] .

و مهما كان الأمر فإنَّ الدَّوران حول الجسد المبالغ به ، و الذي يشكِّل حشواً دون فائدةٍ في كثيرٍ من الأعمال الرِّوائيَّة ، يكرِّس فكرة النَّسق الجمعيِّ التي اختزلت المرأة في جسدٍ ، و لا يلغيها ، و يعيد الأدب النِّسويَّ إلى ذات الفكر الأبويَّ الذي قام على التَّفريق بين الذَّكر و الأنثى

---

(1) المرجع السابق : النزوع الجنسي الأنثوي ، ص10 .

(2) المرجع السابق ، ص16 -17 .

(3) المرجع السابق ، ص16

على أساس الجنس (sex) و جعل الأنثى مجرَّد وعاءٍ . فلم يكن مظهر الأنثى الجسد إلَّا مظهراً يعكس نظرة المجتمع الأبويِّ بامتيازٍ ، و لا علاقة له بالمرأة ذاتها ، أي أنَّ صورة المرأة الجسد ليست نتيجة تصوُّرات المرأة عن ذاتها ، بل هي وليدة تصوُّرٍ نسقيٍّ جمعيٍّ ، وجدتْ المرأة نفسها مضطرَّةً للامتثال له ، فالنَّماذج التي أُجبرت المرأة على قبولها " هي نماذج لم تتولَّد عن المرأة ذاتها ، أو عن ثقافتها ، و لا حتَّى عن أفعالها ، و لكنَّها نماذج مصنوعةٌ ، أو مصطنعةٌ من الرَّجل صانع التَّاريخ ، و مالك اللغة ، فهي في صيغة المفعول به : موؤودةٌ / معشوقةٌ / معبودةٌ / ... إلخ ، و الفاعل هنا هو التَّصوُّر الثَّقافيُّ عن الجسد المؤنَّث "[1] .

و سواء وضعت المرأة جسدها في صيغة المفعول به أم الفاعل ، ففكرة اختزالها في جسدٍ مازالتْ تسيطر عليها ، من هنا فقد حذَّر عبد الله إبراهيم من المبالغة في إظهار أهميَّة الجسد في كتابة المرأة ، و اختزالها إلى جسدٍ فقط ، و استبعاد شبكة الخلفيَّات التَّاريخيَّة ، و التَّطلُّعات و المنظورات و القيم النَّفسيَّة و الشِّعريَّة و العقليَّة المتداخلة و المتَّصلة بالمرأة و عالمها[2] .

لقد دأبت الكاتبات العربيَّات منذ بداية مرحلة التَّأسيس للأدب النِّسويِّ على إظهار الجسد كثيمةٍ أساسيَّةٍ في كتاباتهنَّ تدلُّ على التَّحرُّر و نقض المركز ، في حين أنَّها و في حقيقة الأمر ظلَّتْ تدور حول المركز ، و حول الفكر الجمعيِّ الذي لا يرى المرأة سوى جسدٍ ، ففي رواية (بيروت 75) لغادة السَّمان و التي تعدُّ من أوائل الرِّوايات النِّسويَّة التي دفعت بقضايا المرأة إلى

---

(1) الغذامي ، عبد الله : المرأة و اللغة 2 – ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1998م ، ص39 .

(2) انظر : ابراهيم ، عبد الله : الرواية النسائية و الجسد ، ص43- 45 .

الواجهة تقول ياسمينة التي سافرتْ إلى بيروت باحثةً عن حرِّيَّتها ، لتختزل حرِّيَّتها في تحرُّر الجسد عبر ممارسة الجنس : " في دمي شهوات النِّساء العربيَّات المسجونات على طول أكثر من ألف عامٍ ، أدمنتُهُ لم يعد في وسعي إلَّا أن أمارس الجنس كجزءٍ من وجودي "[1] .

و هذا تأكيدٌ على أنَّ هذه الحرِّيَّة ما هي إلَّا شكلٌ من أشكال ترسيخ الفكر الجمعيِّ الذي حصر المرأة في جسدها ، و ما فعلته الكثير من الكاتبات ما هو إلا إعادة تدويرٍ لهذه الفكرة .

تقول مارلين فرينش في كتابها (الحرب ضدَّ النِّساء) الصَّادر عام 1992م إنَّها شعرتْ بالإهانة أثناء زيارتها لمتحف جورج بومبيدو في باريس ، عندما صدمها منظر المنحوتات التي بالغ فيها النَّحَّاتون الرِّجال بإظهار الأجزاء الجنسيَّة من الجسد الأنثويِّ بحيث أظهرتْ نسب النَّحت المرأةَ مجرَّد جسدٍ يحمل رأساً صغيراً فارغاً ، في حين أنَّه يمتلك أعضاء جنسيَّةً ضخمةً بصورةٍ مبالغٍ فيها ، على أساس أنَّها محور وجودها . و لا ترى مارلين فرينش فرقاً بين هذا النَّوع من النَّحت و الأدب البورنوجرافي (الفاضح) ، و ترى أنَّ من أهمِّ المهام الملقاة على عاتق الحركة النِّسويَّة هي أن تقف للأدب البورنوجرافي بالمرصاد ، و تعرِّيه من كلِّ الأقنعة الحضاريَّة البرَّاقة و المزيَّفة التي يختفي وراءها ، فهذا الأدب هو الذي قام بالتَّسويق لهذه الأفكار على أنَّها فنٌّ ثقافيٌّ [2] .

لابدَّ أنَّ تناول الجسد ، و عمليَّاته الحيويَّة ، و توظيف الإيروسي في الكتابة الرِّوائيَّة ، أمرٌ تستدعيه بعض النُّصوص بوصف الجسد أهمَّ عناصر الطَّبيعة ، فهو العنصر الذي يرافقنا في

---

(1) السمان ، غادة : بيروت75 ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط4 ، 1983م ، ص37 .

(2) انظر : راغب ، نبيل : أزمة الأدب النسوي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2013م ، ص20 -21 .

رحلتنا ، و هو وعاء أسرارنا و تجاربنا ، و الجنس بوصفه من أهمِّ العمليَّات الحيويَّة التي يختبرها الجسد ، و ما يحيط به من تقديسٍ أو تدنيسٍ وفقاً للمنظومة القيميَّة التي يتبنَّاها مجتمعٌ ما ، يبقى واحداً من الآليَّات التي يمكن من خلالها استخراج أعماق الإنسان ، على أن لا يصبح توظيف الإيروسي آليَّةً للتآمر على غريزة القارئ ، و نفخ النَّصِّ الرِّوائيِّ ، و تسويقه ، و إلصاقه كثيمةٍ أساسيَّةٍ بالأدب النِّسويِّ .

لقد عانى الجسد الأنثويُّ طويلاً من القمع و الكبت ، بعد أن حدَّد النَّسق الجمعيُّ المتعاظم هويَّة الأنثى ، و وظيفتها ، و دورها في المجتمع في إرواء عطش الجسد ، لترسخ هذه الفكرة عبر الأجيال المتعاقبة في لاوعي الجماعة ، و تتحوَّل إلى صورةٍ نمطيَّةٍ للمرأة ، تمارس تأثيرها على سلوكيَّات ، و مواقف الأفراد رجالاً و نساءً ، بعد أن أضحتْ هذه الصُّورة أنموذجاً " يُقاس عليه ، و يجري الالتزام بهذا الأصل ، و الاحتكام إليه كدليلٍ و موجِّهٍ اجتماعيٍّ و سلوكيٍّ "[1] ، فهل يمكن لهذا الجسد أن يبتكر له طرقاً جديدةً للتَّعافي ؟ و هل نجحت الرِّواية النِّسويَّة مع بداية الألفيَّة الجديدة في الحديث عن تحرُّر الجسد بطرقٍ جديدةٍ ؟

نسائل في ذلك " سُهيلة " بطلة عالية ممدوح* في روايتها (المحبوبات) ، التي تأخذنا من خلالها في رحلةٍ إلى فضاءٍ مختلفٍ عمَّا عهدناه في نصوصها السَّابقة ، حيث تتحرَّك داخل بنيةٍ

---

(1) الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2005م ، ص85 .

* عالية ممدوح : روائية عراقية ، من مواليد 1944م ، من أعمالها : حبات النفتالين ، الغلامة ، المحبوبات التي فازت عنها بجائزة نجيب محفوظ عام 2004م .

سرديَّةٍ لا تنحصر داخل أسيجةٍ ثابتةٍ تعطِّل احتماليَّة الانفتاح على الآخر .

تتمركز أحداث الرِّواية حول شخصيَّة سهيلة الممثَّلة المسرحيَّة ، التي تسافر و ابنها من العراق إلى فرنسا هرباً من الوضع السياسيِّ ، و بعد اختفاء زوجها العسكريِّ . يكبر ابنها " نادر " ، و يستقرُّ في كندا مع زوجته " سونيا " و ابنه " ليون " مخلِّفاً أمَّه في وحدتها ، فتبدأ سهيلة بتشكيل عالمها ، و تحيط نفسها بالصَّديقات (المحبوبات) ، و تبدأ بالبحث عن حرِّيَّتها لتكتشف في عمرٍ متقدِّمٍ ، و بعيداً عن موطن نشأتها أنَّ حرِّيَّتها كانتْ قد خُنقت ، بل و سُلبتْ ما بين عنف الزَّوج ، و استغلال الأب المسرحيِّ الذي استعملها ليبني أمجاده الفنِّيَّة . تُسلب حرِّيَّة سهيلة بما مُورس على جسدها من عنفٍ و استغلالٍ في ماضيها ، كملايين النِّساء اللواتي اختصرتهنَّ المجتمعات ذات النَّسق المتعالي في جسدٍ ، هذا النَّسق الذي لم يجد سوى الجسد الأنثويِّ ليمارس كلَّ أمراضه الاجتماعيَّة و تراكماته و تعاليه عليه " ذلك أنَّ صفة الآخرين المتعالى عليهم تشمل كلَّ ما هو خارج الطَّبقة ، و أدنى الجميع هو الأنثى ، و يجري دائماً تحقير الأنثى ، و هو المعنى النَّسقيُّ الجوهريُّ "[1] .

إنَّ طبيعة النَّسق المتعالي تستدعي وجود المتعالى عليهم لضمان استمراره ، و مثل هذه الأنساق تمارس سلطتها على كافَّة الأفراد ، لكنَّ أدنى الجميع من وجهة نظرها الأنثى ، التي جرى تهميش و استبعاد كافَّة القيم النَّفسيَّة و العقليَّة ، و الرُّوحيَّة المتَّصلة بها ، و التي تشكِّل عالمها الدَّاخليِّ ، لتُفرَغ من كلِّ ذلك ، و تبقى مجرَّد وعاءٍ يُملأ و يُفرغ ، و يُهشم و يُكسر ، و يُستغلُّ و يُلقى عند الزُّهد به .

---

(1) الغذامي ، عبد الله : النقد الثقافي ، ص125 .

عانى جسد سهيلة من تبعات هذه التراجيديا الاجتماعيَّة الأزليَّة ، و انعكس تحقير و إهانة هذا الجسد على ذاتها الدَّاخلية ، ليُكسبها فراغاً روحيَّاً ، و يقيِّد شعورها بالحرِّيَّة ، و بقيمة امتلاك هذا الجسد الذي جرَّب كلَّ آليَّات التَّشويه التي قد يبرأ منها ظاهريَّاً ، و لكنَّها تغور عميقاً تاركةً ندوباً لا تندمل على جدار الرُّوح .

تزداد سهيلة غربةً عن جسدها ، و يتعاظم احتياجها إلى لقاءٍ روحيٍّ ينظر إلى داخلها فقط . سهيلة التي تتقدَّم في العمر ، تدرك أنَّ جسدها الصَّغير مايزال مكبَّلاً بتجارب الماضي التي كبَّلتْ قدرتها على عيش الحرِّيَّة في بلدانٍ تعترف بها ، فترعبها فكرة الحرِّيَّة التي باتتْ عملةً بين يديها ، لكنَّها لا تعرف كيف تقوم بتصريفها ، تقول : " ارتعبتُ لأوَّل مرَّةٍ و أنا أشاهد الشَّوارع الفسيحة الشَّاسعة جدَّاً خاويةً تماماً ، أرعبتني الحرِّيَّة التي لا أعرف ماذا أفعل بها ، شعرتُ كمن فُكَّ أسره لكنَّه أضاع أهله . أنفي يشتمُّ كحيوانٍ رائحة المكان الأوَّل "[1] .

لأنَّ روحها مازالتْ عالقةً في الماضي ، و جسدها مازال يحتفظ بذاكرة المكان الأوَّل عالقةً بكلِّ حواسِّه ، و بقبضة الأسر التي اعتادها لتشكِّل جزءاً من بنائه ، و توهمه بالانتماء إليها ، تصبح الحرِّيَّة عصيَّةً على الفهم ، و عصيَّةً على العيش ، و غريبةً و مخيفةً ، تقول سهيلة : " لا أعرف كيف أكون حرَّةً . تلتهمني الحرِّيَّة فأُصاب بالرُّعب فعلاً . أخاف ، هل كانتْ بانتظاري كلَّ هذا الوقت و ضمن هذه المسافات ؟ كم تأخرتْ الحرِّيَّة ! صارتْ عصيَّةً و نحن نتفادى ركلاتها ، كأنَّني أخشى أن تطيح بي كما أطاحت بغيري . تُرى ماذا يفعل المسنُّون بالحرِّيَّة ؟ "[2] .

---

(1) ممدوح ، عالية : المحبوبات ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2003م ، ص242 .

(2) المصدر السابق ، ص242 .

تعيش سهيلة تجربة التَّعافي و التَّحرُّر الجسديِّ الذي ينعكس على الرُّوح بمساعدة إحدى محبوباتها (تيسا هايدن) الأستاذة الجامعيَّة و الكاتبة المشهورة ، التي تدفعها إلى اعتلاء خشبة المسرح مجدَّداً ، و إعطاء الجسد فرصةً للرَّقص فوق هزائمه ، و خرائبه في ذات المكان الأوَّل الذي تكسَّر فيه ، و تكسَّرتْ معه الرُّوح .

ترقص سهيلة مع صديقها في الرَّقص و يبدو جسدها مكبَّلاً في البداية ، يدرس حركاته ، يدور كآلةٍ رغم نداءات تيسا : " تجسَّسي على جسمك ، انزفيه قطرةً قطرةً ... لا تخافي النَّبذ و الدَّنس... لا تترجمي رقصك ، ارقصي فقط . استسلمي لكلِّ ما يزدحم فيكِ ، هيَّا غادري نفسكِ "[1] . لكنَّ جسد سهيلة يستمرُّ بالتَّجسُّس عليها ، و يستمرُّ بتذكيرها أنَّه لا يستطيع الانطلاق ، مسترجعاً ذاكرة كبته : " باغتني الزَّوج و هو يسحبني من ثياب آخر دورٍ قدَّمته على المسرح أمام جميع أولئك الزُّملاء . لم ينطق أحدٌ بحرفٍ واحدٍ . وضع رأسي تحت قدميه و ضربه بيدٍ خبيرةٍ ... أعلن أمام الجميع أنَّني مريضةٌ ... لم أعد أصلح لشيءٍ ... بدأتُ أبغض جمالي و جاذبيَّتي ، صرتُ أتلافى شبابي ... فشلتُ ، نقصتُ و تناقصتُ ، لم أقوَ على البكاء حتَّى ... يأخذني كحفَّار القبور ، فأنقاد إليه كجثَّةٍ قديمةٍ ... يفتح الإبزيم و لا ينبس بكلمةٍ . لا ينظر في وجهي ، يفرغني و لا يفرغ . أصير فراغاً رهيباً ... "[2] .

لكنَّ تيسا تستمرُّ بالنِّداء عليها و تُدخل جسدها في رحلة التَّعافي مستخدمةً العطور و الدُّهون و البخور و الموسيقا ليعلق كلُّ ذلك بلسان سهيلة ، و يوقف سيلان ذكريات جسدها ، فيتفتَّح للدُّموع

---

(1) المصدر السابق : المحبوبات ، ص231،229 .

(2) المصدر السابق ، ص230 -231 .

و الرَّقص فوق التَّفاصيل التي خلَّفها ، محاكياً تجربة زوربا بالرَّقص فوق الخراب ، و فوق الأوجاع ، مستغلَّاً ما حوله من بشرٍ و أدواتٍ و جماداتٍ للانتصار على البؤس ، و تحرير الرُّوح و الجسد.

من المعلوم أنَّ تجربة هذه الشَّخصيَّة في سعيها نحو التَّحرُّر الجسديِّ ليستْ جديدةً كلَّ الجدَّة ، لكنَّها لا تعمد إلى التَّحرُّر الجسديِّ عبر الالتفاف على الجسد ، بل عبر فهم لغته التي يقول فيها ألكساندر لووين : " ليس في الكلمات الوضوح الذي نجده في تعبير لغة الجسد "[1] .

سعي المرأة نحو التَّحرُّر مقابل الفكر الاجتماعيِّ :

تبدو منظومة القيم المجتمعيَّة ، و تمثُّلات الفكر الاجتماعيِّ شديدة الحضور في الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة ، بكلِّ تناقضاتها التي تتباعد عن الحاجات الفعليَّة للإنسان العربيِّ في ظلِّ التَّحوُّلات المعرفيَّة في القرن الجديد ، ليظهر " المجتمع في الرِّواية بوصفه يمثِّل خلفيَّة الأزمة في العلاقات الاجتماعيَّة ، ممَّا يقدِّم تبريراً لقلق الأبطال النَّفسيِّ و الذِّهنيِّ ، بحيث تصبح أزمتهم موقفاً من حركة المجتمع "[2] ، و يبدو حضور القيم الاجتماعيَّة المكوِّن المشترك الأكبر ، و الأكثر تواجداً في الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة ، متَّخذةً شكل القيود المتوارَثة ، التي تفرض هيمنتها على كافَّة الأفراد ، ليصبح الخطاب ممارسةً نصِّيَّةً تكشف زيف البنى الاجتماعيَّة التقليديَّة ، و تسهم في خلق وعيٍ جديدٍ يتجاوز الوعي النَّمطيَّ السَّائد ، من خلال كشف العلاقات الخفيَّة التي حقَّقت للبنى

---

(1) فاست ، يوليوس : لغة الجسد ، ترجمة عادل كوركيس ، دار نوافذ للدراسات و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2010م ، ص107 .

(2) دودين ، رفقة : خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة ، أمانة عمَّان ، عمَّان ، (د.ط) ، 2007 ، ص177.

الاجتماعيَّة تماسكها ، و استمرار سيطرتها على سلوكيَّات ، و مواقف الأفراد . دون القول إنَّ الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة تأخذ شكل الرِّواية الاجتماعيَّة ، بل تتموضع تمثُّلات الفكر الاجتماعيِّ ضمن شبكةٍ معقَّدةٍ من العلاقات الاجتماعيَّة و السِّياسيَّة و الثَّقافيَّة ... إلخ داخل الرِّواية .

تبدو رواية (عين الهرِّ) لشهلا العجيلي* إحدى الرِّوايات الحافلة بالعناصر الاجتماعيَّة ، حيث تتحرَّك الرِّواية بين عددٍ من المجتمعات العربيَّة ، فمن الرَّقَّة المنسيَّة المحتفظة بعاداتها الاجتماعيَّة و أصالتها ، إلى حلب المكتظَّة بالتَّاريخ و التَّباين الاجتماعيِّ و الطَّبقيِّ ، إلى عمَّان التي تتأرجح بين براءة البداوة و تعقيدات المدنيَّة ، إلى برج العرب حيث الحياة التي تلبس كلَّ سحرها ، لتنتقل الرِّواية من بيوت الفقر و العنف الأسريِّ ، إلى قصور الانحلال و الثَّراء ، و من أحطِّ أوكار الفساد الاجتماعيِّ و الاقتصاديِّ و السِّياسيِّ إلى المساجد و حلقات الذِّكر الصُّوفيِّ ، مؤكِّدةً على وحدويَّة الخلفيَّة الاجتماعيَّة الموروثة التي تحكم الإنسان العربيَّ ، رغم الاختلاف الظَّاهريِّ المتمثِّل بالاهتزازات غير المتوازنة ، التي انعكستْ نتائجها على الإنسان العربيِّ ، الذي بات يعيش محكوماً بالحدود و بالطَّبقيَّة التي تضع بعضه تحت خطِّ الفقر و البطالة ، و بعضه الآخر فوق خطِّ التَّرف ، دون أن ينفلت من عقال السَّلطة الاجتماعيَّة الموروثة .

يسيطر على الرِّواية صوتان أنثويَّان يسردان أحداثها : روائيَّةٌ دون اسمٍ رتَّبتْ حياتها التي لا شيء فيها سوى القراءة و الكتابة و أوجاع السَّفر عبر الحدود ، مبتعدةً عن ملفَّات الفساد

---

* شهلا العجيلي : كاتبة سورية ، وُلدت عام 1976م ، من أعمالها : المشربية (مجموعة قصصية) ، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية (كتاب نقدي) ، سماء قريبة من بيتنا (رواية) ، حصلت على جائزة الدولة في الآداب من الأردن عن رواية عين الهر عام 2009م .

السِّياسيِّ التي نخرت بنيان مدينتها ، و هاربةً بحبِّها لها قبل أن تسحقها الثَّرثرات و التَّواطؤات التي لا تتوقف فيها . لتلتقي بالشَّخصيَّة الثَّانية " أيُّوبة " في أحد معارض المجوهرات ، التي أقيمتْ في برج العرب في مدينة دبي ، وتسيطر عليها فكرة تحويلها من ذاتٍ إلى موضوع رواية ، منشغلةً بها عن حياتها الخاصَّة ، و مفسحةً لها المجال لتتحدَّث عن ذاتها ، فتكون الحصَّة السَّرديَّة الأكبر في الرِّواية من نصيبها ، بينما حصَّة السَّاردة الرِّوائيَّة تشكِّل الإطار العام للرِّواية التي تحوي سيرة أيُّوبة ، و الذي ترسم من خلاله حدود بيئتهما المشتركة ، لتجمع الرِّواية بين السَّرد الذَّاتيِّ و بين التَّتبع السَّرديِّ ، فنلحظ من ذلك وجود نوعٍ من التَّراسل المرآويِّ بين الرِّوائيَّة غير المسمَّاة و شخصيَّة أيُّوبة ، وفي ذلك تقول السَّاردة : " كانت أيُّوبة تحكي و أنا أصوغ روايتي بمشاعرنا معاً و بلغتينا معاً "[1] ، للتأكيد على أنَّ المرأة تعاني ذات المعاناة ضمن ذات الإطار الاجتماعيِّ الحاكم ، رغم اختلاف المستوى الثَّقافيِّ و الطَّبقيِّ بين امرأةٍ و أخرى ، و هذا ما أكَّدتْه شهلا العجيلي في قولها : " لن تختلف أيُّوبة بطلة روايتي و الرَّاوية المثقَّفة / البطلة الموازية التي لا اسم لها ، عن أيَّة امرأةٍ في أيَّة روايةٍ نسويَّةٍ أخرى "[2].

تبدو أيُّوبة في هذا النَّصِّ ككلِّ النِّساء اللواتي يعشن الحياة صبراً ، و بصيغتها المؤجَّلة حيث تقول : " إنَّني أمتلك الكثير و لكن ليس من أجل هذه الحياة "[3] . تأجيلٌ تتحمَّل وزره البيئة

---

(1) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2006م ، ص73 .

(2) العجيلي ، شهلا : مرآة الغريبة ، مقالات في نقد الثقافة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2009 ، ص219 .

(3) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص79 .

الاجتماعيَّة التي تبدأ بنمذجة حياة الأنثى منذ نشأتها ، حتَّى تُصاب بعادة تأجيل الفرح ، و تعيش بانتظاره لتحصد الخيبات دوماً . تشكِّل الخيبةُ المركزَ في حياة أيُّوبة ، و تتبدَّى على هيئاتٍ متلاحقةٍ يلعب الفكر الاجتماعيُّ دور البطل في تحقُّقها ابتداءً من صورة أمِّها المكسورة و المعنَّفة من قبل الزَّوج ، لأنَّها لم تنجب له ذكراً ، فيظهر هذا الموروث كعنصرٍ فاعلٍ و مؤثِّرٍ و راسخٍ في الوجدان الاجتماعيِّ ، لتعمل المرأة ذاتها على التمسُّك بهذا الموروث ، و تقرَّ بأحقِّيَّة زوجها بالزَّواج من أخرى ، و إنجاب ولدٍ يخلفه و يحمل اسمه إمعاناً بالرُّضوخ لهذا الفكر الاجتماعيِّ القارِّ في العقليَّة الجمعيَّة .

تحلم أيُّوبة هرباً من العنف الأسريِّ بالمستقبل و النَّجاح الدِّراسيِّ ، و بعدم تكرارها لصورة أمِّها ، لكنَّ أحلامها تتكسَّر تحت أقدام الفكر الاجتماعيِّ الذي أعدَّ لها قالباً جاهزاً تلبسه عنوةً ، فتحرم من اللعب و الدِّراسة في سنٍّ مبكِّرةٍ ، و بتحريضٍ من إحدى حارسات الفكر الاجتماعيِّ (الجارة) لوالد أيُّوبة : " تعال يا سيِّد تفضَّل بدينك ليس عيباً ! ابنتك صارت صبيَّة ، زوِّجها تتزوج ، و ماتزال تركض في الشَّوارع و تلعب مع الصِّبيان ! تربية آخر زمان ، بس ما في شرف ، ما في ناموس ، اللواتي مثلها الآن مستوراتٌ في البيوت ، و هي مفرِّعة ، سفور ، و قد صارت مرا "[1].

و هنا يتَّضح أنَّ تحقُّق الواقع الاجتماعيِّ متَّصلٌ بممارسات الحياة الاجتماعيَّة ، التي يعمل الفرد و الجماعة على جعلها مألوفةً و ذات معنىً من قبل المسيطِر ، و المسيطَر عليه ، يخضع الجميع فيها لتقسيماتٍ اجتماعيَّةٍ ترتكز على الجنس أو النَّوع أو العرق أو الطَّبقة ، و التي هي نواتج

---

(1) المصدر السابق : عين الهر ، ص51 .

اجتماعيَّةٌ لا يمكن تغييرها إلَّا عن طريق خطابٍ فاعلٍ و طويل النَّفس يعيد إنتاج المنظومة القيميَّة الاجتماعيَّة ، و هذا ما يعمل الخطاب النِّسويُّ على تحقيقه من خلال إيجاد مواقع فاعلةً داخل خطاب النَّسق المهيمن[1] ، الذي يعمل مرَّةً أخرى على تطبيق قيمه الاجتماعيَّة على أيُّوبة بحجبها ، و حرمانها من اختيار شريك حياتها .

أيُّوبة التي ككلِّ النِّساء تعيش حلم لقاء فارس أحلامها ، و أنَّه سيكون جالباً للفرح و بديلاً عن خيباتها السَّابقة - كما يصوِّر المجتمع للمرأة – تُصدم بأنَّه سيكون خيبتها الجديدة المشرَّبة بالعادات والتَّقاليد الاجتماعيَّة ، و يذيقها مرارة الضُّرِّ مقابل ألَّا يطلِّقها . توافق أيُّوبة على ذلك بسلبيَّةٍ انصياعاً لأفكار المجتمع ، تقول : " سأوافق على زواجه بهدوءٍ ، مقابل ألَّا أكون مطلَّقةً "[2] ، لكنَّ ذلك لا يتحقَّق لتحصل أيُّوبة في النِّهاية على لقب (مطلَّقة) دون أن تظهر هذه الشَّخصيَّة موقف قوَّةٍ و تطلب الطلاق من تلقاء نفسها ، تمثُّلاً للعادات الاجتماعيَّة التي تعتبر الطَّلاق ندبةً في الوجه ، أو فضيحةً تجرُّ وراءها المزيد من الأفكار الاجتماعيَّة المريضة التي يلصقها المجتمع بالمطلَّقة ، لكنَّ أيُّوبة تبقي على خطٍّ يصلها بالعالم بعد وفاة والدها و تحرُّرها من سلطته .

تدخل أيُّوبة في تجربة تصوُّفٍ و تنخرط في الدُّروس الدِّينيَّة ، و تتابع تحصيلها الدِّراسيِّ حتَّى تحصل على الثَّانويَّة ، و بعد الخروج من تجربة زواجٍ ثانيةٍ سريعةٍ من أحد أتباع الطريقة الصُّوفيَّة ، تشقُّ أيُّوبة طريقها نحو الحرِّيَّة بدخول عالم المجوهرات ، فتتكبَّ عليها ممتلكةً قدرةً فائقةً في تقطيعها و صياغتها ، و معرفة أسرارها و دلالاتها ، و المعتقدات حول تأثيرها ، ما يمنحها فرصة

---

(1) انظر : دودين ، رفقة : خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة ، ص179 -180 .

(2) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص91 .

دخول قصور التَّرف لتتعرَّف إلى نساء يحكمهنَّ الجهل و السَّطحيَّة و الفساد ، رغم انتمائهنَّ لطبقةٍ مترفةٍ ، فهنَّ " على الرَّغم من كل الأُبَّهة المحيطة بهنَّ لا يفرِّقن بين الواحد و العصا ، فتعليقاتهنَّ و أحاديثهنَّ تنمُّ عن جهلٍ مدقعٍ و سطحيَّةٍ "[1] .

تُصدم أيُّوبة بخيبةٍ جديدةٍ و هذه المرَّة خضوعاً لسلطة الطَّبقيَّة الاجتماعيَّة ، التي هي إحدى أشكال التَّقسيم الاجتماعيِّ وفق التراتبيَّة الأبويَّة التي تسهم في إحكام السَّيطرة على الطَّبقات الخاضعة . تُتَّهم أيُّوبة بالسَّرقة لأنَّها لم تساير نساء الطَّبقة الاجتماعيَّة المسيطرة في جولات الانحلال الأخلاقيِّ لينتهي بها الأمر خادمةً في مسجدٍ تنظم السُّبح و تنتظر ...

تبدو أيُّوبة مع كلِّ ما يوحيه هذا الاسم و يستحضره من معاني الصَّبر المستمدَّة من الموروث الدِّينيِّ مجموعةً من الحيوات و التَّجارب ، و النِّساء اللواتي يصطدمن أثناء سعيهنَّ نحو التَّحرُّر بممارسات النِّظام الاجتماعيِّ مستخدماً كلَّ تراتبيَّته السُّلطويَّة ابتداءً من التَّقسيمات الاجتماعيَّة على أساس الجنس ، وصولاً إلى التَّمايز الطَّبقيِّ في مجتمعاتٍ مازالتْ تحمل الفكر الإقطاعيَّ ، و ما يترتَّب على ذلك من ممارساتٍ اجتماعيَّةٍ ترسِّخ آليَّات التَّسلط و التَّبعيَّة .

تظهر أصواتٌ أخرى بشكلٍ خجولٍ في الرِّواية إلى جانب صوت أيُّوبة القادمة من بيئةٍ شعبيَّةٍ مسلمةٍ و صوت الرِّوائيَّة المثقَّفة ، كصوت أمِّ أيُّوبة التي تذعن باستسلامٍ مطلقٍ للمؤسَّسة الأبويَّة ، و صوت " أوديت " القادمة من بيئةٍ شعبيَّةٍ مسيحيَّةٍ ، و تبدو جميع هذه الأصوات الأنثويَّة خاضعةً للسُّلطة الاجتماعيَّة دون أن يكون خضوعها مقصوداً بالضَّرورة ؛ فأوديت تبدو خاضعةً لذات النِّظام الاجتماعيِّ الذي حكم أيُّوبة رغم الاختلاف العقائديِّ ، و الاختلاف الظَّاهريِّ

---

(1) المصدر السابق : عين الهر ، ص146 .

، فتقول : " ما حدا مبسوط ، كلو مثل بعضه ، عندنا و عندكم البنات مسخَّمات ! "[1] ، لتبدو السُّلطة الاجتماعيَّة فوق أحكام السُّلطة الدِّينيَّة في كثيرٍ من الأحيان ، و هذا ما نجده في رواية " ستر " مع بطلتها مريم التي تقصد المحكمة مع بدر لتزويج نفسها إيَّاه ، إلَّا أنَّ القاضي يصرُّ على طلب وليِّ أمرها ، و هناك ترصد مريم الواقع الاجتماعيَّ القائم على التَّمييز و العزل بين الجنسين ، ليس فقط في الأمكنة التي تفصل النِّساء عن الرِّجال ، و تترك النِّساء خلف بابٍ " حيث يقف كلُّ ذكرٍ ليهشَّ أنثاه لقطيع الدَّاخل ، دون أن يلقي لعاره نظرةً ، في خطفةٍ يريد لعاره أن يختفي ... لعدم "[2] ، بل يظهر هذا التَّمييز في الحقوق أيضاً فتبدو " دور القضاء من معسكرات الرَّجل الحصينة ، حيث لا يُؤذن للحقوق ما لم تُعلن هويَّة صاحبها المذكَّرة "[3] .

كما تسلِّط الرِّواية الضُّوء على واقع لجان حقوق المرأة التي تُستخدم كواجهةٍ فقط ، بينما يستمرُّ أصحابها في الخضوع للأنظمة الاجتماعيَّة ، حيث تُدهش ممثِّلة لجنة حقوق المرأة التي قدِمتْ للتَّوعية بالحقوق الشرعيَّة للمرأة بمطالبة مريم بحقِّها الشَّرعيِّ في تزويج نفسها دون وليٍّ ، فتعمل مريم على جعل هذا الحقِّ قضيَّةً عامَّةً و تحاول انتزاعه من القاضي ، من خلال عرض رأي المذهب الحنفيِّ في زواج الثَّيِّب البالغة العاقلة دون وليٍّ ، شرط التَّكافؤ بينها و بين المتقدِّم ، لكنَّ القاضي الذي أدرك أنَّ عليه استجماع علمه أمامها ، لا يجد من مبرِّرٍ لرفضه سوى قوله :

---

(1) المصدر السابق : عين الهر ، ص62 .

(2) عالم ، رجاء : ستر ، ص258 .

(3) المصدر السابق ، ص258 .

" نعم ، لكنَّنا لا نفعل ذلك ... الله يستر عليكِ لا تفتحي علينا باباً "[1] .

فيكون المبرِّر الوحيد هو الاحتكام للسُّلطة الاجتماعيَّة بعاداتها و تقاليدها لا للسُّلطة الدِّينيَّة و أحكامها ، و هذا يظهر مدى هيمنة الفكر الاجتماعيِّ الذي يسعى الأدب النِّسويُّ إلى تقويض أحكامه عبر تسليط الضُّوء عليها .

أنثى ضدَّ الأنثى :

إنَّ الحديث عن سعي المرأة نحو التَّحرُّر يقودنا إلى الحديث عن ظاهرةٍ مقابلةٍ لها ، باعتبار أنَّ الرِّواية حالةٌ ثقافيَّةٌ تبتلع الواقع و تعيد إنتاجه على شكل بنيةٍ لسانيَّةٍ تضمر الكثير من الأنساق المتضادَّة ، و المفارقات كما الواقع ، و من مظاهر المفارقة صورة الأنثى ضدَّ الأنثى في سعيها نحو التَّحرُّر .

إنَّ الفكر الذي يكمن خلف هذه المفارقة هو فكرٌ اجتماعيٌّ أبويٌّ قامعٌ و كابتٌ لرغبة الأنثى في التَّحرُّر من سطوته و مركزيَّته ، و هذا ما يعزِّز نظريَّة هيمنة النَّسق الجمعيِّ ، و قمع الفردانيَّة في سعيها نحو التبلور و الظُّهور ، ذلك أنَّ النَّسق " مجموعةٌ من العلاقات التي تثبت و تتغيَّر في استقلالٍ عن الأشياء التي تربط بينها ، لقد أظهر البحث مثلاً أنَّ الأساطير الرُّومانيَّة و الاسكندنافيَّة و السَّلتيَّة تُظهر أبطالاً شديدي الاختلاف بعضهم عن بعضٍ ، إلَّا أنَّ التَّنظيم الذي يربطهم و تراتباتهم و منافساتهم و خياناتهم و تعاقداتهم و مغامراتهم تخضع كلها لنسقٍ وحيدٍ "[2] ،

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص261 .

(2) بهادي ، محمد : الوعي و اللاوعي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، (د.ط) ، 2012م ، ص13 -14 .

و مثل هذا النَّسق الجمعيِّ هو الذي يفرض رؤاه و تصوُّراته و قيمه داخل ثقافةٍ معيَّنةٍ ، يخضع لها الجميع ، فتغدو تصوُّرات و أفعال كلِّ فردٍ تابعةً لتصوُّرات النَّسق الجمعيِّ ، و تذوب الفردانيَّة و التَّميُّز ليحلَّ محلَّها صوت النَّسق الوحيد الذي يحدِّد التَّابع و المتبوع ، و الخطأ و الصَّواب . و في نظامٍ أبويٍّ نسقيٍّ كهذا حدَّد أنَّ الأنثى تابعةٌ للرَّجل و أثَّث فضاءها الخاصِّ و رؤاها وفق ما يضمن استمراريَّته و تواجده و تكراره ، باتتْ المرأة تردِّد ما قيل لها منذ الأزل ، بل و أصبحتْ حارسةً لتصوُّرات النِّظام الأبويِّ ، و أيقنتْ أن لا شيء ينتظرها خارج الأسوار سوى الضَّياع .

يتبدَّى ذلك واضحاً في رواية " خشخاش " التي تحاول الكاتبة أن تنشِّط من خلالها الخيال حاثَّةً إيَّاه على القبض على الدِّلالات الهاربة ، و تسلِّط الضُّوء على كلِّ ما هو موروث و ثقافيٌّ و جمعيٌّ ، فاعلٌ و مؤثِّرٌ ، نسقيٌّ و راسخٌ ، لتقول على لسان الشَّخصيَّة المُتخيَّلة المقابلة لشخصيَّة المرأة العاديَّة : " مثل ذئبٍ تنام أمِّي بعينٍ مغلقةٍ و أخرى مفتوحةٍ ، تحرسني "[1] . هذه الأمُّ التي نصَّبها المجتمع سجَّاناً لابنتها ، و حارساً لرؤاه و تقاليده لا تتردَّد في كبح حرِّيَّة ابنتها بالحزم و شدِّ القيد تارةً ، و بسكب الدُّموع و اجترار العواطف كي لا تخذلها ابنتها أمام أعراف النَّسق الجمعيِّ تارةً أخرى ، فتقول لابنتها " لا تخذليني يا صغيرة ، اقبعي في مكانك حتَّى يحضر السَّيِّد الموت . لا شيء في الخارج يستحقُّ أن نخرج له ، عديني "[2] .

هذا السَّيِّد الموت سواء كان الموت الحقيقيَّ أم السَّيِّد الزَّوج سيان ، المهمُّ أن تحقِّق الأمُّ انتصارها بحراسة العادات و التَّقاليد ، مادامتْ ابنتها تحت أنظارها . هذه الأمُّ التي لديها " عشرات السَّحالي

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص57 .

(2) المصدر السابق ، ص58 .

المربوطة بالسَّلاسل الذَّهب "[1] ، هي نموذجٌ أيضاً لملايين النِّساء الخاضعات للنِّظام الأبويِّ، اللواتي لا يتوقَّفن عن ترداد ما رسخ في عقولهنَّ و حراسة القيم الموروثة .

نستشفُّ من هذا الخطاب الذي توسَّل المفارقة أسلوباً يعكس مفارقات الواقع ، خطاباً مضادَّاً لرغبة الأنثى في الانعتاق من خضوعها لسلطة النَّسق الجمعيِّ ، من قبل الأنثى ذاتها ، خوفاً من احتواء مجهولٍ لا تدرك مجاهيله ، ما أصابها بعمى الألوان وسط هذه الرؤية الضبابيَّة التي أراد لها المجتمع الأبويُّ النَّظر من خلالها ، و ما جعل صورة النَّسق الأنثويِّ الفرديِّ الذي تسعى الأنثى لتشكيله صورةً ضعيفةً مادامتْ الأنثى ذاتها تتشبَّث بالنَّسق الجمعيِّ .

مثل هذا الموقف ما عاينتْه مريم بطلة رجاء عالم مع أمِّها التي ترى في تحرُّر ابنتها طعنةً لها في مقتلٍ ، لأنَّ المجتمع قبل أن يلوك سمعة ابنتها سيطعن في تربيتها ، هي الغريبة التي حاولتْ قدر استطاعتها أن تغدو نسخةً عن النِّساء المحيطات بها ، تقول : " ضحَّيتُ كلَّ هذه السِّنين ، حتَّى ملامحي روَّضتُها بحيث تعكس تعابير عمَّاتكِ و الجيران ، نسخةً مشوَّهةً انتهيتُ ، لم أكن نفسي قطُّ حتَّى أخلع عن نفسي تهمة الغريبة ، تنصَّلتُ من لكنتي و ملامحي الشَّاميَّة لأذوب فيكم ، و الآن تأتيني الغربة من مقتلٍ ، منكِ ، تسمحين لهم بالطَّعن في تربية الغريبة "[2] . تعلم هذه الأمُّ أنَّ ذوبان ذاتها و ملامحها و لكنتها تضحيةٌ جعلتْ منها نسخةً مشوَّهةً لا تشبه نفسها ، لكنَّها تمعن في تشبُّثها بما آلتْ إليه ، و بأفكار المجتمع المحيط بها و لا تتردَّد في تسمية ابنتها

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص58 .

(2) عالم ، رجاء : ستر ، ص6 .

بالمطلَّقة ، مشبَّعةً بأفكار المجتمع ، فارضةً على ابنتها سجناً ، و منصِّبةً نفسها حارساً لها و لتحرُّكاتها .

تدرك مريم أنَّ أمَّها تتكلَّم بـ " صوتٍ مسكونٍ بقبيلة ذكورٍ "[1] ، فمعاداة المرأة للمرأة و تقييدها إيَّاها أثناء سعيها لنيل حرِّيَّتها ، ليس وليد تصوُّرات المرأة عن نفسها ، و عن بنات جنسها ، بل هو نتاج نسقٍ جمعيٍّ فُرض على المرأة ، و ترسَّخ في لاوعيها دون أن تعي أنَّها الضحيَّة .

و لا تقتصر معاداة الأنثى لحرِّيَّة بقيَّة الإناث ، بل تجعل من ذاتها عدوَّاً لذاتها ، تجعل من أنوثتها الظاهريَّة / الصُّورة الاجتماعيَّة التي اختارها النِّظام الأبويُّ ، ضدَّاً و ندَّاً لأنوثتها المكبوتة التي تشتهي الفكاك من إسار النَّسق الجمعيِّ و التَّحصُّل على الحرِّيَّة ، و هذا ما حدث مع الذَّات السَّاردة في رواية " خشخاش " ، التي عادتْ و كبتتْ صوت الحرِّيَّة في داخلها .

1- 2 البحث عن الذَّات :

لقد جرى الاهتمام في التَّيَّارات الفكريَّة الحديثة ، و الدِّراسات الثقافيَّة بمفهوم الذَّات ، أو بنسق الأنا باعتباره " الوحدة الدَّائمة التي تكمن وراء كلِّ تغييرٍ ، و المركز الذي يتجاوز الزَّمن ، و أنَّها الشَّيء الذي لا يمكن تعريفه إلَّا بحدود نفسه الخاصَّة ، و لكن بينما يكون من الممكن تحليل تغيُّرات الأنا موضوعيَّاً فإنَّ هيمنتها لا يمكن أن تحدَّد على هذا النَّحو فهي تحدِّد نفسها بنفسها ، و

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص9 .

هي تحدِّد نفسها من الدَّاخل حينما تتجاوب تجاوباً فعَّالاً مع المؤثِّرات الخارجيَّة "[1] . فالسَّعي نحو إدراك الهويَّة الذَّاتيَّة مشكلة على حدِّ تعبير إدوار الخرَّاط ، و هي القضيَّة الأولى التي تلحُّ على مجمل القصص [2] ، و تمثِّل الجواب على سؤال الذَّات : من أنا؟

و يُحدَّد مفهوم الذَّات على أنَّه " مجموعةٌ من الشُّعور و العمليَّات التَّأمُّليَّة التي يُستدلُّ عليها بواسطة سلوكٍ ملحوظٍ أو ظاهرةٍ "[3] .

و مع ذلك لا يمكن القول إنَّ سمات الهويَّة الذَّاتية تتحدَّد بوصف الذَّات كياناً خاصَّاً محضاً ، بل بوصفها ذاتاً تتلخَّص فيها مجموعةٌ من القيم الاجتماعيَّة و العلاقات و الرُّؤى ، حيث لا يمكن دراسة سمات الهويَّة الذَّاتيَّة بمعزلٍ عن عمليَّات التَّأثُّر بالمحيط ، كما لا يمكن إغفال تأثير هذه الذَّات على المحيط الاجتماعيِّ ، حيث تشترك الذَّات الفرديَّة في تغيير هذا المحيط ، أو جعله ستاتيكيَّاً ثابتاً .

من هنا فإنَّ مفهوم الهويَّة الذَّاتيَّة يرتكز على مدى وحدة هذه الذَّات مقابل التَّعدُّد و الكثرة و التَّشابه ، و على مدى قدرتها على التَّحوُّل و التَّغيُّر بشكلٍ ديناميٍّ مع الحرص على تطابقها و عدم

---

(1) عليمات ، يوسف : جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجاً ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط1 ، 2004م ، ص29 .

(2) انظر : الخراط ، إدوار : ما وراء الواقع ، مقالات في الظاهرة اللاوقعية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، القاهرة ، (د.ط) ، 1997م ، ص245 .

(3) جرين ، بيرت و د.لابين ، والاس : مفهوم الذات ، ترجمة فوزي بهلول ، دار النهضة ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص18 .

تشظِّيها النَّاجم عن اختلاف رؤيتها في كثيرٍ من الأحيان مع رؤى المحيط الاجتماعيِّ أو النَّسق المهيمن .

أي إنَّ هذه الذَّات التي تبدو متماسكةً ظاهريَّاً ، هي في واقع الأمر قائمةٌ على الأقطاب المتجاذبة ، ذلك أنَّ النَّفس البشريَّة في حقيقتها مجموعةٌ من الرَّغبات ، و النَّوازع المتناقضة التي تصطرع في أعماق الذَّات " فوراء الوعي بالرَّغبات ينكشف اللاوعي و العماء ، و وراء الاجتماع و التَّبادل و الرَّوابط تختفي نوازع العدوان و التَّسلُّط ، و خلف هذا التَّاريخ المديد من التَّحضُّر يطلُّ سلفنا الأوَّل بعريِّه و توحُّشه ، فالحضارة الحديثة لا تُقرأ من خلال مفاهيم العقل و الحرِّيَّة و الإنسان فقط ، فخلف العقل تتوارى كلُّ أنواع اللامعقول و المتعارض"[1] .

لقد حرص الفكر الأبويُّ على إبقاء المرأة داخل الإطار الذي اختطَّه لها عبر العصور ، ما جعل هويَّتها الذَّاتيَّة حبيسة التَّقسيم البايولوجي ، و حبيسة الطُّروحات الفكريَّة ، و الخصائص الجماليَّة التي وُضعتْ لها ، و في ظلِّ هذا التَّفجُّر المعرفيِّ و الثَّقافيِّ ، و الحديث عن الإنسانيَّة و الحرِّيَّة و الفرديَّة ، أصبحت المرأة تعيش حالةً من التَّخبُّط في المجتمعات ذات النَّسق الجمعيِّ المهيمن ، ممَّا أفرز أنماطاً مختلفةً من الذَّوات التي يظهر الحديث عنها في الخطاب الأدبيِّ على شكل شيفراتٍ مؤثِّرةٍ في المنتجات الثقافيَّة .

---

(1) بهادي ، محمد : الوعي و اللاوعي ، ص21 .

لقد اهتمَّت الرِّواية النِّسويَّة بالحديث عن الهويَّة الذَّاتيَّة الأنثويَّة ، و هذا يعود إلى عوامل أيدولوجيَّة تاريخيَّة حسب كارمن البستاني* ، فقد " كانت المرأة خلال عصورٍ طويلةٍ و ماتزال تعاني من القلق على هويَّتها "[1] ، نتيجةً للتَّشويه الدَّائم لملامح هذه الهويَّة .

كان قد جرى الحديث كثيراً عن تحقيق الهويَّة الذَّاتيَّة الأنثويَّة ، أو بناء الذَّات الأنثويَّة في الرِّوايات النِّسويَّة عن طريق العمل و العلم و تحقيق الاستقلال الاقتصاديِّ ، و كلُّ ذلك لا يعدو أن يكون تحقُّقاً ظاهريَّاً للذَّات ، ربَّما لا يصحبه وعيٌ حقيقيٌّ بالهويَّة الذّاتيَّة للمرأة ، فماذا عن التَّحوُّلات الدَّاخليَّة النَّفسيَّة و الفكريَّة التي تعمل من خلالها المرأة على البحث عن ذاتها الجوهريَّة ، و هويَّتها الفرديَّة بعيداً عن رؤى الفكر الجمعيِّ ، و تصوُّراته للجميل و القبيح ، و الجائز و غير الجائز ؟ لذا فإنَّ مهمَّة هذا المبحث ستكون تسليط الضُّوء على التحوُّلات التي تمرُّ بها الذَّات الأنثويَّة أثناء بحثها عن هويَّتها ، فالذَّات ليست بناءً يتمتَّع بالاستقرار ، بل إنَّ صنع هويَّةٍ للذَّات يمرُّ بتحوُّلاتٍ مستمرَّةٍ ، و على ذلك لم نعنون هذا المبحث بـ (بناء الذَّات) لأنَّ كلمة بناء تعني الثَّبات و الاستقرار ، بينما يتعارض ذلك مع حقيقة الذَّات البشريَّة في سيرورتها الدَّائمة القائمة على التَّغيُّر في سعيها نحو بلوَرة هويَّتها الذَّاتيَّة الخاصَّة .

ظهرتْ الذَّات الأنثويَّة في رواية " خشخاش " كذاتٍ مأزومةٍ ، و غير متطابقةٍ تتحرَّك ظاهريَّاً بذاتٍ ، بينما تختفي في أعماقها ذاتٌ أخرى ، لتعيش في صراعٍ دائمٍ مشتَّتةً بين صوتين ،

---

* كارمن البستاني : باحثة و أستاذة جامعية لبنانية انكبت في مؤلفاتها و أبحاثها على موضوع كتابة المرأة ، من أعمالها : مفاعيل المؤنث .

(1) البستاني ، كارمن : الرواية النسوية الفرنسية ، ترجمة محمد علي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، ع34 ، ربيع 1985م ، ص147 .

فهي في صراعٍ حادٍّ مع نداء الرُّوح و الحرِّيَّة و الذَّات الفرديَّة ، و صراعٍ مع ذاتها الجمعيَّة التي تشرَّبتْ كلَّ أحكام النَّسق الجمعيِّ ، و مقاييسه الجماليَّة التي فرضها على المرأة عنوةً كالطَّاعة و الجمال و الرَّشاقة ، و في ذات الوقت أمٌّ و زوجةٌ مثاليَّةٌ . فهي ذاتها تعيب على امرأةٍ أخرى زيادةً في وزنها ، أو عدم جمالها على الرَّغم من إنجازاتها الفكريَّة و الثَّقافيَّة ، لأنَّ هذه المقاييس مترسِّخةٌ في ذاتها الجمعيَّة ، و هي مقاييس مازالت تُفعَّل إلى اليوم ، و ربَّما بصورةٍ أشدَّ من قبل عن طريق تسليع المرأة ، و تقنين مواصفات الجمال ، و في المقابل فإنَّ ذاتها الجوهريَّة تدفعها نحو التَّفكير بعمقٍ أكبر ، و رؤية المرأة بطريقةٍ مختلفةٍ عن المقاييس الاجتماعيَّة الجاهزة التي عملت على تنميط النِّساء شكلاً و مضموناً ، لينتقل هوس التَّنميط ، و رسم الأشكال الجاهزة ، و الصِّفات المحدَّدة إلى عالم الكتابة أيضاً ، فتسخر الذَّات الدَّاخليَّة من استمرار الذَّات الخارجيَّة في تمثُّل الفكر الجمعيِّ ، و الإصرار على الصبِّ في القوالب قائلةً : " اكتبي يا عزيزتي ، اكتبي ، لديَّ شعرٌ أسود ، و عينان واسعتان .. سوداوان .. لا .. زرقاوان ... صفي أذنيَّ .. صغيرتان ، جميلتان ... يالبؤس الكتابة "[1] .

هذا البؤس الذي أصاب الكتابة ناجمٌ عن بؤس الواقع ، و بؤس التَّفكير الجمعيِّ المصرِّ على التَّكرار ، و تمثُّل تصوُّرات النِّظام الاجتماعيِّ ، و رسم شخصيَّات ذات أبعادٍ محدَّدةٍ بأشكالها و تصرُّفاتها ، و المسموح و غير المسموح على الورق كما في الواقع القائم على رؤىً ثابتةٍ ترفض على المرأة اختلافها و تميُّزها ، و إخراج ذاتها الدَّاخليَّة الفريدة ، بل تجبرها على الخضوع ، لمواصفاتٍ محدَّدةٍ ، ممَّا يخلق عدم التَّطابق الذَّاتيِّ القائم على التَّجاذب ، و الذي لا يفضي إلى

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص59،61 .

تعافٍ حقيقيٍّ يخرج الذَّات المميَّزة إلى العلن ، ما يضعنا أمام قضيَّةٍ وجوديَّةٍ ، فالوجودية عند سارتر " تضادٌّ بين الصِّدق و اليقين الفاسد ، فاليقين الفاسد ينطوي على التَّظاهر أمام أنفسنا و الآخرين بأنَّ الأمور لا يمكن أن تكون بشكلٍ آخر ، و أنَّنا مقيَّدون بأسلوب حياتنا ، و أننا لا نستطيع الهرب حتى لو أردنا ذلك " [1] ، فقد انتهتْ الشَّخصيَّة إلى ترسيخ وجود ذاتها النَّمطيَّة الاجتماعيَّة ، و العمل على إقصاء ذاتها الفرديَّة لأنَّ استمرار وجودها قد يعود بالفوضى على النِّظام المعتاد ، و يكسر الحدود المألوفة ، فتفشل هذه الشَّخصيَّة في العثور على ذاتها و على هويَّتها الفرديَّة الحقيقيَّة أثناء بحثها عنها .

و في رواية " المحبوبات " تظهر الهويَّة الذَّاتية لسهيلة هويَّةً مبعثرةً بين إملاءات الأب و ما يريده ، و أوامر الزَّوج ، لتعاني هذه الذَّات من التَّشتُّت الذي هو ناتجٌ طبيعيٌّ لتلقِّي الأوامر من الخارج ، دون أن يكون للذَّات الفرديَّة دورٌ في استكشاف طاقاتها الخاصَّة ، و اختيار الطَّريق التي تتناسب و هذه الطَّاقات ، تقول سهيلة : " أمَّا هويَّتي فقد كانت مبعثرةً ما بين السَّيِّد الوالد و السَّيِّد العسكريِّ . والدي استعملني أيضاً من أجل أمجاده العظيمة . ظلَّ يردِّد : سأستخرج منك اللآلىء و أحكيها على خصر المسرح العراقيِّ الحديث "[2] . تؤكِّد سهيلة على بعثرة ذاتها و استلابها من قبل الزَّوج و الأب ، فحتَّى سحنتها و قسماتها لم تكن ملكها ، و لم تكن مسؤولةً عنها ، بل يجري تحريكها كدميةٍ ، و اختيار طريقها دون أن يكون لها دورٌ في هذه الاختيارات . تنفِّذ فقط لتكون كلُّ

---

(1) هنجلف ، آرنولد ب: اللامعقول ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، (د.ط) ، 1982م ، ص562 .

(2) ممدوح ، عالية : المحبوبات ، ص261 .

حركاتها تحت المجهر ، و مهما سعتْ إلى إرضاء الآخرين يذكِّرونها دوماً أنَّها على خطأ ، لتبدأ بالنَّيل من نفسها ، و تغدو ذاتاً مُستلبةً تماماً ، فلا هي جزءٌ مضافٌ إلى شيءٍ ، و لا كلٌّ مسحوبٌ إليه كلُّ شيءٍ أو أيُّ شيءٍ ، فكانت النَّتيجة ابتعاداً عن الزَّوج و الأب ، و ابتعاداً عن النَّفس أيضاً ؛ لوقوعها في الحيرة بين إرادتها الدَّاخليَّة و إرادة كلٍّ من الرَّجلين ، هذه الحيرة التي ظلَّت سبباً لتوتُّرٍ عاشته و تعيشه الكثير من النِّساء . حيرةٌ تفضي بالضَّرورة إلى الاستلاب الكليِّ للذَّات لتغدو ملكاً للآخرين ، يجذبها كلٌّ إليه حسب مصلحته ، و تبقى ذاتاً مجهولةً لحاملتها ، متعدِّدة الوجوه وفقاً لتعدُّد وجوه الاستلاب و المستلِبين .

تعي سهيلة هذه الحقيقة و تستمرُّ في البحث عن ذاتها الحقيقيَّة ، و عن وجهها الحقيقيِّ في زحمة الوجوه المفروض عليها لبسها تباعاً ، تقول : " و يستمرُّ البحث عن الوجه : وجهي . و هكذا ، كلَّما تقدَّم بي العمر كنتُ أودِّع أحد الوجوه ، أُوَفَّق أحياناً و في أغلب الأحيان لا ، لكنِّي دائماً أهتدي إلى شيءٍ مغايرٍ "[1] .

تعمل هذه الشَّخصيَّة بمثابرةٍ على الاستمرار في البحث عن ذاتها ، و تثبيت خصائص عديدةٍ ترتكز عليها هويَّة المرأة إلى جانب اعتماد العلم و العمل ، و أهمُّ هذه الخصائص : الوعي بالذَّات ، و الوعي بأبعاد الأزمة التي تعانيها من استلابٍ و ضياعٍ ، ثمَّ الإصرار على إيجاد هذه الذَّات ، و تطويرها مع الوعي التَّام بالواقع المحيط ، و العمل على بناء عالمٍ مغايرٍ للعالم الذي همَّش هذه الذَّات ، و جعل منها تابعةً للآخرين ، لترتاح إلى ذاتها التي وجدتها أخيراً في عالمٍ أثَّثته بالتَّقارب الإنسانيِّ و المحبَّة لتكون مرتكزها الوجوديِّ الجديد الذي ساعدها على إيجاد ذاتها الحقيقيَّة

---

(1) المصدر السابق : المحبوبات ، ص261 .

مع وعيها بأنَّ هذه الذَّات قابلةٌ للتَّطوُّر و التَّغيُّر أكثر، و لكن بعيداً عن إملاءات الآخرين ، تقول : " صار سنِّي جميلاً في هذا العمر ... صرتُ نفسي أكثر "[1] .

أمَّا شخصيَّة مريم في رواية " ستر " فقد كانتْ ذاتاً واعيَّةً بوجودها منذ البداية ، ذاتٌ لا تعاني انفصاماً و لا تقبل أن يتمَّ استلابها و تعمل بجدٍّ على تطوير هذه الذَّات ، و عدم الاكتفاء بامتلاك الوعي بها ، فتصل في تمثُّلها لذاتها الدَّاخليَّة إلى أرقى درجات التَّطابق مع الذَّات و الوعي بقدراتها و رؤاها الخاصَّة و تبنِّيها و السَّعي لتحقيقها ، مع الوعي التَّام بحقيقة الواقع الاجتماعيِّ المحيط الذي يتطلَّب منها أن تقف في وجهه لإثبات تفرُّدها .

و لم تعالج رواية " عين الهرِّ " هذه التبدُّلات الدَّاخلية الفكريَّة و النَّفسيَّة لشخصيَّة أيُّوبة في سعيها للبحث عن ذاتها ، على الرَّغم من الحديث عن إصرارها على التَّميُّز ، و عدم تكرار صورة أمِّها ، إلَّا أنَّ الرِّواية لم تسلِّط الضوء بشكلٍ عميقٍ و كاشفٍ على تبدُّلات الذَّات ، و تطوُّرها الدَّاخليِّ ، فقد أخذ السَّرد شكل التذكُّر و لم يُظهر ذات أيُّوبة في صراعٍ داخليٍّ ، أو مونولوج يبيِّن مدى وعي هذه الشَّخصيَّة بذاتها الدَّاخليَّة و إنصاتها لها ، و استشراف الآليَّات اللازمة لرفدها من الدَّاخل ، بل كان سعيها نحو تحقيق ذاتها ظاهريَّاً عن طريق الانغماس بالعمل .

و على الرَّغم من توافر الحديث عن الطريقة الصُّوفيَّة داخل الرِّواية ، و افتتان أيُّوبة بعالم الطريقة الذي اكتشفتْه صدفةً ، إلَّا أنَّ الرِّواية تناولتْ التَّصوُّف لا بوصفه اتِّجاهاً فكريَّاً له تجليَّاتٌ كثيرةٌ سواء عند أتباع الدِّيانات السَّماويَّة ، أو الأرضيَّة ، بل من منظار الثَّقافة الشَّعبيَّة ، التي ترى فيه نوعاً من الخلاص و الارتقاء الرُّوحي و التَّقرُّب من الذَّات الإلهيَّة ، فلم تتبع الرِّواية التَّبدلات الذَّاتيَّة

---

(1) المصدر السابق : المحبوبات ، ص241 .

التي رافقتْ رحلة أيُّوبة في عالم التَّصوُّف ، أي أنَّ الرِّواية لم تعمد إلى الغوص كثيراً في ذات المرأة و رصد تبدُّلاتها ، و تطوُّرها أو نكوصها ، بل كانتْ تتحدَّث عن العالم بصوت امرأة .

1- 3 علاقة الأنا بالآخر :

الآخر / الرَّجل :

تتعدَّد فضاءات الغيريَّة / الآخريَّة ، و تتشابك بناءً على أسسٍ اجتماعيَّةٍ و سياسيَّةٍ و ثقافيَّةٍ و جنسيَّةٍ ، و لعلَّ الأكثر حضوراً في الرِّواية النِّسويَّة هو الآخر / الرَّجل الذي يتمُّ الاعتراف بغيريَّته عبر الاختلاف الجنسيِّ ، و بتوقيعاته الحضوريَّة المختلفة كأبٍ و زوجٍ و ابنٍ و أخٍ و حبيبٍ ... إلخ .

و قد رأت لوسي أريجاي أنَّ الاعتراف بالآخر بناءً على الاختلاف الجنسيِّ مسألةٌ أخلاقيَّةٌ ، من الممكن أن تقدِّم نموذجاً يقود إلى احترام كافَّة أشكال الغيريَّة[1] ، ذلك أنَّ الاعتراف بالآخر ضرورةٌ حضاريَّةٌ فالثُّنائيُّ (ذكر / أنثى) هو الأداة الجماعيَّة الوحيدة التي تمكِّن الأفراد من الارتقاء بعيداً عن المركزيَّة ذات المنطق الواحد .

و قد تعاملت الكثير من الرِّوايات النِّسويَّة في القرن الماضي مع الآخر / الرَّجل بطريقةٍ تصوِّره على أنَّه السَّبب الرَّئيس وراء معاناة المرأة ، لتظهر فكرة " حسد الذُّكورة " في كثيرٍ من الرِّوايات ، و الرَّغبة في قلب المركزيَّة اللوغو – قضيبيَّة ، و التي هي ردَّة فعلٍ على مجتمعٍ يعاني

---

(1) انظر : مجموعة من الكاتبات ، ثنائية الكينونة ، النسوية و الاختلاف الجنسي ، ترجمة عدنان حسن ، دار الحوار ، سورية ، ط1 ، 2004م ،المقدمة ، ص17 .

من التَّمييز الحادِّ بين الذَّكر و الأنثى ، و يعتبر بول الذَّكر كولونيا[1] .

و يبدو أنَّ الإصرار على ثنائيَّة الذَّكورة و الأنوثة من منظورٍ فصليٍّ تمييزيٍّ ، سواء لصالح الأنثى أم لصالح الذَّكر ، يحول دون التَّغيير ، و يقطع سبل اللقاء الفكريِّ بين الذَّكر و الأنثى ، ذلك أنَّه وجب الاعتراف بأنَّ تراتبيَّة الظُّلم المجتمعيِّ لا تفرِّق بين ذكرٍ و أنثى ، فهي تفضي إلى حالةٍ من القهر ، تُمارس على كافَّة أفراد المجتمع . فكما يحكم المجتمع رقابته على الأنثى ، يُخضع الذَّكر المنضوي تحت منظومته لتراتبيَّته القمعيَّة ، ليصبح غير قادرٍ على تعديل الموازين مالم يحدث نوعٌ من الوعي الفكريِّ العامِّ الذي يشمل طرفي الوجود الإنسانيِّ (ذكر / أنثى) ، و من هنا فقد رأتْ لوسي أريجاي أنَّ خلاصنا يكمن في وضع علم أخلاقٍ جديدٍ و عامٍّ (أنطولوجيا جديدة) ، يصبح فيه الرِّجال والنِّساء عناصر إنتاجيَّةً في تشكيل عالمهم المستقبليِّ[2] ، يتمُّ فيه الاعتراف بالآخر دون التَّضحية بالطَّبيعة الجنسيَّة لكلٍّ من الذَّكر و الأنثى .

و في ضوء الرِّوايات قيد الدِّراسة نلمس مثل هذا الوعي التَّقاربيِّ الذي بدأ بالظُّهور في الرِّوايات النِّسويَّة ، متضمِّناً الاعتراف بالآخر من منطلقٍ تفاعليٍّ يهدف إلى مدِّ جسور التَّواصل ، و التَّعارف الحقيقيِّ ، و الاعتراف بأنَّ اضطهاد المرأة في أصله يرجع إلى النُّظم الطبقيَّة الأبويَّة في المجتمع الإنسانيِّ ككلٍّ ، التي رسَّختْ في فكر الأفراد هذه المنظومة التَّراتبيَّة القائمة على وجود مركزٍ و تابعٍ بناءً على أسسٍ مختلفةٍ ، لا تتوقَّف فقط عند التَّمييز على أساس الجنس ، بل تتعدَّاها

---

(1) انظر : خليفة ، سحر : مذكرات امرأة غير واقعية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1992م ، ص20 .

(2) انظر : مجموعة من الكاتبات ، ثنائية الكينونة ، ص40 .

– كما أشرنا سابقاً[1] – إلى التَّمييز على أساس الطَّبقة و العرق ، و المرتكزات الثَّقافيَّة و الحضاريَّة ... إلخ .

ففي رواية " خشخاش " تبدو الكاتبة شديدة الوعي بأنَّ ما يكبِّل المرأة هو نظامٌ متشابكٌ من التَّصوُّرات الاجتماعيَّة ، التي تبدأ بالتَّشكُّل عند المرأة منذ الطُّفولة ، و لم تحمِّل الرَّجل مسؤوليَّة صراعها مع كلِّ هذه التَّصوُّرات و التَّراكمات التي تشكَّلتْ في داخلها على شكل كرةٍ تثقل كاهلها و تمنعها من التَّحرُّر . تقول السَّاردة في الرِّواية : " و أنَّ لي زوجاً أحببته ، و دخلنا معاً نفق الاعتياد ، أشاركه صحنه و المناوشات الخفيفة و نتعاطى فعل الحياة "[2] ، و لم تقل أحببته ثمَّ أهملني و دمَّرني ... ، بل تعترف بأنَّ الاعتياد طبيعةٌ بشريَّةٌ تصيب كلا الجنسين ، و تستمرُّ على امتداد الرِّواية باسترجاع ماضيها الخاصِّ ، و الماضي الجمعيِّ الذي وضع المرأة تحت سلطته الجبريَّة ، و كبَّلها بمجموعةٍ كبيرةٍ من المحاذير و النَّواهي التي تعمل على تحويل المرأة إلى كائنٍ قابلٍ للاستهلاك ، والذي يتشارك في تثبيته و استمراريَّته كلُّ المجتمع ذكوراً و إناثاً .

لقد عملتْ رواية " المحبوبات " بمثابرةٍ على تثبيت وجود المرأة ، و إبراز هويَّتها الثَّقافيَّة و المعرفيَّة و المهنيَّة في الفنِّ و الطِّبِّ و الإعلام و الحقوق و الحِرَف ، متمثِّلةً بمجموعةٍ كبيرةٍ من الشَّحصيَّات الأنثويَّة في النَّصِّ ، لتكسر بؤرة التَّمركز المهيمنة على النِّظام الاجتماعيِّ ، و تبطل أفكاره التي عمل قروناً من خلالها على ترسيخ فكرة العجز الأنثويِّ في الخروج على خطِّ السَّير الذي رُسم له ، لتدوِّن حضورها الذي حوَّلها من موقع التَّلقي إلى موقع الحضور الفاعل و القادر

---

(1) انظر : الدراسة ، ص72 .

(2) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص85 .

على امتلاك الخطاب ، لكنَّها مقابل ذلك لم تعمد إلى تغييب الآخر ، و خنق صوته ، وإفساح المجال فقط لهيمنة الصَّوت الأنثويِّ ، بل اعترفتْ بالآخر رافداً للذَّات ، و مسانداً لها في رحلتها ، و عملتْ على كسر فكرة المنطق الواحد ، و إطلاق الأحكام ، و كيل الاتِّهامات على الآخر / الرَّجل ، دون السَّماح له بالتَّعرُّف الحقيقيِّ إلى عالمها .

ظهر حضور الآخر و رغبة الشَّخصيَّة الأنثويَّة سهيلة باقترابه من عالمها ، و فهمها بصفته الرَّجل / الابن ، لتترك له المؤلِّفة مهمَّة السَّرد التي غطَّتْ أكثر من ثلثي الرِّواية ، و تسمح له بدخول عالم المرأة / الأمِّ ، بمساعدة صديقاتها و قراءة رسائلها المتبادلة معهنَّ ، و قراءة مذكَّراتها أو يوميَّاتها . و لا أرى أنَّ ذلك يعدُّ مأزقاً سرديَّاً وضعتْ الكاتبة عالية ممدوح نفسها في داخله ؛ فقد كان من السَّهل أن تستبدل الابن / الذَّكر، بابنةٍ / أنثى لتحافظ على الفضاء الأنثويِّ المهيمن في الرِّواية ، إلَّا أنَّ المتتبِّع للرِّواية يكتشف فيها وعياً نسويَّاً متقدِّماً ، ذلك أنَّها ابتداءً من عتباتها تنفتح على عالم الأدب النِّسويِّ ، فالعنوان الذي يدلُّ على حذف كلمة النِّساء من أوَّله ، يحيل على دلالاتٍ كثيرةٍ تمسُّ واقع المرأة القائم على الحذف و التَّهميش ، كما أنَّ إهداء الرِّواية الموجَّه إلى هيلين سيكسو إحدى أهمِّ النَّاقدات النِّسويَّات الفرنسيَّات يكشف عن الوعي النِّسويِّ الذي يحكم بنية العمل . بالإضافة إلى رأيها في " الكتابة المؤنَّثة " فقد تبنَّتْ هذا المصطلح و نسَبتْه إلى " تيسا هايدن " إحدى شخصيَّات الرِّواية و إحدى محبوبات بطلة العمل سهيلة ، التي تبدو مستوحاةً من شخصيَّة هيلين سيكسو ، و التي " تطرح المؤنَّث بالمعنيين الفكريِّ و الفلسفيِّ في مواجهة المذكَّر المسيطر في بنية التفكير الأبويِّ و تراكيبها اللغويَّة و الفلسفيَّة معاً ، و هي كتاباتٌ لا تقتصر على كتابات المرأة و حدها ، لكنَّها تتجلَّى في كتابات عددٍ من كبار الكُتَّاب الرِّجال كذلك

من شكسبير إلى جان جينييه و هانيريش فون كلايست "[1] .

و تستمرُّ الرِّواية في سبر أغوار هذه الآراء المقتبسة عن تيسا اليهوديَّة ، التي تحاول تفكيك البنية الأبويَّة المستقرَّة رجوعاً إلى قصَّة الوجود التَّوراتيَّة التي وضعتْ حوَّاء في دور المتمرِّد ، مقابل دور آدم المنصاع لأمر التَّحريم غير المفهوم ، حيث استجاب للسُّلطة و القانون الوضعيِّ الذي فُرض عليه مفضِّلاً ديمومة النِّظام الذي جعله عبداً لمواضعاته ، و ضحيَّةً لصراعاته فيما بعد ، على التمرُّد الذي سرعان ما جرفه نحو سحره ، لذلك طُرح موضوع الأنثى في مواجهة الذَّكر منذ البدء ، " و أهمُّ من هذا كلِّه ، على المستوى الفلسفيِّ علاقتها [أي الأنثى] بالآخر ، منذ أن أدَّى أكلها من شجرة المعرفة إلى اكتشاف آدم كآخر مغايرٍ "[2].

إنَّ توافر الرِّواية على مثل هذا الوعي المطَّلع على مسيرة النَّقد النِّسويِّ الذي لا يتمترس وراء جنسٍ ، و يعترف بوجود الآخر ، لا يمكن أن يكون قد أدخل صوت الآخر / الرَّجل كسقطةٍ فنِّيَّةٍ ، أو مأزقٍ سرديٍّ ، فاكتشاف آدم كآخر مغايرٍ مستحوذٍ على المركزيَّة يستدعي وضع علم أخلاقٍ جديدٍ حسب أريجاي ، يحاول الاعتراف بهذا الآخر ، و السَّعي معه لهدم هذه المركزيَّة .

و هكذا فقد شملت المحبوبات على صوتين متقابلين بارزين : صوت سهيلة / المرأة ، و صوت الآخر / الرَّجل الذي يمثله الابن نادر ، إلَّا أنَّ التَّقابل بين هذين الصَّوتين ، أو هاتين الشَّخصيَّتين لا يظلُّ تقابلاً متباعداً ، بل تسمح حركيَّة النَّصِّ و حركيَّة الزَّمن ، و التَّسامي على كلِّ ما يعمل على تشويه العلاقات الإنسانيَّة ، و إبعاد الآخر أيَّاً كانت صفته كآخر جنسيٍّ أو عرقيٍّ أو حضاريٍّ

---

(1) ممدوح ، عالية : المحبوبات ، ص219 .

(2) المصدر السابق ، ص22 .

، على امتزاج الأحداث و المواقف و اتِّضاح الرُّؤية ، و تعديلها عند كلٍّ من سهيلة / المرأة ، و نادر / الرَّجل الذي سعى في الماضي إلى الابتعاد عن أمِّه ، و التَّخلُّص من حبِّها ذي الطَّابع الاستحواذيِّ ، ليتمكَّن لاحقاً من دخول عالم المرأة بشكلٍ عامٍّ ، و عالم المرأة / أمِّه بشكلٍ خاصٍّ ، و إفساح المجال لشيءٍ من احترام الآخر، و محاولة فهمه ، و تقبُّل طبيعته .

إنَّ الوعي بوجود الآخر يعني تغيُّر النَّظرة لمفهوم الهويَّة الذَّاتيَّة ، التي لا يمكن النَّظر إليها على أنَّها بناءٌ مصمتٌ ، منفصلٌ عن غيره ، و هي في حقيقة الأمر لا معنى لها إلَّا بمجاورتها للغيريَّة / الآخريَّة ، و اعترافها بها . فإذا كانت الهويَّة هي "مفهوم الشَّخص عن ذاته و الجماعة عن ذاتها فإنَّ الغيريَّة هي مفهوم الشَّخص عن الآخرين ، أو مفهوم الجماعة عن الجماعات الأخرى "[1] .

لقد أحدثتْ الثَّورة المعرفيَّة و الفكريَّة تغيُّراتٍ كبيرةً ، و قفزاتٍ ملفتةٍ في مسيرة التَّجربة الرِّوائيَّة النِّسويَّة ، فهذا الارتباط المتزايد ببقيَّة العالم ، و الانفتاح على الآخر جعلنا ندرك أنَّنا لسنا ذواتاً خاصَّةً ، بقدر ما نحن عالمٌ من الآخرين نؤثِّر ببعضنا و نتأثَّر ، بالتَّالي لا يمكن فصل التَّجربة مادامتْ واحدةً .

---

(1) انظر : شك ، إرفن جميل : الاستشراق جنسياً ، ترجمة عدنان حسن ، شركة قدمس للنشر ، بيروت ، ط1 2003م ، ص17 .

يتجلَّى الاعتراف بالآخر / الرَّجل في رواية " اعترافات امرأةٍ " للجزائريَّة عائشة بنور* ، التي تعبِّر عن الإنسانيَّة بالنَّظر إلى الدَّاخل ، داخل الذَّات الإنسانيَّة ، برؤيةٍ سرديَّةٍ منسجمةٍ و متسلسلةٍ توظِّف الاعتراف تقنيَّة لتعرية النَّفس البشريَّة بكلِّ تجلِّياتها . و هي عبارةٌ عن لوحاتٍ سرديَّةٍ متماسكةٍ ، تتعاقب فيها الأحداث ، و المواقف ، و الأزمنة في نظرةٍ استشرافيَّةٍ تصارع للإفصاح عن الصِّراع الدَّخليِّ المتواصل سعياً لبلوغ التَّصالح مع الذَّات و مع الآخر ، من خلال تفريغ حمولة الذَّاكرة ، و استحضار الماضي القريب و البعيد المثقل بعاداته و نظرته السَّلبيَّة للمرأة ، في نظرةٍ شموليَّةٍ تمارس فعل التَّطهير الرُّوحيِّ الذي ربَّما يصل بالمرأة نحو تطلُّعاتها الإنسانيَّة معيداً إليها الاحترام من قبل الآخرين ، الذي ينطوي على الاعتراف و القبول حسب أبراهام ماسلو*.

و لكن لماذا تعترف المرأة ؟ و بماذا تعترف ؟ و لمن ؟

فمن المعلوم أنَّ الاعتراف يكون دوماً نتيجةً لذنبٍ اقترفه الإنسان ، و يكون الاعتراف تالياً لسؤال جهةٍ أعلى ، أو تالياً لشعورٍ عميقٍ بالذَّنب .

يبدو أنَّ المرأة لطول ما ألصق بها المجتمع آفاته ، و المظاهر السَّلبيَّة التي تصيبه ، باتت تشعر

---

* عائشة بنور : كاتبة جزائرية من مواليد 1970م ، من مؤلفاتها : مخالب (مجموعة قصصية) ، السوط و الصدى (رواية) ، حصلت على جائزة الاستحقاق الأدبي عن روايتها " اعترافات امرأة " عام 2007م .

* إبراهام ماسلو : عالم نفس أمريكي (1908م – 1970م) ، من أشهر مؤلفاته : نحو سايكولوجية كينونة ، الدافعية و الشخصية . و الحاجة إلى الاحترام و التقدير هي إحدى الحاجات و الدوافع التي ذكرها ماسلو في هرمه الشهير أو نظريته المشهورة في الدافعية الإنسانية (Human motivation)

أنَّها متَّهمةٌ حقَّاً ، و أنَّ عليها أن تعترف لا بذنبٍ اقترفتْه بحقِّ الآخر ، بل بذنوبٍ اقترفتْها بحقِّ نفسها ، عند استسلامها ، و قبولها بصورة النَّمط الجاهز ، الذي فُصِّل لها ، و جعل ذاتها تذوب في ذات الآخر فتقول : " أعترف بحيائي الذي كبَّلني لأذوب في بقايا أحلامك "[1] . لذا فالرِّواية تسعى من خلال الاعتراف إلى التَّصالح مع الذَّات أوَّلاً من خلال تحريك رواسب الذَّاكرة ، و محاولة التَّخلُّص منها ، و كسر رهبة التَّابو العالقة في الوجدان ، ثمَّ فتح باب الحوار مع الآخر/ الرَّجل ، و السَّماح له بتفجير بوحٍ موازٍ يساعد الذَّات على التَّعرُّف إلى باطنها من خلال مجاورة الآخر ، لتصبح عوالم الذَّات أكثر وضوحاً حين تتقابل مع عوالم الآخر ، مكتشفةً فردانيَّتها و تميُّزها ، و تبدأ في ممارسة فعل الاستيعاب الحقيقيِّ لمداخلها و للواقع الذي يفرض وجود الآخر، و يفرض عليها سماع صوته .

قُسِّمت الرِّواية إلى تسعة فصولٍ ، تمرُّ الكاتبة من خلالها على مجموعةٍ من المحاور من خلال استخدام لعبة الضَّمائر المتعدِّدة ، و الأصوات المتعدِّدة ، لتبحث الذَّات عن وعيها الخاصِّ بمواجهة الآخر ، و تتجاوز الحصار المفروض عليها نفسيَّاً و اجتماعيَّاً .

تنطلق الرِّواية من عالم الطُّفولة ، و بدايةً تفسح المجال للآخر / الرَّجل كي يسترجع الأسس الاجتماعيَّة التي رُبِّي عليها ، و التي قادتْه إلى حبِّ الامتلاك ، فهو " طفلٌ يلعب .. يتمرَّد على الخصوصيَّة و القوانين و يعبث بالكؤوس الملوَّنة بالشِّفاه .. طفلٌ أنانيٌّ يتمتَّع بالأشياء إن ملكها و يبكي إن ضيَّعها .. طفلٌ يتمرَّد على الانصياع و الصَّمت و القهر ... منطوياً على

---

(1) بنور ، عائشة : اعترافات امرأة ، منشورات الحضارة ، الجزائر ، ط2 ، 2015 ، ص46 .

حالاتٍ وجدانيَّةٍ عميقةٍ من الحبِّ تجاه شخصيَّاتٍ مرَّتْ في تكوين شخصيَّته الطُّفوليَّة "[1] .

هذا المجتمع الذي يفصل في التَّربية ، و يعمل على ازدواجيَّتها يتخلَّى عن القوانين و المحظورات عند تربية الطِّفل الذَّكر ، بينما يعمل جاهداً على ترسيخها و فرضها على الطِّفلة الأنثى ، ففي حين يُباح للذَّكر اللعب و التَّمرُّد على القوانين ، و امتلاك الأشياء ، و امتلاك الحبِّ لا يُسمح ذلك للأنثى التي تقول : " منذ نعومة أظافري و أنا أمتهن العشق الطُّفوليَّ بداخلي .. أمتهن الحبَّ كلعبةٍ أخفيها ... عوالمي لم تكن براري مكشوفةً .. لقد استؤصلتْ أوردة الرَّفض و المعارضات منذ أن ظهرتْ متعة الرَّغبة في التَّصادم و التَّمرُّد على تلك الطُّقوس التي سحقتْ كبريائي ، و سحقتني كأنثى ... كان ثمَّة تناقضٌ كبيرٌ بين الحبِّ و الخوف و التَّمرُّد ، فظلَّتْ أوتاد البداوة محفورةً في أعماقي "[2] .

يظهر جليَّاً هذا التَّباين في أسلوب التَّربية ما بين الأنثى و الذَّكر في المجتمعات الأبويَّة ، والذي يُشكِّل الرَّكيزة الأساسيَّة لبناء الشَّخصيَّة لكلٍّ من الجنسين ، و التي تبلور فيما بعد قناعات كلٍّ منهما و صورته و إحساسه بذاته و بالآخر .

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ العوامل الاجتماعيَّة و الثَّقافيَّة و التَّربويَّة تلعب دوراً كبيراً في رسم صورة الذَّات محدِّدةً ذكورة الشَّخص أو أنوثته ، فقد " اتَّضح للعلماء أنَّ أوَّل و أهمَّ عاملٍ يحدِّد إحساس الشَّخص بكونه ذكراً أو أنثى هو نظرة الأسرة و من حوله إليه كذكرٍ أو أنثى . و وضح لهم من

---

(1) المصدر السابق : اعترافات امرأة ، ص12 .

(2) المصدر السابق ، ص32 -33 .

البحوث العلميَّة أنَّ الولد أو البنت رغم سلامة الأعضاء التَّناسليَّة كلها بيولوجيَّاً و فيزيولوجيَّاً يتغير إحساسهما بالذُّكورة أو الأنوثة حسب نظرة الأسرة ، و يقد يكتسب الولد صفاتٍ أنثويةً لأنَّ أسرته تنظر إليه كأنثى و ليس كذكرٍ ، و قد تكتسب البنت صفاتٍ ذكوريَّة لأنّ أسرتها تنظر إليها كذكرٍ و ليس كأنثى "[1] ، و هذا الإحساس بالذُّكورة أو الأنوثة يحدِّد صلاحيَّات كلٍّ من الذَّكر أو الأنثى ، و بالتَّالي يحدِّد طبيعة علاقاته بالآخرين و بالمحيط ، أهي علاقة المتسلِّط أم التَّابع . و تستمرُّ الرِّواية في سرد بوحٍ حميميٍّ يتراوح بين بوح المرأة و بوح الآخر / الرَّجل ، محاولاً وضع إصبعه على ثقوب الذَّاكرة التي ترشح منها الضَّوابط و الحدود الفاصلة بين الذَّات و الآخر لتنتهي الرِّواية بعبارة : " امرأةٌ و رجلٌ لا يخجلان من الاعتراف أمام اللون و الشَّكل إذا ما تبدَّد اللون و تحطَّمتْ كلُّ الأشكال "[2] .

على الرَّغم من أنَّ عنوان الرِّواية جاء صريحاً " اعترافات امرأةٍ " ، إلَّا أنَّ إفساح الرِّواية حيِّزاً كبيراً لبوح الرَّجل يعكس وعياً بأهميَّة الاعتراف بوجود الآخر ، و مدى تأثيره على الذَّات ، بل و مدى تشابك عالم الذَّات مع عالم الآخر ، بحيث لا يمكن إدراكها إلَّا عن طريق إدراك تأثير الآخر فيها ، و في ذلك كسرٌ للنَّسق ، و خروجٌ من شرنقة الذَّات ، و تحرُّرٌ من عقدة الآخر ، و من الثَّقافة الجمعيَّة التي أنتجتْ لوناً واحداً ، و منطقاً واحداً ، و شكلاً واحداً ، و لعلَّ هذه الرَّغبة في الانفتاح على الآخر نابعةٌ من حقيقة التَّجربة النِّسويَّة التي اكتشفتْ أنَّ الانغلاق على الذَّات لا

---

(1) السعداوي ، نوال : الأنثى هي الأصل ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط3 ، 1980 ، ص79 .

(2) بنور ، عائشة : اعترافات امرأة ، ص123 .

يمكن أن يُنتج سوى الذَّات بصورتها و تصوُّراتها النَّمطيَّة .

الآخر / الغربيُّ :

تشكِّل علاقة الأنا الفرديَّة أو الأنا الجمعيَّة بالآخر الغربيِّ المتفوِّق حضارياً موضوعاً أساسيَّاً في الإنتاج الإبداعيِّ الرِّوائيِّ العربيِّ ككلٍّ ، و ذلك لما تمثِّله الحضارة الغربيَّة من بؤرةٍ مركزيَّةٍ تستقطب اهتمام باقي الحضارات و الأمم . تتعدَّد أشكال علاقات الأنا مع الآخر الغربيِّ ، فمن شكل الصِّراع ، إلى اللقاء الحضاريِّ القائم على المثاقفة ، إلى ذوبان الأنا و سيرها في أثر الغرب المهيمن .

و يمكن القول استناداً إلى الكثير من الدِّراسات و المقالات كمقالة فرانسيس فوكوياما " نهاية التَّاريخ" إنَّ مرحلة الصِّراع انتهتْ و بدأتْ مرحلةٌ جديدةٌ هي مرحلة الاستمرار مع الدِّيموقراطيَّة الغربيَّة ، عندما أثبتتْ الدِّيموقراطيَّة الغربيَّة انتصارها في هذا الصِّراع بوصفها النَّموذج القدوة الذي يبدو من الضَّرورة إعادة بنائه أو تمثُّله في الدُّول الأخرى[1] .

يبدو أنَّ هذا الصِّراع في علاقة الأنا العربيَّة مع الآخر الغربيِّ في صورته الكولونياليَّة ذات الوجه الاستعماريِّ بدأتْ بالتَّراجع في الرِّواية العربيَّة عامَّةً . صحيحٌ أنَّ سؤال الهويَّة مازال يفرض نفسه أمام الذَّات عند حضور الآخر الغربيِّ ، بما يحمله هذا الحضور المتفوِّق و المهيمن من تأثيراتٍ على الهويَّة العربيَّة ، إلَّا أنَّ فكرة الصِّراع مع الآخر لم تعد تسيطر على البنية الرِّوائيَّة ، بل يظهر في بعض الرِّوايات خطابٌ قائمٌ على تعدُّد الهويَّات ، و تقبُّل الآخر كما في "محبوبات" عالية ممدوح ، التي تقدِّم تجربة امرأةٍ عربيَّةٍ في المجتمع الغربيِّ . فبقدر ما تناولتْ الرِّواية جوانب

---

(1) انظر : دودين ، رفقة : خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة ، ص242 .

هامَّةً في حياة المرأة ، بقدر ما قدَّمتْ صورةً عن سيرورة الحياة داخل المجتمع الغربيِّ ، من وجهة نظر هذه المرأة ، و انطلاقاً من تجربتها التي مكَّنتها من التَّعرُّف إلى الآخر الغربيِّ مُمَثَّلاً بهويَّاتٍ متعدِّدةٍ ، و الدُّخول في تجربةٍ إنسانيَّةٍ تحترم اختلاف الآخر و لا تلغي الهويَّة الذَّاتيَّة .

تتحرَّك الرِّواية حول ثيمةٍ محوريَّةٍ تعتمد الصَّداقة قيمةً إنسانيَّةً عليا، تعمل على رفد الذَّات ، و تخرجها من سجن الأنا و تضعها في مجاورة الآخر الغربيِّ داخل شبكةٍ من العلاقات القائمة بين جنسيَّاتٍ و فلسفاتٍ و إثنيَّاتٍ متعدِّدةٍ ، لتدخل في تجربةٍ من الاعتراف بالآخر ، و البوح و التَّقبُّل . لذلك لا نجد خصومةً أو تعارضاً في الرِّواية بين الأنا و الآخر الغربيِّ ، بل شكَّلتْ علاقة الأنا بالآخر داخل الرِّواية مبعثاً للانفتاح و المثاقفة ، دون الدَّوس على هويَّة الذَّات الأصليَّة .

و في رواية " بروكلين هايتس " لميرال الطَّحاوي* ، يبدو الأمر مختلفاً ، فالبطلة " هند " تغادر بلدها لأسبابٍ ذاتيَّةٍ ، فهي منذ الصِّغر غير راضيةٍ عن حياتها ، و عن أسرتها ، و عن محيطها الاجتماعيِّ الذي ولَّد في أعماقها إحساساً بالقصور . ثمَّ تشتدُّ رغبتها في الهرب من تجربة الزَّاوج الفاشلة التي مرَّت بها مع رجلٍ يمارس خيانتها بعاديَّةٍ و لامبالاةٍ ، فتسافر مع ابنها الوحيد البالغ من العمر سبع سنواتٍ إلى أمريكا ، في رغبةٍ للبحث عن الذَّات في البداية ، و لكن في مرتفعات بروكلين ، و من مسافةٍ تفصلها عن حياتها السَّابقة تبدأ هند بالتَّذكُّر و المقارنة بين رحلتين حياتيَّتين ، رحلةٌ في بروكلين مع شخصيَّاتٍ من المهاجرين ، و رحلةٌ في قرية " تلال فرعون " تعود إلى ماضيها مع أهلها و صديقاتها ، و يبدو أنَّ هذه الثُّنائيَّة في الحكي / ثنائيَّة

---

* ميرال الطحاوي : كاتبة و أكاديمية مصرية ، وُلدت عام 1970م ، من رواياتها : الباذنجانة الزرقاء ، نقرات الظباء ، حصلت على حائزة نجيب محفوظ عن روايتها " بروكلين هايتس " عام 2010م .

الشَّخصيَّة العربيَّة مقابل شخصيَّة الآخر الغربيِّ ، تقود النَّصَّ برمَّته إلى مقام رواية الشَّرق – الغرب ، الأنا العربيَّة – الآخر الغربيِّ ، و ما تحمله من جدلٍ يدور حول العالَمَين ، فقد اعتمدتْ الرِّواية تقنيَّة الانتقال من اللحظة الرَّاهنة في بروكلين ، و العودة رجوعاً إلى الماضي حيث موطنها الأصليِّ ، و لحظة البدء تكون دائماً من حاضرها الغربيِّ ، و هذا يدلُّ على فقدان الشَّخصيَّة للمعرفة الحقيقيَّة بذاتها ، و هويَّتها الحاليَّة من خلال حركتها الدَّائمة بين العالَمين ، على اختلاف الأزمنة و الأمكنة و الشَّخصيَّات بطريقة سردٍ دائريَّة .

و الدِّلالة الأبرز في علاقة الأنا بالآخر الغربيِّ في النَّصِّ تتبلور في موقف البطلة من التَّغيُّرات التي تطرأ على هويَّة ابنها الذي لم نعرف له اسماً عربيَّاً ، لكنَّه مصرٌّ على تغييره إلى اسم غربيٍّ . لقد وقفتْ هند موقف المتفرِّج من تحوُّل ابنها عن هويَّته الأصليَّة ، و محاولته اكتساب هويَّةٍ جديدةٍ ، و التجذُّر في المجتمع الغربيِّ ، إذ لم تحاول أن تذكِّره بهويَّته ، بل تجاوز السَّرد كلَّ عمليَّات التَّربية ، و أظهر البطلة غالباً غير راغبةٍ في جدال ابنها ، إلى أن بدأ التَّواصل بينهما ينقطع ، فعندما كانتْ تحاول تحذيره من الغرباء ، و زملاء المدرسة ، و الحمَّامات المدرسيَّة ، و اشتباكات كرة القدم الأميريكيَّة ، تصمتُ غير قادرةٍ على معرفة ما إذا كان يفهمها أم لا ، و هو فقط يردُّ عليها : (fine) .

على الرَّغم من أنَّ جميع هذه التَّحذيرات تظهر خوف الأنا من الآخر الغربيِّ ، إلَّا أنَّ موقف البطلة في عمومه يبدو موقفاً سلبيَّاً غير فاعلٍ ، فلم يسلِّط السَّرد الضُّوء على ما يواجهه الابن في المجتمع الغربيِّ ، و لم تظهر محاولاتٌ حقيقيَّةٌ للبطلة تعمل فيها على ترسيخ " أنا " واضحة المعالم في شخصيَّة ابنها ، حيث كانتْ تقف صامتةً إزاء ما يوجِّهه ابنها من إهانات

وشتائم للحيِّ العربيِّ بسبب عدم نظافته ، و في هذه الحال يتمُّ النَّظر إلى الأنا و هي تقبع تحت حكم الآخر الغربيِّ .

و على الرَّغم من أنَّ جميع المهاجرين يحاولون قدر المستطاع تكوين حياةٍ خاصَّةٍ ، لكلِّ فئةٍ منهم محتفظين بعادات طعامهم و شرابهم و أشيائهم الخاصَّة ، لكن يبدو تأثير المجتمع الغربيِّ على سلوك الجيل النَّاشىء خاصَّةً ، تأثيراً كبيراً لا يمكن كبحه ، و هذا ما تلخَّص في الفيلم القصير الذي أعدَّه الشَّابُّ الفلسطينيُّ " زياد " ، و الذي لعبتْ فيه هند دوراً ثانويَّاً لأمٍّ عربيَّةٍ تجري صارخةً خلف ابنتها الضَّائعة في عالم الآخر الغربيِّ ، و التي تريد أن تنسى كلَّ ما يتعلَّق بموروثها و بـ (أناها العربيَّة) ، و هذا حال معظم الشُّبَّان الصِّغار المهاجرين الذين " لا يتشاركون قصصهم القديمة لأنَّهم يودُّون نسيانها أو محوها ، و التصديق بأنَّهم رعايا ، و بعد سنواتٍ سيصيرون مواطنين أمريكيِّين ، يشبهون كلَّ الذين يتجوَّلون في الشَّوارع ، و لا يسألهم أحدٌ من أين جئتم "[1] .

و لا يخفى تأثير الآخر الغربيِّ في الأنا العربيَّة على الكثير من الكبار الذين عاشوا معظم حياتهم في أوطانهم الأصليَّة ، و ليس فقط على الصِّغار فـ " فاطيما " الصُّوماليَّة إحدى الشَّخصيَّات المهاجرة ، تحاول الذَّوبان في المجتمع الغربيِّ ، تحلم بالشُّهرة ، و تقع ضحيَّةً لمدرِّب الرَّقص " شارلي " . كما أنَّ هند نفسها تصل إلى مرحلةٍ لا ترغب فيها بأن تُسأل عن هويَّتها ، فقد

---

(1) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2010م ، ص159 .

باتت " تصمتُ . تدخل في روحها أكثر ، نافيةً هويَّتها "[1] .

و ليس من قبيل المصادفة أن تسمِّي ميرال روايتها " بروكلين هايتس " أي مرتفعات بروكلين ، و ليس " تلال فرعون " اسم قرية البطلة التي نشأتْ فيها ، و قضتْ فيها معظم سنين حياتها ، و دار السَّرد حولها في أغلب صفحات الرِّواية . إنَّ اختيار هذا العنوان يحيل على دلالاتٍ كثيرةٍ ، تشير إلى تفوُّق و هيمنة الآخر الغربيِّ ، على الرَّغم من أنَّ حيَّ بروكلين هايتس يتمتَّع بارتفاعٍ منخفضٍ جغرافيَّاً ، إلَّا أنَّ هند أطلَّتْ منه على تلال فرعون ، و في ذلك دلالةٌ رمزيَّةٌ تجسِّد صورة الأنا العربيَّة كحضارةٍ مستسلمةٍ و متلقِّيةٍ ، مقابل صورة الآخر الغربيِّ كحضارةٍ غالبةٍ و مسيطرةٍ .

1- 4 الخبرات الخاصَّة بالمرأة :

يجري الحديث عادةً عن خصوصيَّةٍ تسم كتابة المرأة عن عالمها انطلاقاً من الحديث عن خصوصيَّة التكوين الفيزيولوجي للمرأة ، و ما يصاحبها من خبراتٍ لا يمرُّ بها الرَّجل ، و أنَّ هذه المرأة التي تحفظ جسدها ، و تمرُّ بتجاربه و تبدُّلاته ، تستطيع أن تتحدَّث عنه و تصف أوجاعه و رغباته بطريقةٍ أقرب إلى الحقيقة ، و بطريقةٍ حميميَّة أكثر ممَّا يفعل الرَّجل فيما لو أراد أن يقارب مثل هذه الموضوعات .

سنحاول هنا تتبُّع بعض الخبرات و التَّجارب الخاصَّة بالمرأة الواردة في الرِّوايات قيد الدِّراسة ، و رصد قدرة الكاتبات على صياغة سردٍ يضع القارىء أمام هذه التَّجارب و كأنَّه يعاينها .

---

(1) المصدر السابق : بروكلين هايتس ، ص160 .

لا شكَّ أن تجربة الأمومة من أهم التَّجارب التي تمرُّ بها المرأة في حياتها ، و ما يرافق هذه التَّجربة من تجارب أخرى كالحمل و الولادة و الرَّضاعة و التَّدفُّق العاطفيِّ ، و المشاعر المتضاربة . نقف عند هذه التَّجربة في رواية " المحبوبات " ، حيث أخذتْ تجربة الأمومة عند البطلة سهيلة بعداً تملُّكيَّاً استحواذيَّاً في علاقتها بابنها نادر ، كبديلٍ عن علاقتها المجرَّدة من العواطف مع الزَّوج العسكريِّ ، و تصف سهيلة لحظة ولادتها لابنها بالكثير من الشَّاعريَّة لأنَّها كانتْ تنتظر فتاةً بدلاً من ابنها الذَّكر، تقول : " الدُّموع كانتْ هناك في تلك الليلة و أنا أدفع الثُّريا من موقعها ميليمتراً آخر بعد . العراك هو الذي ربطني بها أكثر . كاد هيكلي العظميّ ينكسر . أستخرجها بالمغرفة . أحادثها بصوتٍ خفيضٍ و أنا ممدَّةٌ ؛ آه ، لو تتسرَّبين من فمي بدلاً من ذلك المكان القصيِّ "[1] .

و لا تملُّ هذه المرأة من سرد و تكرار قصَّة مخاضها و حليبها و حبِّها و لو استغرق ذلك قروناً عديدةً ، لأنَّها تعتبر هذا الابن أملها الوحيد ، و رابطها الوحيد بالحياة ، و قصَّة حبِّها الأغلى . لكنَّ هذا الابن يقابل حبَّها الجارف ، و قبلاتها المباغتة بالزَّجر و البعد و التَّأفُّف ، لأنَّه يشعر دائماً أنَّها تراه " شخصاً في منتصف الطَّريق بين الابن و الزَّوج "[2] . و يبدو أنَّه كان على هذه الأمِّ أن تدخل في غيبوبةٍ حتَّى يبدأ الابن بسماع صوتها ، و فهم مشاعرها أكثر ، لينتهي في آخر رحلته التَّقاربيَّة مع والدته إلى احترام جميع النِّساء ، و احترام قداسة تجربة الأمومة متمنيَّاً لو كان يمتلك رحماً و يستطيع الولادة كأمِّه و زوجته و كلِّ نساء الأرض .

---

(1) ممدوح ، عالية : المحبوبات ، ص62 .

(2) المصدر السابق ، ص73

تمرُّ بتجربةٍ مماثلةٍ بطلة ميرال الطَّحاوي " هند " التي تبدو متعلِّقةً بابنها كبديلٍ كذلك عن غياب الزَّوج ، و تعيش في حالة رعبٍ دائمةٍ من أن يفاجىء القدر ابنها في المهجر ، فيفرك عينيه ذات صباحٍ ، و يهزَّ جسدها ليجده متصلِّباً بارداً ، فتطفح عليها مشاعر الأمومة بعنفٍ و ينزُّ ثدياها لبناً ، وتسهر طوال الليل تكتب على الجدران أسماء كلِّ الأشخاص الذين تعرفهم ، و أرقام هواتفهم ليتسنَّى لأيٍّ منهم إرسال ابنها إلى أهله ، في حين أنَّ والده تركه و أمَّه دون أن يفكِّر بتبعات فقدان هذا الولد لأبيه .

تشغل صورة الأمِّ حيِّزاً واسعاً من الرِّوايات النِّسويَّة ، التي تقدِّم لها نماذج متعدِّدةً ، منها صورة الأمِّ النَّمطيَّة المُستلبة كصورة أمِّ أيُّوبة في رواية " عين الهرِّ " التي لا تستطيع حماية نفسها أو حماية أبنائها ، و صورة الأمِّ المضحِّية و المحِبَّة كصورة سهيلة في رواية " المحبوبات " ، و صورة هند في رواية " بروكلين هايتس " ، و لا تغفل الكثير من الرِّوايات عن تقديم صورٍ أخرى كصورة الأمِّ الأنانيَّة التي تضحِّي بأبنائها من أجل رغباتها ، كصورة " أم حنان " في رواية " بروكلين هايتس " التي زوَّجتْ ابنتها في سنٍّ مبكرةٍ من ثريٍّ عربيٍّ مقابل المال ، و صورة " ليليت " في ذات الرِّواية ، التي تركتْ ابنها و سافرتْ إلى أميريكا لتعيش حياةً صاخبةً ، " شاهدوها تتسكَّع مع أحد الرَّسامين الهيبيين في أزقَّة نيويورك ، و إنَّها تدخِّن كلَّ شيءٍ ، و تلتصق بالرَّسامين المشاهير ، و تنام على أرصفة هارلم و تعتقد أنَّها موهوبةٌ ، و لكنَّها لم تفعل شيئاً غير رسم التاتو على فخذيها و بطنها "[1] .

---

(1) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص233 .

كما يأخذ الحديث عن الإجهاض في الرِّوايات النِّسويَّة أبعاداً كثيرةً كالبعد الحقوقيِّ ، حيث يطالَب بالإجهاض كحقٍّ من حقوق المرأة إذا لم ترغب هي باستمرار حملها . و تظهر عمليَّة الإجهاض في الكثير من الرِّوايات النِّسويَّة على أنَّها عمليَّة إجهاضٍ و تفريغٍ روحيٍّ ، تترك أثراً سلبيَّاً صعب الاندمال كما في تجربة مريم في رواية " ستر " ، و التي كانت سبباً رئيساً في انفصالها عن زوجها حيث " شعرتْ بجدران رحمها تتمزَّق و تتهاوى رويداً رويداً ، و فاحتْ بين ساقيها رائحة عنبر ، عرفتْ أنَّ روحاً أثيرةً قد أتمَّتْ جريانها في الأحمر ... لحظتها شعرتْ بالفراغ ينفتح أمامها ... هوتْ رغبتها في الاستمرار مع تهاوي جدران الرَّحم "[1] ، لتبقى تجربة الإجهاض تغالبها و تبسط آلامها على كامل الجسد ، و تخضع حواسها و أوَّلها حاسَّة السَّمع .

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، ص102 .

2- البنية السَّرديَّة في الرِّواية النِّسويَّة العربيَّة :

2- 1 المكان :

يعدُّ المكان عنصراً هامَّاً من عناصر البناء السَّرديِّ في الرِّواية ، فهو مسرح الأحداث ، و الشَّخصيَّات ، و هو العنصر الثَّابت الذي يُدرَك بالحواسِّ ، ذلك أنَّه " صورةٌ أوَّليَّةٌ ترجع إلى قوَّة الحساسيَّة الظاهرة التي تشمل حواسَّنا الخمس "[1] .

يحيل مصطلح المكان الرِّوائيِّ على بناءٍ يشيده الخيال ، و تصنعه اللغة للتَّعبير عن أغراض النَّصِّ الرِّوائيِّ ، متضمِّناً كلَّ المشاعر و التَّصوُّرات التي تحملها الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة في علاقتها مع المكان ، ذلك أنَّ " المكان في الرِّواية ليس المكان الطَّبيعيَّ أو الموضوعيَّ ، و إنَّما هو مكانٌ يخلقه المؤلِّف في النَّصِّ الرِّوائيِّ عن طريق الكلمات "[2] ، و هو بذلك يبتعد عن المكان الجامد ليكون " مجموعةً من الأساليب اللغويَّة المختلفة و المختلَقة في النَّصِّ "[3] . و حين يعمد المؤلِّف إلى توظيف عناصر المكان الواقعيَّة في بناء المكان الرِّوائيِّ التخيُّليِّ ، و يدخل تفاصيل العالم الخارجيِّ في عالم الرِّواية إنَّما يهدف إلى أن يخلق " انطباعاً بالحقيقة ، أو تأثيراً مباشراً

---

(1) كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، 1986م ، ص222 .

(2) عثمان ، بدري : بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1986م ، ص94 .

(3) الضبع ، مصطفى : استراتيجية المكان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998م ، ص70.

بالواقع "[1] عند القارىء ، لكنَّ ذلك لا يكون عن طريق نسخ العالم الواقعيِّ ، و إنَّما عن طريق إعادة تشكيله ، و إكساب المكان " صفةً سيموطيقيَّةً من خلال إعطائه قيمةً دلاليَّةً تميِّز بين الظَّواهر المكانيَّة التي لا يختلف بعضها عن بعضٍ في الواقع "[2] ، أي أنَّ وجود إشاراتٍ إلى المكان الحقيقيِّ داخل النَّصِّ الرِّوائيِّ يجب أن تحمل دلالاتٍ خاصَّةً ، و تتعدَّى دلالة وجودها المجرَّد في العالم الحقيقيِّ . فالرِّوائيُّ في توظيفه للمكان داخل نصِّه يستطيع أن يخلق علاقاتٍ لغويَّةً متولِّدةً لها خصوصيَّتها الرَّمزيَّة ضمن سياقها الرِّوائيِّ .

هذا و تختلف " المعاني الوصفيَّة التي تدخل في تركيب صورة المكان ، و القيم الرَّمزيَّة المنبثقة عنها "[3] ، باختلاف العلاقات بين المكان و الشَّخصيَّات في النَّصِّ الرِّوائيِّ ، و التي تعكس الفروق الاجتماعيَّة و الأيديولوجيَّة الكائنة لدى شخصيَّات الرِّواية ، بالإضافة إلى كشفها عن رؤية الشَّخصيَّة للعالم ، و موقفها من المكان الذي تتحرَّك ضمنه ، و وضعها النَّفسيِّ ، و حالتها اللاشعوريَّة ، ليصبح للمكان غاياتٌ و وظائف لا تجعل وجوده داخل الرِّواية عرضيَّاً و نفعيَّاً فقط ، بل يظهر كعنصرٍ فاعلٍ له وجوده المتأثِّر و المؤثِّر في باقي مكوِّنات العمل الرِّوائيِّ ، و له صلاته

---

(1) قاسم ، سيزا : بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1984 ، ص82 .

(2) دراز ، سيزا قاسم : القارئ و النص من السيموطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج32 ، ع3- 4 ، يناير - يونيو 1995م ، ص255 .

(3) بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي : الفضاء - الزمن - الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص47 .

الوثيقة مع باقي مكوِّنات العمل الرِّوائيِّ ، ليتداخل مع نسيج النَّصِّ .

هذا و قد فضَّل بعض المهتمِّين بدراسة المكان الرِّوائيِّ استخدام مصطلح الفضاء الرِّوائيِّ كبديلٍ يحمل مدلولاتٍ أوسع و أكثر شموليَّةً ، فالفضاء الرِّوائيُّ يشمل المكان و مجموعة الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرِّواية متضمِّناً المسرح الرِّوائيَّ بأكمله ، بينما يكون المكان جزءاً منه[1] .

و قد لا يقتصر وجود المكان في الرِّواية على كونه مجرَّد مسرحٍ للأحداث ، بل قد يستحوذ على البطولة في النَّصِّ الرِّوائيِّ ، و يلعب دور الشَّخصيَّة الرَّئيسة كما في رواية " مدن الملح " لعبد الرَّحمن منيف ، و " زقاق المدق " ، و " خان الخليلي " و " بين القصرين " لنجيب محفوظ ، حيث تكثر الشَّخصيَّات التي تأتي و تذهب ، و يبقى المكان بكلِّ تبدُّلاته الرَّكيزة الأساسيَّة التي يدور حولها العمل ، متحوِّلاً إلى نموذجٍ و شاهدٍ يقف في مواجهة التَّحدِّيات الجديدة ، و التَّحوُّلات المستمرَّة التي تكشف عن استمراريَّة اللاثبات عبر التَّفاعل المكانيِّ - الزمانيِّ . فمن خلال قراءة المكان ، و تتبُّع ما يحدث فيه ، يمكن قراءة التَّاريخ و مستجدَّاته بكلِّ ما يحمله من أبعاد سياسيَّةٍ و اجتماعيَّةٍ و ثقافيَّةٍ ... إلخ .

و في كتابه " جماليَّات المكان " يتحدَّث غاستون بلاشار عن أثر المكان في تكوين وعينا النَّفسيِّ ، " فالمكان الأوَّل في وجداننا العاطفيِّ يترك أثره في اللاوعي الذي يعيد إنتاج الصُّور عن ذلك المكان ، و مع مرور الزَّمن لا تكون تلك الصُّور مطابقةً غالباً للواقع ، بل إنَّها مطابقةٌ لذكر

---

(1) انظر : الضبع ، مصطفى : استراتيجية المكان ، ص76 -77 .

المكان في مخيِّلتنا "[1] .

ستنطلق دراسة المكان في هذا المبحث من العلاقة القائمة بين المرأة و المكان ، و منظورها للأمكنة من ارتباطٍ حميميٍّ أو نفورٍ .

نبدأ من رواية " خشخاش " ليظهر وجود المكان في الرِّواية غير خاضعٍ لصفاتٍ محدَّدةٍ ، فقد اكتفتْ خريس بالإشارة إلى أنَّ المكان مدينةٌ خليجيةٌ على البحر ، تسكنها الشَّخصيَّة الرَّئيسة داخل شقَّةٍ في بنايةٍ إسمنتيَّةٍ شاهقةٍ ، حيث تدور أغلب أحداث الرِّواية . و يبدو أنَّ المؤلِّفة ارتأتْ ألَّا تضع معالم محدَّدةً لهذا المكان الذي تتحرَّك ضمنه الشَّخصيَّة للتَّأكيد على أنَّ الذي يحدث لهذه الشَّخصيَّة يحدث في كلِّ مكانٍ ، و مع ملايين النِّساء ، على الرَّغم من أنَّ خريس تذهب في معظم أعمالها إلى جعل المكان بطلاً ، و ذلك واضحٌ في أعمالها " شجرة الفهود " و " دفاتر الطُّوفان " و " القرميَّة " . و لكن ما يلفت النَّظر في التَّوظيف المقتضب للمكان في هذه الرِّواية هو الإصرار على الأماكن المغلقة ، و أبرزها البيت ، الذي شكَّل الرُّكن الضَّيِّق الذي تدور فيه أحداث الرِّواية ، و صراع الذَّات الأنثويَّة . و تظهر علاقة الشَّخصيَّة بالبيت علاقةً غير ارتباطيَّةٍ ، و غير حميميَّةٍ ، و تؤكِّد على شعورها تجاه هذا المكان بأنَّه سجنٌ ضيِّقٌ ، من خلال بعض الأوصاف التي تطلقها عليه مثل : " صالوني الباهت "[2] ، " نبتة واحدة لن تشكِّل عبئاً ... خاصَّةً إذا وضعتها في الزَّاوية العارية الميتة بين المقعدين في صالة الاستقبال ... بيتي الصَّغير القابع في منتصف عمارة

---

(1) بلاشار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1984م ، ص50 .

(2) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص11 .

الإسمنت الشَّاهقة يخلو من الأوكسجين "[1] .

إنَّ إصرارها على وصف المكان بهذه الصِّفات ، تشير إلى طبيعة العلاقة التي تربطها به ، و ما يتركه لديها من شعورٍ بالضِّيق و الحبس و عدم القدرة على التَّنفُّس ، و ينسحب ذلك حتَّى على علاقتها بالأمكنة المفتوحة في المدينة التي تسكنها ، كشوارعها التي تتراءى لها في أحلامها ضيِّقةً ، مسوَّرةً لا يمكن المضيُّ عبرها . لتصبح جميع الأمكنة امتداداً لما يعتمل في نفس الشخصيَّة من شعورٍ بالتَّقييد و حبس الحرِّيَّة ، على ذلك فإنَّ تصنيف الأمكنة إلى مغلقةٍ و أخرى مفتوحةٍ لا يخضع إلى قوانين الواقع الثَّابتة ، بل يخضع إلى العلاقة الجدليَّة التي تقوم بين الإنسان و المكان .

و في رواية " المحبوبات " يظهر الحضور المكانيُّ خاطفاً حتَّى يكاد يكون مغيَّباً ، لا يتمتَّع بكثيرٍ من التَّفاصيل ، تغلب عليه الأماكن المغلقة كذلك ، و الأماكن غير المعتنى بعلاقتها مع الإنسان ، عدا المسرح الذي عادتْ إليه الشَّخصيَّة المحوريَّة في العمل ، لتصحيح ذكرى قارَّةٍ في النَّفس .

أمَّا في رواية " عين الهرِّ " فما يلفت النَّظر في بنائها المكانيِّ فكرة المكان المفتوح / المغلق ، و التي تتبلور أثناء حركة الشَّخصيَّة المثقَّفة داخل العمل من بلدٍ إلى آخر ، لتشعر أنَّ الحدود التي تفصل هذه البلدان تحوِّلها إلى أماكن مغلقةٍ و مسيَّجةٍ " في اللحظة التي كانت تنفتح

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص8 .

كلمة الحدود على مزيدٍ من معاني الضِّيق و التَّضييق "[1] .

و نلحظ أنَّ رواية " اعترافات امرأةٍ " تستخدم الأمكنة الصَّغيرة ، الضَّيِّقة ، و المغلقة التي توحي بالسِّجن الذي تعيش فيه المرأة ، و ذلك ما يعكسه قول الشَّخصيَّة : " أعترف أنَّ الأربعة جدرانٍ كبَّلتْني ، و اخترتُ الصَّبر قيوداً لأحلامٍ جميلةٍ أجَّلتها إلى ميعادٍ أترقَّبه قريباً "[2] ، و تظهر الأربعة جدرانٍ كتوريةٍ لها دلالاتها البعيدة التي تتجاوز المكان الفعليَّ الذي تقبع فيه المرأة ، لتصل إلى حدود خوف الأنثى من استمرار النِّظام الأبويِّ الذي يقيم من حولها الحدود و الجدران التي تأسر الأحلام و تحدُّ الخيال .

تتكرَّر كثرة استخدام الأماكن المغلقة في الرِّوايات قيد الدِّراسة ، ففي " بروكلين هايتس " و على الرَّغم من وصول البطلة هند إلى العالم الذي يتغنَّى بالحرِّيَّات الشَّخصيَّة و الانفتاح ، نراها ماتزال مكبَّلةً بالقيود ، قابعةً أغلب وقتها في مكانٍ مغلقٍ " البيت " ، تسترجع ذكريات الماضي التي تعيدها إلى صورة الأبواب و الأسوار التي أُغلقتْ على صديقاتها الواحدة تلو الأخرى ، و تعيدها إلى بيت أبيها الذي سكنت خلف بابه ، و الذي " كان دوماً عالياً و مغلقاً ، تقف خلفه و يقف أمامها "[3] ، و لا تستطيع إلَّا أن تتأمَّل تفاصيله من الدَّاخل ، مراقبةً حركة الكون خلفه ، لتُقابَل بالضَّرب و التَّهديد إذا ما حاولت الزَّحف من تحته نحو الخارج " فتنظر إلى العتبة الفاصلة ، و

---

(1) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص15 .

(2) بنور ، عائشة : اعترافات امرأة ، ص53 .

(3) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص39 .

تخبِّىء اشتهاءاتها إلى يومٍ تخرج منه و لا تعود "[1] .

لكنَّ ارتباط الأنثى بالبيت كمجالٍ خاصٍّ بها حسب التَّقسيمات الاجتماعيَّة للأمكنة ، يتطوَّر لديها إلى حالةٍ من الاعتياد ، ليشكِّل المكان المسيطر على عالمها ، فها هي هند و رغم تواجدها خلف باب و أسوار بيت أبيها ، و اشتهائها للاطِّلاع على العالم خارجه ، إلَّا أنَّها و في أوقات التَّجلِّي اللاشعوريِّ لا تتجاوز أحلامُها هذا المكان " البيت " ، إلَّا إلى مكانٍ يشبهه ، فتبني " من التُّراب و الصُّخور و بقايا العلب و الزُّجاجات و الحاويات الفارغة لعبتها المفضَّلة بيت بيوته ، و فيها ترسم على التُّراب بيتاً و مطابخ و أولاداً ، و تضع الدُّمى القطنيَّة على حجرها ، و ترضعها حليب صدرها ، و تكنس و تصفُّ في أرجاء المربَّع التُّرابيِّ الذي صنعتْ منه أسواراً متوهِّمةً صورة بيتٍ يسكن أحلامها "[2] .

إنَّ هذه التَّصوُّرات الاجتماعيَّة ذات التَّقسيمات التي تسلَّطتْ على الأمكنة أيضاً ، و رسمتْ لتواجد المرأة حدوداً ممكنةً و أخرى محرَّمةً ، ترسخ داخل الذَّات الأنثويَّة التي لا تفتأ تعيد إنتاج ذات الصُّور المكانيَّة المعتادة ، حتَّى في بلدٍ يمنحها الحرِّيَّة ، فتقضي هند جلَّ وقتها في بيتها الذي يشبه علبة كبريتٍ ، و يقع " في قلب منطقةٍ قديمةٍ في بروكلين تُسمَّى بارك سلوب . تبحث عن معنى سلوب في القاموس فتجدها حافَّةً أو جرفاً و المعنى : مكانٌ منحدرٌ . فتتأكد أنَّه المكان

---

(1) المصدر السابق : بروكلين هايتس ، ص38 .

(2) المصدر السابق ، ص37 .

المناسب لحالتها النَّفسيَّة "[1] ، و هذا يؤكِّد على العلاقة الجدليَّة بين الإنسان و المكان ، و يؤكِّد على تأثير التَّقسيمات الاجتماعيَّة ، و الحالات اللاشعوريَّة المختزنة على علاقاتنا بالأمكنة و اختياراتنا لها .

و على الرَّغم من الارتباط بهذا المكان " البيت " إلَّا أنَّه لا يأخذ صفاتٍ حميميَّةٍ دافئةٍ ، بل يرتبط بذكرياتٍ قديمةٍ مخزونةٍ على شكل صورٍ معاديةٍ و كابوسيَّةٍ لرجلٍ يعبر في الظُّلمة جارَّاً امرأةً (أمَّها) من ثيابها ، لتنهال الدُّموع و الرَّكلات خلف بابٍ من الخشب القديم المعشَّق بالزُّجاج ، فتُكسَر ألواحه الملوَّنة ، و تقضي الأمُّ نهارها التَّالي في تضميد جراح الباب حتَّى لا يعبر البرد من شقوقه .

لقد تحوَّل البيت من مكانٍ أليفٍ إلى مكانٍ كابوسيٍّ ، لأنَّه كان مسرحاً للكراهيَّة ، ليغدو لصيقاً بحالةٍ نفسيَّةٍ تجرُّ معها الشُّعور بالخوف و البرد و الظُّلمة الذي رافق هند لتصبح غير قادرةٍ على النَّوم دون الاستئناس بصوت التِّلفاز ، و رصد حركات جيرانها ، لتوهم نفسها أنَّها تعيش بين مجموعةٍ من النَّاس و تطرد الصَّمت المطبق الذي تخافه .

و تبدو علاقة المرأة بالأماكن المفتوحة خارج البيت ، علاقةً يشوبها الكثير من التَّوجُّس و الخوف من المجهول ، ففي رواية " خشخاش " رأينا كيف انسحبتْ علاقة المرأة مع الأماكن المغلقة تبعاً للحالة النَّفسيَّة التي تعيشها إلى علاقتها بالأماكن المفتوحة التي تتراءى لها مغلقةً كذلك ، و لا مكان مفتوحٌ يثير بداخلها الطَّمأنينة سوى البحر .

---

(1) المصدر السابق : بروكلين هايتس ، ص8 .

و تبدو علاقة المرأة بالأماكن المفتوحة في رواية " اعترافات امرأةٍ " علاقةً شبه مقطوعةٍ ، فحتَّى عندما تصف بعض الأماكن المفتوحة تطلُّ عليها من مكانٍ مغلقٍ ، تقول : " مارستُ وحدتي في العلِّية أتأمَّل المدينة البيضاء ... شدَّني بياضها و زرقة اليمِّ و السَّماء و الشَّجر و الطَّير و البنايات و الهواء و المطر ... "[1] ، و إذا ما حلمتْ بمكانٍ أرحب ، فهي تتخيَّل نفسها تسكن قصراً أو داراً ضخمةً كقصر الدَّاي مصطفى باشا ، أو قصر الباردو ، أو دار عزيزة باي ، مأخوذةً بالحكايات المثيرة و الرَّاحة و الجمال التي تسكن تلك القصور و الدُّور ، بغرفها الواسعة و زاربيِّها المبثوثة و ساعاتها الكبيرة و مراياها التي ترى نفسها فيها امرأةً " تاريخها عريضٌ و طويلٌ .. امرأة بقاماتٍ شامخةٍ "[2] ، دون التَّنبُّه إلى أنَّ هذه الدُّور و لو اتَّسعتْ تبقى شرنقةً منعزلةً داخل حدودها الهندسيَّة ، و حتَّى لو تحوَّلتْ إلى طقسٍ رمزيٍّ يقدح ذاكرة الحنين و أبَّهة الماضي ، تبقى مرتبطةً بمجموعةٍ من التَّصوُّرات التي فُرضتْ على المرأة و التي لم تشفع رغم اتِّساعها لعزيزة باي " المحبوبة عند زوجها التي ارتبط اسمها بذاك الحبِّ الجارف الذي قتلها بضربة سيفٍ حادٍّ .. قتلتها غيرته الجنونيَّة بها .. حتَّى حبِّه لها لم يشفع لها عن قتلها بيده .. "[3] ، و لم يشفع لها البيت المغلق على رحابته و ثرائه ، و بقي الرَّجل مسيطراً عليها داخله بأحكامه و قوانينه و سيفه .

---

(1) بنور ، عائشة : اعترافات امرأة ، ص121 .

(2) المصدر السابق ، ص123 .

(3) المصدر السابق ، ص122 .

و سؤال الكاتبة عن النِّساء " هل تحرَّرن من عبوديَّة الجدران الأربعة ؟ "[1] ، تجيب عليه هذه النُّصوص التي تركِّز على ازدحام الأماكن المغلقة ، بأنَّ المرأة لم تتحرَّر بعد من عبوديَّة الجدران الأربعة كما يجب لها و عليها .

و في " بروكلين هايتس " تظهر الأماكن المفتوحة قليلةً مقارنةً بالمكان المغلق الأثير " البيت " ، كشوارع ضواحي بروكلين التي تسير عبرها للتَّسوُّق و اصطحاب ابنها .
كما يظهر مكانٌ عامٌّ " المقهى " الذي احتفظ حتَّى في أميريكا على فكرة التَّقسيم الحريميِّ – الذُّكوريِّ للأمكنة .

البناء المكانيُّ في رواية " ستر " :

يسترعي البناء المكانيُّ في رواية " ستر " – على وجه الخصوص دون بقيَّة الرِّوايات قيد الدِّراسة – الاهتمام لما فيه من تنوُّعٍ أوَّلاً ، و لما يحمله من دلالاتٍ تدلُّ على عناية المؤلِّفة و وعيها الواضح بأهميَّة توظيف المكان من مغلقٍ و مفتوحٍ ، حميميٍّ و معادٍ تبعاً للحالة النَّفسيَّة للشَّخصيَّات ، و انطلاقاً من خلفيَّةٍ اجتماعيَّةٍ و تاريخيَّةٍ و ثقافيَّةٍ ، جعلتْ من المكان مكوِّناً فاعلاً و بارزاً بروزاً يلفت الانتباه ، لا بوصفه ديكوراً في الرِّواية ، بل بوصفه محرِّكاً يرفع الكثير من الدِّلالات الرَّاكدة و يضعها في الواجهة .

ينهض البناء المكانيُّ في الرِّواية على أساسين ؛ أساسٌ ينفتح فيه المكان على فضاءٍ من الأمكنة ، و أساسٌ موازٍ ينغلق فيه المكان متحجِّماً داخل الجدران . و هذا التَّقسيم المكانيُّ يتبع

---

(1) المصدر السابق : اعترافات امرأة ، ص118 .

التَّقسيم الحكائيَّ الذي وزَّعته الكاتبة بين شخصيَّتي العمل الرَّئيستين مريم و طفول .

حيث لازمت الأمكنة المغلقة و الضَّيِّقة الشَّخصيَّة طفول ، و هذا يتناسب مع أفكارها و تطلُّعاتها التي أغلقتْها و اختصرتها في وجود الرَّجل ، لذلك فقد كانت الأمكنة التي دارتْ عليها أحداث حكايتها لا تخرج عن البيت و المكتب الضَّيِّق ، حتَّى صلاتها اختصرتْها في سجَّادةٍ ممدودةٍ في رقعةٍ ضيِّقةٍ ، و لم تعرف المعنى الأوسع للصَّلاة و التَّأمل الكونيِّ في الفضاء المفتوح . على عكس الفضاء المكانيِّ الذي تحرَّكتْ فيه مريم و الذي يتَّصف بكثرة الأماكن المفتوحة و العامَّة ، التي تُظهر مدى حساسيَّة هذه الشَّخصيَّة للأمكنة ، و تأمُّلاتها العميقة في تشكيلاتها ، و يمكن رصد هذه الأماكن الكثيرة على النَّحو الآتي :

- مدينة لندن ، بشوارعها و مقاهيها و أسواقها الشَّعبيَّة و متاحفها و مسارحها ... إلخ . و تظهر فكرة تحوُّل العلاقة بين المكان و الإنسان من خلال علاقة مريم بمدينة لندن ، التي كانت ترى فيها ملاذها الوحيد ، و المضمار الذي يأخذها في عالمٍ من الحرِّيَّة الفرديَّة بعيداً عن الهموم و الإحباطات ، و التي فقدتْ سحرها بمجرَّد غياب بدر ، فتتحوَّل في نظر مريم إلى " مدينةٍ ماصَّةٍ للدِّماء و الطَّاقة "[1] ، و تسقط منها الرَّغبة في التِّجوال في تلك الشَّوارع المزدحمة بالأجساد المسرعة ، التي كانت تحبُّ السَّير عبرها ، و مع ذلك فهي لا تهرب من الأماكن المفتوحة باتِّجاه الأماكن المغلقة ، بل تتابع اكتشاف ذاتها التي تشكِّل نقطةً في الكون من خلال تأمُّل محتويات هذا الكون من أماكن لا تحدُّها جدرانٌ ، و لا تنغلق على فكرة التَّقسيم الحريميِّ – الذُّكوريِّ .

- نهر النِّيل و الرِّيف الفرعونيُّ القديم الذي يتخلَّق من جسده ، حيث أقامتْ مريم عرسها على متن

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، ص27 .

مركبٍ ترسو على ضفَّة النِّيل في مكانٍ مفتوحٍ ، على عكس طفول التي أقامتْ عرسها في صالةٍ مغلقةٍ . و لا تكفُّ الكاتبة على لسان الشَّخصيَّة مريم عن فلسفة العلاقة بين المكان و الإنسان ، مستدعيةً الماضي و الحاضر و الأسطورة لتقيم جسوراً من القرابة بين الإنسان و المكان السَّابق لوجوده ، تقول واصفةً إحساس مريم بالمكان : " شعرتْ بشيءٍ فيها يتسرَّب للشقِّ في جسد النِّيل ... تشعر بنداء الكتبة الذين ألَّههم المصريون القدماء ... جاموسةٌ فاحمةٌ مهيبةٌ بعمر ثلاثة آلاف عامٍ تتماهى بالعتم و ترسل لمعتها لعين مريم ... أقدم مياه الأرض هذا النِّيل ، مياهٌ تجري من خرجة حوَّاء من ضلع آدم ، مياهٌ سابقتْ هبوطه من الفردوس ، ليس كذاك الماء يحمل جسدها لكهوفٍ لم تعرفها من قبلٍ "[1] .

لا تظهر العلاقة بين الإنسان و المكان علاقةً نفعيَّةً فقط في هذا العمل ، بل يظهر المكان كياناً متنفِّساً محمَّلاً بالرُّموز و الإشارات و التَّاريخ المتعالق مع تاريخ الإنسان و وجوده . و ينطوي هذا الرَّبط بين جسد المرأة و المكان المتمثِّل بجسد النِّيل على معاني عميقةٍ تُشعر مريم أنَّ لها جسداً قديماً قدم النِّيل المحاط بنداءات الكتبة المؤلَّهين ، كما جسد المرأة المحاط بالتَّصوُّرات المؤلَّهة منذ القدم .

- البحر : يُعتبر البحر بما يتمتَّع به من انفتاحٍ بلا حدودٍ ، مكاناً مؤثِّراً في الذَّات الإنسانيَّة منذ القدم ، فهو حلمٌ و ذاكرةٌ و رمزٌ و مخيِّلةٌ[2] ، بكلِّ ما ينطوي عليه من رهبةٍ و رحابةٍ تمنح مساحةً

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص67 .

(2) انظر : المحادين ، عبد الحميد : جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2001م ، ص73 .

شاسعةً للتَّأمُّل و الحلم و استرجاع حمولاته الدِّلاليَّة و الميثولوجيا التي تسكن عمقه . تتعدَّد وجوه العلاقة بين الإنسان و البحر و تكثر استناداً إلى تجربة الذَّات الإنسانيَّة مع هذا المكان ، و التي تُنتج بدورها المواقف العقليَّة و النَّفسيَّة تجاهه ، فهو رمزٌ للخير إذا أعطى ، و رمزٌ للأمل المسافر على امتداده ذهاباً واعداً بحياةٍ جديدةٍ ، و جيئةً مؤمِّلاً بلقاء الأهل ، و هو رمزٌ للسَّطوة إذا غضب ، و رمزٌ للفجيعة بكلِّ ما ابتلعه من أحبابٍ ، و مسكنٌ للأسطورة التي نسجها الخيال الشَّعبيُّ مُسبغاً عليه كلَّ صفات الهيبة و العظمة و الغموض ، و الأهمُّ أنَّه معبدٌ مفتوحٌ للصَّلاة و التَّأمُّل منذ الأزل ، فكم مرَّ عليه من أولياء و أنبياء مسبِّحين عظمة الخالق على ظهره و في بطنه ، و هنا في هذا النَّصِّ يظهر البحر محمَّلاً بهذه الدِّلالة الرُّوحانيَّة ، فها هي مريم تقصده لإفراغ شوائب القلب ، و ممارسة صلاةٍ من نوعٍ خاصٍّ ، تقول : " اعتقدتُ بأنَّني قد بلغتُ قاع الوحدة ، لم يكن هناك من مخرجٍ ، ثمَّ خطرت لي الصَّلاة ، أردتُ أن ألهج بصلاةٍ لم يصلِّها من قبل بشرٌ ... جئتُ هنا ربَّما لأصلِّي في ماء ، و أنحر هذا الدَّم المتجمِّد بعروقي "[1] .

- الصَّحراء : تظهر الصَّحراء كمكانٍ حميميٍّ بالنِّسبة لأهلها الذين سكنوها منذ القدم ، و مصدرٍ للإلهام و التَّأمُّل و الانطلاق دون قيودٍ ، و لا تنسى الكاتبة بعد أن وضعتْ مريم في شتَّى أماكن العالم المفتوحة أن تعيدها إلى المكان المفتوح الأقرب إلى نفس البدويِّ ، و الأقدر على تفجير طاقاته الكامنة ، إلى أرض الأجداد و الفردوس المخفيِّ في قلب الصَّحراء الأسطوريَّة التي مازالت رمزاً لسحر الشَّرق ، حيث تنطلق مريم في رحلة تسلُّقٍ مع مجموعاتٍ بشريَّةٍ من بلدانٍ أجنبيَّةٍ

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، ص134 -135 .

مختلفةٍ لتكتشف نوعاً جديداً من الصَّلاة صعوداً في طقسٍ " يعطي القفر و السَّماء ملمحاً قدسيَّاً مرحِّباً "[1] ، لتتعلَّم من بعد هذه التَّجربة كيف تعلن هويَّتها لأوَّل مرَّةٍ على الملأ .

إنَّ كثرة الأماكن المفتوحة في الرِّواية ، و الاعتناء بوصفها ليس مادِّيَّاً وحسب ، و إنَّما بطريقةٍ فلسفيَّةٍ . تعيد روابط الإنسان بالمكان ، و تعبِّر عن مدى حاجة الذَّات الإنسانيَّة إلى اكتشاف مجاهلها في أمكنةٍ مفتوحةٍ ، و التَّوصُّل إلى أنَّ للعبادة و الحرِّيَّة طرقاً كثيرةً للمارسة .

و في الفضاء المكانيِّ الخاصِّ بالشَّخصيَّة مريم ، تظهر بعض الأماكن المغلقة متمثِّلةً بغرفتها في بيت أهلها الموصدة بإحكامٍ ، و لا أثر فيها لثقبٍ في الجدار يدخل منه النُّور ، و الأماكن المغلقة التي ظهرتْ داخلها أثناء علاقتها بمحسن للدِّلالة على انحباس ذاتها خلال تلك العلاقة ، و قد بدتْ هذه الأمكنة بالنِّسبة للشَّخصيَّة أمكنةً غير مستراحٍ لها و بها .

و المكان المغلق الوحيد الذي ظهر كمكانٍ حميميٍّ بالنَّسبة لمريم الشقَّة الصَّغيرة التي جمعتها ببدرٍ و التي حملتْ كلَّ صفات البيت الحقيقيِّ ، ذلك المكان الخاصُّ الذي قال عنه بلاشار : " البيت ركننا في العالم ، و هو كوننا الحقيقيُّ الأوَّل "[2] .

تأنيث المكان :

إنَّ اعتناء رجاء عالم بالمكان في روايتها أخذ أبعاداً كثيرةً عميقة الدِّلالات ، و أكثرها لفتاً للنَّظر دلالة المكان المؤنَّثِ الذي جرى تذكيره ، و طمس معالم الأنوثة فيه . و حديثها في ذلك

---

(1) المصدر السابق : ستر ، ص211 .

(2) بلاشار ، غاستون : جماليات المكان ، ص42 .

كان مركَّزاً في أغلبه على مدينة جدَّة التي تصفها بالمدينة الأنثى ، التي تحمل لقب عروس البحر بعفويَّةٍ مغويةٍ ، فهي كما أرادها عمدتها الفارسيُّ تمتلك جسداً على هيئة أنثى و كلُّ ما فيها يتدوَّر و ينساب و يتلوَّى رافضاً الخطوط المنكسرة الحادَّة بميادينها و ساحاتها و قصورها . هذه المدينة التي تختنق الآن " لأنَّها استكثرتْ من العشَّاق ، تنادوا لغزوها ، لسكناها من كلِّ أطراف الرَّمل ... تكاثر العُمَد على المدينة ، تركوا بصماتهم في اقتلاع علامات تأنيثها تارةً و تارةً في طيِّ أجنحتها من السَّماء ، و في تقليم أو إهمال متاحفها المفتوحة في الهواء ... و في الحدِّ من إغواء تدويراتها و تذكير طرقاتها "[1] .

إنَّ هذا التَّعامل الحسَّاس مع المكان و التنبُّه إلى محاولات طمسه و تملُّكه التي تشبه محاولات طمس الأنوثة و تملُّكها ، و إعلاء الوجود المركزيِّ ذي القطب الواحد في كلِّ الميادين ، يحمل وعياً بأهميَّة خلخلة الفكر الأبويِّ بتطويع جميع عناصر الخطاب ، فقد جرى الحديث كثيراً جدَّاً حول تأنيث اللغة ، و سعي الكاتبات النِّسويَّات نحو خلخلة لغة الخطاب السَّائد ، حتَّى هُمِّش دور باقي عناصر الخطاب .

لقد بنتْ رجاء عالم الفضاء المكانيَّ في روايتها بطريقةٍ هندسيَّةٍ مقصودةٍ و مدروسةٍ ، و جعلتْ منه شخصيَّةً رئيسةً في العمل تتساوق مع طبيعة الشَّخصيَّات البشريَّة و مدى وعيها و تطلُّعاتها ، و حاولتْ الكشف عن وجوه المكان الحقيقيَّة بما تحمله من أبعادٍ تاريخيَّةٍ و حضاريَّةٍ و ثقافيَّةٍ ، و بما لها من قدرةٍ على التَّأثُّر و التَّأثير بباقي مكوِّنات العمل الرِّوائيِّ .

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، ص36 .

2- 2 الزَّمن :

يتزايد اهتمام الدِّراسات النَّقديَّة بعنصر الزَّمن في الرِّواية لما له من تمظهراتٍ هامَّةٍ داخل البنية الرِّوائيَّة ، فليستْ الرِّواية سوى مجموعةٍ من الأحداث التي تمرُّ بها شخصيَّاتٌ تتحرَّك و تنمو و تضطرب ضمن قالبٍ زمنيٍّ .

و يمكن التَّمييز من وجهة نظرٍ لسانيَّةٍ بين مفهومين مختلفين للزَّمن ، فهناك الزَّمن الفيزيائيُّ ، و هو زمنٌ ينمو نموَّاً خطِّيَّاً متصاعداً و لامتناهٍ ، و هناك الزَّمن الحدثيُّ ، و هو زمن الأحداث التي تغطِّي حياتنا كمتتاليةٍ حدثيَّةٍ[1] .

و الزَّمن في الرِّواية يتجسَّد من خلال سرد الأحداث ، و هو زمنٌ تخييليٌّ ، أو زمنٌ داخليٌّ مقارنةً بالزَّمن الفيزيائيِّ الخارجيِّ ، أي زمن الأحداث في الواقع[2] .

أي أنَّه يجب التَّمييز بين زمنين أساسيَّين في العمل الرِّوائيِّ : زمن القصَّة ، و زمن السَّرد ، فالأوَّل خاضعٌ للتَّتابع المنطقيِّ للأحداث ، و الثَّاني متحرِّرٌ من هذا التَّسلسل ، فليس من الضَّروريِّ أن يتطابق تتابع الأحداث في الرِّواية مع ترتيب الأحداث كما جاءتْ .

و الزَّمن الدَّاخليُّ يتداخل مع النَّسيج الرِّوائيِّ تداخلاً تامَّاً ، و له أهميَّةٌ كبيرةٌ في عمليَّة البناء الرِّاوئيِّ ، إذ يحدِّد آليَّة انتقاء الأحداث و ترتيبها ، فلابدَّ " للعمل الفنِّيِّ من بنيةٍ زمانيَّةٍ تعبِّر عن

---

(1) انظر : يقطين ، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ، ص64 .

(2) انظر : قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص33 .

حركته الباطنيَّة و مدلوله الرُّوحيِّ بوصفه عملاً إنسانيَّاً حيَّاً "[1] .

لقد اعتمدت الرِّواية التَّقليديَّة على السَّير الخطِّيِّ المتتابع للزَّمن ، و مع تطوُّر الرِّواية الحديثة ، يُمكن القول إنَّ مسار الزَّمن الرِّوائيِّ التتابعيِّ البسيط تكسَّر ، و أخذ أبعاداً معقَّدةً و متداخلةً ، حيث أصبحت الرِّواية تتنقَّل في سرد الأزمنة وفق ما تفرضه الضَّرورة الفنِّيَّة ، ممَّا أدَّى إلى تداخل الزَّمن مع بقيَّة عناصر البناء الرِّوائيِّ ، و لم يعد يتمتَّع " بوجودٍ مستقلٍّ نستطيع أن نستخرجه من النَّصِّ مثل الشَّخصيَّة ، أو الأشياء التي تشغل المكان ، أو المظاهر الطبيعيَّة ، فالزَّمن يتخلَّل الرِّواية كلَّها ، و لا نستطيع أن ندرسه دراسةً تجزيئيَّةً ، فهو الهيكل الذي تُشيَّد فوقه الرِّواية "[2] .

و ربَّما يعود السَّبب في انقطاع التسلسل الزَّمنيِّ المتتابع في الرِّواية الحديثة إلى تأثُّر الكتَّاب بنمط الحياة المعاصرة ، " ما جعل الكثير من الكتَّاب يقدِّمون سردهم ككتلٍ موضوعةٍ جنباً إلى جنبٍ ، و كأنَّما لإشعارنا بقوَّة تلك الانقطاعات في وجود الإنسان ذاته "[3] .

ستهتمُّ هذه الدِّراسة بالزَّمن الدَّاخليِّ للرِّواية و الذي يسير وفق بعدين : بعدٍ أفقيٍّ ، وآخر عموديٍّ . يمثِّل البعد الأفقيُّ مختلف التَّغيُّرات التي تطرأ على التَّتابع الزَّمنيِّ الطَّبيعيِّ و تؤدِّي إلى حدوث

---

(1) إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، (د.ت) ، ص27 .

(2) قاسم ، سيزا : بناء الرواية ، ص27 .

(3) بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2 ، 1982م ، ص100 .

إحدى العمليَّتين :

1- السَّرد الاستشرافيُّ (الاستباق) :

و هو رواية أحداث لم تقع بعد ، أي أنَّه " مخالفةٌ لسير زمن السَّرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية ، و ذكر حدثٍ لم يحن وقته بعد "[1] . و يقضي ذلك إلى تغيُّر نظام الأحداث النَّمطيِّ عن طريق تقديم متواليات حكائيَّةٍ قبل أخرى سابقةٍ عليها ، أي القفز على فترةٍ من زمن القصَّة ، و التَّطلع إلى ما سيحدث من مستجدَّاتٍ في مستقبل الأحداث .

و تعدُّ هذه الاستشرافات بمثابة توطئةٍ لما سيجيء من أحداثٍ ، فتأخذ شكل الحلم الكاشف للغيب ، أو شكل التَّنبُّؤ ، و الافتراضات بشأن المستقبل ، و له أنواعٌ مختلفةٌ حسب اختلاف موقع الحدث المستبق في حكاية الرَّاوي الأساسيَّة[2] .

و قد تضمَّنت الرِّوايات قيد الدِّراسة الكثير من الاستشرفات التَّشويقيَّة ، أو التي تتنبَّأ بمستقبل الأحداث و الشّخصيَّات . ففي رواية " عين الهرِّ " تقول السَّاردة المثقَّفة : " سرقتْ أيُّوبة الوقت كلَّه ... فبها سأخرج بروايةٍ ، أمَّا معك ، فربَّما لن أخرج أبداً "[3] ، و هذا استشرافٌ تنبُّؤيٌّ بما ستؤول إليه علاقتها بأيُّوبة ، و بما ستثمره من إنتاج روايةٍ ، و استشرافٌ بما ستؤول إليه علاقتها بالحبِّ الغامض الذي علمتْ أنَّه لن يفضي إلى شيءٍ منذ البداية .

---

(1) زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات – نقد الرواية ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص15 .

(2) المرجع السابق ، ص16 .

(3) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص38 .

و في رواية " اعترافات امرأةٍ " استشرافٌ من نوعٍ خاصٍّ ، حيث يأتي على شكل رؤيا كاشفةٍ : " سينفجر غضب السَّماء في الخارج ... الكلُّ كان يسبح لا شيء كان ضدَّ التَّيَّار حتى الأجساد لم تقوَ على السِّباحة ضدَّ التَّيَّار .. فالطُّوفان وحده كان السَّيِّد ... رأيتُ النَّاس يهرعون و يصرخون و يبكون ، يفترشون الأرض خشية أن تتهاوى البنايات فوقهم بعدما تزحزحتْ من مكانها .. يهرع الملوك نحو الأديم و قد نزعوا تيجانهم بعد أن عاثوا في الأرض فساداً .. "[1] .

و يبدو هذا الاستباق متجاوزاً خاتمة الرِّواية ، و متعدِّياً للحدث الرَّئيس الذي تتكوَّن منه الحكاية متنبِّئاً بحاضرنا ، متَّخذاً شكل الاستباق الخارجيِّ ، و متعالقاً مع أبيات أبي البقاء الرُّنديِّ التي استهلَّت المؤلِّفة روايتها بها :

لكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصان فلا يُغرَّ بطيب العيش إنسان

أين الملوك ذوو التِّيجان من يمنٍ و أين منهم أكاليلٌ و تيجان

و في رواية " بروكلين هايتس " تظهر مجموعةٌ من الاستشرافات المغلَّفة بالحكمة و الغموض ، و أبرزها ما جاء في نهاية الرِّواية من استشرافات تتنبَّأ بمستقبل هند و ابنها الذي سيتشابه مع قصَّة حياة ليليت ، و تؤكِّد عليه إيميليا الرُّوسيَّة بقولها الموجَّه إلى هند : " أنتِ مازلتِ صغيرةً يا ابنتي و لم تعيشي شيئاً . بعد حين تصبحين في عمري . فتدركين يا صغيرتي أنَّ كلَّ الأشياء التي عرفناها تصيرُ متشابهةً بشكلٍ يثير الدُّوار "[2] .

---

(1) بنور ، عائشة : اعترافات امرأة ، ص15 -16- 17 .

(2) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص273 .

هذا الاستشراف حُمِّل بأحداثٍ ستقع في زمنٍ قادمٍ ما صعَّد الحالة النَّفسيَّة عند البطلة هند ، مشعراً إيَّاها بالخوف من هذا الهول القادم الذي سيجعلها نسخةً عن غيرها بمصيرٍ بائسٍ .

2- السَّرد الاستذكاريُّ (الاسترجاع) :

الذي يقوم على عودة الرَّاوي إلى حدثٍ سابقٍ ، و هو عكس الاستباق و له أنواع مختلفةٌ[1]. حيث يحيلنا إلى أحداثٍ سابقةٍ للنُّقطة التي وصل إليها الحكي " لتسليط الضُّوء على ما فات أو غمض من حياة الشَّخصيَّة في الماضي ، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السَّرد "[2] .

و قد حفلت الرِّوايات قيد الدِّراسة بالاسترجاعات ، بل إنَّ هذه الصِّيغة الزَّمنيَّة قد شكَّلتْ ركيزةً أساسيَّةً من ركائز السَّرد في هذه الرِّوايات . فقد بدأتْ رواية " ستر " من نقطةٍ في الحاضر ثمَّ دخلتْ مريم في تأمُّلٍ استرجاعيٍّ لما حدث معها خلال عامٍ كاملٍ ، قبل أن تُفضَح علاقتها ببدر أمام أمِّها لتمرَّ أمامها " مشاهد حياتها مثل عروض برودواي جديرةٌ بالتَّرويج وراء شبَّاك تذاكر للعامَّة . جلستْ بينما صدى عامٍ مضى يترجَّع في المدينة حولها "[3] .

و هذا الاسترجاع للأحداث له أهميَّةٌ في تفسير المشهد الحواريِّ الذي دار بينها و بين أمِّها في بداية الرِّواية .

---

(1) انظر : زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص18- 19 -20 .

(2) المرجع السابق ، ص18 .

(3) عالم ، رجاء : ستر ، ص10 .

و كذلك حفلتْ " عين الهرِّ " بالاسترجاعات حتَّى تكاد تكون السِّمة الغالبة على السَّرد ، حيث سُردتْ جميع الأحداث التي مرَّتْ بها أيُّوبة بطريقةٍ استذكاريَّةٍ عادتْ بها إلى الطفولة و تدرَّجتْ معها حتَّى عادتْ لتلتحم مع نقطة الحاضر في ختام الرِّواية ، حيث آلت حال أيُّوبة إلى خادمةٍ في مسجدٍ .

و قد انبنتْ رواية " بروكلين هايتس " على تناوب بعدين زمنيَّين ، لتنتقل الشَّخصيَّة في حركةٍ بندوليَّةٍ بين الماضي باستخدام السَّرد الاستذكاريِّ ، و الحاضر . محاولةً القبض على الذَّاكرة الهاربة في زمنٍ اختلطتْ فيه الوجوه . و اللافتُ للنَّظر أنَّها آثرتْ أن تمتح من بئر ذكريات الطُّفولة بدلاً من أن تسترجع ذاكرتُها أحداث السَّنوات القريبة السَّابقة لهجرتها باستثناء إشاراتٍ قليلةٍ تعود بها إلى تجربتها الزَّوجيَّة المحبطة ، و يبدو أنَّ هند تحاول من خلال هذا الإفراط في السَّرد الاستذكاريِّ المحافظة على ذاكرتها حتى لا تصاب بالعطب ، فتصبح مشابهةً لذاكرة ليليت ، مفضِّلةً إسقاط السِّنين التي لم تعد تريد تذكُّرها .

لقد تضافرتْ هاتين المفارقتين الزَّمنيَّتين (الاستباق و الاسترجاع) لترتيب الأحداث على المحور الزَّمنيِّ للرِّوايات ، لكنَّ المُلاحَظ أنَّ الاسترجاع هو السَّمة الغالبة على السَّرد كونها أكثر ملاءمةً له ، فالاستشراف عادةً ما يتمُّ باستخدام تقنيَّة الحلم ، أو يأخذ شكل التَّنبُّؤات و الافتراضات و يشيع أكثر في النُّصوص التي تُروى بضمير المتكلِّم[1] .

---

(1) انظر : زيتوني ، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص15 .

أمَّا البعد العموديُّ فيتَّصل بوتيرة سير الأحداث من سرعةٍ و إبطاءٍ ، فالتَّسريع الزَّمنيُّ يقضي باستعمال صيغٍ حكائيَّةٍ تساعد على اختزال زمن القصَّة من خلال الاعتماد على :

1- التَّلخيص :

حيث يجري سرد أحداثٍ و وقائع جرتْ في مدَّةٍ طويلةٍ في صفحاتٍ قليلةٍ ، و ذلك للدَّفع بالأحداث إلى الأمام ، و تسريع وتيرة السَّرد كما في رواية " بروكلين هايتس " ، فقد سردتْ هند أحداث زواجها السَّريع ، و سبب انفصالها باختصارٍ ، فبعد اكتشافها الأوَّل لخيانة زوجها " أصبحت الخطيئة سلسلةً من الخطايا التي تتكرَّر ، و تفقد في كلِّ مرَّةٍ قدرتها على إحداث الصَّدمة ، تفقد الكثير من ثقلها ، يتحوَّل البكاء إلى صمتٍ ، و الصَّمت إلى اشمئزازٍ ، ثمَّ يتحوَّل الاشمئزاز إلى حيادٍ باردٍ بائسٍ "[1] ، فهي لم تعمد إلى شرح هذه المواقف التي تكرَّرتْ بصورةٍ تفصيليَّةٍ بل فضَّلتْ أن تختصرها ببضع جمل كي تتجاوز التَّكرار و الملل ، و تسرِّع حركة السَّرد ، و تلتفتَ إلى الأحداث الهامَّة .

2- الحذف :

و فيه يتمُّ تجاوز بعض الفترات الميتة أو الجامدة في القصَّة ، أي إغفال فترةٍ من زمن القصَّة و إسقاط ما انطوتْ عليه من أحداثٍ كونها غير ضروريَّةٍ في عمليَّة سير الرِّواية و فهمها[2] .

ففي " بروكلين هايتس " أيضاً ، يتجلَّى الحذف في تجاوز هند لفترةٍ زمنيَّةٍ طويلةٍ كانت قد شغلتْ

---

(1) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص113 .

(2) انظر : زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص74- 75 .

عمرها بين ماضي طفولتها و زواجها ، لتبدو هذه الفترة كفجوةٍ فارغةٍ لا توجد أيَّة إشاراتٍ تحيل عليها .

و في عمليَّة الإبطاء الزَّمنيِّ يتمُّ تعطيل الزَّمن ، و يُفسَح المجال لتوسيع الزَّمن السَّرديِّ باستخدام الصِّيغتين الآتيتين :

1- السَّرد المشهديُّ أو المشهد :

و هو " أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرِّواية حين تقدِّم الشَّخصيَّات في حالة حوارٍ مباشر "[1] .

يحضر المشهد الحواريُّ حضوراً ملفتاً في رواية " خشخاش " ، حيث يتمحور حول أحداثٍ تخيُّليَّةٍ ، فيدور الحوار بين امرأةٍ عاديَّةٍ و امرأةٍ مُتخيَّلةٍ طالعةٍ من ذات المرأة العاديَّة أو من نبات الخشخاش كما أراد لها المُتخيَّل الرِّوائيُّ ، ليجسِّدها في شخصيَّةٍ أخرى و كأنَّها منفصلةٌ ، لها كيانها الخاصُّ و أفكارها و رؤاها الخاصَّة ، لذا فإنَّ الحديث مع هذه الذَّات الموازية لا يأخذ شكل المونولوج الدَّاخليِّ الذي يركِّز وجهة النَّظر في وعي شخصيَّةٍ واحدةٍ[2] ، بل يأخذ شكل المشاهد الحواريَّة ، ذلك أنَّ شخصيَّة المرأة العاديَّة لا تعترف بالأخرى صوتاً نابعاً من داخلها ، بل تصرُّ على التَّوسُّل بالغرائبيِّ ، و استدعائها مرَّةً من نبات الخشخاش و مرَّةً من الحلم و مرَّةً من فقاعة حبرٍ ، لتكون شخصيَّةً أخرى منفصلةً عنها . يأخذ الحديث الذي يجري بين الشَّخصيَّة الحقيقيَّة و الشَّخصيَّة المُتوهَّمة شكل الحوار القائم على اختلاف وجهات النَّظر في وعي شخصيَّتين مختلفتين ظاهريَّاً

---

(1) المرجع السابق : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص154 .

(2) المرجع السابق ، ص163 -164 .

كاختلاف وجهتي نظرهما في تفسير مصطلح نقدي :

" – ألم يتَّهموني بالجنون عندما بهرني البحر و سمعتُ وحدي حديثه في أوركيسترا كاملةٍ ؟

- هذه سرقةٌ ، انتبهي ، هناك كاتبةٌ ألَّفتْ نصَّاً يحمل هذا العنوان " أوركسترا " .

- ليستْ سرقةً ، مجرَّد استعارةٍ ... "[1] .

تكشف هذه المشاهد الحواريَّة الكثير من أسرار الكتابة ، و أسرار الأنثى ، و تسلِّط الضُّوء على التَّفاصيل الصَّغيرة في الحياة اليوميَّة في قالبٍ دراميٍّ مسرحيٍّ .

و تكثر هذه المشاهد الحواريَّة في رواية " ستر " ، ابتداءً من المشهد الافتتاحيِّ الأوَّل الذي تبدأ فيه الرِّواية بحوارٍ دار بين مريم و والدتها ، و تحفل الرِّواية بهذه المشاهد التي ترينا مدى قدرتها على إبطاء السَّرد حدَّ الإيهام بتساوي زمن السَّرد مع زمن الحكاية مساواةً تقريبيَّةً . حيث لا يمكن للسَّرد أن ينقل بدقَّةٍ لحظات الصَّمت و التَّكرار التي يتخلَّلها الحوار[2] .

و تبدو بعض هذه المشاهد الحواريَّة غنيَّةً بالحمولات الثَّقافيَّة و الفلسفيَّة ، و بعضها مشاهد حواريَّةٌ عاديَّةٌ ، محمَّلةٌ بأسلوب حوارات الحياة اليوميَّة ، و ذلك وفقاً للموقف ، و كذلك تبعاً لثقافة و طبيعة اهتمامات الشَّخصيَّات التي تدير الحوار ، و نلحظ أنَّ تقنيَّة المشهد تبرز في بعض الرِّوايات بينما تقلُّ في بعضها الآخر ، مسهمةً في كسر رتابة السَّرد .

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص40 .

(2) انظر : يوسف ، آمنة : تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، ط1 ، 1997م ، ص88 .

انظر : زيتوني ، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص154 -155 .

2- الوصف :

حيث يعمد الرِّوائيُّ إلى توقيفاتٍ معيَّنةٍ و إبطاء حركة السَّرد إلى درجةٍ تبدو و كأنَّها قد توقَّفتْ عن التَّنامي . فيبدو زمن السَّرد أصغر من زمن القصَّة[1] ، و تكون مهمَّة الوصف تمثيل الأشياء و الأحداث و الحالات في وجودها و وظيفتها لتقديم معلوماتٍ تفسيريَّةٍ ، أو وضع الشَّخصيَّات داخل حيِّزها المكانيِّ و الزَّمانيِّ ، بالإضافة إلى وظيفته الجماليَّة و الإيقاعيَّة ، فلا تخلو روايةٌ من الوصف ، ذلك أنَّ كلَّ إشارةٍ إلى عناصر الحدث و ظروفه من الممكن أن تشكِّل تمهيداً لوصفه[2] .

لذلك فقد حفلت الرِّوايات بالوصف ، حيث بدا كثير الظُّهور في رواية " عين الهرِّ " مرتبطاً بالمكان ، مقدِّماً الكثير من المعلومات المعرفيَّة ، و مجلياً الكثير من الدِّلالات عن الحالة النَّفسيَّة للشَّخصيَّات في علاقتها بالمكان ، و عن الأوضاع الاجتماعيَّة ، و هذا يتبدَّى في الوصف المستفيض الذي ورد على لسان أيُّوبة لأحد قصور حلب الجديدة : " كلُّ شيءٍ من المرمر و الذَّهب و الفضَّة ... و مازلتُ واقفةً أتأمَّل في هذه الفرجة الزَّجاجيَّة الواسعة ، التي لا تشوبها شائبةٌ ، حتَّى ليكاد المرء يصطدم بها من دون أن يراها ، إذ يحسب القاعة تنفتح على تلك الحديقة الرَّائعة التي تتوسَّطها بركةٌ واسعةٌ ، يترقرق ماؤها الأزرق النَّظيف ، و يلمع تحت الشَّمس ، و حولها

---

(1) انظر : يوسف ، آمنة ، تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق ، ص93 .

(2) انظر : زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص171 -172 .

أشجارٌ من كلِّ صنفٍ و نوعٍ "[1] .

و هكذا فقد لعب الزَّمن ببعديه العموديِّ و الأفقيِّ دوراً هامَّاً في ترتيب الأحداث ، و التَّحكُّم بحركة السَّرد ملتحماً ببقيَّة عناصر البناء الرِّوائيِّ .

يبدو من خلال الرَّوايات قيد الدِّراسة أنَّ إحساس المرأة بالزمن إحساسٌ تراجيديٌّ فعلاً ، فبالإضافة إلى ظهور الزَّمن متشظِّياً في سردها ، يغلب الطَّابع التراجيديُّ على علاقة المرأة بالزَّمن المتقدِّم نحو الشَّيخوخة ، فمهما تباعدت الأزمنة و اختلفت ، تبقى المرأة هي المرأة . لذلك ليس من الغريب أن تتكرَّر صورة المرأة أمام المرآة في الأعمال الأدبيَّة ، غير قادرةٍ على الإذعان لقانون التَّقدُّم في السِّنِّ ، و ما يتركه من آثارٍ على الجسد . و لعلَّ ذلك راجعٌ بكلِّيَّته إلى العقليَّة التي تكرِّس تفوُّق الجسد على سائر مكوِّنات الذَّات الأنثويَّة ، التي تفقد كلَّ قيمتها إذا ما استلب الزَّمن سحرها الخارجيِّ . لذلك نجد الكثير من النِّساء يتمسَّكن بفكرة الشَّباب تمسُّكاً عنيفاً حدَّ المكابرة .

ينبعث هذا المشهد من عالم " خشخاش " ، ليظهر إصرار المرأة على تحدِّي قانون الشَّيخوخة ، حتَّى و لو اضطرَّت إلى إخصاب الفراغ ، و إخصاب الخيال ، و استدعاء صورةٍ موازيةٍ لا تشيخ ، و تحتفظ بكامل سحرها في كلِّ وقتٍ ، فعند سؤال ذاتها الموازية : " في وحدتك ، كنتِ تحاورين المرآة ، أتخافين العمر؟ "[2] ، تردُّ عليها : " ألا يشيخ جنسك ؟ "[3] ، و في ذلك

---

(1) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص143 .

(2) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص77 .

(3) المصدر السابق ، ص77 .

دلالةٌ على سيطرة هذه الفكرة على ذهنيَّة المرأة ، التي جعلتها تلازم المرآة ، وتصرُّ على إبقاء الشَّباب بإرادةٍ ذاتيَّةٍ ، تمارس ألعابها مع العمر للالتفاف عليه باستدعاء الماضي و صورة الشَّباب ، و خداع المرآة : " ألتقط أحمر الشِّفاه و أخطُّ شفتيَّ ، هي لعبةٌ ألعبها مع العمر ، هاأنذا أكثر نضارةً ، العمر ، سيظلُّ يتقدَّم ، و أظلَّ أصطحبه ،لا أعرف متى ألقي عصاي لألتقط عصاه "[1] .

و هذا المشهد يتكرَّر في الكثير من الرِّوايات كرواية " المحبوبات " ، و رواية " بروكلين هايتس " ، في صورةٍ تؤكِّد سيطرة الفكر الجمعيِّ التي مازالت ترسِّخ فكرة المرأة الجسد / المرأة اللاشيء دون سحر الشَّباب ، لأنَّ الموروث الثَّقافي جعل " كلَّ ما هو مؤنثٌ بشعاً ، و ليس على المرأة كي تظلَّ جميلةً إلَّا أن تحافظ على جسدها " [2]

2-3 الشَّخصيَّات :

تعدُّ الشَّخصيَّة عنصراً هامَّاً من عناصر البناء الرِّوائيِّ ، فهي الطَّاقة الدَّافعة للنَّصِّ ، و هي العنصر الأساسيُّ الذي يضطلع بمهمَّة نموِّ السَّرد و تدفُّقه داخل الرِّواية ، بكلِّ اختزاناته الزَّمانيَّة و المكانيَّة ...

و تُعرَّف الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة على أنَّها " كلُّ مشاركٍ في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً ، أمَّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشَّخصيَّات ، بل يكون جزءاً من الوصف "[3] .

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص75 .

(2) الغذامي ، عبد الله : المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2006م ، ص166 .

(3) زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص113 -114 .

و ينبغي التَّفريق بين الشَّخصيَّة و الشَّخص ، فالشَّخصيَّة صوغ اللغة و ليس لها وجودٌ خارج النَّصِّ الرِّوائيِّ . و قد تتشابه صفات الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة مع صفات الشَّخص الواقعيِّ ، ففي الرِّوايات التَّاريخيَّة نلمس تشابهاً بين الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة و الشَّخص التَّاريخيِّ ، لكنَّهما يبقيان منفصلين عن بعضهما البعض ، فلا شيء يمنع الرِّوائيَّ من أن ينسب أقوالاً و أفعالاً إلى شخصيَّته الرِّوائيَّة لم يذكرها التَّاريخ عن الشَّخص الحقيقيِّ[1] .

و قد اختلفت المعايير التي تُصنَّف على أساسها الشَّخصيَّات ، فقد تُصنَّف وفق دورها داخل الرِّواية ، فتكون رئيسةً أو ثانويَّةً ، أو وفق تغيُّر أوضاعها أو مواقفها تطوُّراً أو ركوداً ، فتكون مسطَّحةً أو مستديرةً أو ناميةً ... ، أو تُصنَّف من خلال علاقتها بدائرة الحدث ، و قد اعتبر جيرار جينيت الشَّخصيَّة أثراً من آثار الخطاب ، و فضَّل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشَّخصيَّة ، أي التَّشخيص بدل دراسة الشَّخصيَّة مباشرةً[2] .

لقد كانت الشَّخصيَّة ذات الحضور الأبرز في الرِّوايات النِّسويَّة التَّقليديَّة ، الشَّخصيَّة المسطَّحة ذات البعد الواحد و الصِّفات المحدَّدة و الأفعال المُتوقَّعة أو المرسومة ، حيث تبدو مكتملةً منذ بداية الرِّواية ، و لا تطرأ عليها أيَّة تغيُّراتٍ في المواقف أو في التَّكوين النَّفسيِّ و الفكريِّ حتَّى نهاية الرِّواية ، و ينحصر التَّغيير على الأحداث المحيطة بها و علاقتها بالشَّخصيَّات الأخرى ، و هذا يتعارض مع كشوفات التَّحليل النَّفسيِّ التي أكَّدتْ أنَّ نموَّ الكائن البشريِّ نفسيَّاً و فكريَّاً لا يكتمل دفعةً واحدةً ، و هذا ما أكَّدتْه أنابيس نن في كتابها " مستقبل الرِّواية " ، من أنَّ

---

(1) انظر : المرجع السابق : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص114 .

(2) انظر : المرجع السابق ، ص114 -115 .

المفهوم القديم للنموِّ الكرونولوجيِّ للشَّخصيَّة مات عندما اكتُشف خلاف الدَّاوفع اللاشعوريَّة مع الأعراف المتَّبعة ، فالبشر متقلِّبون وفقاً للتَّجربة و الصَّدمات ، و لا يمكن أن يتطوَّروا على نحوٍ كامل التَّناسق ، و على ذلك فالشَّخصيَّة لا يمكن وسمها بالجيِّدة أو السَّيِّئة ، فهي مجموعةٌ من الصِّفات وثيقة الصِّلة بعلاقاتها و بالمرحلة الزَّمنيَّة التي تعيش بها[1] .

أمَّا في الرِّوايات ذات التَّطلُّعات التَّجدُّديَّة ، تظهر معظم الشَّخصيَّات كشخصيَّاتٍ ناميةٍ تعجُّ بالصِّراع الدَّاخليِّ ، و يعمد فيها الرِّوائيُّ إلى التَّغلغل في أعماق الشَّخصيَّة و متابعة تطوُّرها ، أو تقلُّبها و انتقالها من حالةٍ إلى أخرى .

ففي راوية " خشخاش " تغوص المؤلِّفة في أعماق بطلتها ، و تكشف الكثير عن مكنوناتها ، و لا تنسى أن تقف على الكثير من التَّفاصيل التي ساهمتْ في تكوينها النَّفسيِّ ، حتَّى تجارب الطُّفولة التي جعلتْ منها كائناً مضطرباً ، يميل إلى الحزن و كبت المشاعر ، و منها تجربة التَّحرُّش التي رسَّختْ في داخلها الخوف و النُّفور من التَّجارب الحسِّيَّة ، و الخوف من المواجهة و من استرجاع تجارب الماضي ، و الإفصاح عن آلامها حتَّى للذَّات الأخرى المُتخيَّلة .

و قد رصدت الكاتبة كلَّ تقلُّبات هذه الشَّخصيَّة و تابعتْ نموَّها تارةً و نكوصها تارةً أخرى ، و كشفتْ عن تردُّدها و تكوينها الدَّاخليِّ المركَّب القائم على التَّجاذبات الكثيرة ، نتيجةً لتعقيدات علاقة الشَّخصيَّة بالظُّروف الاجتماعيَّة المحيطة . فظهر هذا التَّغاير في سلوكها النَّاجم عن عدم التَّوازن في النُّضج أو نموِّ الوعي ، فوعي الإنسان لا يخضع لبعدٍ واحدٍ ، بل هو شبكةٌ معقَّدةٌ من

---

(1) انظر : القاضي ، إيمان : الرواية النسوية في بلاد الشام ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1992م ، ص290 .

المنطلقات وثيقة الصِّلة بمنشأ الإنسان و علاقاته الاجتماعيَّة و حالته الاقتصاديَّة و المرحلة التَّاريخيَّة التي يعيش فيها .

اللافتُ أنَّ الرِّواية قدَّمتْ هذه الشَّخصيَّة بعد أن عمدتْ إلى اغتيال ملامحها الثَّابتة كالوجه المعلوم و الصَّفات الخَلقيَّة و الاسم الشَّخصيِّ ، لتدفعها نحو النَّصِّ ككائنٍ ورقيٍّ هلاميٍّ له عالمه الخاصُّ ، بعد أن " فقدت الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة التَّقليديَّة قوَّتها الإقناعيَّة و أصبحتْ في العمق تجسيداً للهمِّ و الابتذال "[1] ، لتغدو الشَّخصيَّة في الرِّواية الحديثة مجرَّد كائنٍ لغويٍّ .

و قد طرحتْ خريس هذه القضيَّة في روايتها بشكلٍ مباشر و صريحٍ ، من خلال الموقف الذي أعلنتْه الشَّخصيَّة المُتخيَّلة بأنَّها تخلَّصتْ من اسمها ، و أنَّها لا تريد أن تُكتب بمواصفات محدَّدةٍ .

و إذا ما نظرنا إلى رواية " المحبوبات " نجد أنَّ الكاتبة حرصتْ على خلق الشَّخصيَّات بطريقةٍ جماليَّةٍ ، فبدتْ حيَّةً و متميِّزةً و ثريَّةً و قابلةً للتَّطوُّر و التَّمازج ، و جرى الاهتمام بتتبُّع التَّطوُّر الذي مرَّتْ به الشَّخصيَّة المحوريَّة في العمل " سهيلة " ، و انتقالها بتدرُّجٍ بطيءٍ على مدى سنواتٍ من شخصيَّةٍ مُستلَبةٍ إلى شخصيَّةٍ واعيةٍ بهذا الاستلاب ، إلى العمل على تكوين شخصيَّةٍ خاصَّةٍ مستقلَّةٍ ، و في ذات الوقت تتبادل علاقات التَّأثُّر و التَّأثير مع الآخرين . كما رصدت الكاتبة الحالات النَّفسيَّة التي مرَّتْ بها هذه الشَّخصيَّة ، و مدى تأثير التَّجارب على تكوينها الدَّاخليِّ .

---

(1) ساروت ، نتالي : الرواية و الواقع (تأليف جماعي) ، ترجمة رشيد بنجدو ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1988م ، ص17 .

لقد برعت الكاتبة في خلق شخصيَّة سهيلة ، و تابعتْ نموَّها بدقَّةٍ و تأنٍ ، فلم تعمل على تطويرها تطويراً سريعاً نتيجةً لتجربةٍ واحدةٍ ، بل تدرَّجتْ معها عبر سنواتٍ و عبر تجارب كثيرةٍ ، ابتداءً من تجربة الزَّواج التي بدتْ خلالها شخصيَّةً مسحوقةً ، تردِّد أصداء ما يردِّده الزَّوج لتنال الرِّضا ، ثمَّ تجربة غياب الزَّوج و غيابها عن الوطن لتبدو في بداية سنوات هجرتها شخصيَّةً سلبيَّةً صامتةً ، تتنازعها الكوابيس و تنتابها نوباتٌ فجائيَّةٌ ، و " تهذي بأشياء غير مفهومةٍ عن السِّجن و الحبِّ و الموت و الرِّقص ، عن الإهانات التي كانتْ تتلقَّاها من زوجها ، مشاعرها مزيجٌ من الغضب و التَّفهُّم "[1] ، ثمَّ تجربة ابتعاد الابن و لجوئها إلى الصَّديقات ، لتبدأ مرحلة الوعي بغياب شخصيَّتها الجوهريَّة . ثمَّ تتدرَّج بعدها بصورةٍ ناميةٍ محاولةً الاستفادة من كلِّ شيءٍ ، و تعلُّم الجديد ، و تفريغ الماضي ، و التَّصالح مع الحاضر للوصول إلى مرحلة الانسجام مع نفسها و مع الآخرين . لم تترك الكاتبة حدثاً إلَّا و ربطتْه بغيره من الأحداث ، لتجعل تنامي الشَّخصيَّة تنامياً طبيعيَّاً ، حتَّى إذا ما وصلت الشَّخصيَّة إلى اكتشاف جوهرها الحقيقيِّ ، بدا ذلك متَّسقاً مع ما تقدَّم و ليس تغيُّراً فجائيَّاً و اعتباطيَّاً ، و كلُّ ذلك أدَّى إلى تقديم أنموذجٍ للشَّخصيَّة ذات الكثافة النَّفسيَّة ، التي تتميَّز بالتَّناقض و افتقاد التَّوازن و التَّغيُّر الدَّائم وفقاً للتجربة و النُّضج ، و من خلال تجربة الرَّقص كشفت الكاتبة عن أدقِّ حالاتها الوجدانيَّة ، و صراع النَّفس و الذِّكريات و تناقضات الرَّغبة مع المخزون اللاشعوري .

و يظهر الغنى و التَّنوُّع و الكثرة في شخصيَّات العمل ، فعالم " المحبوبات " عالمٌ أنثويٌّ يعجُّ بالشَّخصيَّات المختلفة ، المستقلَّة و المتفاعلة في آنٍ ، و القادرة على كسر بؤرة التَّمركز

---

(1) ممدوح ، عالية : المحبوبات ، ص248 .

الذُّكوريِّ بدخولها الكثير من العوالم المعرفيَّة و الإنتاجيَّة و الإنسانيَّة . و قد حاولت الكاتبة أن تسلِّط الضُّوء على هذه الشَّخصيَّات و لو بإيجازٍ ، فظهرتْ " بلانش " و قد صبَّتْ اهتمامها على حرفة صناعة السِّجاد ، و قراءة أنسجته و تحليل غرزه و نوع الخيوط و قِدَمها ، و ربَّما يتبادر لأذهان الكثيرين أنَّ هذه الحرفة رجاليَّةٌ ، لكنَّ بلانش تتحدَّث بفخرٍ عن أنَّ جلَّ صنَّاع الأنواع الفاخرة من السِّجاد هنَّ من النِّساء البسيطات ، البعيدات عن ألقاب البطلات ، اللاتي لا يردن سوى حسن المعاملة ، و تقدِّمهنَّ بإعجابٍ على أنَّهنَّ حرَّاتٌ و حقيقيَّاتٌ ، يعبِّرن عن ذاوتهنَّ و عواطفهنَّ ، " يعرفن بلا تردُّدٍ إلى أين يتوجَّهن و ماذا يفعلن حتَّى لو كانت حياتهنَّ مدمَّرةً من الألم ، لكن بين عشيَّةٍ و ضحاها يكتشفن أنفسهنَّ عن طريق ذلك الاختيار اللطيف ، إنَّهنَّ قادراتٌ على العيش من إنتاجهنَّ ، قادراتٌ على العمل مع أنفسهنَّ حتَّى لو لم يدركن ذلك تمام الإدراك "[1] .

و نلتقي بنرجس الأمُّ و الزَّوجة و الباحثة الاجتماعيَّة التي تنقَّلتْ بين العناوين (الدُّول العربيَّة) للبحث في أولويَّات المواطنين ، النِّساء على وجه الخصوص بعد هول الحرب ، و ما تخلِّفه هذه الحروب من ممارساتٍ تشيع بين الشُّعوب للقبض على الأمل ، و التَّمسُّك برغبة الحياة ، كالرَّقص في الشَّوارع (بريك دانس) ، و إطلاق الثُّكات . و كلُّ ذلك ترك في شخصيَّة نرجس نوعاً من الرِّضا و التَّفهم النَّابعين من عمق التَّجربة .

و شخصيَّة سونيا زوجة الابن و المرأة المرفوعة الرَّأس ، ذات السُّلطة و الهالة الأنثويَّة الواثقة ، التي علَّمتْ سهيلة أنَّ هيئتها العتيقة مجرَّد أدوارٍ مزيَّفةٍ دون جدوى ، مقابل هيئة سونيا الجديدة (هيئة المرأة الجديدة) ، التي تجرؤ على الوقوف فوق السِّياج ؛ سياج العادات و التَّقاليد و

---

(1) المصدر السابق : المحبوبات ، ص235 .

الحدود ، فتتحدَّث بفصاحةٍ و إصرارٍ فارضةً ما تريد .

و غيرهنَّ الكثير من الشَّخصيَّات الأنثويَّة التي أثبتتْ وجودها و فعاليَّتها كشخصيَّاتٍ قويَّةٍ ، و قادرةٍ على تجاوز كلِّ شيءٍ ، و الإبداع في كلِّ مجالٍ .

بالإضافة إلى شخصيَّاتٍ ذكوريَّةٍ ، كشخصيَّة زوج سهيلة العسكريِّ الذي كان الحاضر الغائب في نصِّ الرِّواية ، و شخصيَّة حاتم زوج نرجس ، و شخصيَّة نادر .

و يبدو حضور الزَّوج الغائب شبيهاً بحضور العادات و التَّقاليد و الحدود المجحفة التي و رغم إصرارنا على القول إنَّها باتتْ قديمةً و يجب التَّخلُّص منها ، إلَّا أنَّها تستمرُّ في الحفر داخل الذَّاكرة و الوجدان و تستمرُّ في تكبيل الطَّاقة الكامنة في ذات الأنثى ، فقد استمرَّتْ سهيلة بتذكُّره و الخوف من الإتيان بأيَّة حركةٍ ، لأنَّ شبحه يسكن عمقها و يمنعها من الانطلاق .

و حضور حاتم و نادر يمثِّل رغبة الأنثى في مدِّ صلاتٍ إنسانيَّةٍ جديدةٍ مع الآخر / الرَّجل ، الذي يحمل فكراً مغايراً عن الفكر المتسلِّط ، و يكنُّ احتراماً لكيانها .

نلحظ أنَّ رجاء عالم لم تكن بهذا الهدوء أثناء خلقها شخصيَّة مريم و متابعتها لتطوُّر هذه الشَّخصيَّة ، الذي جاء تطوُّراً سريعاً حدث خلال أقلِّ من عامٍ نتيجةً لتجربةٍ واحدةٍ ، و بدتْ شخصيَّةً واعيةً بكينونتها منذ البداية ، تعلم ما تريد و تقرِّره بسرعةٍ ، و ليس هناك الكثير من الصِّراع الدَّخليِّ الذي تعانيه ، بل كان أغلب صراعها مع عوامل خارجيَّةٍ كسلطة الأهل و الزَّوج و المجتمع و سلطة القانون . فقد جاء أغلب حديث هذه الشَّخصيَّة مع نفسها حديثاً تأمُّليَّاً فلسفيَّاً هادئاً و لم يأخذ بعد الصِّراع مع النَّفس ، حتَّى بدتْ شخصيَّةً مثقَّفةً جدَّاً ، متوازنةً ، متمرِّدةً ، خطواتها واسعة النُّموِّ ، و لم تفسح الرِّواية الكثير من المجال لخلق مونولوج داخليٍّ طويلٍ يكشف عن حالاتها النَّفسيَّة العميقة ، و لم تدعها الكاتبة تتحدَّث كثيراً بلسان حالها ، بل سيطر صوت

الرَّواي العليم على أغلب أجزاء الرِّواية متَّخذاً شكل التَّأمُّل بالموجودات و سرد الأحداث و الحديث عن النَّفس البشريَّة ككلٍّ .

و في المقابل قدَّمت الكاتبة شخصيَّة طفول كشخصيَّةٍ نمطيَّةٍ تشبه الكثيرات ، تلبس ثوب الطَّاعة و الخضوع ، تدور في فلك الرَّجل ، لا تنمو و لا تحاول ذلك ، بل تستمرُّ بتبنِّي ذات الأفكار من البداية حتَّى النِّهاية .

و على الرَّغم من تنامي شخصيَّة أيُّوبة في " عين الهرِّ " المتمثِّل بعدم استسلامها و عزمها على متابعة حياتها ، و تعلُّم الجديد و الانخراط في العمل ، إلَّا أنَّ الكاتبة لم تهتمَّ أيضاً بالغوص في عمقها النَّفسيِّ .

لقد أفردت الكاتبة للشَّخصيَّة أيُّوبة مجالاً واسعاً للبوح ، لكنَّه لم يكن بوحاً عميقاً بل أشبه بسرد الأحداث ، و لم تستخدم آليَّاتٍ تجريبيَّةً للحفر العمودي في عمق الشَّخصيَّة ، على الرَّغم من مرورها على تجارب أيُّوبة من عنفٍ أسريٍّ و زواجٍ قسريٍّ و حرمانٍ من الدِّراسة ، لكنَّها حقيقةً لم تعنى كثيراً بالتَّوقف عند هذه التَّجارب أو محاولة تكثيف الصُّورة النَّفسيَّة لهذه الشَّخصيَّة .

هذا التكثيف النَّفسيُّ تجلَّى بشكلٍ واضحٍ في رواية " اعترافات امرأةٍ " التي أخذتْ بكلِّيَّتها طابع البوح الغائر في عوالم لاشعور المرأة بكلِّ تناقضاتها ، و انعكس ذلك على هذا البوح الذي تبدَّى تارةً على شكل تأنيب الضَّمير و تارةً على شكل تمرُّدٍ . تارةً متماشياً مع الرَّغبات الأنثويَّة و تارةً مستجيباً للحدود التي رسختْ عميقاً في الذَّات الأنثويَّة .

لقد حاولت الكاتبة الغوص في أعماق رغبات الأنثى ، محاولةً لمس داخلها ، و رفدتْ ذلك ببوح الآخر / الرَّجل ، و أقد أغنتْ هذه المحاولة بتوظيف الحلم الذي يعدُّ إحدى الحالات اللاشعوريَّة التي تظهر جانب اللاوعي ، و المونولوج الدَّاخلي الذي يقدِّم شريطاً للعمليَّات الذِّهنيَّة

عند الفرد ، و يضع أمامنا ما يجري في ذهن الشَّخصيَّة ، و التَّداعي الحرِّ للأفكار ، لتكون رواية الحديث عن النَّفس و كشف مداخلها من خلال اندفاعاتها و انقساماتها بين الوعي و اللاوعي . لكنَّ هذا التَّركيز الكبير على سايكولوجيا الشَّخصيَّات حرمها من التَّواجد الفعليِّ ضمن دائرة أحداثٍ تتفاعل فيها مع بعضها البعض ، و تنمو فيها نموًّاً متَّسقاً مع تطوُّر الأحداث .

و في " بروكلين هايتس " تعنى الكاتبة برصد الحالات النَّفسيَّة لشخصيَّتها المحوريَّة هند من خلال سيلان الذَّاكرة و الحلم ، لكنَّ هذه الشَّخصيَّة تبدو سلبيَّةً إزاء ما يحدث لها ، لا تسعى للتَّغيُّر الحقيقيِّ و تكتفي بالفرجة على تحوُّل هويَّة ابنها ، و تبدو مستسلمةً لغياب هويَّتها كذلك ، إذ " يعتقد المارَّةُ في الأفنيو السَّابع أنَّها يهوديَّةٌ متديِّنةٌ ، فيهدونها إعلاناتِ بيت ألوهيم و ينادونها بـ سيِّدتي اليهوديَّة الصَّغيرة ... و يعتبرها اللاتينيُّون بامتلائها و شعرها الأسود هسبانك ، و الهنود يهزُّون لها رؤوسهم إذا كحَّلتْ عينيها و تلوَّحتْ بشرتها الخمريَّة في الشَّمس و يقولون لها كشميري ؟ ... تهزُّ رأسها و هي تسير في معطفها الطَّويل الذي تجد فيه الآن هويَّةً بديلةً "[1] .

بالإضافة إلى لجوء هذه الشَّخصيَّة إلى الهرب الدَّائم ، ابتداءً من تشكُّل الرَّغبة في الهرب من الأهل منذ الطُّفولة ، مروراً بالهرب من تجربة الزَّواج المحبطة و الوقوع في متاهات الهجرة ، و انتهاءً بالهرب من مواصلة التَّفكير بالاستشراف الذي رأتْ فيه مصيرها الشَّبيه بمصير ليليت ، و اللجوء إلى النَّوم الذي يوقعها ضحيَّةً للكوابيس .

و تبدو الرِّواية مهتمَّةً كثيراً بالغوص في عالم النِّساء ، حيث تعجُ الرِّواية بالشَّخصيَّات الأنثويَّة ، و بدايةً مع نساء قرية تلال فرعون ، حيث يجعل الحديث عن عالمهنَّ من هذه الرِّواية

---

(1) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص255 .

وثيقةً تراثيَّةً شعبيَّةً هامَّةً ، فقد دخلتْ المؤلِّفة في عالمهن و رصدت بدقَّةٍ عالم الخرافة و الجهل و الطُّقوس الشَّعبيَّة ، و القهر الاجتماعيِّ الذي يُمارَس على المرأة ، فتسترجع ذاكرة هند مجموعةً كبيرةً من الشَّخصيَّات ، ابتداءً من شخصيَّة أمِّها المرأة النَّمطيَّة المسحوقة التي لا تملُّ من تكرار الولادات ، و رتق الملابس و انتظار الزَّوج رغم خياناته و هجرانه ، لتحظى عند عودته بالرَّكلات التي تقابلها بالاستكانة و الدُّموع .

و شخصيَّة فاطمة القرُّوميَّة التي تتبدَّل حسب تبدُّل الأحوال ، و تميل مع مصلحتها . و الجدَّة زينب التي لا تملُّ من ممارسة الطُّقوس و الخرافات الشَّعبيَّة . و صديقاتها في المدرسة اللواتي تطرح الرِّواية من خلالهنَّ قضايا كثيرةً تتعلَّق بأسلوب تربية الفتيات الصَّارم و المختلف عن تربية الذُّكور ، و المتاجرة بأحلامهنَّ و أجسادهنَّ .

و في " بروكلين " تظهر الكثير من النِّساء المهاجرات اللواتي يعشن وسط ظروفٍ لا ترحم ، و يعملن في مهنٍ متواضعةٍ مقابل لقمة العيش ، كإيميليا العجوز الرُّوسيَّة التي تبيع الأحذية القديمة ، و فاطيما الصُّوماليَّة التي تحلم بالشُّهرة و تعمل نادلةً في مقهى و لا تجد مكاناً تقيم فيه ، و الكثير من الشَّخصيَّات الثَّانويَّة الأخرى التي ترصد الرِّواية من خلالها الحيف الواقع على النِّساء في كلِّ زمانٍ و مكانٍ ، و لا تنسى الرِّواية أن تمرَّ سريعاً على العديد من الشَّخصيَّات الذُّكوريَّة ، كشخصيَّة والد هند ، التي اتَّسمتْ بعدم القدرة على تحمُّل المسؤوليَّة و تركها على كاهل المرأة ، و شارلي الذي أراد أن يعلِّم هند الرَّقص مقابل تلبية رغابته ، و سعيد القبطي المصري الذي ظنَّتْ أنَّه يرى فيها كياناً ، لكنَّها اكتشفتْ أنَّه يتقرَّب منها ليحاول هدايتها حسب اعتقاده .

2- 4 اللغة :

مازالت اللغة ميداناً للدِّراسات ، حيث تتعدَّد دلالاتها و معانيها ، ما يجعل القبض على مفهومٍ جامعٍ و محدَّدٍ للغة أمراً عصيَّاً . لكن تبقى لحظة الكشف عند سوسير في تمييزه بين ثلاثة مفاهيم للغة هي الأقرب إلى ما أريد توضيحه في هذا المبحث ، حيث قسَّم سوسير اللغة إلى ثلاثة مفاهيم :

اللغة (langage) بشكلٍ عام ، و هي ملكة الإنسان و قدرته على خلق الإشارات و العلامات و اختراعها ، أي هي الإمكانيَّة الكامنة بشكلٍ طبيعيٍّ في الإنسان ، و هذه تقع خارج النِّظام اللغويِّ و أجهزته ، و هذا المفهوم لا يعنينا كثيراً في هذه الدِّراسة بقدر ما يعنينا مفهوم اللغة كنظامٍ قائمٍ (langue) و هذا تمثِّله اللغات القائمة كالعربيَّة و الفرنسيَّة و الإنكليزيَّة ... ، بالإضافة إلى مفهوم اللغة كحدثٍ لغويٍّ فرديٍّ (parole) ، و هي الممارسة الفرديَّة للغة لمتكلِّم لغةٍ ما ، إذاً فاللغة نظامٌ من القواعد المحدَّدة ، و هي التي تتهيَّأ من خلالها الممارسة الفعليَّة لعمليَّة القول[1] ، و يكون الخطاب بذلك ما يختاره المتحدِّث من هذا النِّظام ، أو هذا المخزون الذِّهنيِّ الذي تمتلكه الجماعة للتَّعبير عمَّا يريده من أفكارٍ[2] .

و على ذلك فإنَّ ما يخضع للأدلجة ، و يحمَّل بالصُّور السَّلبيَّة الشَّائعة في الفكر الاجتماعيِّ ، هو الخطاب ، و ليس اللغة ، و قد كثر الحديث عن التَّصحيح اللغويِّ الهادف إلى التَّخلُّص من صور

---

(1) انظر : الرويلي ، ميجان و البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص69 .

(2) انظر : الغذامي عبد الله : الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي جدة ، ط1 ، 1985م ، ص30 .

أو أشكال التَّحيُّز اللغويِّ ، و قد بُنيت هذه الأفكار على اعتبار أنَّ المرأة أتتْ إلى اللغة و دخلتْ مضمار الممارسة الكتابيَّة بعد أن سيطر الرَّجل على كافَّة الإمكانات اللغويَّة ، و قرَّر المجازيَّ من الحقيقيِّ ، و جعل من المرأة مجرَّد مخيالٍ ذهنيٍّ ، يكتبه حسب دواعيه الحياتيَّة و البيانيَّة[1] ، و أكثر ما يُردُّ هذا المسمَّى بالتَّحيُّز اللغويِّ إلى نظريَّات النَّحو ، و من ذلك تذكير المؤنَّث بدعوى أنَّه ردٌّ إلى الأصل[2] ، و في ذلك خلطٌ بين اللغة بوصفها نظاماً محدَّداً ، و بين الخطاب بوصفه عمليَّة اختيارٍ و رصفٍ للألفاظ للتَّعبير عن فكرةٍ ما خاضعةٍ لثقافة الفرد ، و أيضاً هو خلطٌ بين اللغة كنظامٍ ثابتٍ ، و بين النَّحو الذي عمل على تقعيد هذا النِّظام ، و ما جرى خلال عمليَّة التَّقعيد هذه من تحيُّزٍ و انتقاءٍ خاضعٍ لمنظومةٍ أيديولوجيَّةٍ كاملةٍ قائمةٍ على مثل هذا التَّحيُّز ، و التي عملتْ على طمس المؤنَّث بتذكيره مرَّةً ، و بترسيخ المصطلحات التي تُعلي من شأن الذُّكورة مرَّةً أخرى ، فقمَّة " الإبداع تجعل صاحبها فحلاً حسب مصطلحات علمائنا كالأصمعيِّ و ابن سلَّام و غيرهما "[3] .

إذ ليس من الطَّبيعيِّ أن يكون الأصل في اللغة المذكَّر كما ذهب ابن جنِّي ، أو أن تكون الأنثى هي الأصل كما ذهبتْ نوال السَّعداوي ، " بل إنَّ الطَّبيعيَّ و الأكثر معقوليَّةً هو أن يكون الجنس البشريُّ بشكليه المؤنَّث و المذكَّر قد أسهما في إنتاج اللغة و توظيفها . غير أنَّ الأمر أخذ بالتَّغيُّر

---

(1) انظر : الغذامي ، عبد الله : المرأة و اللغة ، ص7 .

(2) انظر : ابن جني ، عثمان : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب ، بيروت ، (د.ط) ، 1975م ، ص415\2 .

(3) الغذامي ، عبد الله : المرأة و اللغة ، ص26 .

حينما جرى اكتشاف الكتابة ... و الشَّاهد التَّاريخيُّ يشير إلى أنَّ الرَّجل هو سيِّد الكتابة ... و من هنا فإنَّ الرَّجل وجَّه مسار الملفوظ اللغويِّ نحو وجهٍ خاصٍّ تحكَّم الذُّكور فيه و خلَّدوه "[1] ، و على ذلك فإنَّ استمرار الحديث عن تأنيث اللغة ، أو إيجاد لغةٍ خاصَّةٍ بالنِّساء ليس بالكلام الدَّقيق ، فالتَّحيُّز و الأفكار المغلوطة ليستْ نابعةً من صلب اللغة ، بل إنَّ الأولى أن يتمَّ العمل على تصحيح ما يُبنى على هذه اللغة من خطاباتٍ موجَّهةٍ ، و نظريَّاتٍ تقعيديَّةٍ ، و من خلفها العمل على تصحيح منظومةٍ قيَميَّةٍ اجتماعيَّةٍ كاملةٍ قائمةٍ على التَّحيُّز .

نجد أنَّ بعض الرِّوايات قيد الدِّراسة قد اهتمَّتْ باللغة ، و طريقة استخدامها في المتن السَّرديِّ ، و أهميَّة وعي الكاتبة بهذه المادَّة الخام ، و بما تحمله من دلالاتٍ كما في رواية " خشخاش " ، حيث تذهب الكاتبة المبتدئة إلى رفض استخدام الألفاظ الأجنبيَّة ، حتَّى في سياقٍ روائيٍّ لتردَّ عليها الشَّخصيَّة المُتخيَّلة ساخرةً : " كاتبةٌ تسمِّي الكلمات ألفاظاً ! تتعامل مع اللغة بهذا الاحتقار ؟! كيف ؟؟ "[2] ، بالإضافة إلى وصفها كلمة " هوِّيني " بالتَّعبير السُّوقيِّ ، و أنَّ قلَّة الوعي باللغة يجب ألَّا يوجد عند كاتبةٍ ، بل عليها أن تجترح لها نسقاً خاصَّاً في الكتابة السَّرديَّة ككلٍّ دون أن تستمرَّ في التَّقليد ، و الحفاظ على الهياكل الثَّابتة التي صنعها الرَّجل . حيث فرض عليها ما هو مسموحٌ ، و ما هو ممنوعٌ ، و رسم لها الحدود حتَّى في مجال الإبداع و ليس في مجال الحياة العاديَّة فقط . حيث أشارت الكاتبة إلى ذلك من خلال حديثها عن الرَّقابة التي تُفرض على المبدعين ، بل و تشتدُّ قبضتها إذا ما كانت المبدعة أنثى ، فتكثر الشِّباك التي تتصيَّد كلماتها

---

(1) المرجع السابق : المرأة و اللغة ، ص27 .

(2) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص40 .

موظِّفةً اسم الرَّقيب " حسن الشَّوابكة " الذي " يستطيع أن يصادركِ ، أن يمنع عنكِ الكلام فيقصَّ من حياتكِ أو يلغيها ، عليكِ أن تفكِّري به جيِّداً قبل أن تتفوَّهي بكلمةٍ خاصَّةً عندما تقولين هيتَ لك و ما شابه من ألفاظٍ خارجةٍ "[1] ، أي أنَّ لغة الأنثى مازالتْ تخضع لأحكام الرَّجل ؛ فهو من يقتطع من لغتها ما يشاء ، و هو من يرسم لها حدود توظيفها لهذه اللغة ، و طريقة استخدامها إيَّاها ، و ما هو مسموحٌ لها من ألفاظها و معانيها على حدٍّ سواء .

إنَّ تركيز الأدب النِّسويِّ يجب أن ينصبَّ على تعديل أعراف التَّعبير و الممارسات اللغويَّة ، و ليس على تعديل اللغة أو تأنيثها ، فالرَّجل لم يستحوذ على اللغة ، أو يذكِّرْها كما يذهب كثيرون ، لكنَّه استطاع أن يتحكَّم في توجيه مسار الدَّوال اللغويَّة مسبغاً عليها المعاني أو المدلولات التي تصبُّ في صالح حضوره المتعالي ، و مستبعداً الكثير من المدلولات .

و من المعلوم أنَّ المرأة قد تبعت الرَّجل فرضيتْ بما قسَّمه ، و بما استبعده ، و بما جعله مجازاً ، و ما جعله حقيقةً ، و استمرَّتْ بالانصياع لصورة المرأة الجسد حتَّى تشبَّعتْ طريقة كلامها بالمدلولات التَّحيُّزيَّة الحسِّيَّة النابعة من دورها المفروض عليها في الحياة ، و من نظرة الثَّقافة الاجتماعيَّة إليها ، التي حصرتْ وجودها في جسدٍ مهمَّته الإنجاب و المتعة ، و باتتْ تكرِّر ذلك عن ذاتها ، و عن بنات جنسها دون وعيٍ .

نجد مثل هذا الخطاب المشبع بالمدلولات اللغويَّة التي تؤكِّد على ترسُّخ الثَّقافة المائزة بين الجنسين في رواية " ستر " ، حيث تقول طفول أثناء حديثها عن أحد الرِّجال الذين عرفتْهم : " ترك لأمِّه اختيار الزَّوجة و الجسد الذي يقتل الدَّوخة ، أنجبتْ له مطحنة القمح ثلاثة صغارٍ ، جاء بعدهم

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص39 .

يتوسَّل رجعتي و يشكو فراغ زوجته و زواجه "[1] .

يبدو خطاب المرأة هنا مستسلماً لأعرافٍ لغويَّةٍ قولبتْها في صورةٍ نمطيَّةٍ حتَّى باتتْ هذه الصُّورة مألوفةً و مستساغةً من قبل المرأة نفسها ، حيث ردَّتْ عليها زميلتها بلهجةٍ بدويَّةٍ مبالغٍ فيها : " يا حبيبتي هي ذي الدُّنيا خلايقها غريبة يبونها كلها من شرا لمرا لحارة الفقرا : مطحنتن و رولرن كوسترن ، زوجتن و حبيبتن و عشيقتن مسدوحتن و مدبوحتن و منفخوتن بالذر و الفر و نسوان الخلايق على وتد هالغضنفر مجموعتن "[2] .

كما تبدو المرأة راضيةً بالألفاظ التي انسلَّ منها الرَّجل ، و جعلها لصيقةً بها مثل ذلك ما نجده في رواية " عين الهرِّ " ، حيث استخدمتْ الكاتبة كلمة " عانس " على لسان بطلتها أيُّوبة أثناء وصفها لجارتها أوديت : " أوديت كانت جارتنا في الحارة ، امرأةٌ ستِّينيَّةٌ عانسٌ "[3] .

إنَّ البحث في معاني كلمة " عانس " في المعاجم التي تحفظ اللغة ببنائها الثَّابت ، يظهر أنَّ هذه الكلمة لا تُطلق على المرأة وحسب ، لكنَّها تتشارك بها مع الرَّجل إذا ما أدرك الزَّواج و لم يتزوَّج[4] ، و قد اصطبغتْ هذه الكلمة بمدلولات الثَّقافة الشَّعبيَّة التي تصل حدَّ الازدراء ، و هذا يؤكِّد أنَّ اللغة نظامٌ قائمٌ مستقلٌّ و محايدٌ ، و تهمة التَّحيُّز تعود إلى طرق استخدام هذه اللغة و ما بُني

---

(1) عالم ، رجاء : ستر ، ص40 .

(2) المصدر السابق ، ص40 .

(3) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص60 .

(4) انظر : ابن منظور ، محمد : لسان العرب ، مادة عنس ص149 -150 .

عليها من نظريَّاتٍ ، و ما رسخ في الذَّاكرة الجمعيَّة من مدلولاتٍ ضيِّقةٍ للدَّال أو اللفظ الواحد . لقد استخدمت الكاتبة هذا اللفظ على لسان بطلتها القادمة من بيئةٍ شعبيَّةٍ محاولةً تبيان مدى ترسُّخ هذا الفكر الاجتماعيِّ في ذاكرة الأفراد نساءً ورجالاً ، و ربَّما هو عند النِّساء أكثر رسوخاً كالإيمان الأعمى ، فقد كانت صفة " العنوسة " من أولى الصِّفات التي اطلقتْها أيُّوبة على أوديت و كأنَّها الأهمُّ ، ثمَّ تبعتها صفاتها الأخرى كقوَّتها و طيبتها و كرمها ، مع أنَّ الكاتبة عملتْ على إظهار أيُّوبة كشخصيَّةٍ غير جاهلةٍ ، بل تلقَّتْ تعليماً لا بأس به ، و انخرطتْ في العمل و حاولتْ البحث عن ذاتها ، و تلقَّت الكثير من صفعات المجتمع الأبويِّ ، لكنَّ لغتها بقيتْ محمَّلةً بالممارسات اللغويَّة الاجتماعيَّة المتحيِّزة . بالإضافة إلى وجود شخصيَّةٍ أخرى في النَّصِّ إلى جانب أيُّوبة ، و هي شخصيَّة الكاتبة الضِّمنيَّة المثقَّفة ، و التي أقرَّتْ بقولها : " كانت أيُّوبة تحكي ، و أنا أصوغ روايتي بمشاعرنا معاً و بلغتينا معاً ، و حينما تحكي أيُّوبة تتحوَّل إلى أخرى ، مدهشةٍ مفعمةٍ بالحكمة و النُّضج ... تسرد كلَّ شيءٍ و كأنَّها تتعمَّد التزام تيَّار الوعي ... و تستطيع أن تأخذني معها حيث تشاء فأروح و أغدو و كأنَّني خرجتُ توَّاً من بطن كتابٍ ! "[1] . لقد كانت إحداهما كاتبةً مثقَّفةً و الأخرى مدهشةً ككتابٍ ، تنقد البيئة الاجتماعيَّة و أعرافها ، و تستمرُّ في تثقيف نفسها بالقراءة ، ثمَّ تكون لغتاهما معاً منسجمةً مع الأنساق اللغويَّة الاجتماعيَّة !

بناءً على ما تقدَّم أرى أنَّ الكتابة النِّسويَّة يجب أن تسهم فعليَّاً في " أنسنة " الممارسات اللغويَّة ، و ليس تأنيث اللغة ، أو اجتراح لغةٍ مؤنَّثةٍ ؛ فلا أعتقد أنَّ بإمكان الكاتبات اجتراح دوال جديدةٍ ، أو معجمٍ لغويٍّ جديدٍ ، و لكن يمكنهنَّ اجتراح ممارساتٍ لغويَّةٍ ، و معانٍ تعبيريَّةٍ تسهم في

---

(1) العجيلي ، شهلا : عين الهر ، ص71 .

ردم الثَّغرات اللغويَّة ذات المدلولات الموجَّهة و المنتقاة ، من خلال تضمين النُّصوص رؤيةً تعمل على التَّعديل المستمرِّ ، ليس من خلال التَّدخُّل المباشر ، و لكن من خلال طرقٍ تجريبيَّةٍ تطوِّر منظوراً انتقاليَّاً يفضح السَّائد و لا يمرُّ عليه ببساطةٍ ، فبالعودة إلى " خشخاش " نجد أنَّ الشَّخصيَّة المُتخيَّلة تحرِّض الكاتبة المبتدئة على عدم الخوف و الانصياع للحدود اللغويَّة التي فُرضتْ عليها و ألَّا تستمرَّ في لجم لغة الرِّواية فتكتب كما يريدون .

هذا و إنَّ العمل على تقليص حجم هذه الثَّغرات اللغويَّة المائزة بين الجنسين ، يتمُّ من خلال المشاركة الحياتيَّة الفاعلة بينهما . فكلَّما ازداد التَّقارب تعدَّلت النَّظرة و تأنسنت الذَّاكرة اللغويَّة ، و قلَّت اختلافاتها التَّحيُّزيَّة ، و كلَّما أصرَّت المرأة على التَّفوقع على ذاتها و حراسة الهيكل الذي وُضعتْ داخله ، ازدادتْ هذه الاختلافات و تعمَّقتْ[1] .

2- 5 التِّقنيَّات السَّرديَّة :

تزخر الرِّوايات قيد الدِّراسة بالتِّقنيَّات السَّرديَّة ، بعضها تقنيَّاتٌ سرديَّةٌ قديمةٌ كالرَّسائل و المذكَّرات في رواية " المحبوبات " ، و بعضها الآخر تُعتبر تقنيَّاتٍ حداثيَّةٍ تجريبيَّةٍ مازالتْ قيد التَّطوير ، سنقف هنا عند أبرز هذه التِّقنيَّات :

تيَّار الوعي :

و هو مصطلحٌ أطلقه عالم النَّفس الأمريكيِّ وليم جيمس للتَّعبير عن انسياب الأفكار و المشاعر داخل الذِّهن[2] ، و قد تلقَّف نقَّاد الأدب فيما بعد هذا المصطلح للتَّعبير عن نمطٍ من

---

(1) انظر : برهومة ، عيسى : اللغة و الجنس ، ص15 .

(2) انظر : زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص66 .

السَّرد الحديث " يُركِّز فيه أساساً على نوعٍ من مستويات ما قبل الكلام من الوعي ، بهدف الكشف عن الكيان النَّفسيِّ للشَّخصيَّات "[1] .

و بتعبيرٍ آخر هو مصطلحٌ يدلُّ على " فنِّ المؤلِّف في وصف الحياة النَّفسيَّة الدَّاخليَّة لشخصيَّات قصَّته بطريقةٍ تقلِّد حركة التَّفكير التِّلقائيَّة التي لا تخضع لمنطقٍ معيَّنٍ و لا لنظام تتابعٍ خاصٍّ "[2] .

و يؤكِّد روربرت همفري على ضرورة عدم الخلط بين الوعي و بين الذَّكاء و الذَّاكرة ، و أنَّ تيَّار الوعي ليس مرادفاً للمونولوج الدَّاخليِّ ، مع أنَّ هذا المصطلح الفضفاض كان دليلاً لنقَّادٍ حسني النِّيَّة ممَّن ضلوا الطَّريق حسب تعبيره ، فهذا لم يكن ما عناه وليم جيمس عندما ابتدع هذا التَّعبير ليصوغ نظريَّته النَّفسيَّة بعدما اكتشف أنَّ الذِّكريات و المشاعر و الأفكار توجد خارج الوعي الظَّاهر ، و هي لا تظهر للإنسان على أنَّها سلسلةٌ بل تيَّارٌ أو فيضانٌ[3] .

تبدو رواية " خشخاش " من أكثر الرِّوايات قيد الدِّراسة احتفالاً بهذه التِّقنيَّة ، لمحاولتها الجادَّة التَّعمق في باطن الشَّخصيَّة ، و رصد أدقِّ أسرارها النَّفسيَّة ، و الاهتمام بتجربتها العقليَّة و الرُّوحيَّة التي مرَّتْ بها من كافَّة جوانبها ، مع الاهتمام بالماهيَّة والكيفيَّة التي تبلور هذه التَّجربة ، حيث " تشتمل الماهيَّة على أنواع التَّجارب العقليَّة من الأحاسيس و الذِّكريات و التَّخيُّلات و

---

(1) همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، 2000م ، ص27 .

(2) وهبة ، مجدي و المهندس ، كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ص128 .

(3) انظر : همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص30،28،25 .

المفاهيم و ألوان الحدس ، كما تشمل الكيفيَّة على ألوان الرَّمز و المشاعر و عمليَّات التَّداعي "[1].

لم تقف خريس عند حدود الإتيان ببعض الأفكار أو المشاعر و الذِّكريات التي تفيض في ذهن الشَّخصيَّة وحسب ، لكنَّها عملتْ على الاستفادة من الكثير من ألوان تيَّار الوعي التي نظَّر لها روَّاد هذا التَّيَّار ، و تجلَّى ذلك بدايةً باهتمام المؤلِّفة بماهيَّة الإنسان أو بماهيَّة الشَّخصيَّة ، أي بوجودها النَّفسيِّ و ليس وجودها الماديِّ الحسِّيِّ .

إنَّ في شخصيَّة الكاتبة المبتدئة في " خشخاش " لحظاتٍ من البحث عن المعنى ، و التَّعرُّف إلى الذَّات ، و لكن لماذا اختارتْ المؤلِّفة شخصيَّة امرأةٍ عاديَّةٍ كملايين النِّساء كما قالت الشَّخصيَّة عن ذاتها ؟

يبدو أنَّ ذلك لا يعود إلى التَّسليم بفكرة أنَّها تشكِّل أنموذجاً لملايين النِّساء وحسب ، بل يقرِّبنا ذلك من رؤية فرجينيا وولف إحدى أهمِّ الكاتبات اللواتي استخدمن تيَّار الوعي في كتاباتهنَّ و على رأسها رواياتها (مسز دالواي 1925م) ، و (إلى المنارة 1927م) ، و (الأمواج 1931م) ، حيث تقول : " امتحن عقلاً عاديَّاً في يومٍ عاديٍّ "[2] ، و قد بدأ امتحان الشَّخصيَّة العاديَّة في " خشخاش " من يومٍ عاديٍّ حيث " آلاف النُّسوة يقفن في ساعةٍ كهذه ، في ظهيرةٍ كهذه ... آلافهنَّ في نفس اللحظة ، و في مختلف البقاع قد يفعلن ذات الشَّيء ، يحدث هذا ، أمرٌ عاديٌّ لا يُثير أيَّة احتمالاتٍ "[3] ، لكنَّ لحظةً فاصلةً أحدثتْ مفترق طرقٍ في وعي الشَّخصيَّة ، لتكون رحلة بحثها

---

(1) المرجع السابق : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص33 .

(2) المرجع السابق ، ص43 -44 .

(3) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص6 .

مجموعةً من الانطباعات النَّفسيَّة التي تمرُّ من خلالها بمراحل عديدةٍ أثناء سعيها للوصول إلى رؤيةٍ ما .

لقد حقَّقت الرِّواية من خلال هذا التَّكنيك قدراً كبيراً من الحضور الدراميِّ ؛ حيث ظهرتْ شخصيَّة المؤلِّفة سميحة خريس متخفِّيةً خلف شخصيَّة الكاتبة المبتدئة ، و كلتاهما تختبئان خلف الشَّخصيَّة المُتخيَّلة ، و هذا يعود بنا أيضاً إلى فرجينيا وولف التي تبدو المؤلِّفة متأثِّرةً كثيراً بآرائها ، حيث كانت تعتقد أنَّ الشَّيء الهامَّ الذي ينبغي على الكاتب أو الفنَّان التَّعبير عنه هو رؤيته الخاصَّة ، أو التَّعبير عن ماهيَّة الحياة من زاويةٍ أو من وجهة نظرٍ ذاتيَّةٍ[1] ، حيث يظلُّ المبدع متخفِّياً " خلال فعل يديه ، أو فوق فعل يديه .. متخفِّياً و مصفَّىً خارج الوجود ، و محايداً يتسلَّى "[2] .

تعمل خريس على وضع القارئ في مثل هذه المخاتلة ، حيث تحاول في عدَّة إشاراتٍ استبعاد التَّطابق بينها و بين شخصيَّة الكاتبة المبتدئة ، و تعمل جاهدةً على تخليص عملها من آثارها ، فالمرأة التي احتفل بها برنامجٌ تلفزيونيٌّ لحصولها على جائزةٍ أدبيَّةٍ و رغم عدم ذكر اسمها صراحةً ، إلَّا أنَّ كلَّ الدَّلائل تشير بوضوحٍ إلى أنَّها سميحة خريس بذكر اسم إحدى رواياتها " شجرة الفهود" ، كما تعود الرِّواية إلى ذكر أحد مؤلَّفات خريس ، و هي مجموعتها القصصيَّة " أوركسترا " ، لكنَّها تعود و تقرُّ على لسان الكاتبة المبتدئة أنَّ بعض التَّشابه لابدَّ و أن يحدث بين شخصيَّة الكاتب و الشَّخصيَّات التي يخلقها على الورق التي تستعير منه الكثير ، العقل مرَّةً و الذَّاكرة مرَّةً أخرى ،

---

(1) انظر : همفري ، روبرت : تيار الوعي في الراوية الحديثة ، ص43 .

(2) المرجع السابق ، ص46 .

حيث أنَّ اللغة ستخون الكاتب قطعاً و تتسرب بينه و بين شخصيَّاته الورقيَّة ، مثل بحيرة ماءٍ تدفَّقتْ في أرضٍ مثلَّمةٍ حسب تعبير خريس التي تتحدى المراقبين على لسان شخصيَّتها قائلةً : " سيكون ذلك ممتعاً و ليذهب المراقبون إلى الجحيم . ليخلطوا بيني و بينها ، ليكتشفوا ما أرادوا من حقائق ، و ليرتبكوا و يضلُّوا الطَّريق ، ما عليَّ منهم ، ليستدعوا عقَّالهم و مجانينهم إلى المحكمة ليصلبوني أو يمنحوني صكوك الغفران ، ما هم ؟؟ فكلُّنا نلعب على الورق "[1] .

كما تمكَّنت خريس من خلال تكنيك تيَّار الوعي أن تحقِّق قدراً كبيراً من الموضوعيَّة أثناء تصويرها لحقيقة النَّفس البشريَّة في صراعها و أحلامها و أوهامها العقليَّة ، التي كشفتْ عن ضآلة الإنسان ، و مدى التَّباين الكبير بين ما هو عليه في الواقع ، و بين الشَّخصيَّة المثال التي يرغب أن يكونها أو في أحيانٍ كثيرةٍ يظنُّ أنَّه عليها ، ليتجلَّى ذلك كلُّه في نهاية الصِّراع الذي أسفر عن انهزام الشَّخصيَّة أمام وعيها في مرحلة ما قبل الكلام ، بطريقةٍ مثيرةٍ للرِّثاء ، فهي لم تدخل في حوارٍ أو حديثٍ حقيقيٍّ مع شخصيَّةٍ حقيقيَّةٍ ، و كلَّ ما كانت تعيشه هو فيضانٌ للمشاعر و الأفكار و الأوهام و الذِّكريات الدَّاخليَّة التي لم ترَ النُّور ، و بقيتْ حبيسة مستوى ما قبل الكلام من الحياة العقليَّة لهذه الشَّخصيَّة .

تعدُّد الأصوات :

اعتمدتْ الرِّواية التَّقليديَّة على تقديم نفسها من خلال صوتٍ واحدٍ ، يقدِّم وجهة نظرٍ واحدةٍ تعبِّر عن موقف السَّارد المطلق العليم أو العارف بكلِّ شيءٍ ، فاقتصر بناؤها على رؤيةٍ سرديَّةٍ

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص37 .

واحدةٍ و أسلوبٍ واحدٍ و أيديولوجيا واحدةٍ و لغةٍ واحدةٍ ، لذا فقد سُمِّيتْ بالرِّواية المونولوجيَّة . أمَّا الرِّواية المتعدِّدة الأصوات أو الرِّواية البوليفونيَّة (الحواريَّة ، الدِّيالوجيَّة) فقد ظهرتْ حسب ميخائيل باختين مع أعمال الرُّوسي دويستفسكي . و يُقصد بمصطلح البوليفونيَّة (polyphony) المأخوذ من عالم الموسيقا ، لغة تعدُّد الأصوات ، و قد انتقل هذا المصطلح إلى حقل الأدب ليعرِّف باختين الرِّواية البوليفونيَّة على أنَّها " ذات طابعٍ حواريٍّ على نطاقٍ واسعٍ . و بين جميع عناصر البنية الرِّوائيَّة توجد دائما علاقاتٌ حواريَّةٌ أي : إنَّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عملٍ موسيقيٍّ "[1] . أي أنَّ الرِّواية متعدِّدة الأصوات (البوليفونيَّة) تعبِّر عن تنوُّع الحياة ، و تعقُّد المعاناة البشريَّة ، و هي ضدُّ تشييء الإنسان و العلاقات و القيم الإنسانيَّة ، حيث ترفض تحويل القيم الإنسانيَّة المعنويَّة إلى علاقاتٍ مادِّيَّةٍ .

هذا و تتعدَّد الشَّخصيَّات في الرِّواية البوليفونيَّة حاملةً معها تعدُّد وجهات النَّظر ، و اختلاف الرُّؤى الأيديولوجيَّة ، لتنحو منحىً ديموقراطيَّاً في طرح أفكارها متخلِّصةً من أحاديَّة المنظور و اللغة و الأسلوب ، لتعبَّر كلُّ شخصيَّةٍ عن موقفها بحرِّيَّةٍ و صراحةٍ بأسلوبها الخاصِّ ، و لو كانت مواقفها مخالفةً لرأي الكاتب ، و هكذا لا يكون المتلقِّي مسيَّراً و مستلباً ، بل يختار الموقف أو المنظور الأيديولوجيَّ الذي يلائمه أو يقنعه .

إذاً فالمقصود بالحواريَّة ليس أيَّ موقفٍ حواريٍّ في الرِّواية ، بل يُعنى بذلك حواريَّةً على نطاقٍ

---

(1) باختين ، ميخائيل : شعرية دويستفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986م ، ص59 .

أوسع تشمل جميع عناصر البنية الرِّوائيَّة ، و ذلك من خلال تحقيق التَّعدُّديَّة على مستوى السَّاردين و الصِّيغ و الشَّخصيَّات و القرَّاء و المواقف الفكريَّة و الأيديولوجيَّة ...[1] .

لجأ الكُتَّاب إلى استخدام هذه التِّقنيَّة في السَّرد بعدما توضَّح أنَّ " سيطرت أحاديَّة الرَّاوي العالم بكلِّ شيءٍ أصبحتْ غير محتملةٍ في العصر الحديث مع التَّطوُّر الثَّقافيِّ العريض للعقل البشريَّ ، بينما أصبحت النِّسبيَّة المتشعِّبة في النَّصِّ القصصيِّ أكثر ملاءمةً "[2] .

تتجلَّى هذه البوليفونيَّة في راوية عالية ممدوح " المحبوبات " ، حيث تحشد الكاتبة الكثير من الشَّخصيَّات التي تتشارك مهمَّة سرد أحداث الرِّواية ، صحيحٌ أنَّ مهمَّة السَّرد الأساسيَّة كانت من نصيب سهيلة و ابنها نادر ، إلَّا أنَّ بقيَّة الشَّخصيَّات ساهمت كذلك في سرد الأحداث ، إمَّا بشكلٍ مباشرٍ أو من خلال الرَّسائل المتبادلة مع سهيلة .

كما نلحظ أنَّ الكاتبة قد اعتنتْ بإبراز التَّنوُّع الأيديولوجيِّ عند الشَّخصيَّات ، و تركتْ كلَّ شخصيَّةٍ تعبِّر عن مواقفها تجاه الأحداث بحرِّيَّةٍ ، مراعيةً اختلافها و تفرُّدها و اهتماماتها و طريقة كلامها و خصوصيَّة تجربة كلٍّ منها و منظورها الخاصِّ للحياة و الأشياء ، لتكون هذه الرِّواية بمثابة سيرةٍ للكثيرين الذين عبروا المنافي بحثاً عن الحرِّيَّة و الأمان ، حيث تتداخل المصائر و الوجوه و الأيديولوجيَّات و الهويَّات ، و لا يكون من سبيلٍ للوصول إلى معنىً داخل هذا الفضاء

---

(1) انظر : حمداوي ، جميل : نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، مكتبة سلمى الثقافية ، المغرب ، ط1 ، 2015م ، ص146- 147 .

(2) قاسم ، سيزا ، بناء الرواية ، ص191 .

سوى التَّسامي على كلِّ ما يعمل على تشويه و تشييء الإنسان و القيم الإنسانيَّة .

الحلم :

لاشكَّ أنَّ المدوَّنة السَّرديَّة العربيَّة القديمة قد احتفلتْ بالحلم ، فقد ورد في المقامات و الحكايات الشَّعبيَّة و الرَّحلات و كتب التَّراجم و المغازي ليشكِّل مكوِّناً من مكوِّناتها ، أو يأتي على شكل إطارٍ لأحداثها بغرض تسويغ عجائبيَّتها . إلَّا أنَّ ارتباط الحلم بنظريَّات التَّحليل النَّفسيِّ الحديثة جعل منه تقنيَّة لسبر النَّفس الإنسانيَّة المؤسَّسة على التَّناقض و الاختلاف ، ليغدو للحلم داخل النَّصِّ الأدبيِّ وظيفةً محدَّدةً و دلالاتٍ معيَّنةٍ[1] .

يُستخدم الحلم كآليَّةٍ للكشف العميق عن مداخل النَّفس البشريَّة لما لها من ارتباطاتٍ مع مستويات اللاشعور و الغرائز البدائيَّة ، ممَّا يمكِّن الكاتب من الحفر داخل الشَّخصيَّة و عدم الوقوف فقط على صفاتها الخارجيَّة .

و لا يعدُّ الحلم الإبداعيُّ نقلاً مباشراً للحلم الواقعيِّ ، بل يخضع الحلم لعمليَّةٍ فنِّيَّةٍ تحيله إلى سردٍ أدبيٍّ يولي أهميَّةً لتحقيق الشُّروط الفنِّيَّة ، محقِّقاً تماسكه الإجرائيِّ مع باقي مكوِّنات السَّرد ، و مستنداً إلى مفاهيم و آليَّاتٍ تربطه بأدوات التَّحليل النَّفسيِّ ، و هكذا يحقِّق الحلم من خلال وجوده داخل النَّصِّ الأدبيِّ وسطاً للإفصاح عن الدَّوافع اللاشعوريَّة ، و مجالاً لاستبطان جوانب معيَّنةً من حياة الشَّخصيَّة النَّفسيَّة و العقليَّة ، ورغباتها الرَّئيسة التي تشكِّل الأرضيَّة الأساسيَّة

---

(1) انظر : نجم ، خريستو : رهاب المرأة في أدب إلياس أبي شبكة ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1996م ، ص19 .

الكامنة في اللاوعي وراء إنتاج الأعمال الأدبيَّة و الفنِّيَّة عموماً ، و كذلك وراء الأحلام و الكوابيس و الأعراض العصابيَّة . و هذه الرَّغبات لا تكون كذلك إلَّا إذا حال بينها و بين إشباعها رقيبٌ ، كالوازع الدِّينيِّ أو العرفيِّ ، لذا فإنَّ هذه الرَّغبة تستقرُّ في مملكة اللاوعي من عقل الفنَّان و الإنسان عموماً لتجد لها متنفَّساً مقبولاً من قِبل الرَّقيب ، و ذلك بتحويلها إلى صيغٍ خياليَّةٍ محرَّفةٍ ترتدي أقنعةً تخفي طبيعتها الحقيقيَّة حسب فرويد[1] .

كما يشكِّل الحلم صيغةً لخرق بنيات الزَّمن و المكان من خلال قدرته على تكسير خطِّيَّة الزَّمن عبر الاسترجاع و الاستشراف و الإبطاء و التَّسريع ، و إبداع أمكنةٍ زالت ، و أخرى محتملة الوجود ، و ربط دلالات الأمكنة و ما تحمله من أوصافٍ ، من اتِّساعٍ أو ضيقٍ ، غرابةٍ أو ألفةٍ بنفسيَّة الذَّات الحالمة و تقلُّباتها .

لقد كان توظيف الحلم في الرِّوايات قيد الدِّراسة مرتبطاً غالباً بالكابوسيَّة ، أو بآليَّات تقسيم الأدوار في المنظومة الأبويَّة بين الرِّجال و النِّساء ؛ فبالنَّظر إلى رواية " خشخاش " يظهر حلم الشَّخصيَّة الأوَّل معبِّراً عن رغبتها بالحرِّيَّة مستخدماً الطَّيران رمزاً للتَّحرُّر ، غامزاً جانب المنظومة الاجتماعيَّة الأبويَّة التي عملتْ على حبس المرأة طويلاً داخل جدران البيت ، حتَّى إذا ما أرادت أن تتحرَّر ، عملتْ على ذلك بحذرٍ و توجُّسٍ ، تقول : " أختار الحديقة القريبة من بيتي ، لعلِّي أخشى الابتعاد عن العشِّ . لعلَّه أوَّل الطَّيران ... أرتفع بحذرٍ .. بدهشةٍ ... كثيرون يسترعي انتباههم جسد امرأةٍ يحلِّق "[2] ، و في قولها جسد امرأةٍ ، و ليس جسداً بشكلٍ عامٍّ ، دلالةٌ على صرامة

---

(1) انظر : الرويلي ، ميجان و البازعي ، سعد : دليل الناقد الأدبي ، ص333 .

(2) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص43 .

القيود الاجتماعيَّة التي فُرضت على المرأة دون الرَّجل .

إنَّ الرَّغبة في التَّحرُّر التي وقف الرَّقيب الاجتماعيُّ حائلاً دون إشباعها ، وجدتْ لها سبيلاً للتَّفريغ من خلال الحلم ، الذي تتجاسر فيه الشَّخصيَّة على كسر قيود الرَّقيب ، و تحدِّي أعرافه ، و التَّحليق أكثر لتبتعد عن الحدود التي رسمها لها ، و الأماكن التي قيَّدها داخلها ، تقول " أسمع اللغط تحتي فأتجاسر أكثر .. أبتعد عن الحديقة .. عن البيت ، وداعاً أيُّها السَّرير ، وداعاً يا بلاط الأرض و يا خشب الباب "[1] ، و يبدو هذا الحلم نابعاً من واقع الشَّخصيَّة الممضِّ الذي اضطرَّها للارتهان إلى أحكامه ، و هذا ما جعله طريقةً تلتفُّ على الواقع لإشباع رغبات الشَّخصيَّة الحالمة المكبوتة في الانتقام من السُّلطة الأبويَّة و التَّجاسر على أعرافها .

و في الحلم الثَّاني الذي يأخذ شكل الكابوس لا تقوى الذَّات الحالمة على التَّحدِّي ، بل تلاحقها الحدود و الأماكن الضَّيِّقة ، و منظومة الأعراف و التَّقاليد الاجتماعيَّة الضَّخمة التي تسدُّ طريقها ، تقول : " لم أكن أطير و لكنَّ السَّيَّارة مسرعةٌ تشقُّ الشَّارع المزدحم .. و الطَّريق المتَّسع يضيق و يطول ... و السَّيَّارة تواصل اندفاعها في الشَّارع الضَّيِّق المسوَّر ، المسوَّر !! كيف ؟؟ لماذا يسوِّرون شارعاً ؟ على بعدٍ برزت الشَّاحنة الضَّخمة ... لم يعد هناك وقتٌ .. لا مهلة لديَّ .. لابدَّ من العناق "[2] .

يبلور هذا التَّدخُّل الحلميُّ المختلط بالكابوسيَّة صعوبة تحقيق رغبات المرأة التي تتعارض بشكلٍ أو بآخر مع منظومةٍ ضخمةٍ من النَّواهي .

---

(1) المصدر السابق : خشخاش ، ص43-44 .

(2) المصدر السابق ، ص47 .

تكثر الأحلام في " بروكلين هايتس " و تأخذ شكلاً كابوسيَّاً أيضاً ، تتكرَّر و تلازم الشَّخصيَّة منذ طفولتها نتيجةً لطريقة التَّربية الخاطئة المبنيَّة على العقاب و التَّخويف و الحبس ، و التي تكشف الكثير من جوانب تكوين شخصيَّة هند ، التي بدأتْ حياتها كطفلةٍ متمرِّدةٍ ، مليئةٍ بالطَّاقة ، ثمَّ تعمل البيئة و العادات و التَّقاليد و المعايير الاجتماعيَّة المتحيِّزة على تكسير شخصيَّتها ، ما يتسبَّب لهذه الشَّخصيَّة بتلازم نومها مع الكوابيس و التبوُّل اللاإراديِّ . و تأتي كوابيسها دائماً على شكل عيونٍ تترصَّدها ، أو أيادٍ تحيط بها محاوِلةً دفعها للوقوع في هاويةٍ ، ما يفسِّر هروبها و خوفها الدَّائمين .

تعمل السَّاردة على موضعة الحلم في الرِّواية ، فلا يأتي دون إشاراتٍ ، بل تتقصَّد إبراز حدوده كقولها : " في الحلم ترى أصحابها ... "[1] ، لتبدو حدود الحلم واضحةً و رموزه دالَّةً على اضطراب الشَّخصيَّة و ارتباطها بخيالات و ذكريات الماضي .

إنَّ النَّظر إلى طريقة توظيف الحلم في الرِّوايات قيد الدِّراسة تدلُّ على الاهتمام بتوظيف هذه الأحلام بطريقةٍ تخدم الأحداث دون الإغراق في استخدامها و حشوها بالاستيهامات ، بل إنَّ أغلبها لم تخرج على حدود استخدامها كتقنيَّةٍ تدخل النَّصَّ بالإشارة المباشرة إليها ، فلا يكون من الصُّعوبة على القارئ أن يتبيَّن حدود تواجدها في العمل .

المونولوج الدَّاخليُّ :

تستخدم الكثير من الرِّوايات تكنيك المونولوج الدَّاخليِّ لتقديم المحتوى النَّفسيِّ للشَّخصيَّة ، و أوَّل من استخدم هذا المصطلح كان إدوار دو جاردن ، و زعم أنَّه استخدمه لأوَّل مرَّةٍ في روايته

---

(1) الطحاوي ، ميرال : بروكلين هايتس ، ص120 .

" الغار المقطوع " أو " تهاوت أشجار الغار "[1] ، و قد قدَّم تعريفه لهذا المصلح على أنَّه :

" الخطاب غير المسموع و غير المنطوق الذي تعبِّر به شخصيَّةٌ ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي ، إنَّه خطابٌ لم يخضع لعمل المنطق ، فهو في حالةٍ بدائيَّةٍ ، و جمله مباشرةٌ قليلة التَّقيُّد بقواعد النَّحو ، كأنَّها أفكارٌ لم تتمَّ صياغتها بعد "[2] .

تكثر هذه المونولوجات الدَّاخليَّة في " خشخاش " ، فالرِّواية بأكملها تعمل على تصوير العالم الدَّاخليِّ للشَّخصيَّة مستخدمةً الكثير من التِّكنيكات التي تسعفها في ذلك .

ارتبطت المونولوجات الدَّاخليَّة في الرِّواية بمراجعة الشَّخصيَّة لأحداثٍ أو أفكارٍ أو مشاعر لا تجرؤ على البوح بها أو مناقشتها بشكلٍ علنيٍّ في ظلِّ الوضع الاجتماعيِّ الذي أفرز ذاتها المأزومة و المجبرة على التَّظاهر حتَّى أمام ذاتها الأخرى التي تجبرها على إعادة حساباتها ، و استرجاع أوجاعها ، و التي تعمل بأسئلتها على دفع المرأة العاديَّة أو الكاتبة المبتدئة في الرِّواية نحو الشَّكِّ بيقينيَّة و ثبات الحياة التي تعيشها ، ما يجعلها تدخل في مونولوجاتٍ داخليَّةٍ كثيرةٍ تسعى من خلالها إلى إعادة التَّفكير ، و أحياناً إلى إقناع نفسها بأنَّ ما تعيشه حقيقةٌ ، من ذلك هذا المقطع :

" مراوغةٌ بارعةٌ تسعى لتشكيكي بنفسي ، و لكنِّي لن أخضع لهذه الهلوسات . لو تلمَّستُ جسدي لتبيَّنتُ وجوده ، حتَّى لو تبخَّر محلُّ النَّباتات ، فأنا أعرف أنِّي امرأةٌ حقيقيَّةٌ من لحمٍ و دمٍ ، و أنَّ لي بيتاً أحفظ كلَّ محتوياته ... و أنَّ لي أطفالاً لا أنسى أوجاع ولادتهم ... أعرف أنَّ لي ذاكرةً

---

(1) انظر : همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص58 .

(2) زيتوني ، لطيف : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص163 .

تشهد على صحَّتها الأشياء المحيطة بي "[1] .

تبدو من خلال هذا المقطع أزمة الذَّات السَّاردة ، و تعقُّد العمليَّات النَّفسيَّة الدَّاخليَّة التي تعيشها حتَّى باتت تشكُّ بوجودها ، فتحتاج إلى حديثٍ مع النَّفس تحشد من خلاله أدلَّةً من المحيط تشهد لها على حقيقة وجودها .

و هكذا يصبح المونولوج الدَّاخليُّ وسيلةً من وسائل كشف المعاناة النَّفسيَّة داخل الذَّات الأنثويَّة التي تحاول أن تؤسِّس لها نسقاً جديداً .

---

(1) خريس ، سميحة : خشخاش ، ص85 .

نتائج الفصل الأوَّل :

1- لقد طرحت الكاتبات الكثير من القضايا التي تهمُّ المرأة ، لكنَّ طرحهنَّ لقضاياها لم يعد مقتصراً على نظرةٍ ضيِّقةٍ تتمحور بكاملها حول عالم المرأة الخاصِّ ، بل باتت النَّظرة أرحب إنسانيَّاً تنمُّ عن وعيٍ فكريٍّ و ثقافيٍّ يضع المرأة في مكانها الصَّحيح و يتناول قضاياها بوصفها جزءاً من هذا العالم و قضاياه .

2- في علاقة المرأة بالآخر / الرَّجل ، يظهر تراجع الموقف العدائيِّ ، و التَّحيُّزات النِّسويَّة المفرطة لصالح الأنوثة ، التي أخذت شكل الاندفاعات و ردَّات الفعل و المحاكاة الضِّدِّيَّة للإنتاج الأدبيِّ الرِّجاليِّ ، و الانكفاء المغلق على عالم الأنوثة ، و بات هناك نوعٌ من القبول لرؤية الآخر بوصفها رؤيةً مشاركةً .

3- مازالت الكاتبات تهتمُّ بخبرات المرأة الخاصَّة بوصفها مصدراً غنيَّاً بالقيم الأنثويَّة .

4- في تناول عنصر المكان تركِّز الكاتبات على الأمكنة المغلقة ، و يبدو انتماء الشَّخصيَّة الأنثويَّة للمكان محكوماً بتجاربها فيه و مشاعرها المختزنة عنه .

5- تبدو علاقة المرأة بالزَّمن علاقةً دراميَّةً ، تنظر من خلاله كثيراً إلى الماضي ، و تهرب من الاعتراف بالزَّمن المتقدِّم نحو الشَّيخوخة .

6- تطوَّر مفهوم الشَّخصيَّة عند الكاتبات ، و لم تعد الشَّخصيَّة الأنثويَّة ذات بعدٍ واحدٍ ، بل باتت أقرب إلى الشَّخصيَّة الواقعيَّة بتناقضاتها و تحوُّلاتها الدَّائمة .

7- رغم الحديث الدَّائم عن محاولة الكاتبات تأنيث اللغة ، إلَّا أنَّ تمثيلات اللغة مازالت محمَّلةً بالمدلولات التَّحيُّزيَّة التي أنتجها الفكر الأبويُّ .

8- استخدمت الرِّوايات الكثير من التِّقنيَّات السَّرديَّة ، و لكنَّها ركَّزت على استخدام التِّقنيَّات التي تساعد على استدراج و استخراج العالم الدَّاخليِّ للمرأةِ .

الفصل الثاني

النِّسويَّة و الجنس الآخر

لقد لاحظنا من خلال استعراضنا للكثير من وجهات نظر الكتَّاب / الكاتبات ، و الباحثين / الباحثات في مسألة الأدب النِّسويِّ أنَّ البعض يحصره في كتابات المرأة التي تتحدَّث عن قضايا المرأة ، أي أنَّها نوعٌ من الكتابة الخاضعة للجنس ، بحجَّة أنَّ المرأة أقدر على تمثيل بنات جنسها ، لتمتُّع كتابتها بخصائص – رغم عدم وضوحها و كفايتها لتقسيم الأدب – تشكِّل خصوصيَّتها ، و لا يمكن للرَّجل أن يحقِّق هذه الخصائص لاستحالة معايشته الذَّاتيَّة لما مرَّتْ و تمرُّ به المرأة من ظروفٍ اجتماعيَّة و تاريخيَّةٍ و جسديَّةٍ أيضاً .

إذا أردنا التَّمسُّك بفكرة أنَّ المرأة أقدر من الرَّجل على تصوير عالمها و التَّعبير عن نفسها ، فهذا يعني في المقابل أنَّ الرَّجل أقدر على التَّعبير عن نفسه ، ما ينسف مصداقيَّة الكثير من النُّصوص التي أنتجتها كاتباتٌ نساءٌ ، لكنَّها مكتوبةٌ بأجساد رجالٍ كرواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي ، و رواية " صهيل المسافات " لليلى الأطرش ، و أيضاً – بنظرةٍ أوسع – فإنَّ التَّمسُّك بفكرة المعايشة الذَّاتيَّة تلغي إمكانيَّة فهم الآخر بالمطلق ، ما يلغي الكثير من العلوم الاجتماعيَّة و الإنسانيَّة . و تمسُّك النَّقد النِّسويِّ بهذا التَّقسيم الجنسويِّ لا يعيد قولبة الفكر الأبويِّ وحسب ، لكنَّه يشبه إلى حدٍّ بعيدٍ حركة السُّود التي كانت تتميَّز بخطابٍ إقصائيٍّ يرفض الأبيض حتَّى و لو أراد مناصرة الأسود بحجَّة أنَّ الأبيض لا يمكن أن يشعر أو يفكِّر كالأسود في مجتمعٍ أبيض ، هذه الحركة التي نشأت في الفترة الزَّمنيَّة ذاتها التي نشأت فيها الحركة النِّسويَّة في أوروبا ، و سُمِّيتْ جميعاً بحركات المُهمَّشين تراجعتْ فيما بعد عن هذه الإقصائيَّة بعد أن فهمت أنَّها إعادة إنتاجٍ للفكر الذي تحاربه .

هذا و إنَّ الحديث عن تمايز الظُّروف الاجتماعيَّة و التَّاريخيَّة ، التي مرَّت بها المرأة عن تلك التي مرَّ بها الرَّجل غير ثابتٍ ؛ فهذه الظُّروف متحوِّلةٌ كما أشرنا ، و لم نعد نتحرَّك في

مجتمعاتٍ حريميَّةٍ و أخرى ذكوريَّةٍ ، و بقي التَّعويل الأكبر على الاختلاف الجنسيِّ أو لنقل على الجسد .

فهل غياب المعايشة الذَّاتيَّة و عدم التَّحرُّك بجسد أنثى يجعل الرَّجل غير قادرٍ على تمثُّل عالمها فعلاً ؟

نستطيع القول إنَّ الجيل الحاليَّ الذي يكتب في الرِّواية النِّسويَّة ، نشأ في بيئةٍ اجتماعيَّةٍ مختلفةٍ إلى حدٍّ كبيرٍ عن تلك التي نشأ بها الجيل الأوَّل ، حيث كان ظهور المرأة مايزال قليلاً و محصوراً في فئاتٍ أو طبقاتٍ معيَّنةٍ ، و كان حديث الكتَّاب الرِّجال عن عالم المرأة يمتح من مخيال الفكر الأبويِّ ، و من الصُّورة التي أُريد للمرأة أن تكون عليها ، لغياب المرأة الفعليِّ عن عالم الرَّجل ، و انحصار النَّماذج التي يعالجها بالنَّماذج القليلة التي اختبرها في حياته الشَّخصيَّة ، أو بتلك التي تحوم في خياله ، أو التي استمدَّها من الثَّقافة الغربيَّة ، غير مشكِّلةٍ الصُّورة الواقعيَّة للمرأة العربيَّة .

فقد " استمدَّ أكثر الرِّوائيِّين مكوِّناتهم الفكريَّة و أدواتهم الأدبيَّة لفنِّ الرِّواية من الثَّقافة الفرنسيَّة ممثَّلةً في هيكل و الحكيم و طه حسين ، و الإنكليزيَّة ممثَّلةً في العقَّاد و المازنيِّ و أبو حديد ، و الرُّوسيَّة ممثَّلةً في كتَّاب المدرسة الحديثة "[1] ، حيث تبدو زينب عند هيكل كفتيات الطَّبقة البورجوازيَّة الفرنسيَّات ، تتحدَّث عن الوجوديَّة و الرُّومانسيَّة رغم أنَّها الفتاة القرويَّة التي لم تتلقَّ تعليماً و لم تعرف سوى الفقر . و المؤلِّف يجعل قضيَّتها الأولى الحبَّ ، كتجسيدٍ لأزمة الحرِّيَّة الذَّاتيَّة عند المرأة . حيث تزداد هذه الصُّورة تكراراً في الأعمال الرِّوائية الرَّائدة ، مؤكِّدةً على أنَّ

---

(1) وادي ، طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1994م ، ص50 .

الاستقلال العاطفيَّ و الظَّفر بالحبيب هو السَّبيل لتحرُّر المرأة و سعادتها ، كما في رواية " ثلاثة رجالٍ و امرأةٌ " لإبراهيم المازنيِّ و " سارة " لعبَّاس محمود العقَّاد . بل إنَّ الكثير من الرِّوايات تنتهي بموت البطلة في سبيل الرَّجل الذي تحبُّ ، حيث يتكرَّر هذا المشهد في رواية " زينب 1914م " لهيكل ، و كذلك تموت حوَّاء في رواية " حوَّاء بلا آدم 1934م " لمحمود لاشين ، و ليلى في رواية " لقيطة 1945م " لمحمَّد عبد الحليم عبد الله ، و رباب في رواية " السَّراب 1948م " لنجيب محفوظ ، و عايدة في رواية " إنِّي راحلةٌ 1950م " ليوسف السِّباعي ...

و نتساءل هنا مالذي يجعل جميع هؤلاء الكتَّاب يُميتون بطلاتهم ؟

يبدو أنَّ هذا يعود إلى أنَّ هذه الشَّخصيَّات كانت ذات إمكاناتٍ فنِّيَّةٍ بسيطةٍ ، و لم تستطع التَّطوُّر و اتِّخاذ مواقف تجعلها تتبنَّى طرقاً أخرى في الحياة بعيداً عن الرَّجل الذي كان يرى أنَّه محور الكون بالنِّسبة للمرأة لذا يميتها فنِّيَّاً في سبيله .

كما نلحظ في تلك الرِّوايات غلبة صوت الرَّاوي العليم ، لتبدو الشَّخصيَّات الأنثويَّة مسطَّحةً و سلبيَّةً تتواءم نظرتها مع نظرة الكاتب ، الذي لا يفتأ يحلِّل عواطف الأنثى بما يتوافق مع منطقه ، و إحساسه بالسِّيادة ؛ فسارة عند العقَّاد تؤيِّد أهواء الرَّجل و تعطف عليه حتَّى إذا خان ، فهي لا تجد أمنها و سعادتها إلَّا بجوار سيِّدها و مولاها الذي تلقي كلَّ اعتمادها عليه " حتَّى لتكاد تنظر بعينيه و تمشي بقدميه."[1] ، و حتَّى المرأة المتعلِّمة التي تبدأ حياتها ثائرةً ، تريد أن تحقِّق حرِّيَّتها و استقلاليَّتها من خلال العلم و العمل ، و أن تحقِّق مكاسب للمرأة بشكلٍ عامٍّ ، ما تلبث أن تصاب بنكوصٍ فكريٍّ يعيدها إلى خانة النِّساء التَّقليديَّات اللواتي يتمسَّحن بالرَّجل ، و يجعلن وجوده في

---

(1) العقاد ، عباس محمود : سارة ، دار الهلال ، القاهرة ، ط1 ، 1938م ، ص88 .

حياتهنَّ أسمى غاياتهنَّ ، فسامية التي تظهر في رواية " بين الأطلال 1952م " ليوسف السِّباعي تتبنَّى في أوَّل الرِّواية أحلاماً عريضةً عن تحقيق الذَّات بالعلم ، و الوصول إلى أعلى المناصب التي لم تصلها المرأة ، و الدِّفاع عن حقوق المرأة و رئاسة الحزب النِّسائيِّ ، ما تلبث أن تتنازل عن كلِّ طموحاتها في سبيل الرَّجل الذي ترى حبَّه أمتع من الدِّراسة و الدُّكتوراه و رئاسة الوزارة التي تبدو في مقابله مجرَّد تفاهاتٍ و مهاتراتٍ و زبدٍ يذهب جفاءً ، بل تذهب إلى أنَّ " المرأة إذا أحبَّت فهي تفضِّل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة "[1] .

و كذلك تفعل أمينة بطلة " أنا حرَّةٌ 1954م " لإحسان عبد القدُّوس ، التي ترى أنَّ التَّعليم و العمل لم يحقِّقا لها ما تصبو إليه من حرِّيَّةٍ ، فيصبح الرَّجل محور أزمتها ، و تَحقُّق حرِّيَّتها يتمُّ من خلال تَحقُّق مطالب الجسد[2] ، و كلُّ ذلك لاشكَّ يعبِّر عن نظرة الرَّجل المتعالية للمرأة ، أو لنقل نظرة الفكر الأبويِّ الذي اختصر المرأة في جسدٍ .

و اللافت أنَّ ذلك لم يقتصر على كتابات الرِّجال ، فكاتبات ما يسمَّى بمرحلة التَّأسيس للرِّواية النِّسويَّة صدرن في رواياتهنَّ من ذات النَّظرة للمرأة التي تختصر وجودها في رجلٍ ، و حرِّيَّتها في ممارسة مطالب الجسد فـ " كلُّ شيءٍ يهون في حياة المرأة إلَّا الرَّجل فهو محور صراعها و جهادها ، و هو مبعث سعادتها أو مجلبة شقائها "[3] ، هذا ما تذهب إليه أميرة بطلة رواية " الجامحة 1950م " لأمينة السَّعيد ، و حلم الحرِّيَّة عند ريم بطلة رواية " أيَّام معه 1959م"

---

(1) السباعي ، يوسف : بين الأطلال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1952م ، ص98- 99 .

(2) انظر : عبد القدوس ، إحسان : أنا حرة ، دار روز اليوسف ، القاهرة ، ط1 ، 1954م .

(3) السعيد ، أمينة : الجامحة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1950م ، ص133 .

لكوليت خوري يتحقَّق في حرِّيَّتها الجنسيَّة ، و تعيد الكاتبة ذات الفكرة في روايتها " ليلة واحدة 1961م " مع بطلتها رشا ، كما تفعل ذلك لينا بطلة " أنا أحيا 1958م " لليلى بعلبكي التي تبدأ كأمينة إحسان عبد القدُّوس ، و سامية يوسف السِّباعي ثائرةً تحاول تحقيق حرِّيَّتها و استقلالها الاقتصاديِّ ، ثمَّ ما تلبث أن تُجهز على كلِّ ذلك بعد لقائها بهاء ، فتترك الجامعة و تتفرَّغ له ، و تجعل الرَّجل طريقها إلى الحياة قائلة : " سأتغلغل إلى الرَّجل في العلاقة : إلى الإنسان ، و منه إلى الحياة . أنا أعرف من اللهجة المستفهِمة أنَّني سأكسب نضوجاً . سأترك الجامعة : عالم الجمود و الموت البطيء لأنطلق إلى عالم هذا الرَّجل بالذَّات ، أستمدُّ منه حقائق نابضةً "[1] .

أي أنَّ الملاحَظ في معظم بطلات الكاتبات " سواء من الجيل الأوَّل (الخمسينات) و حتَّى النَّكسة ، أو الجيل الثَّاني ما بعد النَّكسة ، رأين أنَّ حرِّيَّة المرأة تتحقَّق بالعلم و العمل ، يطالبن بحرِّيَّة اختيار الزَّوج ، و رفض وصاية الأهل و برامجهم لتزويج بناتهم ، و لا يوغلن بمطالبهنَّ أكثر ... و يلاحظ أنَّ معظم بطلات هؤلاء الكاتبات يمسكن جوهر التَّحرُّر الحقيقيِّ للمرأة ، لكنَّهنَّ لا يستطعن الاحتفاظ به طويلاً ، فتخفق ثورتهنَّ و يعدن يماثلن النِّساء التَّقليديَّات في توجيه كلِّ جهودهنَّ و طاقاتهنَّ و أحلامهنَّ نحو الرَّجل المانح للاستقرار و الأمان "[2] .

أي أنَّهنَّ كتبن من وجهة نظرٍ ذكوريَّةٍ ، و سيطر صوت الرَّاوي العليم و الشَّخصيَّات المسطَّحة التي تُقدَّم دفعةً واحدةً على الكثير من رواياتهنَّ ، و ذاك العمق النِّسويُّ في الطَّرح لم يتحقَّق عند الأغلبيَّة .

---

(1) بعلبكي ، ليلى : أنا أحيا ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط1 ، 1958م ، ص123 .

(2) القاضي ، إيمان : الرواية النسوية في بلاد الشام ، دار الأهالي للنشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1992م ص224 .

هذا يثبت أنَّ المعايشة الذَّاتيَّة وحدها لا تكفي لكتابة نصٍّ نسويٍّ حقيقيٍّ و ليس نصَّاً يحمل اسم امرأةٍ وحسب ، فليس بمقدور المرأة كشف الكامن في ذاتها ما لم تمتلك العدَّة و المعرفة الكافية لتفكيك هذه الذَّات ، و تمتلك القدرة على التَّعبير عنها و عن رؤاها دون تقليدٍ أو تبعيَّةٍ للفكر الأبويِّ .

و علاوةً على ما تقدَّم تبدو صورة المرأة في روايات الجيل الأوَّل سلبيَّةً ليس في مواقفها وحسب ، بل إنَّ سلبيَّتها طبيعةٌ في تكوينها ، فهي " لا تفهم الدنيا باعتبارها كلَّاً ، و لا تقدر أن تفنى في الجماعة "[1] .

كما يبدو تقديم الشَّخصيَّة الأنثويَّة هشَّاً ، حيث تُقدَّم بأسلوبٍ مباشرٍ ، دفعةً واحدةً بلونٍ واحدٍ ، فهي إمَّا خيِّرةٌ أو شرِّيرةٌ على طول الرِّواية من البداية حتَّى النِّهاية .

و مع أنَّ الكثير من الرِّوايات تحمل أسماء نساءٍ أو تحوم حول عالم المرأة ، لكنَّ الكتَّاب لم يعنَوا بالتَّعمُّق في شخصيَّات هؤلاء النِّساء ، و لم يتتبَّعوا تطوُّر أو نموَّ هذه الشَّخصيَّات ، بل كان الكتَّاب يتناولونها كنموذجٍ يتمتَّع بسماتٍ عامَّةٍ تقدِّم صورة الواقع كما يراه الكاتب و تحدِّد موقف الأديب من هذا الواقع[2] ، و هذا يؤكِّده رأي الكثير من الكتَّاب ، فقد ذهب المازنيُّ إلى أنَّ المرأة " أكثر تمثيلاً للنَّوعيَّة ، في حين أنَّ الرَّجل أكثر تمثيلاً للفرديَّة "[3] .

و ذهب نجيب محفوظ إلى أنَّه " لا يوجد ثمَّة حركةٌ بين الرِّجال إلَّا وراءها امرأةٌ ، المرأة تلعب في

---

(1) المازني ، إبراهيم : إبراهيم الكاتب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1931م ، ص68 .

(2) انظر : وادي ، طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص50 -53 .

(3) المازني ، إبراهيم : حصاد الهشيم ، الدار القومية ، القاهرة ، ط1 ، 1961م ، ص72 .

حياتنا الدَّور الذي تلعبه قوَّة الجاذبيَّة بين الأجرام و النُّجوم "[1] .

بالإضافة إلى أنَّ الشَّخصيَّة تتمتَّع في أغلب الأحيان بجمال الخلقة التي تعكس تأثُّر هؤلاء الكتَّاب بالحكايات الشَّعبيَّة ، و تعكس رغباتهم و تصوُّراتهم الخاصَّة ، لتبدو المرأة في رواياتهم مجرَّد صورةٍ فوتوغرافيَّةٍ تتَّسم بالجمود ، لها سماتٌ محدَّدةٌ ، و إطارٌ ثابتٌ لا تخرج عليه .

إلَّا أنَّ الأمر أخذ بالتَّغيُّر تدريجيَّاً عندما خرجت المرأة من حيِّزها الضَّيِّق ، و زاد التَّقارب بين الرَّجل و المرأة ، و ساهم العلم بكشف ما كان يعدُّ أسراراً في الماضي ، ثمَّ أتت ثورة (الإنترنت) مع مطلع القرن الجديد ، لتجعل كلَّ ما كان يدور الحديث حوله من أسرارٍ للمرأة ، أو خبايا عالم المرأة مجرَّد ترَّهاتٍ و حديثٍ قادمٍ من قعر الماضي .

كما لا نستطيع إنكار دور النَّقد النِّسويِّ في تسليط الضُّوء على الممارسات الكتابيَّة بشكلٍ عامٍّ من توظيفٍ للمكان و اللغة و الضَّمائر ... إلخ ، التي كانت تتَّسم بالتَّحيُّز ، و إبعاد صوت الأنثى ، و دور الكثير من المناهج النَّقديَّة الحديثة التي سعت إلى دمج الرِّواية بالعلم .

و لا يسعنا هنا أن نرصد التَّحوُّل التَّدريجيَّ في نظرة الكتَّاب و الكاتبات على حدٍّ سواء للشَّخصيَّة الأنثويَّة ، و تحوُّل مسار الاستخدامات أو الممارسات اللغويَّة ، و توظيف البنى السَّرديَّة خلال القرن الماضي ، لضيق الصَّفحات و ابتعاد هذه الفترة الزَّمنيَّة عن الحيِّز الزَّمنيِّ الذي التزمتْ به هذه الدِّراسة ، إلَّا أنَّه وجب التَّنويه إلى أنَّ تحوُّل نظرة الكتَّاب و الكاتبات ، و بدء تشكُّل وعيٍ نسويٍّ ناضجٍ لا ينحِّي الآخر و لا يعيد تكريس ذات الفكر الأبويِّ مرَّ بمراحل و لم يأتِ دفعةً واحدةً ، و هو مايزال قيد التَّطوُّر حيث لم يكتمل إلى الآن بعد .

---

(1) محفوظ ، نجيب : السراب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1948م ، ص310 .

سيتناول هذا الفصل ثلاث رواياتٍ :

- كأنَّها نائمةٌ لإلياس خوري 2007م .

- سرمدة لفادي عزَّام 2011م .

- نور ليوسف زيدان 2016م .

و قد وجب التَّنويه هنا على أنَّ هذه الرِّوايات لا تتمحور كليَّاً حول عالم المرأة ، بل تنظر إلى العالم من وجهة نظر المرأة ، دون أن تغفل عن الغوص في أعماقها ، شأنها في ذلك شأن الرِّوايات السَّابقة التي تمَّت دراستها في الفصل الأوَّل من هذه الرِّسالة .

و سيتمُّ اتِّباع تقسيمٍ يشابه إلى حدٍّ ما التَّقسيم الذي اتُّبع في الفصل الأوَّل ؛ لتحقيق الانسجام ، و ضمان عدم انفلات أيَّة فكرةٍ .

1- قضايا المرأة كما يقدِّمها الآخر / الرَّجل :

1- 1 سعي المرأة نحو الحرِّيَّة :

تتناول الرِّوايات الثلاث قيد الدِّراسة مسألة تحرُّر المرأة ، أو بعبارةٍ أدقَّ سعي المرأة نحو حرِّيَّتها الفرديَّة ، سالكةً في سبيل الوصول إليها طرقاً متعدِّدةً حسب وعيها و فهمها للحرِّيَّة و للسَّبيل التي تمكِّنها من بلوغها .

في رواية " كأنَّها نائمةٌ " يضعنا إلياس خوري* في حقبةٍ زمنيَّةٍ تغصُّ بالأحداث السِّياسيَّة التي تغيِّر وجه المنطقة ، و هي منتصف الأربعينات من القرن الماضي ، و على الرَّغم من هذا الجوِّ العامِّ ، أو الإطار العامِّ المحيط بالرِّواية و الذي لا تخفى رموزه و دلالاته ، إلَّا أنَّ الرِّواية في جانبها الكبير تتحدَّث عن المرأة في المجتمعات الأبويَّة المحافظة .

تقسم الرِّواية إلى ثلاث ليالٍ ، تدور أحداثها حول شخصيَّة " ميليا " الفتاة البيروتيَّة التي تعيش في عائلةٍ مسيحيَّةٍ محافظةٍ وسط أربعةٍ من الأشقَّاء الذُّكور و الأمِّ التي تكثر أمراضها المستعصية بعد وفاة زوجها ، و تقضي جلَّ وقتها في الدَّير بين الرَّاهبات و الأيقونات ، فتُحرَم الفتاة من تعليمها لتتحوَّل إلى ربَّة منزلٍ في سنٍّ صغيرةٍ ، و تقضي معظم وقتها في البيت بين أوعية الطَّبخ .

يمرُّ في حياة ميليا ثلاثة رجالٍ يتركها خاطبها الأوَّل بعد فشله في الحصول على حصَّتها من بيت عائلتها ، و يتخلَّى عنها الثَّاني ليسافر مع شقيقها الأكبر إلى حلب ، و يتزوَّجا من ابنتي تاجرٍ ، فتستمرُّ العائلة سنواتٍ تلعنهما أمام الفتاة التي تتزوَّج أخيراً من شابٍّ فلسطينيٍّ و ترحل معه إلى

---

* إلياس خوري : قاص و روائي و ناقد و كاتب مسرحي لبناني ، من مواليد 1948م ، من أعماله : الجبل الصغير (رواية) ، رحلة غاندي الصغير (رواية) ، باب الشمس (رواية) ، دراسات في نقد الشعر (كتاب نقد) ، المبتدأ و الخبر (مجموعة قصصية) .

مدينة النَّاصرة ، لتكشف الرِّواية لنا لاحقاً أنَّ ما حدث كان بموافقة الأمِّ التي فضَّلتْ مصلحة ابنها الذَّكر ، و أنَّ زواج ميليا بمنصور الفلسطينيِّ كان أيضاً مدبَّراً من قبل الرَّاهبة و الجارة ، لتبدو حياة المرأة سلسلةً من الخيبات و الانتظار ، و تتجلَّى فكرة رسم حياة المرأة و استغلالها من قبل المجتمع المحيط بها .

تدرك ميليا منذ الطُّفولة أنَّها مختلفةٌ عن أخوتها الذُّكور ، و أنَّها لا تتمتع بالحرِّيَّة التي يتمتَّعون بها ، فتخلق لها عالماً خاصَّاً تمارس حرِّيَّتها داخله دون أن تخبر به أحداً . لعبتْ ميليا مع نفسها لعبة الأحلام ، حاولتْ أن ترسم مناماتها مقرِّرةً أمكنة الحلم التي غالباً ما تكون على شاطىء البحر المكان المحرَّم عليها لأنَّها " بنت ، و البنات عيب يسبحوا "[1] ، و ترسم لنفسها صورةً مغايرةً ، أو مقابلةً لصورتها الحقيقيَّة ، ترى نفسها فتاةً صغيرةً سمراء نحيفةً ، بشعرٍ مجعَّدٍ و بنطالٍ قصير ، و عينين خضراوين ، هي الفتاة البيضاء الممتلئة بعينين عسليَّتين ، و بالكثير من الحدود و الضَّوابط و النَّواهي ، الفتاة التي صُبَّت في قالبٍ معيَّنٍ لا بالتَّصرُّفات فقط بل حتَّى في الشَّكل ، فقد جاءت صورتها مطابقةً لمواصفات الجمال ، التي حدَّدتها المخيِّلة الجمعيَّة للمرأة فـ " الجسد الذي تلبسه في النَّهار ليس لها ، إنَّه انعكاسٌ لعيون النَّاس . أمُّها أرادت ابنةً بيضاء ذات جسدٍ ممتلىءٍ فابيضَّ جسد ميليا و امتلأ من أجل أمِّها . أمَّا في الليل فجسدها لها "[2] .

تمسَّكتْ ميليا بفتاة المنام السَّمراء ، و لم ترد التَّخلِّي عنها لأنَّها " تظهر و تختفي ساعة تشاء ،

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2007م ، ص78 .

(2) المصدر السابق ، ص15 .

كانت أكثر حرِّيَّةً من الفتاة المستديرة التي برز نهداها ... فتاة المنام ذات ساقين رفيعتين ، و جسدٍ دقيقٍ مطواعٍ كأنَّه جسم بهلوانٍ ، يسمح لها بأن تدَّعي بأنَّها لا تختلف عن الصِّبيان ، تذهب إلى حيث تريد ، تظهر و تختفي و ترى الدُّنيا بعينين يمتزج فيهما الأخضر و الرَّمادي "[1] ، و تستطيع أن تنفلت من قبضة الرَّجل ، و تسرق خيزران الطَّاعة الذي لوَّح به طويلاً ، و تقفز فوق كلِّ الحفر و النَّواهي ، و تتعب الرَّجل الرَّاكض خلفها ليستردَّ قضيب الخيزران .

تبدو رغبة الفتاة بالنَّظر إلى العالم بعيونٍ أخرى (عيونٍ خاصَّةٍ) ، بديلاً عن النَّظر إليه بعيون المجتمع (العيون الجمعيَّة) التي أُريد للفتاة أن تنظر من خلالها وحسب ، و يبدو الاخضرار معادلاً للحرِّيَّة كما كان عند سميحة خريس في " خشخاش " ، كما أنَّ لجوء المرأة في الرِّوايتين إلى الحلم لممارسة التَّحرُّر نابعٌ من استحالة ممارسته في الواقع الاجتماعيِّ الصَّارم المحيط بهنَّ . من ذلك يبدو واضحاً لماذا احتفظتْ ميليا بفتاة أحلامها و سرِّ عينيها الخضرواين دون أن تبوح به لأحدٍ ، لأنَّ هذا المجتمع سيصادر حرِّيَّة المرأة حتَّى في أحلامها ، و هذا ما حدث عندما علمت الرَّاهبة أنَّ الفتاة تعيش في أحلامها ، فنهتْها عنها و وصفتْها بأنَّها أحلام من صنع الشَّيطان الذي يتسلَّل إلى المرأة لأنَّ لها جسداً جميلاً و مكتملاً ، و أنَّ أحلامها هذه هي سبب نفور خطَّابها منها .

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص100 .

و تحملنا رواية " سرمدة " لفادي عزَّام* نحو عوالم متشابكةٍ من الواقع الاجتماعيِّ الازدواجيِّ و الأسطورة و الأنثروبولوجيا ، مقسِّماً روايته إلى ثلاثة عناوين تحمل أسماء بطلاته : عزَّة ، فريدة ، بثينة . و يطرح من خلالهنَّ الكثير من القضايا على رأسها سعي المرأة نحو التَّحرُّر مقابل الفكر الاجتماعيِّ ، و ازدواجيَّة المعايير الاجتماعيَّة في تعاملها مع المرأة .

تبدأ الرِّواية عندما يلتقي الرَّاوي " رافي عزمي " بالدُّكتورة " عزَّة توفيق " بروفيسورة الفيزياء في جامعة السُّوربون في باريس لتصدمه بقولها : " أنا – في حياتي السَّابقة – عشتُ في سرمدة "[1] ، لينفتح عالم الرِّواية انطلاقاً من فكرة " التَّقمُّص " التي تؤمن بها بعض الفرق الباطنيَّة كالعرب الدُّروز و الأستاذة عزَّة توفيق التي تطوِّر نظريَّةً في الفيزياء الشَّاوش ، و تصرُّ على أنَّها عاشت حياةً سابقةً في قرية سرمدة في الجنوب السُّوريِّ باسم هيلا المنصور ، التي تخرج على العرف و تتمرَّد على قوانين المجتمع الذي نشأتْ فيه ، لتهرب مع حبيبها الأمازيغيِّ و يتزوَّجا .

تبدو هذه إحدى الطُّرق التي صوَّرتها الكثير من الرِّوايات النِّسويَّة و التي تسلكها المرأة لانتزاع حرِّيَّتها من وصاية المجتمع ، و انتزاع حقِّها في اختيار شريك حياتها بناءً على أسسٍ تختلف عن الأسس التي أقرَّها العرف الاجتماعيُّ .

يستمرُّ زواج الفتاة خمس سنواتٍ تعيشها مع زوجها بالتَّنقُّل من بلدةٍ إلى أخرى ، و من مدينةٍ إلى مدينةٍ هرباً من العيون و حرس الحدود المرتشين من قبل الأخوة النَّافذين في " جبل العرب "

---

* فادي عزام : صحفي و كاتب سوري ، ولد عام 1973م ، من أعماله :

سرمدة (رواية) و هي روايته الأولى التي أُدرجت على اللائحة الطويلة لجائزة البوكر العالمية للرواية العربية عام 2012م ، بيت حدد (رواية) .

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، دار ثقافة للنشر و التوزيع ، أبو ظبي ، ط1 ، 2011م ، ص12 .

لأصولهم التي تعود إلى قائدٍ من قادة الثَّورة السُّوريَّة الكبرى ، و عندما يعثر الزَّوجان على أملٍ في الهرب ، تقرِّر هيلا العودة .

تبدو عودة هيلا لمواجهة مصيرها المحتوم ، عودةً لمواجهة الفكر الاجتماعيِّ الذي بدا في هذه الرِّواية – كما في ستر رجاء عالم – فوق السُّلطة الدِّينيَّة ، التي تحرِّم قتل أو صفع أو زجر الفتاة الخارجة على الطَّائفة و المتزوِّجة من غير الملَّة ، لكنَّ " العادات و التَّقاليد أقوى من الدِّين نفسه "[1] ، ليكون ثمن مواجهة هيلا لهذه الأعراف الاجتماعيَّة الرَّاسخة أن تقضي ذبحاً على أيدي أخوتها الخمسة ، غسلاً للعار و استعادةً " لرجولتهم المهدورة " كما يذهب الفكر الجمعيُّ . يبدو موت هيلا في هذه الرِّواية ليس موتاً بقدر ما هو خلقٌ جديدٌ لامرأةٍ جديدةٍ ، بعيداً عن فكرة التَّقمُّص بالمنظور العقائديِّ ، فعزَّة توفيق هي مثالٌ للمرأة الجديدة التي صنعتها المرأة القديمة " هيلا المنصور " ، بعد أن قرَّرتْ مواجهة الفكر الاجتماعيِّ و عدم الاستسلام للهروب الدَّائم إلى الوارء ، الذي سيفضي إلى استمراريَّة و توالد الفكر الجمعيِّ منغِّصةً عليه استمراره في لعنها ، و معرِّيةً وجهه الحقيقيِّ أمام نفسه ، لهذا نجد فادي عزَّام لا يعنون القسم الأوَّل من روايته باسم هيلا ، بل باسم المرأة الجديدة عزَّة .

ينتقل فادي عزَّام من عزَّة إلى شخصيَّته الثَّانية " فريدة " انتقالاً من عالم الرُّوح و متطلَّباتها ، إلى عالم الجسد و رغباته ليقدِّم أنموذجاً ثانياً و مختلفاً لامرأةٍ تمارس حرِّيَّتها بالجسد ، و ليخلق نوعاً من التَّقابل بين شخصيَّتي هيلا و فريدة لتعرية ازدواجيَّة المجتمع في تعامله مع المرأة .

تدخل فريدة سرمدة كعروسٍ قادمةٍ من قريةٍ مجاورةٍ ، لكنَّها تترمَّل بعد ليلة عرسها بسبب رصاص

---

(1) المصدر السابق : سرمدة ، ص30 .

" الفرح " الطَّائش ، لتدخل بعدها في رحلةٍ مع الجسد مع مراهقي القرية . لكلِّ مراهقٍ ليلةٌ واحدةٌ تنقله بها من عالم الطُّفولة إلى عالم الرَّغبات ، و يكون لأخ هيلا الأصغر نصيبٌ من ليالي فريدة ، بعد أن شُغف بها ، فقاده أخوه الأكبر بيده إليها ! و هناك ينفجر بسببٍ شرف أخته أثناء انغماسه في تلبية رغبات جسده ، و هو الذي بدأ بطعن أخته غسلاً للعار !

تبدو هنا الازدواجيَّة و التَّمييز الاجتماعيُّ بين المرأة و الرَّجل ، فالمرأة وحدها من تقع عليها مهمَّة حفظ " الشَّرف " ، أمَّا الرَّجل فلا مجال لوصمه بالعار مهما فعل .

و حيث قُتلت هيلا لزواجها ممَّن تحبُّ ، يبدو المجتمع صامتاً أمام فريدة لأنَّه و في مثل هذه المجتمعات " يمكن إخفاء أيَّ شيءٍ للأبد ، كتم أيِّ سرٍّ مهما كان إلَّا الحبَّ ، فهو مفضوحٌ ! ليس الجنس و لا العلاقات الجسديَّة فالكلُّ له علاقةٌ ما . و لكن مادامت جسديَّةً لا تُفضح "[1] . بل و توصف فريدة بأنَّها " كانت حرَّةً "[2] ، على لسان أحد كبار القرية . و لأنَّ المرأة سلعة هذا المجتمع و سلعة الرَّجل فمادامت تصبُّ في خدمته تُحاط بالقداسة أو بالصَّمت ، أمَّا إذا طالب هذا الجسد بحرِّيَّته فيُحكم عليه بالفناء .

---

(1) المصدر السابق : سرمدة ، ص22 .

(2) المصدر السابق ، ص49 .

تبدو نورا في " نور " يوسف زيدان* أكثر سعياً نحو حرِّيَّتها الفرديَّة ، سالكةً شتَّى الطُّرق للوصول إليها . فبعد استحالة ارتباطها بمن تحبُّ ، تتزوَّج من رجلٍ يكبرها بكثيرٍ ، ليتكفَّل بعلاج والدها المريض ، لكنَّ هذا الزَّواج لا يستمرُّ طويلاً ، فالوالد الذي تزوَّجتْ من أجله يفارق الدُّنيا بعد إنجابها ابنتها ، فتصرُّ على الطَّلاق الذي ترى فيه تحرُّراً من رقِّ عبوديَّتها ، و تبدأ نورا من جديدٍ ببناء حياتها و السَّعي نحو بلورة مفهومٍ متكاملٍ للحرِّيَّة الفرديَّة ابتداءً من حرِّيَّتها الفكريَّة التي تبنيها بمواصلة تعليمها و تأمُّلاتها و استنتاجاتها و أسئلتها الوجوديَّة حول الحياة و الزَّمن و حكمة خلق الأنثى على هذه الهيئة التي تتعاقب عليها التَّجارب الكثيرة .

و لا يخلو سعي نورا نحو التَّحرُّر الفرديِّ من سلك طريق التَّحرُّر الجسديِّ على طريقة الكثير من الرِّوايات النِّسويَّة ، حيث يُقرَن تحرُّر الجسد بممارسة الجنس ، إلَّا أنَّ يوسف زيدان أو الشَّخصيَّة نورا تعطي الأمر مسحةً من القداسة ، حيث إنَّ نورا لا تمنح جسدها رغبةً في قضاء احتياجاته ، أو لإثبات أنَّ هذه هي سبيل التَّحرُّر الجسديِّ الوحيدة ، بل تفعل ذلك في البداية مع حبيبها قبل زواجها رغبةً منها في الاحتفاظ ببذرةٍ منه في رحمها ، و تفعل ذلك مع المهندس " أشرف " بعد قصَّة حبٍّ ، و بعد اطمئنانها إلى أنَّه ليس " كالحمقى من عوام الرِّجال ، الذين يزهدون حين

---

* يوسف زيدان : مفكر و روائي مصري ، ولد عالم 1958م ، تتوزع أعماله على فروع التصوف الإسلامي و الفلسفة الإسلامية و تاريخ العلوم الطبية و الرواية و القصة القصيرة و فهرسة المخطوطات التراثية ، من أعماله : حل و ترحال (مجموعة قصصية) ، مُحال (رواية) ، عزازيل (رواية) التي حازت على جائزة البوكر عام 2009م .

يتوهَّمون أنَّهم امتلكوا المرأة ، فيهربون إلى غيرها رغبةً في الاستعلاء "[1] .

في سعي نورا نحو التَّحرُّر مقابل الفكر الاجتماعيِّ تبدو متماشيةً حيناً مع أحكام المجتمع ، و متجاهلةً له حيناً آخر ، فارتداؤها للحجاب كان تماشياً مع المجتمع عندما كانت تسكن منطقةً شعبيَّةً ، ثمَّ عادت و خلعته عندما انتقلتْ إلى منطقةٍ راقيةٍ . أي أنَّ اختلاف المكان هو الذي شجَّعها على تمثُّل أفكارها و رؤاها الخاصَّة ، لا قوَّة أو عمق يقينيَّاتها .

نلحظ أنَّ فكرة أنثى ضدَّ الأنثى تتكرَّر في " كأنَّها نائمةٌ " في موقف والدة ميليا الذي فضَّلت فيه مصلحة ابنها الذَّكر على مصلحة ابنتها ، و في " سرمدة " في موقف جارات هيلا من زواجها ثمَّ عودتها الذي عبَّرن عنه بعباراتٍ مثل : " - هذه وقاحةٌ و ليست جرأةٌ ، كان لازم تروح خطيفة ما عاد في شباب بالبلد .

- الله يخزيها .

- يحرم جلدها عن عظمها . "[2] .

فتظهر المرأة هنا أيضاً بوصفها حارسةً للعادات و التَّقاليد و مشاركةً في استمراريَّة الأعراف الاجتماعيَّة المتحيِّزة .

1- 2 الذَّات الأنثويَّة :

لقد وُصمتْ رواية الرَّجل التَّقليديَّة عن المرأة بغياب الذَّات الأنثويَّة و استخدام المرأة كموضوعٍ فقط ، فتبدو ملامح الذَّات الأنثويَّة غائبةً أو مُغيَّبةً و غير واقعيَّةٍ ، بل هي مجرَّد صورةٍ

---

(1) زيدان ، يوسف : نور ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 2016م ، ص190 .

(2) عزام ، فادي ، سرمدة ، ص18 .

أو دميةٍ يحرِّكها الرَّجل و من خلفه الفكر الأبويُّ كما يشتهون ، فلا تصدر عنها تصرُّفات المرأة الطَّبيعيَّة ، بل تبدو بصورةٍ سلبيَّةٍ ثابتةٍ تُستخدم بغرض تمرير فكرةٍ يختزنها أو يتصوَّرها عقل الكاتب .

فهل مازالت المرأة موضوعاً فحسب في رواية الرَّجل ، أم اكتسبتْ صفات الذَّات الحيَّة ؟

تبدو ميليا إلياس خوري فتاةً خجولةً مطواعةً تعكس صورة المرأة التي نشأتْ في بيئةٍ محافظةٍ ، إلَّا أنَّ الرِّواية ركَّزتْ على العالم الدَّاخليِّ لهذه الذَّات ، و كشفتْ بعمقٍ ليس فقط عن تبدُّلاتها الخارجيَّة ، بل ما يقابلها من تبدُّلاتٍ نفسيَّةٍ مسلِّطةً الضَّوء على أدقِّ تفاصيل عالم الأنثى الدَّاخليِّ ، و كشفتْ عن الكثير من وجهات نظرها الخاصَّة ، لتمارس تطوُّرات ذاتها و احتياجاتها في الحلم لا في العلن .

لم تكن ميليا منقادةً بالكامل ، ففي تمسُّكها بأحلامها التي تعكس ذاتها الحقيقيَّة نوعٌ من الوعي الخاصِّ بالذَّات الأنثويَّة ، التي ترفض نمطيَّة القوالب الجاهزة . و في علاقتها بزوجها منصور تبرز الكثير من الذَّاتيَّة ، فقد رسمتْ له حدود علاقته بها ، و لو أنَّها فعلتْ ذلك بالصَّمت و التَّظاهر بالنَّوم . و أظهرت الكثير من الرؤى الخاصَّة تجاه الأشياء و الدِّين و الشِّعر و الكلمات و الشَّخصيَّات من خلال الحوارات التي تخلَّلتْ ثنايا الرِّواية على الرَّغم من اقتضابها ، و من خلال الأحلام التي تعكس ذاتها الحقيقيَّة .

و مع ذلك لم تكن ذات ميليا التي عانت أيضاً من ازدواجيَّة المجتمع و أحكامه متطابقةً تماماً ، فقد رسمتْ لها ذاتاً أخرى بصفاتٍ أخرى جسديَّةٍ و نفسيَّةٍ أكثر تحرُّراً لرفضها لذاتها الحقيقيَّة .

و اللافت أنَّ ذاتها الحلميَّة أكثر ميلاً نحو صورة الصِّبيان ، و ميليا تحبُّها لذلك ، و هذا عائدٌ إلى طبيعة التَّنشئة التي تجعل الفتاة رافضةً لأنوثتها ، و راغبةً في خلعها ما يسبِّب لها عدم التَّطابق مع ذاتها .

لم يكتفِ إلياس خوري برسم صفات ميليا الخارجيَّة و تحريكها بما يتلاءم مع سير الأحداث ، بل كان اعتناؤه الأكبر بعالمها الدَّاخليِّ ، فقد غاص في لاوعيها و أحلامها التي تعكس أعمق طبقات اللاشعور ، كاشفاً عن رغباتها الحقيقيَّة ، و رؤاها الخاصَّة التي لم تكن تجرؤ غالباً على إخراجها إلى العلن و تمثُّلها من خلال ذاتها الظَّاهريَّة .

يبدو أنَّ مشكلة ازدواجيَّة الذَّات الأنثويَّة أو عدم تطابقها نتيجة ازدواجيَّة الأحكام الاجتماعيَّة و أساليب التَّربية ، ماتزال تسيطر على الكثير من الرِّوايات النِّسويَّة ، فقد تكرَّر ذلك في " خشخاش " و " اعترافات امرأةٍ " .

من الواضح أنَّ بحث ميليا عن ذاتها اقتصر على عالم الليل ، و كذلك إنصاتها لتحوُّلاتها النَّفسيَّة و الحلميَّة التي ترافقتْ مع تحوُّلاتها الجسديَّة خلال مراحلها العمريَّة المختلفة و الأهمُّ خلال تجربة الحمل ، التي أخذت قسطاً كبيراً من الاهتمام داخل الرِّواية ، راصدةً أدقَّ التحوُّلات النَّفسيَّة في الذَّات الأنثويَّة .

و في " سرمدة " نلحظ أنَّ تتبُّع فادي عزَّام للتَّحوُّلات الذَّاتيَّة الدَّاخليَّة في شخصيَّة هيلا ، جاء سريعاً مقتصراً على رصد مشاعرها الطُّفوليَّة التي دفعتْها إلى الهرب ، ثمَّ تحوُّل وجهة نظرها و اختيارها المواجهة ، و رغم أنَّه أفرد الكثير من العناية لنقل أدقِّ تفاصيل مشهد عودتها إلى البيت القديم ، و المشاعر التي رافقتْها ، و اهتمامه المميَّز برصد خلجاتها و سكناتها و سيل مشاعرها في مشهد الذَّبح ، إلَّا أنَّ كلَّ ذلك لا يعطينا صورةً كاملةً لذات هيلا المنصور و تبدُّلاتها ، و كذلك لذات عزَّة توفيق و بثينة ، و أفرد عنايته لرسم الذَّات الأنثويَّة التي تمثلها فريدة .

بدت فريدة متصالحةً تماماً مع ذاتها الأنثويَّة إلى درجة الاعتزاز بالجسد الذي تلبسه ، و دخولها المحموم بملذَّاته ، إلى أن اختبرتْ ذاتُها تجربة الأمومة و مارافقها من تبدُّلاتٍ في نظرتها إلى العالم

، فمع " تفجُّر أمومة فريدة و انديا ح حليبها ، شعرتْ بخوفٍ يتسلَّل إليها . إحساسٌ موجعٌ بالخطيئة "[1] ، لتتحوَّل من رحلة الجسد إلى رحلة الرُّوح ، و تطلب بإلحاحٍ الدُّخول في دينها ، و مع أنَّها قوبلتْ بالرَّفض بدايةً من مشايخ طائفتها ، لكنَّها ذهبتْ لتعلن توبتها و التَّحوُّل عن الجسد في الكنيسة ، ليقينها أنَّ المجلس و الكنيسة و الجامع كلُّها بيوت الله ، و هنا تبدو ذاتها واعيةً و منفتحةً و متقبِّلةً للاختلاف على عكس رجال الدِّين الذين أرادوا أن يروا انسحاق ذاتها ، و زوال قوَّتها و ثقتها " لتحظى بالشَّفاعة من أولياء الله على الأرض "[2] .

يظهر سعي فريدة أثناء بحثها عن ذاتها متعدِّد الطُّرق ، فمن انغماسٍ في ملذَّات الجسد ، إلى خلواتٍ في فضاء الرُّوح ، لكنَّها في كلِّ تبدُّلاتها ، تبدو متطابقةً مع ذاتها ، واثقةً ممَّا تريد .

يُظهر يوسف زيدان عنايةً فائقةً بالذَّات الأنثويَّة التي تمثِّلها نورا في روايته ، متتبِّعاً تبدُّلاتها حيث تبدو نورا في البداية مغتربةً عن ذاتها و مستسلمةً لضعفها و للظُّروف المحيطة بها ، تنظر إلى ذاتها الأنثويَّة على أنَّها ذاتٌ عاجزةٌ ، و أنَّها ليست سوى " أنثى موصومة بالنَّجاسة حين تحيض ، و موسومة بالنَّقص في كلِّ حينٍ ، و موصوفة بالاعوجاج على لسان النَّاس أجمعين "[3] ، لكنَّها تصرُّ فيما بعد على استعادة ذاتها مدفوعةً بخوفها على ابنتها .

---

(1) المصدر السابق : سرمدة ، ص131 .

(2) المصدر السابق ، ص133 .

(3) زيدان ، يوسف : نور ، ص102 .

تدرَّجتْ نورا في نظرتها لذاتها من انتقاصٍ لها ، و وصفها بالعجز إلى الاحتفال بها ، و احترام معنى الأنوثة الجوهريِّ ، و تعمل على توريث ذلك لابنتها لتكون " دوماً حرَّةً و معتزَّةً بأنَّها أنثى"[1] .

كما تُفرد الرِّواية الكثير من العناية لرصد تفاصيل الأنثى الدَّاخليَّة و تبدُّلاتها ، و أسئلتها و ذكرياتها ، و عيشها على إيقاعات الحبِّ و الحمل و الأمومة ، و تسعى هذه الذَّات بهمَّةٍ نحو إيجاد جوهرها الحقيقيِّ و وجهها الخاصِّ .

إنَّ اللافت في الحديث عن الذَّات الأنثويَّة أنَّ الكتَّاب الرِّجال باتوا يولون عالم المرأة الدَّاخليِّ اهتماماً كبيراً ، و لم تعد هذه الذَّات مجرَّد مواصفاتٍ خارجيَّةٍ تُستخدم لتحريك الأحداث ، حيث بدا ذلك واضحاً في " كأنَّها نائمةٌ " التي تهيمن عليها فكرة رصد الذَّات الأنثويَّة من الدَّاخل ، مستغلَّةً مسارات تجلِّي اللاشعور ، على رأسها الحلم ، رغم سيطرة صوت الرَّاوي العليم على مسار السَّرد في الرِّواية ، و عدم إفساح المجال لصوت المرأة للحديث عن ذاتها إلَّا قليلاً ، و ربَّما يُعزى ذلك إلى طبيعة الرِّواية التي يلخِّصها عنوانها .

كما تقمَّص الرَّاوي رافي عزمي في " سرمدة " شخصيَّة هيلا المنصور ، أو تماهى معها على طريقة غوستاف فلوبير واضعاً نفسه في هذا المأزق ، محاولاً من خلال الكتابة أن يشعر إنسانيَّاً بامرأةٍ تتلقَّى سكاكين الذَّبح ، يقول : " أحسستُ أنَّ جسدي قد استقرَّ في جسد هيلا منصور . امتزجتُ بها ، أو احتلَّتْ جسدي . لم أعرف . و لكن بتُّ أمشي معها أو من خلالها . أصبحتُ هي و صارت أنا و عدنا إلى مساء الثَّلاثاء عام 1968 ... لقد تقدَّم نوَّاف باتِّجاهنا – أنا الذي

---

(1) المصدر السابق : نور ، ص249 .

أصبحتُ هي ... كنتُ أرى ذلك أشعر بالنَّصل يغور في صدري . بدأت بالتَّهاوي ... و بدأت ذاكرتها تُستعرض أمامها بسلاسةٍ ... رأيتُ شريط حياتها يمرُّ أمام ناظريَّ ... كان في فمي طعم دمٍ حقيقيٍّ فأغمي عليَّ "[1] .

إنَّ قدرة الرَّجل على رصد هذا الوجع الذي يُقال إنَّ المرأة الشَّرقيَّة تشعر به و إن لم تعاينه ، لكنَّها تعيش محمَّلةً بهذه الذَّاكرة التي عايشتها الكثير من نساء الشَّرق و المجتمعات الرَّجعيَّة ، تحتاج فعلاً إلى حالةٍ من التَّقمُّص الشُّعوريِّ ليضع الرَّجل نفسه و لو افتراضيَّاً وجهاً لوجهٍ أمام هذه اللعنة الاجتماعيَّة التي جعلت المرأة حاملةً للعار .

كما عمل فادي عزَّام على تسليم المرأة زمام السَّرد في حديث عزَّة توفيق عن " حياتها السَّابقة " ، لتتحدَّث بلسانها عن تجربتها دون إقحام صوت الرَّاوي العليم . إلَّا أنَّه لم يكرِّس لذلك في الفصلين الثَّاني و الثَّالث عندما هيمن صوت الرَّاوي على السَّرد ، واصفاً و شارحاً مشاعر الأنثى بصوت رجلٍ .

و تحقَّق ذلك كليَّاً في " نور " حيث كانت مهمَّة السَّرد من نصيب المرأة ، و كلُّ ذلك يعكس تطوُّر وعي الكتَّاب في تناولهم لعالم المرأة ، من غوصٍ في داخلها ، إلى محاولة تقمُّص تجاربها ، إلى إفساح المجال لصوتها ليعبِّر عن نفسه ، ما يعكس أيضاً تطوُّر النَّظرة إلى الذَّات الأنثويَّة ، و عدم الخجل من الكتابة عنها بعد أن ساد طويلاً أنَّ ذلك إنَّما يعبِّر عن نظرةٍ ضيِّقةٍ ، و يتناول موضوعاً " كماليَّاً " ليست له تلك الأهميَّة .

---

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، ص43 -45 .

لقد نظرت الكثير من الرِّوايات الرَّائدة إلى الذَّات الأنثويَّة نظرةً دونيَّةً ، فنرى أنَّ المازنيَّ يستخفُّ بذات المرأة و يراها مجرَّد " أداةٍ لحفظ النَّوع ، و جمالها شركٌ ، و أنَّها أسيرة ألمها الفرديِّ و عاجزةٌ عن الإحساس بالآلام العامَّة "[1] ، و قد صوَّر عبد الحميد السَّحَّار المرأة في بعض أعماله على أنَّها شيطانٌ ، و عبد الحليم عبد الله يعتبرها سلعةً يفتِّش عنها في السُّوق[2] . لكنَّنا نلحظ في الرِّوايات قيد الدِّراسة احتفالاً بالذَّات الأنثويَّة ، و محاولةً جادَّةً لتغيير النَّظرة السَّائدة ، فبالإضافة إلى الاهتمام الكبير بدواخل هذه الذَّات ، يسعى النَّصُّ إلى كسر تمظهرات الفكر الاجتماعيِّ الرَّاسخة ، فقد كانت ميليا الصَّغيرة في رواية " كأنَّها نائمةٌ " ترغب دوماً بأن تكون صبيَّاً دون أن تعرف لماذا جُعلت الفتاة في مرتبةٍ أدنى ، تقول : " أنا بحب كون صبي مش بس منشان البحر ، لا ... ما بعرف "[3] . باحت ميليا بأمنيتها للقدِّيس مار إلياس فور وصولها إلى مغارته في صيدنايا السُّوريَّة ، و نسيت الصَّلاة ، قالت إنَّها تريد أن تصير صبيَّاً ، ليصدر رفض هذه الأفكار الاجتماعيَّة التي تغرس في أذهان الفتيات النُّفور من الأنوثة من القدِّيس الذي تراءى لميليا في المغارة ، " سمعتْه يتأفَّف و يقول إنَّ كلَّ البنات يردن الشَّيء نفسه لأنَّهنَّ لا يعلمن ، إذ لو عرف النَّاس لتمنَّى الجميع أن يكونوا نساءً "[4] .

---

(1) المازني ، إبراهيم : إبراهيم الكاتب ، ص24،68 .

(2) انظر : وادي ، طه : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص113 -114 .

(3) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص124 .

(4) المصدر السابق ، ص334 .

كما تمكَّن الرَّاوي رافي عزمي في " سرمدة " من العثور على انتمائه الحقيقيِّ ، و القبض على جوهر الأصالة ، و النَّظر بعينٍ أخرى عندما اقترب من الذَّات الأنثويَّة ، و نظر إلى العالم بعينها ، و أصغى برهافةٍ إلى الأشياء بطريقةٍ ترصد أدقَّ التَّفاصيل .

و تذهب نورا في رواية " نور " إلى أنَّ " الحمقى من عوام الرِّجال مساكينٌ . لم يتعلَّموا من الأمَّهات و لا من تجارب الحياة أنَّ للأنوثة جوهراً واحداً و وجوهاً لا حصر لها .. المرأة واحدةٌ ، أمَّا أحوال النِّساء فهي على عدد أنفاس البشر و هذا سرٌّ لا يدركه من الرِّجال إلَّا من كان راقياً [1] .

إنَّ فقدان المعرفة الحقيقيَّة بالذَّات الأنثويَّة من قبل الأفراد جميعاً رجالاً و نساءً ، كرَّس لتبعيَّة المرأة ، و هي بدورها عملتْ كثيراً و مازالت تعمل على ثبات تبعيَّتها من خلال استمرارها في الدَّوران حول ذات الأفكار الأبويَّة و لو بطريقةٍ تظنُّ بأنَّها مغايرةٌ .

1- 3 الأنا الأنثويَّة و الآخر :

الآخر / الرَّجل :

إنَّ السُّؤال الذي يطرح نفسه هنا : كيف ينظر الرَّجل إلى نفسه كآخر في كتابته عن المرأة ؟ هل يتعامل مع هذه الفكرة بطريقةٍ موضوعيَّةٍ ، أم ينحاز إلى صالح ذكورته كما كانت تنحاز الكثير من كاتبات الجيل الأوَّل إلى أنوثتهنَّ من مبدأ قلب الأدوار و الإصرار على التَّمايز ، و كما كان ينحاز كذلك الكثير من كتَّاب الجيل الأوَّل إلى ذكورتهم للحفاظ على المركزيَّة و ترسيخ الفكر الأبويِّ ؟

---

(1) زيدان ، يوسف : نور ، ص190 .

فقد جعل يوسف السِّباعي بطلته تنظر إلى الآخر / الرَّجل على أنَّه أسمى غاياتها ، و أهمُّ من كلِّ ما طمحتْ إليه سابقاً ، و كذلك فعل إحسان عبد القدُّوس و العقَّاد و غيرهم كما أشرنا سابقاً[1] .

فكيف باتت تنظر المرأة إلى الآخر / الرَّجل في رواية الرَّجل عن المرأة ؟

لقد تبيَّن لنا من خلال الرِّوايات المدروسة في الفصل الأوَّل ، أنَّ المرأة باتت تنظر إلى الآخر على أنَّه مشاركٌ لها ، و أنَّها باتت تنحو نحو التَّصالح معه و التَّخلُّص من عقدة الآخر التي جعلتها في موقع التَّابع ، و التَّخلُّص كذلك من النَّزعات الطُّفوليَّة التي أرادت من خلالها قلب الأدوار ، و أقرَّت بأنَّ المجتمع برمَّته رجالاً و نساءً مسؤولٌ عن ترسيخ ثنائيَّة الذُّكورة و الأنوثة ، و إذا ما اقتربنا من الرِّوايات قيد الدِّراسة في هذا الفصل نجد أنَّ النَّظرة لا تختلف كثيراً ، ففي رواية " كأنَّها نائمةٌ " يحيط بميليا الكثير من الرِّجال ، و يبدو أنَّ علاقتها بهم تخضع لسنن الفكر الاجتماعيِّ التي تنظر إلى المرأة على أنَّها نكرةٌ مالم يتمَّ التَّعريف بها من خلال ارتباطها بالآخر / الرَّجل . لذلك يسعى المجتمع المحيط بميليا إلى إيجاد أداة تعريفها الجديدة لتصبح زوجةً و أمَّاً ، و تخلع أدوات تعريفها القديمة كابنةٍ و أختٍ . لكن تبدو سمات ارتباطها بالآخر متعلِّقةً بشخصيَّة هذا الآخر و ما خلَّفتْه هذه الشَّخصيَّة في داخلها من ذكرى مؤلمةٍ ، كذكرى الطَّبيبين الأرمنيَّين المتحرِّشَين ، و ذكرى خاطبيها الأوَّل و الثَّاني ، و شقيقها الأكبر سليمٌ ، أو أثرٍ حميميٍّ كأثر شقيقها الأصغر موسى و زوجها منصورٌ و ابنها الذي اقتصرت معرفتها به على عالم الأحلام . أي أنَّ علاقة البطلة بالرَّجل لم تكن عدائيَّةً أو سلبيَّةً بالإطلاق ، بل هي خاضعةٌ لتصرُّفات هذا الآخر .

---

(1) انظر : الدراسة ، ص165 -166 .

و في " سرمدة " لا يُحمَّل الرَّجل وحده مسؤوليَّة واقع المرأة لتبدو المرأة ضحيَّة الرَّجل ، بل يبدو أنَّ المرأة و الرَّجل معاً ضحيَّة إرثٍ اجتماعيٍّ ، و هما في ذات الوقت سبب استمراره . و على الرَّغم من مشهد الذَّبح العنيف الذي نفَّذه أخوة هيلا ، لا يبدو أنَّ المؤلِّف أراد إدانتهم ، بل ظهروا خاضعين لفكرٍ اجتماعيٍّ أقوى من إرادتهم ، فلم يبدوا قساةً حتَّى و هم ينفِّذون إرادة المجتمع في جسد أختهم ، فقد كانت " عينا أحدهم تنبسان عن حزنٍ و شوقٍ كأنَّه يريد أن يقول لها : اشتقتلك .. لكنَّه قال بصوتٍ حزينٍ مشروخٍ : - و لك ليش عملتي هيك ؟! ثمَّ اختنق صوته ... أغمضوا عيونهم حابسين دموعاً راحت تطفر غصباً عنهم "[1] .

و في " نور " تتكرَّر ذات الفكرة من أنَّ جميع الأفراد رجالاً و نساءً هم ضحايا أفكارٍ اجتماعيَّةٍ راسخةٍ ، و حسب تعبير بطلة الرِّواية نورا : " المجتمع العجيب بتاعنا ده فاكر في نفسه إنو ذكوري ، بس هو أساساً بعيد عن الذُّكورة و عن الأنوثة ، إنَّه أصلاً بعيدٌ عن الإنسانيَّة . و بصراحةٍ أكثر ، هو مجتمعٌ متخلِّفٌ يغذِّي في الولد من صغره فكرة أنَّه رجلٌ (يا ولد خليك راجل) ، و لا يبشِّر البنت بأنَّها ستكون امرأةً ، فتغيب عنها صورة الأنا الأعلى التي يجب أن تسعى للوصول إليها "[2] . أي أنَّ ازدواجيَّة التَّنشئة الاجتماعيَّة هي المسؤولة عن نظرة الفرد إلى ذاته و إلى الآخر و علاقته به .

هذا و تتطوَّر علاقة نورا بالآخر في الرِّواية وفقاً لتطوُّر وعيها بذاتها ، و نموِّ شخصيَّتها و أفكارها، فمن شعورٍ بالانسحاق و اللاشيئيَّة و التَّبعيَّة للآخر و الإقرار بالهزيمة حين حملت سرَّاً ممَّن تحب

---

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، ص43 -45 .

(2) زيدان ، يوسف : نور ، ص42 .

، و كذلك يوم وقَّعت على وثيقة زواجها من " مفتاح المبروك " ، و منظورها إلى ذاتها بعد تلقِّيها خبر اختطاف حبيبها السَّابق و احتمال موته بأنَّها " لا شيء . محوٌ تامٌّ ، انهزامٌ في انهزامٍ "[1] ، و أنَّها غير قادرةٍ على تربية ابنتها بلا أبٍ يحمي ، و عائلٍ يحنو . إلى تطوُّرٍ ملحوظٍ في علاقتها بالآخر ، حيث تتخلَّص من التَّبعيَّة و الشُّعور بالنَّقص ، فنرى نورا و قد كوَّنت رؤاها الخاصَّة ، و حدَّدتْ ما تريد و أين يجب أن تكون ، و كيف ستربِّي ابنتها ، و لفظتها بحزمٍ في وجه الحبيب السَّابق العائد من " غوانتانامو" ، و الحبيب الجديد الذي يريدها أن تكون حيث يكون .

الآخر / الغربيُّ :

إنَّ بعض الدِّراسات تناولتْ نظرة المرأة إلى الآخر/ الغربيِّ في الرِّوايات النِّسويَّة التي كتبتْها نساءٌ ، و كأنَّ ذلك حكرٌ على جنسٍ دون آخر ، أو كأنَّ هناك نظرةً مختلفةً للآخر / الغربيِّ عند المرأة ، و لكن يبدو أنَّ فكرة الصِّراع مع الآخر / الغربيِّ تتراجع في الرِّوايات قيد الدِّراسة في هذا الفصل أيضاً ، ففي رواية " كأنَّها نائمةٌ " يظهر غياب النَّفَس التَّصارعيِّ مع الآخر / الغربيِّ الذي ظهر في روايات إلياس خوري السَّابقة ابتداءً من " الجبل الصَّغير " ، و " باب الشَّمس " ، إلى " يالو " ، بل تبدو الأنا العربيَّة منبهرةً بالآخر / الغربيِّ ، حيث تجلَّى ذلك في حكاية جدَّة ميليا " حسيبة " التي لبست الحداد على الضَّابط الفرنسيِّ الأشقر الذي " رأتْه مرَّتين ، و حدَّثها مرَّةً واحدةً . لا لم يقل شيئاً ، ابتسم لها ثمَّ اختفى . هذا كلُّ شيءٍ . أحسَّت أنَّها صارت كالعمياء ، لا ترى سوى الشَّابِّ الأشقر ، و لا تشمُّ سوى رائحةٍ بيضاء تخرج من جسم رجلٍ أبيض كالثَّلج "[2] ،

---

(1) المصدر السابق : نور ، ص102 .

(2) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص221 .

و هي التي شجَّعت ابنها على خلع العباءة و لبس الثِّياب الإفرنجيَّة . يظهر هنا أنَّ الوجه الاستعماريَّ للآخر / الغربيِّ امَّحى من الذَّاكرة العربيَّة ، و حلَّ محلَّه الانبهار السَّريع ، حتَّى باتت العين العربيَّة لا ترى سوى حضارة هذا الآخر ، و لا تملك إلَّا أن تستسلم له ، فيظهر أثر الثَّقافة الغربيَّة ليس فقط في الملبس ، بل من خلال تغلغل العادات الغربيَّة في الثَّقافة العربيَّة ، من ذلك شيوع الشَّاي الذي تمَّ استبداله بالقهوة العربيَّة الذي يراه منصورٌ " ناجمٌ عن الأثر المباشر للاستعمار البريطانيِّ ، و أنَّ هذه بداية الهزيمة "[1] .

كما يظهر الانبهار بالآخر في منطق والد حسيبة الذي فقد ابنه أثناء هربهم من مذابح جبل لبنان 1860م ، ممنِّياً نفسه أن يكون هذا الولد قد " هرب قرفاً من هذه البلاد ، و لابدَّ أنَّه وجد سفينةً فرنسيَّةً أخذتْه إلى العالم الجديد في أمريكا "[2] .

حتَّى إنَّ نَفَس المقاومة يبدو شبه مقطوعٍ في هذه الرِّواية ، لتبدو صورة الأنا العربيَّة مقابل الآخر / الغربيِّ صورة المستسلم و المنهزم .

و كذلك في سرمدة تبدو الحضارة الغربيَّة حلماً لكلِّ فردٍ ، حيث يسافر خاطب بثينة منجرَّاً وراء هذا الحلم ، و تعيش هي على أمل أن تلحق به .

1- 4 تجارب المرأة الخاصَّة :

لقد اقتربتْ بعض الرِّوايات التي دُرستْ في الفصل الأوَّل من التَّجارب شديدة الخصوصيَّة التي تمرُّ بها المرأة في أطوارها الحياتيَّة المختلفة ، و على وجه الخصوص تجربة الأمومة بمراحلها

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص323 .

(2) المصدر السابق ، ص193 .

، بدءاً من مرحلة الحمل ، و ما تحمله من مشاعر حميميَّةٍ ، و مرحلة الولادة بلذَّتها و آلامها ، إلى ارتباط الأمِّ بولدها و خوضها تجربة الحبِّ غير المشروط إلى آخر أيَّامها .

تبدو هذه التَّجارب جميعها تجارب بيولوجيَّةً خاصَّةً بجنسٍ دون آخر ، ما يعني استحالة خوض الرَّجل مثل هذه التَّجارب الذَّاتيَّة ، و لكن هل عدم خوضه لهذه التَّجارب يجعله غير قادرٍ على الكتابة عنها بطريقةٍ مقنعةٍ و حيَّةٍ حقَّاً ؟ أم أنَّ الشُّعور بتجارب الآخر يحتاج إلى معرفةٍ و اطِّلاعٍ مع بعض الحسِّ الإنسانيِّ و المقدرة التَّعبيريَّة ، لتحويل ذلك إلى نصٍّ كتابيٍّ ؟

في كتابه " تقريباً مثل فتاةٍ " يوضح آلان وليامسون* الصُّعوبات التي يواجهها الكاتب الرَّجل عندما يتحدَّث من وجهة نظرٍ نسويَّةٍ ، من ذلك الاستسلام للذَّات ، و النَّرجسيَّة و الإدراك المركَّز للجسد ، و يذهب إلى أنَّ الرَّجل الذي سيكتب حول هذه المشاعر الخاصَّة بالمرأة قد يتلقَّى انتقاداتٍ من النِّساء و الرِّجال معاً حول هويَّته كرجلٍ ، و قد يشعر بالخجل من أن يكون غير مقبولٍ كرجلٍ بسبب قابليَّته للتَّقرُّب من عالم المرأة ، و تقمُّص شخصيَّتها ، لذلك فإنَّ الكتَّاب الرِّجال مازالوا متأثِّرين بطريقة الكتَّاب القدامى ، و مازالوا متمسِّكين بأفكارهم المتعصِّبة ضدَّ المرأة[1] .

في رواية " كأنَّها نائمةٌ " يفرد إلياس خوري اهتماماً واسعاً للتَّحدُّث عن تجارب المرأة الخاصَّة على رأسها تجربة الحمل التي تكاد تسيطر على الجوِّ العامِّ للرِّواية ، و التي تمرُّ بها بطلته ميليا ، و ما رافق هذه التَّجربة من مشاعر حادَّةٍ و متناقضةٍ و مختلطةٍ بعالم الحلم و

---

* آلان وليامسون : محاضر في جامعة هارفارد و مدرس في جامعة فيرجينيا .

(1) انظر : أبو شرار ، سناء : الرجل الكاتب .. المرأة الكاتبة ، صحيفة الرأي ، تاريخ النشر : الجمعة 15 - 5- 2015 م ، الملاحق .

اللاوعي .

ترصد الرِّواية أطوار الحمل المختلفة ، و إنصات المرأة إلى عالمها الدَّاخليِّ الذي يبدأ بتشكيل هذه الرَّابطة الثُّنائيَّة بينه و بين جنينها ، فيسيطر هذا الجنين على صحوها و نومها و أحلامها ، التي تبدأ بالتَّبدُّل مع بداية تشكُّله ، ففي " ذلك اليوم الذي حبلت فيه و أعطت جسدها حرِّيَّة أن يتدوَّر كما يشاء ، شعرت أنَّها لم تعد بحاجةٍ إلى أحدٍ ، لأنَّ الرُّوح الذي يتشكَّل في بطنها جعلها تشعر أنَّها أكثر من شخصٍ واحدٍ "[1] ، و يعيد إليها هذا الجنين حرِّيَّتها المتمثِّلة بفتاة المنامات الصَّغيرة ، التي كانت قد هربتْ من أحلام ميليا بعد شعورها بأنَّ المصوِّر أدرك سرَّ و لون عينيها .

كما بدأتْ حياة ميليا تأخذ شكلها مختارةً المكان و الزَّوج من أجل هذا الجنين الذي حلمتْ به قبل زواجها ، لذلك نجد ميليا تعيش على إيقاع هذا الحمل منذ بداية الرِّواية حتَّى نهايتها ، و تعيش معه تقلُّب المشاعر و تجلِّيات اللاشعور ، و تبدُّلات الجسد و حرارته ، و الوقوع بحبِّ هذا الجنين و معرفة شكله من أحلامها التي تعكس انغماس المرأة في هذه التَّجربة الذَّاتيَّة .

على الرَّغم من أنَّ إطار الرِّواية العامِّ يضعها في مرحلةٍ زمنيَّةٍ هامَّةٍ ، إلَّا أنَّ اهتمامها يصبُّ إلى داخل ميليا ، إلى شوقٍ يعصف بهذه المرأة و لا يشبه شوقها إلى أيِّ رجلٍ .

نلحظ ارتباط هذه التَّجربة الحميميَّة في حياة ميليا بممارسات و طقوس النِّساء ، و تجلب لها الكثير من الشَّخصيَّات النِّسائيَّة إلى أحلامها كأمِّها و جدَّتها التي تأتيها في المنام لتهديها " أيقونةً صغيرةً للعدرا "[2] ، تضعها على بطنها لتحرسها ، و المرأة الزَّرقاء التي تحمل إليها ابنها في أحلامها ، و

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص176 .

(2) المصدر السابق ، ص151 .

الرَّاهبة التي تحرسها بصلواتها ، لتبدو المرأة شديدة التَّمسُّك بهذا العالم من المشاعر و الطُّقوس المتوارثة و الشَّخصيَّات النِّسائيَّة التي تستحضرها من لاوعيها لتعينها في حملها .

كما يُظهر خوري عنايةً كبيرةً في تصويره لتجربة المخاض ، حتَّى لنكاد نستطيع القول إنَّ الرِّواية تبدأ بهذه التَّجربة و تنتهي بها ؛ فقد وصف في البداية مخاض " سعدى " بابنتها ميليا ، و الذي أخذ معه جهداً واضحاً و امتدَّ ليغطِّي أكثر من اثنتي عشرة صفحةً حاول فيها أن يبرز ثقل الوقت و تقطُّع الأنفاس و مجابهة المرأة للموت : " سعدى التي كانت تتلوَّى في فراشها لم تسمع كلمات ندرة ، شعرت أنَّها في حاجةٍ إلى الهواء ، تشدُّ فيختنق الهواء في رئتيها ، تفتح فمها مستجديةً الأوكسجين ... أغمضتْ عينيها و لم تعد تسمع ، ارتفع الطَّنين في أذنيها ... "[1] .

و ينهي المؤلِّف الرِّاوية بمشاهد طويلةٍ عن مخاض ميليا الذي يبدو الحديث عنه موزَّعاً على مشاهد تبدأ بالظُّهور في منتصف الرِّواية تقريباً ، أو ابتداءً من الليلة الثَّانية ، ثمَّ تتكاثف لتسيطر على نهاية النَّصِّ مع تلاحق الآلام و التَّهويمات و الأحداث و استحضار الشَّخصيَّات الدِّينيَّة ، لتعيد ذاكرة ميليا استرجاعها و إعادة ترتيبها .

تتناول الرِّواية أيضاً تجارب أخرى خاصَّةً بالمرأة ، كالنُّموِّ الجسديَّ السَّريع للفتاة ، و تجربة الحيض و الأحلام التي تمهِّد لها و المشاعر التي ترافقها ، فبعد أن " فهمت ميليا أنَّ الطَّبيعة هي الموت، و نما في داخلها شعورٌ يتكرَّر مع اقتراب الموعد الشَّهريَّ تتباطأ حركتها ، تشعر أنَّ هناك شيئاً يتكوَّر في بطنها ، و يضربها التَّوتُّر . تضع يديها على أسفل بطنها كأنَّها حاملٌ تريد حماية الجنين

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص47- 48 .

من السُّقوط ، و لا يأتي الدَّم إلَّا مع ظهور الخروف الصَّغير ، و وسط الكثير من الأوجاع "[1] ، و الحديث عن كلِّ هذه التَّجارب لم يأتِ عابراً أو قصيراً في الرِّواية ، بل يكاد يشكِّل متنها و شغلها .

و لم تخلُ رواية " سرمدة " من الحديث عن الأمومة التي قلبتْ حال فريدة ، و حوَّلتْ مسارات رغباتها الجامحة ، ليدخل " جسدها الحارُّ في حلَّةٍ باردةٍ ، نام الجموح الوارف و تحوَّل رويداً رويداً إلى أمومةٍ فائضةٍ بالحنان "[2] .

و تبدو أمومة نورا طافحةً في " نور " يوسف زيدان ، حتَّى إنَّ الرِّواية سمِّيت باسم الابنة التي شكَّل تواجدها في عالم البطلة أملاً و حافزاً للتَّغيير و الاستمرار ، و سبباً لتبدُّل النَّظرة إلى الذَّات الأنثويَّة و إلى العالم ، و الأهمُّ إلى المستقبل . كما تفرد الرِّواية مساحةً لوصف الكثير من التَّجارب التي ترافق الأمومة ، كتجربة الحمل التي تقول فيها نورا : " في تلك الفترة انعزلتُ عن جميع النَّاس و سبحتُ وحدي في سماواتي ، كأنَّ الكون ليس فيه سواي . في جوف الليل أتحسَّس بطني المتكوِّر بكفِّي فأشعر بحياةٍ تتكوَّن منِّي ، بداخلي "[3] . كما تتحدَّث الرِّواية عن تجارب أخرى كالمخاض و الحيض و اضطراب المشاعر بين الابتهاج و الخوف .

نلحظ في الرِّوايات الثَّلاث قيد الدِّراسة اهتماماً كبيراً في وصف تجارب المرأة الخاصَّة ، و محاولة رصد المشاعر الحميميَّة التي ترافق هذه التَّجارب ، و عدم الاكتفاء بوصفها او التقاط صورةٍ لها من الخارج .

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص82 .

(2) عزام ، فادي : سرمدة ، ص134 .

(3) زيدان ، يوسف : نور ، ص33 .

2- البناء السَّردي في رواية الآخر / الرَّجل عن المرأة :

2- 1 المكان :

ستنطلق دراسة المكان هنا أيضاً من العلاقة القائمة بين المرأة و المكان ، و منظورها له ، لنرى هل يتعامل الكتَّاب الرِّجال مع عنصر المكان كما تعاملتْ معه الكاتبات في رواياتهنَّ عن المرأة .

نلحظ في رواية " كأنَّها نائمةٌ " أنَّ إلياس خوري يضع ميليا غالباً في المكان المغلق الأوَّل الذي فُرض على المرأة التَّواجد داخله و هو البيت ، فتتحرَّك أغلب أحداث قصَّة ميليا في بيت أهلها و بيت زوجها إمَّا في الواقع أو مسيَّجةً بالحلم ، و هنا يبدو المكان مجرَّد وعاءٍ لا تملكه المرأة ، فلا تستطيع أن تشكِّل انتماءً يربطها به ، فأثناء تواجدها في بيت أهلها لم يكن لميليا مكانٌ داخل ذاك البيت ، فقد أعطت أمُّها " الصِّبيان الغرفة الباطونيَّة ، و قرَّرت الانتقال مع زوجها إلى غرفة الليوان الفسيحة ، و لم يجد أحدٌ حلَّاً لمعضلة ميليا . الأمُّ اقترحت أن تنام البنت في غرفة الليوان مع الزَّوجين ، لكنَّ موسى أصرَّ أن تبقى ميليا معه في غرفته ، و صارت ميليا في لامكان ... بقيت عمليَّاً في لامكان "[1] .

إنَّ عدم الاستقرار المكانيِّ الذي تعانيه المرأة حتَّى في بيت أهلها نابعٌ من التصوُّرات الاجتماعيَّة التي تربِّيها على عدم الانتماء لهذا المكان ، فهي لابدَّ راحلةٌ عنه . حتَّى و لو طال بها المقام فيه ، إلَّا أنَّها تُعامَل دائماً على أنَّ هذا المكان ليس ملكها ، و لا وجود ثابتٌ لها فيه ، فيكشف إلياس خوري عن أزمة المرأة مع المكان من خلال علاقة ميليا بنجيب الذي " كشف لها مأزق الرَّجل الذي

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص58 -59 .

يبحث عن مكانٍ يحمله ، أمَّا المرأة فعليها أن تكون الوجوه و الأمكنة و كلَّ شيءٍ ، أي لا شيء "[1] ، و من ثمَّ فعليها أن تعتاد على تغيُّر الأمكنة و الوجوه ، و التَّأقلم مع هذا القانون الاجتماعيِّ الذي يحكم عليها بالتَّنقُّل الدَّائم و الارتحال عن المكان حتَّى و لو أرادت المكوث فيه ، فهي تُربَّى على التَّبعيَّة للآخر / الرَّجل ، و مادام هذا الآخر يملك المكان ، فهي بالتَّالي تابعةٌ لتنقُّله المكانيِّ ، لذلك نرى ميليا تتبع زوجها إلى حيث يريد ابتداءً من يوم زواجها الأوَّل امتثالاً للعرف الاجتماعيِّ الذي نطق أخوها به مقطِّباً حاجبيه : " الرَّجل يريد شتورة فليكن ، اذهبي معه إلى هناك "[2] ، على الرَّغم من أنَّ في ذلك مغامرةً بسبب رداءة الطَّقس يومها .

و يظهر في النِّهاية صراع المرأة حتَّى النَّفَس الأخير للبقاء في المكان الذي تريد ، من خلال إيجاد رابطٍ ما يخلق لها جذوراً تساعدها على الرُّسوخ فيه ، فقد أرادت ميليا البقاء في النَّاصرة و عدم الامتثال لرأي زوجها بالارتحال إلى يافا ، محاولةً التَّشبُّث بإيحاءات أحلامها كخيطٍ يربطها بالمكان ، و يساعدها على تغيير هذه السُّنَّة الاجتماعيَّة التي تحرمها من الانتماء إليه .

و يتكرَّر البحر كمكانٍ مفتوحٍ أثيرٍ لدى المرأة ، لكنَّه يبدو هنا خاضعاً لفكرة تقسيم الأمكنة ، فلا يُسمح لميليا بصغرها سوى بالوقوف على شاطئه ، و مراقبة أخوتها و هم يسبحون ، لذلك يبقى البحر رمزاً للحرِّيَّة في نظر ميليا ، فتستعير لونه و تذهب إلى الحلم حيث كانت تستطيع أن تقرِّر الأمكنة ، و هذا ما يفسِّر أنَّ أغلب منامات ميليا كانت على شاطىء البحر حتَّى في عزِّ الشِّتاء ، حيث " تذهب إلى الشَّاطىء ، تتغطَّى باللحاف و تغمض عينيها على اللون الأزرق ، و

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص124 .

(2) المصدر السابق ، ص17 .

تجد نفسها في الماء "[1] .

و تتكرَّر سطوة البيت على باقي الأمكنة في " سرمدة " حتَّى يشكِّل المكان الأوَّل الذي تتحرَّك ضمنه الشَّخصيَّات الأنثويَّة في النَّصِّ . و تبدو علاقة هيلا بهذا البيت لافتةً للنَّظر ، فهي علاقةٌ ارتباطيَّةٌ تشكَّلتْ بعد غيابها عنه لما اختزنه عقلها من ذكرياتٍ حميميَّةٍ عنه ، لذلك في عودتها إلى مواجهة أخوتها توجَّهت أوَّلاً نحو بيتهم القديم ، فتصف أستاذة الفيزياء عودة هيلا إليه قائلةً : " وصلتُ خرائب الدَّار . دخلتُ البوَّابة المصنوعة من تنكٍ أكله الصَّدأ . نظرتُ إلى الجدران . كنتُ مشتاقةً لكلِّ حجرٍ فيها . شممتُ روائح طفولتي المخزونة بين الخرائب ... و المضحك حتَّى اليوم حين أتذكَّر دخولي إلى الدَّار أشعر بالحزن لأنِّي لم أكنسها و أرتِّبها ، و أسقي الزَّرع "[2] . كما يبدو تعاملها مع هذا المكان حسَّاساً و كأنَّها تتعامل مع كائنٍ يشعر و يتنفَّس ، لذلك تسرع بالخروج منه كي لا تموت فيه ، ويتسرَّب شيءٌ من دمها إلى صديقة طفولتها شجرة التُّوت ، و جسد أمِّها المدفون بجوارها .

و يبدو اختيار الجرف كمكانٍ تنفَّذ فيه عمليَّة قتل هيلا ، مع عقد مقارنةٍ بين مقتلها و مقتل البقرة " أميرة " حاملاً لدلالاتٍ كثيرةٍ ، منها أنَّ الفكر الاجتماعيَّ يتعامل مع المرأة كما يتعامل مع الحيوان ، و هذه صورةٌ تكرَّرت في " ستر " رجاء عالم[3] ، و منها أنَّه مكانٌ يناسب فكرة سقوط و انهيار القيم الإنسانيَّة ، و يناسب الوضع النَّفسيَّ الذي تعيشه المرأة من شعورٍ بعدم الثَّبات فوق الأمكنة ،

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص78 .

(2) عزام ، فادي : سرمدة ، ص20 -21 .

(3) انظر : عالم ، رجاء: ، ستر ، ص258 .

و احتماليَّة السُّقوط دوماً ، و ذلك تكرَّر أيضاً في " بروكلين هايتس " في اختيار الشَّخصيَّة لجرفٍ منحدرٍ مسكناً لها .

و كذلك يحتلُّ البيت الحيِّز الأكبر من الفضاء المكانيِّ في رواية " نور " ، ليظهر مرَّةً حميميَّاً و مرَّةً معادياً ، حيث تصف نورا شقَّة والدها المستأجرة في حيٍّ من أحياء القاهرة الشَّعبيَّة بكثيرٍ من الحبِّ ، و تُعنى بوصف موجوداته و هيئته لما له من ذكرياتٍ طيِّبةٍ ، بينما تتعامل مع الشِّقَّة التي سكنتْها أثناء زواجها من مفتاح المبروك بطريقةٍ معاديةٍ ، و لا تهتمُّ بوصف موجوداتها ، و تكتفي بالقول إنَّها شقَّةٌ تشبه زوجها ، لا تدخلها الشَّمس في منطقةٍ كئيبةٍ[1] .

و يظهر البحر مجدَّداً رمزاً للانفتاح و الحرِّيَّة ، حيث أخذ نورا " إلى أنحاء بعيدةٍ و زوايا داخليَّةٍ دقيقةٍ "[2] ، جعلتْها تتَّخذ أمامه قراراتها الشَّخصيَّة التي ترى فيها تحرُّرها .

2- 2 الزَّمن :

تبدو حركة الزَّمن الدَّاخليِّ في الرِّوايات قيد الدِّراسة في هذا الفصل شبيهةً بالرِّوايات التي دُرست في الفصل الأوَّل ، فلم تعمد إلى التَّسلسل الزَّمنيِّ المتتالي و الخطِّيِّ لأحداث الرِّواية ، بل تمَّ اعتماد حركةٍ زمنيَّةٍ تكسر زمن القصَّة الأصليِّ ، و تجمع أجزاء من الماضي مع أخرى من الحاضر و المستقبل ، فنلحظ في رواية " كأنَّها نائمةٌ " أنَّ الزَّمن يبدو متشظِّياً و متنقِّلاً بين الحلم و الواقع ، يعمد إلى استخدام بعدي الزَّمن الدَّاخليِّ الأفقيِّ و العموديِّ ، لتبدو الرِّواية عبارةً عن

---

(1) زيدان ، يوسف : نور ، ص31 .

(2) المصدر السابق ، ص139 .

لوحاتٍ حكائيَّةٍ متقافزةٍ لا تعتمد طريقةً واضحةً للانتقال بين الماضي و الحاضر و المستقبل .

إذ نلحظ كثرة الاسترجاعات التي تعود من خلالها البطلة ميليا إلى الماضي القريب ، كعودتها في بداية الرِّواية من لحظة الحاضر أثناء تواجدها في فندق " مسابكي " إلى ذكريات رحلتها الصَّعبة وسط الثُّلوج من بيروت إلى شتورة برفقة زوجها منصور ، ثمَّ رجوعاً إلى الكثير من الذِّكريات التي حفظتْها ذاكرتها عن طفولتها و مراهقتها و شبابها . كما تظهر الكثير من الاسترجاعات الخارجيَّة المتجاوزة لزمن القصَّة ، بعضها قبل ولادة ميليا كموت خالها " متري " ، و بعضها تعود إلى أحداثٍ دينيَّةٍ تعيد ذاكرة ميليا استرجاعها و ترتيبها من جديدٍ .

و تكثر الاستباقات التي تذهب بعضها إلى صورةٍ في مستقبل ميليا القريب كالانتقال من فندق مسابكي إلى النَّاصرة و ميليا حاملٌ بشهرها الخامس[1] ، و بعضها يتجاوز حكاية ميليا مشكِّلةً استباقاً خارجيَّاً تراه ميليا غالباً على شكل حلمٍ ينبئها بمستقبل ابنها و زوجها و أهلها ، و هذا الانتقال على خطِّ الزَّمن الأفقيِّ للرِّواية لا يقتصر على أحداثٍ واقعيَّةٍ ، بل ينطبق على الأحلام التي تعود إلى الماضي و تقفز إلى المستقبل مروراً بالحاضر .

و نلحظ تكرار الرُّجوع إلى لوحةٍ حدثيَّةٍ معيَّنةٍ من القصَّة ، و تكرار استشراف أخرى لإعادة توضيحها أو إكمالها ، أو التَّركيز على مشاعر ميليا خلالها . و تبدو الرِّواية محيطةً بكلِّ أحداث قصَّة ميليا ، فلا نلحظ وجود فجواتٍ زمنيَّةٍ كثيرةٍ داخل الرِّواية ، و لا نحلظ وجود نوعٍ من التَّلخيص السَّريع للأحداث التي تخصُّ الشَّخصيَّة الرَّئيسة ، و تلك التي تراها هامَّةً بالنَّسبة إليها ، بل نلحظ

---

(1) انظر : خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص68- 69 .

عنايةً فائقةً بتتبُّع المواقف و الأحداث ، و وصف المكان و رصد المشاعر ، و الاعتناء بالتَّفاصيل الصَّغيرة و الصَّغيرة جدَّاً ، التي يُقال إنَّه لا يمكن إلَّا لامرأةٍ أن تلحظها ، من ذلك هذا المقطع من الرِّواية : " دخلتْ إلى بهو الفندق ، حيث فُرشتْ مائدة الفطور ، و رأت السَّائق يجلس وحده أمام المائدة ، يلتهم بيضاً مقليَّاً و لبنةً و جبنةً . حين رآها قادمةً من الخارج ، فرك يديه و نظر إليها بطرف عينيه و ابتسم . رأت الكلمات تحوم حول شفتيه كأنَّه يريد أن يحكي ، لكنَّه تابع مضغ طعامه ، بينما تابعتْ شفتاه انفراجهما السَّاخر . صعدتْ ميليا الدَّرج الحجريَّ على رؤوس أصابعها ، فتحتْ باب الغرفة المسدلة السَّتائر و الغارقة في العتمة ، فشمَّتْ رائحةً غريبةً تشبه رائحة البِركة في المنام ... اندسَّتْ في الفراش إلى جانب منصورٍ الذي كان متدثِّراً باللحاف و متكوِّماً حول نفسه كأنَّه نصف دائرةٍ . اقتربتْ من عينيه المغمضتين و شعرتْ نحوه بحنانٍ صاحبه ألمٌ خفيفٌ هبط من كتفيها إلى أسفل ظهرها "[1] .

نلحظ من هذه اللوحة التي لا تتجاوز مدَّتها الحقيقيَّة ثلاث دقائق العناية بوصف أصغر الموجودات ، للدِّلالة على ملاحظة المرأة الدَّقيقة و اعتنائها بالتَّفاصيل التي تبدو غير ذات أهمِّيَّةٍ ، و ليس ذلك وحسب بل اهتمامها بمشاعرها و حواسها فوق الخامسة ، فلم ينحصر اهتمامها على ملاحظة الأشياء و شمِّ الرَّوائح و لمسها و تذوُّقها ، بل تتعدَّى ذلك إلى الإنصات بالقلب ، فقد رأتْ كيف تحوم الكلمات حول شفتي السَّائق ، و اهتمَّتْ بمشاعر الحنان التي تعلم بدقَّةٍ متى بدأتْ تتشكَّل تجاه زوجها و متى بدأتْ تحبُّه ، أي أنَّ الرِّواية تعتمد مبدأ التَّأسيس البطيء للأحداث المليئة بالتَّفاصيل .

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص68 .

و تبدو المشاهد الحواريَّة على كثرتها قصيرةً و مقتضبةً ، تدلُّ على عدم قدرة المرأة على إيصال أفكارها و مشاعرها كما تحسُّ بها حقيقةً ، خوفاً من السُّلطة الاجتماعيَّة في غالب الأحيان ، فتحاول ابتلاع أكثرها إلى الدَّاخل ، كالمشهد الحواريِّ الذي يضع ميليا أمام أخوتها و أمِّها في حلقة استجوابٍ بعد حادثة تحرُّش الطَّبيبين الأرمنيَّين ، حيث كانت تذكر كلَّ شيءٍ ، لكنَّها لا تعرف كيف تروي ما حدث :

" – " ما صار شي " ، قالت .

- " و بعدين " ؟ سألت الأمُّ .

- " بعدين ما شي " قالت ميليا .

كيف تشرح لهم هذه " الما شي " التي اتَّخذتْ أشكالاً لا تستطيع تسميتها لأنَّها لا تعرف الكلمات الملائمة "[1] .

تكثر الاسترجاعات في " سرمدة " فتبدو مسيطرةً على السَّرد الذي يعود دوماً إلى الوراء ، مستحضراً أحداث قصص بطلات العمل الثَّلاث ، و معيداً إيَّاهنَّ إلى الحياة ، لتكثر المشاهد الحواريَّة التي تتلائم مع ثقافة المتحاورين و موقف الحوار .

كما يقف السَّارد على قدرة المرأة على الوصف بطريقةٍ تجعل المكان حاضراً ، حيث تصف عزَّة البلدة بتلَّتها و جسرها ، و تلفظ أسماء الجهات و الدُّروب في بلدةٍ يراها السَّارد مغموسةً بالنِّسيان و الغبار و الملل ، حتَّى لتكاد صورتها تبدو ناقصةً بالنِّسبة إليه ، لكنَّها ماتزال حاضرةً بقوَّةٍ في ذهن المرأة التي تُعيد فتح مغاليق و أبواب ذاكرته الموصدة ، فيسلِّمها مهمَّة وصف حياتها الماضية ، و

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص118 .

وصف عودتها إلى بيت أهلها لتعاود رسم بابه و جدرانه و نباتاته .

كما يظهر الحذف في الرِّواية لإسقاط أحداثٍ غير مهمَّةٍ في عمليَّة تنامي السَّرد كحذف سنواتٍ من حياة بثينة ، أو للإبقاء على مساحةٍ من التَّأويل ، بإفساح المجال للقارىء للمشاركة في ملء الفراغات ، كعودة " بلخير " ابن فريدة بعد غيابه سنواتٍ في يوم دفن أمِّه مبتور القدم ، دون أن تقدِّم الرِّواية شرحاً لما آلت إليه حاله في سنوات غيابه بعد أن بدأ باكتشاف لغاتٍ جديدةٍ للطَّبيعة ، و كيف انتهى بقدمٍ واحدةٍ .

و نلحظ وجود الكثير من عمليَّات التَّلخيص لتسريع وتيرة السَّرد ، كما في تلخيص السَّنوات الخمس التي عاشتْها هيلا مع زوجها الأمازيغيِّ في أسطرٍ قليلةٍ : " كنَّا نتنقَّل كلَّ شهرٍ من بلدةٍ إلى بلدةٍ . خبرنا سورية من شمالها لشرقها ، من ساحلها لصحرائها متنقِّلين مثل طريدتين هشَّتين ؛ كان مجرَّد أن نشتبه بوجود أحدٍ من الجبل يعني الهروب السَّريع "[1] .

كما تشيع الاسترجاعات في " نور " لتعمل على إيضاح أحداثٍ وقعتْ قبل نقطة انطلاق السَّرد .

و نلحظ وجود الحذف ، كحذف سنواتٍ من عمر نورا بين طفولتها و شبابها . كما لخَّصت السَّنوات التي تلتْ طلاقها أثناء عملها في التَّطريز بأسطرٍ قليلةٍ : " تحرَّرتُ و جئتُ للسُّكنى بشقَّة أبي هذه ، فهدأتْ أموري و انتظمتْ مع مرور الأيام .. جارتنا أمُّ سماح أوجدتْ لي عملاً مناسباً مع قريبةٍ لها تملك معمل تطريزٍ "[2] .

---

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، ص36 .

(2) زيدان ، يوسف : نور ، ص58 .

و تكثر المشاهد الحواريَّة في الرِّواية مقتربةً من اللهجة العامِّيَّة التي تكسر رتابة السَّرد ، و تعطينا صورةً أوضح للشَّخصيَّات أكثر حيويَّةً و واقعيَّةً . كما نلحظ وجود الكثير من الوقفات الوصفيَّة التي تدلُّ على دقَّة ملاحظة المرأة ، فتقول نورا في وصفها لمنزل المهندس أشرف في أوَّل لقاءٍ بينهما : " أوقفني الباب الحديديُّ المزخرفة قضبانه بقطعٍ معدنيَّةٍ على هيئة أوراق الشَّجر . لون الباب الأبيض ، و زخارفه الأنيقة لا يستران قوَّته و استحكام قضبانه و متانتها . من خلال فرج الباب يظهر درجٌ عريضٌ يصعد بالتفافٍ لا يسمح للواقفة مكاني برؤية منتهاه و بأعلاه كاميرا ... من أين جاؤوا برخام هذا الدَّرج المائلة صفرته الخفيفة إلى احمرارٍ خفيفٍ ؟ غداً أسأل "[1] . و نورا بهذا الوصف لا تعطينا صورةً عن اهتمامها بالتَّفاصيل و عن المكان وحسب ، بل عن شخصيَّة ساكنه المنعزلة و ذات الذَّوق الرَّفيع معاً .

يتبيَّن لنا من خلال ما سبق أنَّ المرأة في توظيفها للزَّمن لا تختلف عن الرَّجل ، و يبقى أن ننظر إلى إحساس المرأة بالزَّمن في الرِّوايات قيد الدِّراسة .

نقترب من ميليا بطلة إلياس خوري التي ترى أنَّها تعبتْ من الانتظار بعد بلوغها الرَّابعة و العشرين و تريد أن تتزوَّج ، هذا و لم تكن تنظر إلى الزَّمن بتوجُّسٍ أثناء تطوُّره و أخذه بيدها نحو التَّقدُّم بالسِّنِّ ، و خوفها من عدم اللحاق بقطار الزَّواج كما يصوِّر المجتمع للفتاة وحسب ، بل إنَّ إصرارها على القفز غير المترابط فوق الحدود الزَّمنيَّة يظهر نظرتها للزَّمن المبنيَّة على عدم الاعتراف بانقضاء الماضي ، و الإصرار على الإمساك به ، و رغبتها الملحَّة في الاطِّلاع على المستقبل حتَّى في لحظات موتها ، و كذلك رغبتها بالانفلات من الحاضر حتَّى ليكاد حضور

---

(1) المصدر السابق : نور ، ص169 .

الحاضر يبدو خجولاً و غير محدَّدٍ على وجه الدِّقَّة .

و تُعاد صورة المرأة الخائفة من المرآة التي تذكِّرها بتقدِّم الزَّمن في رواية " نور " حيث تقول نورا : " صعدتُ و معي فتىً يافعٌ يحمل المرآة الكبيرة التي اشتريتها .. وقفتُ قليلاً قبالتها و ليتني ما فعلت "[1] ، حتَّى باتت تشعر أنَّها مجرَّد زمنٍ ، مجرَّد عقارب ساعةٍ تدور من دون إحساسٍ بدورانها ، و يتعاظم إحساسها بالزَّمن عندما بات الجميع ينادونها " يا حاجَّة " ، لذلك عملتْ على تعديل شعورها بالزَّمن من خلال الاهتمام بمظهرها ، و تحقيق الإنجازات .

2- 3 الشَّخصيَّات :

إنَّ تعامل الرِّواية الحداثويَّة مع الشَّخصيَّة تطوَّر حتَّى غدت الشَّخصيَّة حدثاً لغويَّاً ، بعد أن كانت " تصادي الشَّخص الحقيقيَّ المركَّب من لحمٍ و دمٍ و عظامٍ "[2] ، لذلك نلحظ تزايد الاهتمام بإظهار الشَّخصيَّة على أنَّها مزيجٌ من الصِّراع و الدَّوافع و النَّوازع و الذِّكريات و التَّجارب الدَّاخليَّة التي لا تبدو ظاهرةً للعيان .

فالنَّاظر إلى شخصيَّة ميليا في رواية " كأنَّها نائمةٌ " من الخارج يراها شخصيَّةً نمطيَّةً مطواعةً تمثِّل صورة الفتاة المثاليَّة في الحقبة الزَّمنيَّة التي تدور فيها أحداث الرِّواية ، بانسجامها مع المواضعات الاجتماعيَّة شكلاً و أفعالاً . فتبدو قريبةً كثيراً من شخصيَّة المرأة العاديَّة في " خشخاش " ، إلَّا أنَّ امتحان الشَّخصيَّة من الدَّاخل يكشف عن زيف المظهر الخارجيِّ ، معرِّياً سكونه الذي تلوذ خلفه الشَّخصيَّة الحقيقيَّة بتناقضاتها و استيهاماتها و رغباتها ...

---

(1) المصدر السابق : نور ، ص114 .

(2) مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت، (د.ط) ، 1998م ، ص96 .

تحاول الرِّواية الغوص في أعماق الشَّخصيَّة للكشف عن مكنوناتها ، و الوقوف على أدقِّ التَّفاصيل التي عملتْ على تشكيل هذا النَّسيج النَّفسيِّ الكثيف و المتناقض للذَّات الأنثويَّة التي تمثِّلها ميليا ، هذه التَّفاصيل التي تمثِّلها التَّجارب و الذِّكريات و المخزون الدِّماغيُّ المستمدُّ من خبرات الحواسِّ . حيث نلحظ أنَّ أبرز التَّجارب التي حفرتْ في عمق ميليا ، و ظلَّتْ تطفو مع تجلِّيات اللاشعور ، تجربة تحرُّش الطَّبيبين كتجربةٍ حاضرةٍ رغم تقادم الزَّمن بروائحها و أصواتها و غموضها فـ " لاحق شبح الطَّبيبين الأرمنيَّين ميليا حتَّى لحظاتها الأخيرة ... رأت الطَّبيبين و قد صارا رجلاً واحداً برأسين ... رائحة الطَّبيبين تعبق في أنفها ، و تلاحقها إلى هذه المدينة البعيدة "[1] . بالإضافة إلى تجربة الحيض ، و موت خالتها و زيارة مغارة مار إلياس ، و تجربتها مع خاطبها الثَّاني " نجيب " بروائحها التي تشبه روائح الطَّبيبين ، و ما خلَّفتْه عند ميليا من مشاعر الخوف من تخلِّي الآخر و هروبه . و قد امتزجتْ هذه التَّجارب مع الكثير من الصُّور و الإشارات المتقطِّعة ، و الرَّغبات التي جاءت على رأسها رغبتها بامتلاك شخصيَّةٍ حرَّةٍ معاكسةٍ لشخصيَّتها الظَّاهريَّة ، ليشكِّل كلُّ ذلك صورةً كاملةً عن تعقيدات العالم الدَّاخليِّ للمرأة المركَّب و القائم على التَّجاذب ، و عدم نموِّ جميع أبعاده بوتيرةٍ واحدةٍ متساويةٍ .

صحيحٌ أنَّ نموَّ شخصيَّة ميليا لم يكن ملحوظاً من الخارج لاحتكام الرِّواية إلى فترةٍ زمنيَّةٍ و بيئةٍ اجتماعيَّةٍ ، لا يكون من الواقعيِّ أن تُخلق فيها شخصيَّةٌ متمرِّدةٌ و عصريَّةٌ ، لكنَّ مجموعة الحقائق و التَّجارب التي كانت تصطرع في داخلها ، تفيد بأنَّ النَّموَّ يحدث في وعيها و نظرتها تجاه الأشياء ، و طريقة فهمها لها ، و أنَّ المرأة و لو بدت نمطيَّةً من الخارج ، إلَّا أنَّ عالماً من

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص117،120 .

الحقائق يدور في داخلها ، بدليل أنَّها كانت تعيد ترتيب الأحداث في أحلامها و تعيد تأويلها بما يتناسب مع فهمها الخاصِّ ، من ذلك فهمها الخاصِّ لعالم الأحلام المخالف لما أُملي عليها ، و فهمها الخاصِّ لبعض الأحداث الدِّينيَّة ، و لعالم الكلمات و المعاني ، و ليس أدلَّ على إصرارها على الحفاظ على شخصيَّتها الفرديَّة من رفضها أن تكون نسخةً عن امرأةٍ أخرى ، حتَّى لو كانت هذه الأخرى قدِّيسةً : " مش كل النسوان مريم العدرا "[1] ، و رفضها أن تتحوَّل إلى نسخةٍ بين مجموعةٍ من النُّسخ اللواتي يحملن اسماً واحداً و يتصرَّفن بطريقةٍ واحدةٍ ، حتَّى و لو كنَّ مريمات المسيح (تلميذاته) ، فتصرخ في مخاضها " ما بدي غيِّر اسمي "[2] ، رغم كثرة النُّسخ من حولها الذي تمثِّله خادمتي فندق مسابكي ، و ممرِّضتي المشفى الطِّلياني .

هكذا تبدو " كأنَّها نائمةٌ " بمثابة التَّحوُّل في مسيرة إلياس خوري الرِّوائيَّة ، حيث يبدو الاهتمام بصناعة الشَّخصيَّة ، و الغوص في عالمها الدَّاخليِّ هو الذي يحكم باقي بنيات العمل ، في حين أنَّ المكان و الأحداث السِّياسيَّة كانت في أعماله السَّابقة هي المسيطر و هي السَّبيل للنَّفاذ نحو الشَّخصيَّة ، و اللافت أنَّ الشَّخصيَّات ليست ذات لونٍ واحدٍ ، بل هي مجموعةٌ من النَّوازع و التَّناقضات ، فالقدِّيس ليس قدِّيساً بالمطلق ، و الأمُّ ليست جيِّدةً دوماً ...

و في " سرمدة " نعود للتَّأكيد على أنَّ فادي عزَّام لم يعتنِ كثيراً بتتبُّع شخصيَّتي هيلا و بثينة ، لكنَّه أفرد عنايته لتتبُّع تغيُّرات شخصيَّة فريدة ، التي شكَّلت أنموذجاً للشَّخصيَّة المتقلِّبة بين

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص94 .

(2) المصدر السابق ، ص337 .

ثنائيَّتي الجسد و الرُّوح ، فكان تقلُّبها ظاهريَّاً و باطنيَّاً قائماً على التَّحدِّي ؛ تحدِّي المجتمع تارةً ، و تحدِّي رغبات النَّفس تارةً أخرى ، و مرتبطاً بتجاربها ابتداءً من نشأتها التي ارتبطت بعارٍ خلَّفتْه لها أمُّها ، و رحلت تاركةً إيَّاها وسط الظُّلم و نبذ الأقارب ، مروراً بتجربة الزَّواج التي تبعتْها الكثير من المصادفات المفجعة ، و التي أدَّتْ إلى نبذها من قبل المجتمع المحيط و التَّطيُّر منها بوصفها الغريبة " أم أربعة و أربعين ، العقرب السودا ، البومة ... "[1] ، ما جعلها تنغمس في ملذَّات الجسد مع الأطفال المراهقين من أهل البلدة ، ربَّما إمعاناً في الانتقام من المجتمع . لكنَّ تجربة الأمومة جعلتها تتواصل مع باطنها ، لتبدأ مرحلة نموِّ الرُّوح ، و الجدير بالذِّكر أنَّ المؤلِّف لم يجعل من النُّموِّ الرُّوحيِّ لفريدة نموَّاً غير طبيعيٍّ ، أي أنَّها لم تتحوَّل فجأةً و بشكلٍ كليٍّ من عالم الجسد إلى عالم الرُّوح ، بل ظلَّ الجسد يلحُّ عليها بين الحين و الآخر ، و يتبدَّى لها على هيئاتٍ أكثر شذوذاً من قبل . فأظهرت الرِّواية نوعاً من الصِّراع بين فريدة و جسدها ، و محاولتها مغالبته بطرقٍ بدائيَّة حيناً ، كالكيِّ بالنَّار ، و بطرقٍ روحانيَّةٍ فيها انقطاعٌ عن العالم حيناً آخر . و في كلِّ تقلُّباتها و تناقضاتها ، بدت فريدة محاطةً بهالتها الواثقة المتحدِّية و المصمِّمة على ما تريد حتَّى و لو كان جديداً أو مخالفاً للسَّائد .

تبدو شخصيَّة نورا في رواية " نور " في البداية ضعيفةً منكسرةً و مقتنعةً بضعف الأنوثة و حاجتها إلى الآخر ، لكنَّ التَّجارب المتلاحقة تسهم في نموِّ وعيها و إحساسها بقوَّتها ، ابتداءً من تجربة الزَّواج غير المتكافىء و القائم على التَّسليع ، ثمَّ تجربة الأمومة التي أرغمتْها على التَّماسك ، ثمَّ تجارب العمل و العلم التي عملتْ على تطوير قدراتها ، و انفتاح شخصيَّتها و إكسابها نوعاً

---

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، ص65 .

من الاستقلاليَّة و القدرة على التَّحدِّي و اتِّخاذ القرارات الخاصَّة ، و التَّخلُّص من عقدة حاجتها إلى الآخر ، على حساب رؤاها و خياراتها .

2- 4 اللغة :

لقد باتت فكرة " تأنيث اللغة " من الأفكار الأساسيَّة التي تلحُّ على المدوَّنة السَّرديَّة ، بعد أن وُصمت اللغة أو الممارسات اللغويَّة بالذُّكوريَّة . إلَّا أنَّ تأنيث الممارسات اللغويَّة و تأنيث الخطاب مايزال في طوره الأوَّل ، و مانزال نلحظ سيطرة الممارسات اللغويَّة الموجَّهة و المجيَّرة لصالح الفكر الأبويِّ و المنظومة الاجتماعيَّة ذات القطب الواحد ، و يبدو أنَّ الحديث عن " تأنيث اللغة " مايزال في قالبه النَّظريِّ ، و لم يستطع / تستطع الكثير من الكتَّاب / الكاتبات ترجمة هذه النَّظريَّات إلى حوادث أدبيَّةٍ " مؤنسنةٍ " .

إلَّا أنَّنا نجد في المقابل بعض الكتَّاب و الكاتبات الذين يولون أهميَّةً كبيرةً لهذه العمليَّة التي تهدف إلى تعديل الخطاب السَّائد في البنى الاجتماعيَّة و الثَّقافيَّة على حدٍّ سواء .

ليس من الصَّعب أن نلحظ اهتمام إلياس خوري بلغة الخطاب في روايته " كأنَّها نائمةٌ " ، فيظهر النَّصُّ و كأنَّه يعمل على جعل تأنيث الخطاب غايته الأولى ، و هذا ما أكَّده إلياس خوري في حفل توقيع النُّسخة الإنكليزيَّة من روايته في مدينة ميينابوليس بولاية مينيسوتا الأمريكيَّة ، أنَّ هذه هي المرَّة الأولى التي يحاول فيها الدُّخول إلى ما تحت جلد المرأة ، و أنَّه حاول تأنيث اللغة العربيَّة ، التي لطالما وُصفتْ بنيتها اللغويَّة بالقوَّة ، و أنَّ هذه القوَّة ذكوريَّةٌ ، و ليس المقصود هنا القوَّة السِّياسيَّة فقط ، و إنَّما القوَّة بالمفهوم العميق الذي يشمل القوى الدِّينيَّة و الاجتماعيَّة . و أرجع خوري اهتمامه بعمليَّة تأنيث الخطاب إلى قراءته المبكرة لحكايات ألف ليلةٍ و ليلةٍ ، فأخذ عن

شهرزاد التي مثَّلت الثَّقافة في مواجهة جنون القوَّة و سلطة الذَّكر فكرة " تأنيث اللغة " ، و الذَّهاب أبعد في ترسيخ الوجه الأنثويِّ للحياة الذي يمكِّننا من رؤية الوجه الحقيقيِّ للإنسان حسب تعبيره .

كما أشار إلى صعوبة تجربته الكتابيَّة لهذه الرِّواية التي امتدَّت نحو خمس سنواتٍ واصفاً إيَّاها بالتَّجربة المتعبة ، التي تعلَّم منها درساً أساسيَّاً حول العلاقة بين الحياة و الأنثى ، و أنَّ على الرِّجال أن يكونوا أكثر تواضعاً و أكثر إنصاتاً لصوت الأنثى[1] .

أعتقد أنَّ هذه الصُّعوبة التي أشار إليها إلياس خوري ، ليست نابعةً فقط من كونه رجلاً ، بل من صعوبة تكوين معرفةٍ حقيقيَّةٍ عن الذَّات الأنثويَّة ، ثمَّ القيام بعمليَّةٍ جذريَّةٍ تستهدف خلخلة الممارسات اللغويَّة السَّائدة و القارَّة في اللاوعي الجمعيِّ . و أنا مؤمنةٌ من خلال قراءتي المتواضعة لواقع الرِّواية النِّسويَّة ، أنَّ اهتمام الكاتب أو الكاتبة بتكوين قاعدةٍ معرفيَّةٍ حقيقيَّة عن الذَّات الأنثويَّة قبل البدء بكتابة نصٍّ نسويٍّ ثمَّ التَّأنِّي و حضور الوعي أثناء صوغ الخطاب ، أهمُّ بكثيرٍ من الاعتماد على القاعدة البايولوجيَّة بالنِّسبة للكاتبات النِّساء ؛ ذلك أنَّ امتلاك المرأة لجسدٍ مؤنَّثٍ لا يعني امتلاكها لوعيٍ حقيقيٍّ و صحيحٍ بذاتها المؤنَّثة ، و هذا يبدو جليَّاً في نصوص الكثير من الكاتبات ، حيث تتجلَّى صورة الفكر الأبويِّ في كتاباتهنَّ بأقبح وجوهها ثاويةً بين ثنيات الخطاب .

يركِّز الخطاب في " كأنَّها نائمةٌ " بدايةً على فكرة هدم المنطق الواحد ، و النَّظرة الواحدة للأشياء ، و ذلك بعرض وجهات نظرٍ مختلفةٍ للحادثة الواحدة أو الموضوع الواحد ، فيبدو كلُّ شيءٍ خاضعاً لمنطق اللاثبات ، و كلُّ شيءٍ محكومٌ بتعدُّديَّة الصِّفات التي قد تصل حدَّ التَّناقض ،

---

(1) انظر : طارق عبد الواحد – ديترويت ، " كأنها نائمة " لإلياس خوري بالإنكليزية .

http://www.aljazeera.net>news>cultureandart.

و يبقى للجميع حكمه الخاصّ على الأشياء بمن فيهم المرأة ، فهي تمتلك نظرتها الخاصَّة للشَّخصيَّات و للأحداث و للقصص الدِّينيَّة ... ، هذه النَّظرة الخاصَّة التي قد تتشعَّب و تتناقض أحياناً أيضاً ، مخلِّفةً مجموعةً من الانطباعات المتداخلة مع المشاعر و خبرات الحواسِّ ، مكتسبةً صفة " اللاحكم " ، أي عدم القدرة على تحديد الموقف و وصفه و إكسابه صفاتٍ مباشرةً ، فميليا لا تعرف كيف تحكم على تجربة التَّحرُّش التي قُدِّمت لها تأويلاتٌ عديدةٌ ، لتبقى رؤيتها الخاصَّة مزيجاً متداخلاً من الرُّؤى التي لا يمكن ترجمتها إلى كلماتٍ و أحكامٍ مباشرةٍ .

يركِّز الخطاب في الرِّواية ثانياً على خلخلة بنية القوَّة في الخطاب الدِّينيِّ ، مظهراً وجهة نظرٍ مغايرةً تتبنَّاها ميليا المرأة بالنِّسبة لبعض الأحكام و القصص و الطُّقوس الدِّينيَّة ، كوجهة نظرها الخاصَّة من الأحلام التي نهتها عنها الرَّاهبة ميلانة التي تمثِّل القوَّة الدِّينيَّة في النَّصِّ ، و وجهة نظرها الرَّافضة لمفهوم القوَّة الدِّينيَّة (ميلانة ، طانيوس) ، التي تحاول تنميط النِّساء و صبِّهنَّ في قالبٍ واحدٍ منزوع الرَّغبات . و من الواضح أنَّ هذه القوَّة الدِّينيَّة لا تصدر في أحكامها عن نصوصٍ دينيَّةٍ ، بل عن أحكامٍ ذاتيَّةٍ و فهمٍ خاصٍّ ؛ فالرَّاهبة ميلانة التي كانت تنكر على المرأة رغباتها الجنسيَّة و حاجتها الطَّبيعيَّة في ذلك لوجود الآخر / الرَّجل ، تبني حكمها هذا بالقياس إلى تجربة مريم العذراء ، و القدِّيس طانيوس يبني حكمه في وجوب تنميط النِّساء من باب القياس على تلميذات المسيح ، بالإضافة إلى حكمه بأنَّ العزوبيَّة مقبولةٌ عند الرِّجال ، أمَّا المرأة التي لا تنجب لن تفهم سرَّ الحياة ، مبنيٌّ كذلك على تجربة السَّيِّد المسيح و أمِّه العذراء . فتعمل القوَّة الدِّينيَّة بأحكامها هذه على استمراريَّة التَّضييق على المرأة ، و استمراريَّة نسخها خضوعاً لمواصفاتٍ محدَّدةٍ .

كما يعمل الخطاب في الرِّواية على تغيير بينة القوَّة في الفكر الاجتماعيِّ الذي يعمل أيضاً على تنميط المرأة شكلاً و طبائع و أفعالاً ، فيكون الجسد الذي تلبسه في النَّهار ليس لها ، و كذلك طبعها الهادىء و أفعالها الرَّصينة هي مجرَّد امتثالٍ لخطاب القوَّة الصَّادر عن المنظومة الاجتماعيَّة ، الذي تعمل الرِّواية على هدم تصوُّراته من خلال أحلام ميليا التي تكون فيها مختلفةً ، تحمل مفهومها الخاصّ عن ذاتها ، فتتحرَّك بجسدٍ تراه هي مناسباً لها ، لا يُقيَّد بالسُّكون و الرَّصانة كما قرَّر خطاب القوَّة الاجتماعيَّة ، بل يملأ الليل صخباً و حركةً . و نجد أنَّ ميليا تكوِّن مفهومها الخاصّ عن المرأة الحقيقيَّة التي لا تشبه المرأة النَّمطيَّة باهتماماتها من خلال جدَّتها التي كانت تهتمُّ بالقراءة و أورثتْها صندوق كتبها ، فيكون حكم ميليا على جدَّتها :

" تلك كانت امرأةٌ "[1] ، مخالفاً للخطاب الاجتماعيِّ الذي يرى المرأة جديرةً بأنوثتها عندما تكون صورةً لمواضعاته و أعرافه .

مع حرص الرِّواية على خلخلة بنيات القوَّة في الخطاب الدِّينيِّ و الاجتماعيِّ ، تعمل على مقاربة البنية اللغويَّة من خلال ثنائيَّة اللفظ و المعنى ، أو الكلمات و المعاني ، التي تُحيل على قول عبد الحميد بن يحيى الكاتب : " خير الكلام ما كان لفظه فحلاً و معناه بكراً "[2] ، لتظهر هذه الكلمات التي وجَّه الرَّجل مسار معانيها أو مدلولاتها بالنِّسبة إلى المرأة " مجرَّد أغطيةٍ للأشياء ، و إنَّها حين تستمع إلى النَّاس تفكِّر بأصوات الكلمات و أشكالها بدلاً من أن تفهم معانيها ، كأنَّ

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص142 .

(2) عباس ، إحسان : عبد الحميد بن يحيى الكاتب و ما تبقى من رسائله ، دار الشروق ، عمَّان ، (د.ط) ، 1988م ، ص29 .

الكلام يحجب المعاني "[1] .

إنَّ هذه الكلمات التي استُخدمتْ طويلاً من قبل الرَّجل وحده التصقتْ بها بعض معانيها التي ارتضاها المنطق الواحد ، و حُجبت أو اندثرت معانيها الأخرى التي تحمل صوت الآخر / الأنثى ، ما أحدث فراغاتٍ و ركوداً في المعاني جرَّاء التَّوقُّف عن إلقاحها بمنطقٍ آخر و توالدها .

و بعد مجيء المرأة إلى عالم الكلمات ، أدركتْ أنَّ هذه الكلمات " مثل أزرارٍ تقفل ثوباً طويلاً يغطِّي جسمها ، عليها أن تفكَّ الأزرار كي تدخل إلى العالم و تتكلَّم لغته "[2] ، لكنَّها إلى اليوم لم تنجح كليَّاً في ذلك ، و مازالت الكلمات تجرح قدميها كمن يمشي فوق زجاجٍ مكسورٍ ؛ لأنَّ هذه الكلمات ألصقت بالمرأة كلَّ المعاني السَّلبيَّة ، لدرجة أنَّها نفسها تجرح نفسها بها إذا ما حاولت التَّعامل معها .

لقد أورد عبد الله الغذَّامي رأي عبد الحميد الكاتب في مقدِّمة كتابه " المرأة و اللغة " ، و علَّق عليه بقوله : إنَّ عبد الحميد الكاتب بقوله هذا " يعلن عن قسمةٍ ثقافيَّةٍ يأخذ فيها الرَّجل أخطر ما في اللغة و هو اللفظ بما أنَّه التَّجسيد العمليُّ للغة و الأساس الذي ينبني على الوجود الكتابيِّ و الوجود الخطابيِّ لها ، فاللفظ فحلٌ (ذكر) و للمرأة المعنى ، لاسيما و أنَّ المعنى خاضعٌ و موجَّهٌ بواسطة اللفظ ، و ليس للمعنى من وجودٍ أو قيمةٍ إلَّا تحت مظلَّة اللفظ "[3] .

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص118 .

(2) المصدر السابق ، ص115 .

(3) الغذامي ، عبد الله : المرأة و اللغة ، ص7 .

لكنَّني أذهب إلى أنَّ اللفظ حقيقةً ما هو إلَّا وعاءٌ ثابتٌ غير قابلٍ للتَّغيير ، وحدها المعاني من تمتلك قدرةً على التَّوالد ، و خلق ممارساتٍ لغويَّةٍ لم تُطرق من قبل ، و هذا هو المعنى الحقيقيُّ للبكارة ، فالبكارة لغةً لا تختصُّ بالمرأة دون الرَّجل فـ " البكر : الجارية التي لم تُفتضَّ و جمعها أبكار . و البكر من النِّساء : التي لم يقربها رجلٌ ، و من الرِّجال : الذي لم يقرب امرأةً بعد ، و الجمع أبكارٌ ... و يُقال : ما هذا الأمر منك بكراً و لاثنياً ، على معنى ما هو بأوَّلٍ و لا ثانٍ ... [كما ورد كذلك] بكار القطاف : جمع باكرٍ و هو أوَّل ما يُدرك . الأصمعيُّ : نارٌ بكرٌ لم تُقبس من نارٍ ، و حاجةٌ بكرٌ طُلبتْ حديثاً "[1] .

و كلُّ ذلك يشير بوضوحٍ إلى أنَّ البكارة في قول عبد الحميد الكاتب لا تعني المرأة ، بل هي الشَّيء أوَّل ما يُدرَك ، أو المعنى الذي لم يُطرَق من قبل ، كما يشير إلى أنَّ الألفاظ مجرَّد أبنيةٍ ثابتةٍ . فعلينا إذا ما أردنا تعديل هيمنة المنطق الواحد على اللفظ ، أن نقدح ممارساتٍ لغويَّةً جديدةً تُسهم في تعديل نظرتنا السَّلبيَّة إلى الألفاظ .

و صحيحٌ أنَّ الفحولة لغةً تعني " الذَّكر من كلِّ حيوانٍ "[2] ، إلَّا أنَّ هذه اللفظة أخذتْ فيما بعد معاني عديدةً منها أنَّ " فحول الشُّعراء : هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل جريرٍ و الفرزدق و أشباههم ، و كذلك كلُّ من عارض شاعراً فغلب عليه ، مثل علقمة بن عبدة ، و كان يُسمَّى فحلاً لأنَّه عارض امرأ القيس في قصيدته التي يقول في أوَّلها : خليليَّ مرَّا بي على أمِّ جندب ، بقوله في قصيدته : ذهبتَ من الهجران في غير مذهب ، و كلُّ واحدٍ منهما يعارض صاحبه في

---

(1) ابن منظور ، محمد : لسان العرب ، مادة بكر ، ص77 -78 .

(2) المرجع السابق ، مادة فحل ، ص516 .

نعت فرسه ، ففُضِّل علقمة عليه و لُقِّب الفحل "[1] .

مع أنَّ كلًّا من امرىء القيس و علقمة فحلٌ (ذكرٌ) و جرير و الفرزدق و من هاجاهم فحولٌ (ذكورٌ) ، إلَّا أنَّ الفحولة هنا أخذتْ معنى القدرة على الإبانة باستخدام أرفع الألفاظ ، و ليس أدلَّ على ذلك من تصنيف ابن سلَّام للشَّاعرة الخنساء في كتابه " طبقات فحول الشُّعراء " في طبقة أصحاب المراثي[2] ، كواحدةٍ من الشُّعراء الفحول . فتكون فحولة اللفظ دليلاً على فصاحته و إبانته و ليس ذكورته ، و بكارة المعنى دليلٌ على جِدَّته و ليس أنوثته .

و لاشكَّ أنَّ الرَّجل أتى إلى الكتابة قبل الأنثى ، لكنَّ القول إنَّه استولى على اللغة فيه الكثير من المبالغة ، كلُّ ما هنالك أنَّه عمل على استغلالها لصالحه ، من خلال حجب الكثير من معاني الألفاظ أو الكلمات ، ما جعل الألفاظ تترسَّخ في عقولنا كألفاظٍ سلبيَّةٍ ذكوريَّةٍ من خلال معانيها المطمور بعضها و المكشوف فقط عن بعضها التي تعمل على استمراريَّة القطب الواحد ، ما جعلنا في النِّهاية نتَّهم اللغة بالتَّحيُّز ، و ليس علينا اليوم سوى محاولة فهم اللغة أكثر ، و إعادة معانيها المحجوبة بإعادة الاستماع إلى صوتها المؤنَّث . و هذا ما تعمل عليه الكثير من الرِّوايات غير المحصورة بجنس كاتبها أو كاتبتها .

و إذا كان المعنى بلا قيمةٍ دون اللفظ ، فإنَّ الألفاظ تصبح مجرَّد أوعيةٍ فارغةٍ دون المعنى ، و يصبح معنى الحكي هو اللامعنى كما فهمتْ ميليا في " كأنَّها نائمةٌ " ، و فهمتْ أنَّ غياب المعاني التي تعبِّر عن ما تريد الأنثى قوله يجعل " النَّاس يتكلَّمون كي يملؤوا الفراغات التي تفصلهم عن

---

(1) المرجع السابق : لسان العرب ، مادة فحل ، ص516- 518 .

(2) انظر : الجمحي ، محمد بن سلام : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص203 .

الآخرين ، و يعبئوا أرواحهم بأصوات الكلمات "[1] .

و في " سرمدة " يبدو أنَّ فادي عزَّام لجأ إلى لغة أو صوت المرأة لخلخلة كلِّ اليقينيَّات الثَّابتة ، فالسَّارد المؤمن بالعلم ، و البعيد عن مساءلة المشاعر و عن أوجاع الأنثى التي لا يواجهها في حياته معتقداً أنَّه محصَّنٌ و بعيدٌ عن فلك حكاياتها ، تتخلخل كلُّ مسلَّماته عند إنصاته إلى لغة امرأةٍ تكسر مسار الزَّمن لتختفي الحدود الفاصلة بين الأزمنة ، و تفتح الأمكنة المغلقة ، و ترصد أدقَّ التَّفاصيل ، و تحكي ليس بصوتها وحسب بل بجسدها كلِّه ، و تجعل السَّارد (الرَّجل) يدرك أنَّ الحقائق الثَّابتة التي يؤمن بها مجرَّد أوهامٍ ، و أنَّه كان بحاجةٍ للإنصات إلى لغة الأنثى لتزول الحُجب التي تخفي حقيقته هو ، و أنَّه ليس بمنأى عن أو بمأمنٍ من تجارب المرأة كما يظنُّ .

و في " نور " يظهر اهتمام اللغة بعرض وجهة نظر المرأة ، و دورانها حول عالم المرأة الخاصِّ و تجاربها الخاصَّة باستخدام صوت امرأةٍ .

و يظهر اهتمام الكاتب بمقاربة مسألة التَّحيُّزات اللغويَّة مظهراً نوعاً من السَّخط على اللغة على لسان بطلته نورا التي تصفها بالقسوة ، و مع تشجيعي لفكرة دحض الممارسات اللغويَّة المتحيِّزة التي تشبَّعتْ بأفكار المجتمع ، إلَّا أنَّه من الواضح أنَّ الكثير من الكتَّاب و الكاتبات يهرعون إلى هذه الفكرة محاولين تضمين أعمالهم إيَّاها من باب التَّقليد ، دون التَّمحيص الدَّقيق بما تجرُّه أقلامهم ، ففي قول نورا : " كان مدرِّس اللغة العربيَّة في مدرسة الرَّمل الثَّانويَّة يقول لنا إنَّ الرَّجل لا يجوز

---

(1) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص50 .

وصفه بالعاقر ، لأنَّها صفةٌ للنِّساء ! سألته عمَّا يوصَف به الذي لا ينجب من الرِّجال فقال : يقال له الأبتر ؛ لأنَّه يكون مبتور الذِّكرى ، و ليس له ذرِّيَّةٌ تحمل اسمه بعد وفاته . قلتُ له : يعني النِّساء في كلِّ الأحوال مبتوراتٌ ، و في بعض الأحوال عاقراتٌ ! "[1] .

و بالرُّجوع إلى " لسان العرب " مادَّة " عقر " نجد : " عقر : العَقر و العُقر : العُقم ، و هو استعقام الرَّحم ، و هو ألَّا تحمل . و قد عقرت المرأة عَقارةُ و عُقارةً و عقرت تعقر عَقراً و عُقراً و عقرت عقاراً و هي عاقرٌ ... و لقد عقُرت – بضمِّ القاف – أشدُّ العُقر ، و عُقر الرَّجل مثل المرأة أيضاً ، و رجالٌ عُقرٌ و نساءٌ عُقرٌ ... و رجلٌ عاقرٌ و عقيرٌ لا يولد له بيِّن العُقر ، و لم نسمع في المرأة عقيراً "[2] .

و هذا يدلُّ على أنَّ صفة " عاقر " ليست لصيقةً بالمرأة لغةً ، بل أُلصقتْ بالمرأة جرَّاء الأحكام الاجتماعيَّة الجائرة ، ثمَّ أُلصقتْ هذه الممارسات الاجتماعيَّة باللغة من قبل العامَّة و النُّخبة على حدٍّ سواء .

و كذلك فكرة أنَّ النِّساء في كلِّ الأحوال مبتوراتٌ هي شأن الأعراف الاجتماعيَّة التي تنسب الأولاد إلى آبائهم ، فلا يكون للمرأة من يحمل اسمها ، بدليل أنَّها ليست سنَّةً موجودةً عند كلِّ شعوب الأرض .

لذا يجب على الكتَّاب و الكاتبات التزام الدِّقَّة ، و حضور الوعي و المعرفة الكافيين قبل الشُّروع بالكتابة ، فعمليَّة خلخلة ما رسخ في اللاوعي الجمعيِّ من ممارساتٍ لغويَّةٍ تحتاج إلى تأسيس

---

(1) زيدان ، يوسف : نور ، ص112 .

(2) ابن منظور ، محمد : لسان العرب ، مادة عقر ، ص591 .

قاعدةٍ معرفيَّةٍ واسعةٍ أوّلاً ، قبل التَّطبيل الأعمى و نشر مثل هذه الأفكار التي تعمل على تكوين السَّخط على اللغة لدى القرَّاء .

2- 5 التِّقنيَّات السَّرديَّة :

الحلم :

تكمن أهميَّة الحلم الإبداعيِّ في قدرة المبدع و هو في حالة الوعي على إنتاج حلمٍ تختصُّ به دائرة اللاوعي ، مع إكساب هذا الحلم الإبداعيِّ مصداقيَّة الحلم الحقيقيِّ[1] بحمولاته الثَّقافيَّة و الاجتماعيَّة و الغيبيَّة و النَّفسيَّة و الدِّينيَّة ... إلخ ، ليتَّسم بسمات و خصائص الحلم الحقيقيِّ الجماليَّة و الشَّكليَّة من احتفالٍ بالخيال و الاحتمال و الرُّموز ، مع مراعاة عمقه الدِّلاليِّ ، و تحرُّره من قوانين الواقع ، و جِدَّته و كشف مناطق مجهولةٍ من حياة الإنسان اللاشعوريَّة .

تبدو رواية إلياس خوري " كأنَّها نائمةٌ " روايةً غارقةً في الحلم ، و قد تميَّزت الأحلام الإبداعيَّة في هذا النَّصِّ بتركيزها على الاحتفال بالذَّات و أسرارها في علاقتها مع المجتمع و معتقداته و قوانينه ، و مع التَّاريخ بأحداثه و شخصيَّاته ، و مع المنظومة الدِّينيَّة بقصصها و رموزها و أحكامها .

و يبدو النَّصُّ منفتحاً في بنائه للحلم على تعدُّدٍ مرجعيٍّ معرفيٍّ و ثقافيٍّ قديمٍ و حديثٍ ، ليكون النَّصُّ بمثابة تحوُّل السَّرد عن القضايا الوطنيَّة و السِّياسيَّة و الأيديولوجيَّة ... إلخ ، إلى اليوميِّ من التَّفاصيل و التَّأمُّلات و المشاعر و الرَّغبات المكبوتة بفعل آليَّات الرَّقابة الاجتماعيَّة و الدِّينيَّة .

---

(1) انظر : خريس ، أحمد : الحلم نصاً أدبياً ، مجلة أفكار ، عمَّان ، ع183 ، 2004م ، ص109 .

الدِّينيَّة و الثقافيَّة و أبعادها النَّفسيَّة ، و أهميَّتها في بناء دلالات النَّصِّ ، و خلق شخصيَّاتٍ حلميَّةٍ تتعدَّد وظائفها ، و قدرتها على تفسير الزَّمن بتعدُّد مساراته ، و تشييد عوالم مكانيَّةً تتَّسم في كلِّ حلمٍ إبداعيٍّ داخل الرِّواية بالجِدَّة و المغايرة ، مع ربط كلِّ ذلك بسياق النَّصِّ و موضوعاته .

و باعتبار أنَّ الحلم يرتبط بأعقد جوانب الشَّخصيَّة الإنسانيَّة ، نلحظ أنَّ الأحلام في الرِّواية تتَّخذ أشكالاً عديدةً تراعي التَّصوير و التَّرميز و التَّرتيب ، فالأحلام ليست بدرجةٍ واحدةٍ من العمق ، و قد اهتمَّت الرِّواية بهذه الفكرة ، فرتَّبت أحلام ميليا إلى ثلاثة أنواعٍ ، النَّوع الأوَّل : هو المنام السَّطحيُّ الذي يأتي في الصَّباح ، و يشكِّل الدَّافع لميليا لتصحو من النَّوم ، و يكون مناماً بسيطاً مصنوعاً من تفاصيل الحياة اليوميَّة .

النَّوع الثَّاني : هو المنام المسيَّج الذي تأخذه ميليا معها إلى النَّوم ، فتبدأ بنسج الحكايات و الصُّور مختارةً منها ما تشاء ، و مركِّبةً عناصر الحلم على ذوقها ، فتختلط الشَّخصيَّات و الأحداث .

النَّوع الثَّالث : هو المنام العميق و هذا ما كانت تهتمُّ به ميليا ، ففيه كانت ترى استشرافاتها و أحداث حياتها الهامَّة[1] و هذا النَّوع الثَّالث هو أكثر الأنواع لفتاً للنَّظر داخل الرِّواية ، فقد جاءت أغلب الأحلام الإبداعيَّة في النَّصِّ منتميةً لهذا النَّوع الذي يحتاج إلى التَّسلُّح بمرجعيَّاتٍ كثيرةٍ لتفسيره ؛ فقد استفادت هذه الأحلام من رموز الثَّقافة الشَّعبيَّة و تفسيراتها للأحلام ، و يتبدَّى ذلك في أحلام تساقط الشَّعر و الأسنان التي تُنبىء بالموت ، كما استفادت من المرجعيَّة الدِّينيَّة و رموزها كثيراً ، ليظهر ذلك في حلم الخروف الصَّغير الذي كانت تراه ميليا قُبيل كلِّ حيضةٍ و لم تكن تفهم بعده الدِّلاليِّ ، ليظهر لنا في نهاية الرِّواية متعالقاً مع قصَّة النَّبيِّ إبراهيم و ابنه إسحاق

---

(1) انظر : خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص130 -132 .

عليهما السَّلام (كما ورد في الرِّواية) و أمر الذَّبح الذي تعالق أيضاً مع قصَّة المسيح عليه السَّلام و حادثة الصَّلب ، فتكثر و تحتشد الشَّخصيَّات في الحلم الطَّويل الأخير قادمةً من الماضي و من الحاضر ، لتبدأ ميليا بإعادة ترتيبها و فهمها حسب رؤيتها الخاصَّة .

تعيش ميليا في أحلامها و مع أحلامها في نومها و صحوها ، لتبدو الأحلام لصيقة عالم المرأة ، بل تشكِّل بداية حياتها و نهايتها ، فابتداءً من بيت المعرِّي :

الموت نومٌ طويلٌ لاهبوب له و النَّوم موتٌ قصيرٌ بعثه أمم

و الاستشهاد الإنجيليِّ : " لم تمت الصَّبيَّة لكنَّها نائمةٌ " – لوقا ، اللذين استهلَّ بهما الخوري روايته ينفتح النَّصُّ على عالم المرأة الذي تعيشه دوماً على جانبي الحلم ، تمارس حرِّيَّتها في الحلم ، و تبحث عن ذاتها الحقيقيَّة و شكلها الحقيقيِّ في الحلم ، ليخيِّم هذا الافتراض على الرِّواية من البداية إلى النِّهاية ، فالمرأة في يقظتها تبدو حياتها شبيهةً بالحلم أو بالكابوس في كثيرٍ من الأحيان ، و في نومها تبدو أحلامها شبيهةً بالحياة الحقيقيَّة التي تشتهي عيشها ، فكأنَّها لا تموت في النِّهاية ، بل تستسلم لنومٍ طويلٍ و حلمٍ طويلٍ تعيد فيه ترتيب ما اختزنته ذاكرتها من تراكماتٍ اجتماعيَّة و دينيَّةٍ و صورٍ و شخصيَّاتٍ لتعيد فهم العالم من حولها دون إملاءاتٍ ، و كأنَّها تولد مع الحلم و تنتهي معه ؛ تبدأ مع حلمٍ تبدو فيه امرأةً تائهةً وسط الضَّباب و الثُّلوج و تعذُّر الرُّؤية ، و تنتهي بامرأةٍ تعي الأحداث داخل منامٍ طويل يعيد جمهرة كلِّ المخزون العقليِّ بجلاءٍ .

هذا و تتَّصف أحلام ميليا العميقة بالكابوسيَّة أحياناً كحلم موت العصافير التي أنذرتها بتخلِّي خاطبها الثَّاني عنها ، و حلم تساقط شعر فتاة المنام الصَّغيرة و تساقط أسنان أخيها موسى التي أنذرتْ بموتها .

و بعض أحلامها لها علاقةٌ بالتَّقسيمات الاجتماعيَّة التي تقيِّد المرأة في أمكنةٍ معيَّنةٍ و صفاتٍ معيَّنةٍ ، فينفجر المكبوت في لاوعي المرأة ليجد له متنفَّساً للتَّحقُّق في الحلم ، كأحلام فتاة المنام

السَّمراء التي تركض في شوارع الليل ، و تقف على شاطىء البحر بحرِّيَّةٍ دون قيودٍ .

يلعب الحلم في الرِّواية دوراً كبيراً في كشف عالم المرأة الدَّاخليِّ و الكشف عن شخصيَّتها الحقيقيَّة التي يتعذَّر العثور عليها من خلال النَّظر إلى الظَّاهر المتماشي مع تعاليم المجتمع ، و يبدو آليَّةً ناجعةً لاستدراج تناقضات و تقلُّبات و تعقُّد الذَّات الإنسانيَّة . كما أنَّه يبدو كتقنيَّةٍ سرديَّةٍ هامَّةٍ ؛ حيث سُردتْ من خلاله الكثير من الأحداث السَّابقة و اللاحقة ، ما ساهم بربط الأحداث ببعضها من خلال خيطٍ رفيعٍ يصل بينها جميعاً أفضى في النِّهاية إلى فهم النَّصِّ و تقديم صورةٍ كاملةٍ .

تعدُّد الأصوات :

باتت الرِّواية الحداثويَّة تنحو نحو الدِّيمقراطيَّة أكثر في طرحها للأفكار داخل النَّصِّ الرِّوائيِّ ، و الابتعاد عن الرُّؤية الوادحة التي يتمُّ ترجيحها داخل الخطاب الذي تحمله الرِّواية ، و إفساح المجال لعدم تضاؤل الأيديولوجيَّات الأخرى أمام أيديولوجيا الكاتب ، و عدم تبخيسها فكريَّاً و الانتقاص منها . ما يعني روايةً قائمةً ليس فقط على تعدُّد السُّرَّاد ، بل تعدُّد المواقف و المنظورات الفكريَّة ، و اختلاف الرُّؤى الأيديولوجيَّة ، و كثرة الشَّخصيَّات و المتقبِّلين من خلال تنوُّع الصِّيغ و الأساليب المعبِّرة عن تعقُّد و تنوُّع التَّكوين البشريِّ .

بالنَّظر في رواية " كأنَّها نائمةٌ " نلحظ سيطرة راوٍ واحدٍ على السَّرد ، إلَّا أنَّنا و بنظرةٍ أكثر دقَّةً نلحظ أنَّ ذلك لم يحرم السَّرد نوعاً من الحواريَّة القائمة على تعدُّد وجهات النَّظر و الأيديولوجيَّات ، فالرِّواية تطرح على الدَّوام من بدايتها إلى نهايتها أفكاراً متناقضةً جدليَّاً ، و تطرح منظوراتٍ مستقلَّةً ، و كلُّ منظورٍ ينتمي إلى شخصيَّةٍ ما من الشَّخصيَّات التي تنتمي إلى الحدث نفسه ، مع الحرص على تطابق الموقف مع كيان الشَّخصيَّة النَّفسيِّ ما يبرز الطَّريقة التي تقيِّم بها هذه الشَّخصيَّة العالم المحيط بها من أحداثٍ و شخصيَّاتٍ و مواقف فكريَّةٍ ، أي أنَّها حقَّقت

الشُّروط التي قال بها أوسبينسكي عن الرِّواية البوليفونيَّة رغم غياب تعدُّديَّة السُّرَّاد[1] . فلكلِّ قصَّةٍ تُروى داخل النَّصِّ مجموعةٌ من الرُّؤى ، حيث تتبنَّى كلُّ شخصيَّةٍ رؤيتها الخاصَّة بالنَّظر إلى زاويةٍ ما من الحدث ، و لا نجد أنَّ المؤلِّف أو الرَّاوي تدخَّل لترجيح موقفٍ على حساب موقفٍ آخر ، أو تسفيه آراء شخصيَّةٍ ما .

فبالنِّسبة لتعدُّد الطُّروحات الفكريَّة أو الأيديولوجيَّة داخل النَّصِّ نجد ألَّا موقف أيديولوجيَّاً واحداً يهيمن على الرِّواية ، أي أنَّنا لا نستطيع أن نقبض على الموقف الأيديولوجيِّ الذي يتبنَّاه المؤلِّف من خلال قراءة هذا النَّصِّ ، فلا توجد رؤيةٌ حدَّدتْ مسار الرِّواية و هيمنتْ على السَّرد ، و ناضل السَّارد لتثبيتها داخل النَّصِّ بصفتها الرُّؤية الأمثل التي يجب على القارىء أن يتمثَّلها . و على سبيل المثال فبالنَّسبة لتعدُّد الموقف الأيديولوجي من المعتقد الدِّينيِّ ، نلحظ أنَّ الشَّخصيَّات داخل النَّصِّ تتعدَّد رؤاها ، فعند اعتناق الشَّقيق الأكبر لميليا " سليم " للمذهب الكاثوليكيِّ تتعدَّد الآراء حول ذلك ، فمن تهديدٍ له بالقتل من قبل أخيه ، إلى موقف الأمِّ التي ترى أنَّ " الله روم "[2] ، و مع ذلك ترفض قتل ابنها ، إلى موقف زوج أخته الذي يرى أنَّ " كله زي بعضه "[3] ، مبيِّناً أنَّ كلمة " روم " عبارةٌ ألصقها أتباع الكنيسة السُّريانيَّة بالعرب الأرثوذوكس ، و في النِّهاية لا موقف أيديولوجيَّ يُرجَّح على الآخر .

---

(1) Uspenski : poetics of composition , traduction . CL . Kahn , poétique 9 , 1972 , p.10 .

(2) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص156 .

(3) المصدر السابق ، ص156 .

كما أنَّ الرِّواية تحوي مجموعةً كبيرةً من الشَّخصيَّات المختلفة التي تمتلك أنماطاً مختلفةً من الوعي تجاه الأشياء ، ما يجعلها تتمتَّع باستقلالٍ نسبيٍّ عن أيديولوجيا و أفكار المؤلِّف ، فتظهر الشَّخصيَّات بوصفها مجموعةً من وجهات النَّظر تجاه العالم .

كما نلحظ توافر الرِّواية على نوعٍ من البناء المركَّب ، بمعنى أنَّ الرِّواية تخلَّلتها أجناسٌ أدبيَّةٌ أخرى على رأسها الشِّعر الذي قُدِّم بواسطة الشَّخصيَّة " منصور " ، ما ساهم بحضور التَّعدُّديَّة الفنِّيَّة و الجماليَّة في العمل .

و حضرت الأسطورة و الحكايات الشَّعبيَّة و القصَّة التي كان لميليا رؤيةٌ خاصَّةٌ حولها تختلف عن رؤية زوجها منصور الذي يفضِّل الشِّعر على القصَّة لأنَّ " البيت فيك تعيدو إلى ما شاء الله ، و كل مرة بتنطرب ، بس القصة ما فيك تسمعها إلا مرتين ، تلاتة ، و بعدين بتزهق "[1] ، أمَّا ميليا فقد رأت أنَّ القصَّة و الشِّعر يتكاملان فـ " الشَّاعر العربيُّ القديم امتلك إلى جانب قصائده حكايةً كانت أحد أسباب خلوده ، قالت إنَّ الشِّعر لا يكتمل من دون حكايات الشُّعراء "[2] ، فامرؤ القيس مثلاً لا نعرف من خلال شعره أنَّه ملكٌ ابن ملكٍ و أنَّ اسمه أبو القروح .

كما تعدَّدت أساليب السَّرد في الرِّواية من حوارٍ مباشرٍ ، أو نقلٍ ، أو باستخدام الحلم ، و نلحظ تلاقح اللغة العربيَّة الفصحى باللهجات .

و هكذا فقد دمج هذا العمل مجموعةً من الأجناس و الأنماط الفرعيَّة التي تخلَّلت الجنس الرَّئيس ، و مجموعةً من الأساليب و الرُّؤى الفكريَّة و الأيديولوجيَّة . و مع حضور الرَّاوي الواحد ، إلَّا أنَّه

---

(1) المصدر السابق : كأنها نائمة ، ص346 .

(2) المصدر السابق ، ص346 .

تنازل بشكلٍ من الأشكال عن سلطته بتسيير النَّصِّ ليعبِّر عن مواقفه و أفكاره الخاصَّة ، إلى الشَّخصيَّات التي تعكس تنوُّعاً و تناقضاً في وجهات نظرها ، و في عوالمها الدَّاخليَّة ، و مواقفها تجاه الأشياء .

و نلحظ نوعاً من الدِّيالوجيَّة السَّرديَّة في رواية " سرمدة " كذلك القائمة على تعدُّد الأيديولوجيَّات و المواقف ، و تناقض و اختلاف الشَّخصيَّات و نظرتها إلى العالم . و هناك محاولاتٌ حقيقيَّةٌ من قبل الكاتب ألَّا يقحم وجهة نظره في النَّصِّ و ألَّا يبرز أيديولوجيَّته ؛ فهو لم يُدِن أخوة هيلا في مقتلها ، كما لم يُدِنها ، و على الرَّغم من توجُّهه السِّياسيِّ المعروف إلَّا أنَّه قدَّم البعثيَّ من خلال شخصيَّة الأستاذ "حمُّود " بطريقةٍ إيجابيَّةٍ . لكنَّه لم يحافظ على ذلك على طول الرِّواية ، فهناك بعض التَّدخُّل ، من ذلك قوله على لسان الرَّاوي رافي عزمي في حكمه على فريدة : " لماذا لم يتكلَّم أحدٌ عن فريدة و هي على قيد الحياة أو يُقاضوها أو حتَّى يقتلوها ، بينما وافقوا و وقفوا متفرِّجين على قتل هيلا منصور ؟ ... ففريدة لو وُلدتْ في الغرب ، ستكون في قفص اتِّهامٍ ، و ربَّما يُحجَر عليها و تُسجن مدى الحياة بتهمة التَّحرُّش و إغواء و إفساد الأطفال "[1] .

فقد كان يُفضَّل ألَّا يقدِّم إدانةً أو استقباحاً واضحاً لما كانت تفعله فريدة ، فالرَّاوي في الرِّواية الحداثويَّة لا يحكم على الشَّخصيَّات أيُّها خيِّرةٌ و أيُّها شرِّيرةٌ ، لكنَّه يسرد و يدع لكلِّ شخصيَّةٍ وجهة نظرها الخاصَّة التي تراها صحيحةً . كما أنَّ وجود قصَّة هيلا ثمَّ قصَّة فريدة تقود القارىء بتلقائيَّةٍ إلى عقد مقارنةٍ يتوصَّل من خلالها إلى ازدواجيَّة الأحكام الاجتماعيَّة في التَّعامل مع المرأة ، و لم يكن هناك داعٍ لأن يبرز السَّارد هذه المقارنة بكلماتٍ مباشرةٍ ليقود القارىء جبريَّاً إليها . إلَّا أنَّنا و

---

(1) عزام ، فادي : سرمدة ، ص49 -50 .

بشكلٍ عامٍّ نستطيع القول إنَّ الرِّواية تنحو نحو الدِّيمقراطيَّة السَّرديَّة و الدِّلالة الأبرز على ذلك استيعابها لنسيجٍ فسيفسائيٍّ من الأيديولوجيَّات و الأفكار و الشَّخصيَّات و التَّوجُّهات العقائديَّة ، و الأهمُّ من كلِّ ذلك اهتمامها بالإنصات إلى صوت الأنثى ، و إبراز مقدرته على خلخلة المسلَّمات .

تيَّار الوعي :

تبدو رواية " كأنَّها نائمةٌ " مبنيَّةً على شكل فيضانٍ ، أو تيَّارٍ من الأفكار غير المتسلسلة التي لا تنتظم بطريقةٍ واضحةٍ و منطقيَّةٍ ، بل إنَّها تأخذ شكل التَّداعي الحرِّ الذي يُعدُّ التِّكنيك الرَّئيس في تنظيم حركة تيَّار الوعي في القصص . و قد مثَّلت الرِّواية هذا التِّكنيك من خلال تركيزها على فكرة أنَّ الذِّهن و هو يكاد يكون نشطاً على نحوٍ مستمرٍّ لا يمكن له أن يركِّز على شيءٍ واحدٍ ، أو فكرةٍ واحدةٍ لمدَّةٍ طويلةٍ . حتَّى و لو أراد ذلك بشدَّةٍ ، لكنَّ ذلك لا يستمرُّ إلَّا للحظاتٍ . و مع استمراريَّة نشاط الوعي و حاجته بالضَّرورة إلى محتوىً ، يعمل لتوفير هذا المحتوى عن طريق التَّفكير بشيءٍ يُفضي إلى أو يوحي بشيءٍ آخر ، و ذلك من خلال تداعي الصِّفات المشتركة ، أو الخيط الرَّفيع المشترك ، أو الصِّفات المتناقضة على نحوٍ جزئيٍّ أو كليٍّ ، حتَّى و لو كان هذا الاشتراك مجرَّد إيحاءٍ ، أي أن توحي فكرةٌ بفكرةٍ أخرى على الرَّغم من عدم وجود صفاتٍ مشتركةٍ واضحةٍ و حقيقيَّةٍ . و من المعلوم أنَّ العوامل التي تنظِّم هذا التَّداعي هي الذَّاكرة و الحواسُّ و الخيال ، مع أنَّ ثبات عمل هذه العناصر و ترتيبها أمرٌ مختلَفٌ عليه عند علماء النَّفس ، إلَّا أنَّ كلَّ الكتَّاب أدركوا أهميَّة التَّداعي الحرِّ في وصف حركة العمليَّات الذِّهنيَّة

لشخصيَّاتهم[1] ، و قد عملت الرِّواية على تبيان ذلك بشكلٍ جليٍّ من خلال تداعي اللوحات الذِّهنيَّة ، و الأحداث في وعي البطلة ميليا مستخدمةً الذَّاكرة التي خزَّنت الأحداث ، و مستخدمةً خبرات الحواسِّ المخزَّنة من روائح و نكهاتٍ و صورٍ ، و كذلك باستخدام الخيال الذي أعاد تركيب الصُّور في ذهن ميليا على نحوٍ مغايرٍ للواقع . فرائحة زوجها تعيد لها اللوحات المختزنة في الذَّاكرة عن الرَّائحة التي كانت تفوح من الطَّبيبين و من خاطبها الثَّاني نجيب ، و تعمل بالتَّالي على تداعي الكثير من الأحداث المرتبطة بهذا الخيط الرَّفيع (الرَّائحة) .

كما كان الخيال يعمل على تداعي الأحداث بالطَّريقة ذاتها ، فالخيال الذي يجعلها ترى الكلمات أزراراً مغلقةً يعيد لها قصَّة الطَّبيبين أيضاً دون أن تعرف الرَّابط الذي يربط بين الحكايتين .

كما نلحظ أنَّ حركة الوعي في النَّصِّ جاريةٌ لا يحدُّها الزَّمن ، أي أنَّها لا تتبع نظاماً زمنيَّاً معيَّناً ، فكلُّ شيءٍ يدخل وعي البطلة يكون في لحظة الحاضر ، " و علاوةً على ذلك فإنَّ ما يحدث في تلك اللحظة – بغضِّ النَّظر عن السَّاعات الزَّمنيَّة التي يشغلها – قد يمتدُّ بلانهايةٍ عن طريق تقطيعه إلى أجزاءٍ أو ضغطه على نحوٍ شديدٍ في ومضةٍ "[2] ، فحكاية البطلة مع نجيب قُطِّعت إلى أجزاء تظهر في كلِّ مرَّةٍ دون اهتمامٍ بالحدود الزَّمنيَّة ، و كذلك قصَّة التَّحرُّش ، و رحلة السَّفر عبر " ضهر البيدر " إلى " شتورة " ، و الليلة الأولى في فندق مسابكي و غيرها الكثير من الأحداث . و هناك أحداثٌ تظهر على نحوٍ مضغوطٍ لمرَّةٍ واحدةٍ على شكل ومضةٍ دون أن تعاود الظُّهور في موضعٍ آخر من الرِّواية كموت والد ميليا .

---

(1) انظر : همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص84 -85 .

(2) المرجع السابق ، ص83 -84 .

و يبدو أنَّ هذا التَّحرُّك الحرَّ داخل الزَّمن من خلال مزج الحاضر بالماضي و المستقبل ، نابعٌ من أنَّ سمة الوعي تستلزم مثل هذه الحرِّيَّة في التَّنقُّل إلى الأمام و إلى الخلف ، ما يبلور تكنيك المونتاج الزَّمنيِّ الذي يعدُّ أحد وسائل تنظيم حركة تيَّار الوعي أيضاً ، و الذي يعني " وضْع صورٍ و أفكارٍ من زمنٍ معيَّنٍ على صورٍ و أفكارٍ من زمنٍ آخر "[1] .

و في رواية " نور " يظهر تيَّار الوعي بشكله البسيط المعبِّر عن سيلان الأفكار في ذهن الشَّخصيَّة في موقفٍ تأمُّليٍّ ما ، و تعبِّر الشَّخصيَّة عن ذلك بشكلٍ مباشرٍ قائلةً : " في لحظات صمتي ، تراودني الأفكار المتفرِّقات التي تأخذني إلى دوَّامات أسئلةٍ لا إجابة عليها ، تقودني لأسئلةٍ أخرى لا إجابة عليها ... حياتي السَّيَّالة أسئلةٌ و سيلانٌ مستمرٌّ "[2] .

و نجد مثل هذه الأفكار السَّيَّالة كثيراً في النَّصِّ ، فالشَّخصيَّة لا تختلي بنفسها إلَّا و تبدأ بطرح الأسئلة الوجوديَّة التي تفضي إلى غيرها .

نلحظ أنَّ أنواع التِّكنيك المُستخدمة لتقديم تيَّار الوعي تختلف كثيراً من روايةٍ إلى أخرى ، و ذلك عائدٍ لاختلاف الحالات الذِّهنيَّة التي تعالجها كلُّ روايةٍ عن غيرها من الرِّوايات ، إلَّا أنَّ المبدأ الأساسيَّ لحركة الوعي هو القانون العامُّ للتَّداعي الذِّهنيِّ ، و قد أدرك الكتَّاب هذا و ضمَّنوه في رواياتهم .

---

(1) المرجع السابق : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، 94 .

(2) زيدان ، يوسف : نور ، ص83 -84 .

المونولوج الدَّاخليُّ :

إنَّ اهتمام الكتَّاب بتقديم الحياة النَّفسيَّة للشَّخصيَّة جعلهم يعملون على حشد الكثير من التِّقنيَّات التي تساعد في المرور عبر طبقات الشُّعور و اللاشعور ، و من هذه التِّقنيَّات تقنيَّة المونولوج الدَّاخليِّ التي أشرنا إليها سابقاً ، و ينبغي أن نضيف إلى ما أوردناه حول المصطلح أنَّ هذا التِّكنيك يُستخدم لتقديم العمليَّات النَّفسيَّة للمستويات المختلفة من الوعي ، و أنَّه قد يعالج الوعي في أيِّ مستوىً ، و أنَّه غير متكلَّمٍ به ، و من ذلك فهو مختلفٌ عن مناجاة النَّفس ، و عن المونولوج الدراميِّ (المسرحيِّ) ، و رغم اختلاطه في كثيرٍ من الأحيان بمصطلح تيَّار الوعي إلَّا أنَّه يُستخدم على نحوٍ أكثر دقَّةً ، فهو مصطلحٌ بلاغيٌّ يشير إلى تكنيكٍ أدبيٍّ[1] .

لقد قدَّمت رواية " كأنَّها نائمةٌ " الكثير من المونولوجات الدَّاخليَّة غير المباشرة ، أي باستخدام ضمير الغائب لا ضمير المتكلِّم ، حيث قدَّم الكاتب الكثير من الموادِّ غير المتكلَّم بها ، و قدَّمها كما لو أنَّها تتأتَّى من وعي الشَّخصيَّة كقوله : " نظرت الفتاة إلى صورتها و ضربتْها المفاجأة ... خافت من أن يكون ملاكها الحارس قد تخلَّى عنها . كيف استطاع المصوِّر الزَّحلاويُّ التقاط سرِّ عينيها الخضراوين ؟ عيناها ليستا خضراوين إلَّا في مناماتها ... هل فضحتها عيناها ؟ ألهذا لم تعد ترى المنامات ، و صار نومها منذ لحظة موافقتها على الزَّواج يشبه السُّقوط في حفرةٍ عميقةٍ معتمةٍ ؟ "[2] .

يبدو من خلال هذا المقطع أنَّ هذه الأفكار التي دارت في وعي ميليا عبارةٌ عن مونولوجٍ داخليٍّ لم

---

(1) انظر : همفري ، روبرت : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص58 -60 .

(2) خوري ، إلياس : كأنها نائمة ، ص43 .

تجرؤ على التَّكلُّم به ، و الكاتب هنا لم يعمل على إظهار هذا المونولوج بشكلٍ مباشرٍ من خلال حديث الشَّخصيَّة بضمير المتكلِّم عن ما دار في ذهنها لحظة رؤيتها لصورتها التي فضحت سرَّ عينيها الخضراوين ، بل نقله من خلال ضمير الغائب . لكنَّ هذه المونولوج و غيره الكثير داخل الرِّواية يكتسب الصِّفة الأساسيَّة للمونولوج الدَّاخليِّ من زاوية أنَّ ما يقدِّمه الكاتب ينبع من وعي الشَّخصيَّة مباشرةً ، أي أنَّه يقدِّمه في ثوبٍ من خصائص العمليَّات الذِّهنيَّة لدى الشَّخصيَّة .

كما نلحظ وجود المونولوجات الدَّاخليَّة المباشرة القصيرة التي تقدَّمها الشَّخصيَّة بلسان حالها باستخدام ضمير المتكلِّم ، دون أن يتدخَّل المؤلِّف بين ذهن الشَّخصيَّة و بين القارىء ، و يبقى موجوداً فقط من خلال إشاراته المتمثِّلة بعباراتٍ مثل " فكَّرت ميليا " ، " أرادت أن تقول " .

و في رواية " نور " نجد الكثير من المونولوجات الدَّاخليَّة المباشرة ، التي يبدو المؤلِّف فيها غائباً كلِّيَّاً ، فالشَّخصيَّة تقدِّم مونولوجاتها بضمير المتكلِّم دون اعتبارٍ لوجود مؤلِّفٍ ، كقولها : " حادثتُ نفسي بلا صوتٍ : أتراني تغيَّرتُ ؟ هل هذه الملامح هي ما أحبَّ ؟ ... أهذه أنا ؟ .. نعم ، هي أنا بعد معاناة سنواتٍ خمسٍ عجافٍ موجعةٍ "[1] .

لقد عملت كلُّ هذه التِّقنيَّات التَّجريبيَّة التي تهتمُّ بالحفر عميقاً داخل الشَّخصيَّة على تقديم صورةٍ عن العالم الدَّاخليِّ للذَّات الأنثويَّة ، دون الاقتصار على وصفها من الخارج و تحليل شخصيَّتها بالاعتماد على وجهة نظرٍ أبويَّةٍ ، بل قدَّمتْها بطرقٍ أكثر صدقاً ، مبتعدةً عن أنماط الشَّخصيَّات المستهلَكة التي جرى توظيفها في الرِّوايات التَّقليديَّة .

---

(1) زيدان ، يوسف : نور ، ص18 -19 .

نتائج الفصل الثَّاني :

1- طرحت الرِّوايات الكثير من القضايا التي تهمُّ المرأة ، ليس فقط تلك التي سلَّطت الدِّراسة الضُّوء عليها ، فقد ظهرت قضايا أخرى كالتَّحرُّش و الاغتصاب و العادة السِّرِّيَّة و الشُّذوذ ... إلخ ، و لم يكن هذا الطَّرح بعيداً عن وضع المرأة في جوٍّ عامٍّ من القضايا السِّياسيَّة و الاجتماعيَّة و الثَّقافيَّة ؛ فقد كثرت الإشارات السِّياسيَّة و الثَّقافيَّة في " كأنَّها نائمةٌ " و كذلك في " نور " و " سرمدة " ، و حضرت الطَّبيعة و التَّاريخ و الأنثروبولوجيا ...

2- في علاقة المرأة بالآخر / الرَّجل في رواية الرَّجل عن المرأة ، تعمل الرِّوايات على التَّركيز على فكرة أنَّ الرَّجل ليس عدوَّ المرأة ، بل هو شريكٌ معها في ترسيخ الفكر الأبويِّ القامع لكلا الجنسين ، و أنَّ الرَّجل يجب أن يعامَل كإنسانٍ بعيداً عن فكرة التَّعميم ، فنلحظ أنَّ الرِّوايات تقدِّم شخصيَّاتٍ ذكوريَّةً تحمل جانباً سلبيَّاً ظاهراً في شخصيَّتها ، و أخرى تحمل جانباً إيجابيَّاً يحاول مساندة المرأة في مسيرتها نحو تغيير الأنماط و الأفكار السَّائدة .

3- أفردت الرِّوايات عنايةً خاصَّةً و واضحةً بخبرات المرأة الخاصَّة .

4- يركِّز الفضاء المكانيُّ في الرِّوايات على الأمكنة المغلقة ، مسلِّطاً الضُّوء على طبيعة الفكر الاجتماعيِّ التي عملت على تكريس فكرة اللاانتماء للمكان في داخل المرأة ، و يبدو هنا أيضاً أنَّ إحساس المرأة بالمكان منوطٌ بذكرياتها عنه .

5- تظهر هنا أيضاً العلاقة الدراميَّة التي تربط المرأة بالزَّمن ، رافضةً الاعتراف بالحدود الزَّمنيَّة و قافزةً فوقها ، و هاربةً من الاعتراف بتقدُّم الزَّمن .

6- في تناول الكتَّاب للشَّخصيَّة الأنثويَّة يبدو التَّحوُّل في النَّظرة من خلال الاهتمام بالذَّات الأنثويَّة

من الدَّاخل ، و العمل على إفساح المجال لصوتها ، ليعبِّر عن نظرتها الخاصَّة و رغباتها و هواجسها و شخصيَّتها الحقيقيَّة الفرديَّة البعيدة عن الشَّخصيَّات الأنثويَّة النَّمطيَّة التي درج استعمالها في النُّصوص التَّقليديَّة التي أهملت الدَّاخل و ركَّزت على الظَّاهر المادِّيِّ .

7- يبرز الاهتمام بمسألة " تأنيث اللغة " كثيراً في الرِّوايات ، مع اختلاف القدرة على معالجة هذه المسألة وفقاً لتمايز الأساليب و المعرفة .

8- في توظيف التِّقنيَّات السَّرديَّة يبدو اهتمام السَّرد مركَّزاً على استغلال التِّقنيَّات التي تساعده على الحفر العميق في باطن الأنثى ، وعيها و لاوعيها ، لتقديمها بطريقةٍ أكثر عمقاً بعيداً عن الأحكام السَّطحيَّة .

الخاتمة :

عملت هذه الدِّراسة على قراءة واقع الرِّواية النِّسويِّة العربيَّة الحاليِّ دون أحكامٍ مسبقةٍ ، و سعت إلى وضع يدها على أغلب مفاصل الخطاب النِّسويِّ ثيمةً و بناءً ، محاولةً في ذلك تتبُّع النُّقاط التي قيل إنَّها تشكِّل خصوصيَّة الخطاب النِّسويَّ الصَّادر عن نساءٍ كاتباتٍ ، و مقابلتها بنصوصٍ أنتجها كتَّابٌ رجالٌ تدور حول عالم المرأة ، و خلصت الدِّراسة إلى النَّتائج الآتية :

1- طرحت الرِّوايات مجموعةً كبيرةً من القضايا التي تهمُّ المرأة ، بعضها بدت قضايا أساسيَّة تتناولها أغلب الرِّوايات التي تقارب عالم المرأة كالحرِّيَّة ، و البحث عن الذَّات الأنثويَّة في محاولة بلورة هويَّةٍ أنثويَّةٍ حقيقيَّةٍ و أصيلةٍ ، بعيداً عن الأفكار الجاهزة التي طمست أو شوَّهت ملامح هذه الهويَّة ، و علاقة المرأة بالآخر ، و الحديث عن التَّجربة أو مجموعة التَّجارب الأنثويَّة الخاصَّة . و قد وجدت الدِّراسة أنَّ تناول الرَّجل لهذه القضايا لم يختلف اختلافاً جوهرياً عن تناول المرأة لها .

ففي تناول مفهوم الحرِّيَّة سلكت الرِّوايات سبلاً عدَّةً لبلورة هذا المفهوم ، من حديثٍ عن التَّحرُّر من خلال إعادة التَّفكير ، و إعادة رسم نهجٍ فكريٍّ خاصٍّ للمرأة ، أو لكلِّ امرأةٍ ، إلى حديثٍ عن التَّحرُّر من خلال تحرُّر الجسد بطرقٍ عدَّةٍ كذلك ، و قد وُجدت هذه السُّبل في روايات النِّساء و روايات الرِّجال . و لم تغفل الرِّوايات جميعاً عن واقع معاناة المرأة في سعيها نحو التَّحرُّر مقابل تمثُّلات الفكر الاجتماعيِّ ، التي يعمل الرَّجل و المرأة سويَّاً على تثبيتها و تفعيلها .

و في تناول قضيَّة البحث عن الذَّات نلحظ أنَّ الرِّوايات باتت تحمل مفهوماً أكثر مصداقيَّةً عن الذَّات الأنثويَّة ، و الكثير من هذه الرِّوايات تدرك فكرة أنَّ البحث عن الذَّات عمليَّةٌ داخليَّةٌ قبل أن تكون نتائج شكليَّةً ، و نلحظ في تناول الرَّجل للذَّات الأنثويَّة و كذلك تناول المرأة لها اختلاف النَّظرة عن السَّابق ؛ فلم يعد يُنظر إلى الذَّات الأنثويَّة على أنَّها ذاتٌ تابعةٌ للرَّجل ، تدور في فلكه

و تبحث عن جوهرها من خلاله ، بالإضافة إلى الابتعاد عن النَّظرة السَّلبيَّة التي ألصقت بالذَّات الأنثويَّة كلَّ الصِّفات السَّلبيَّة ، و كأنَّها صفاتٌ بايولوجيَّة ، و محاولة قلب الكثير من الأفكار القارَّة في الفكر الجمعيِّ عن ضعف أو سخف أو دونيَّة الذَّات الأنثويَّة .

و في تناول علاقة الأنا الأنثويَّة بالآخر / الرَّجل يبدو تحوُّل النَّزعة العدائيَّة ، و بداية التَّخلُّص من عقدة الآخر / الرَّجل في رواية المرأة ، و الميل إلى فكرة أنَّ التَّحيُّزات الكابتة للنِّساء ما هي إلَّا نتيجة منظومةٍ اجتماعيَّةٍ يحتمل مسؤوليَّة وجودها و العمل على تغييرها كلا الجنسين ، و هذه النَّظرة تبدو متقاربةً إلى حدٍّ بعيدٍ مع نظرة الكتَّاب الرِّجال الذين لا يبرؤون الرِّجال و لا يدينونهم بالمطلق ، بل يعملون على إظهارهم ككائناتٍ بشريَّةٍ تصيب و تخطىء ، بعضها يطغى على شخصيَّتها جانبٌ سلبيٌّ مستقىً من التَّعنُّت للفكر الأبويِّ ، و بعضها تحاول الفكاك منه و السَّير مع المرأة نحو التَّغيير .

أمَّا علاقة الأنا الأنثويَّة بالآخر / الغربيِّ فلا تبدو مختلفةً أبداً عن علاقة الرَّجل بالآخر / الغربيِّ ، فالمرأة ليست كائناً منفصلاً عن الأحداث السِّياسيَّة و الاجتماعيَّة و الثَّقافيَّة التي أفرزتها علاقة الأنا العربيَّة بالآخر الغربيِّ على طول عقودٍ من الزَّمن بتحوُّلاتها و أشكالها .

يبدو اهتمام الرِّوايات جميعاً كبيراً و واضحاً بتجارب المرأة الخاصَّة ، كالأمومة و الحمل و الولادة ... إلخ ، و اللافت في تناول الرَّجل لهذه الموضوعات أنَّه لم يعد يكتفي بتصويرها كمشهدٍ من الخارج ، بل يعمل بجهدٍ واضحٍ على تتبُّع مشاعر المرأة من حدَّةٍ و تناقضٍ أثناء مرورها بهذه التَّجارب . و لم أشعر كقارئةٍ أنَّ تقديم هذه الموضوعات عند المرأة يحمل حميميَّةً أكبر ممَّا هي عليه عند الرَّجل ، بل إنَّ الأمر بدا متعلِّقاً بالمخزون المعرفيِّ الذي يمتلكه الكاتب ، أو تمتلكه الكاتبة ، و على رأسها اطِّلاعه / اطِّلاعها على أهمِّ و أحدث كشوفات علم النَّفس ، و من ثمَّ

تلعب أسلوبيَّة الكاتب / الكاتبة ، و مقدرته / مقدرتها الإبداعيَّة و الفنِّيَّة دوراً كبيراً في تصوير هذه التَّجارب ، بطريقةٍ حيَّةٍ و مقنعةٍ و قريبةٍ جدَّاً من الواقع .

هذا و قد طرحتْ كلُّ الرِّوايات الكثير من القضايا الإنسانيَّة و العامَّة ، و لم تقتصر على التَّمحور الكليِّ حول شخصيَّاتٍ أنثويَّةٍ نرجسيَّةٍ و غارقةٍ بالذَّاتيَّة ، و في ذلك تطوُّرٌ عن الرِّواية النِّسويَّة التَّقليديَّة أو الرِّوايات النِّسويَّة الرَّائدة التي جعلت – الكثير منها – شغلها الشَّاغل التَّمحور حول الذَّات ، و إطلاق صيحاتٍ تمرُّديَّةٍ آنيَّةٍ ما تلبث أن تخنع و تنجرَّ مجدَّداً لتصُفَّ إلى جانب أصوات النِّساء التَّقليديَّات .

2- اقتربت الدِّراسة من النَّاحية الفنِّيَّة من البناء السَّرديِّ للرِّوايات ، لنرى أنَّ الفضاء المكانيَّ في الرِّوايات يكاد يكون – في الغالب – مغلقاً و ذلك راجعٌ إلى الوضع النَّفسيِّ الذي تعانيه أغلب النِّساء في مجتمعاتنا ، و المتأتِّي من التَّقسيمات المكانيَّة الاجتماعيَّة ، حتَّى بات البيت بجدرانه الأربعة عقدةً تظهر في ثنايا الخطاب ، و تظهر المرأة غير قادرةٍ على انتزاع ارتباطٍ حقيقيٍّ لها بالمكان ، و تبدو مشاعرها تجاهه مجموعةً من الانطباعات الخاضعة لمخزون الذَّاكرة .

و في تناول عنصر الزَّمن تتكرَّر فكرة خوف المرأة من الزَّمن و قانونه الذي يقضي بالتَّقدُّم نحو الشَّيخوخة ، و رفضها الاعتراف بحدوده أو تقسيماته ، فتبدو قافزةً فوق هذه الحدود ، و سردها يركِّز على جمع شتات الأحداث المنتمية إلى أزمنةٍ متعدِّدةٍ بطريقةٍ غير خطِّيَّةٍ على محور الزَّمن الأفقيِّ ، و ذلك موجودٌ بوضوحٍ في روايات الكتَّاب و الكاتبات دون فرقٍ جوهريٍّ . و في توظيف محور الزَّمن العموديِّ يبدو الاهتمام واضحاً بإظهار فكرة دقَّة ملاحظة المرأة و اعتنائها بالتَّفاصيل أثناء الوقفات الوصفيَّة ، و إظهار اهتماماتها و طريقة كلامها أثناء المشاهد الحواريَّة ، بالإضافة إلى التَّركيز على فكرة أنَّ المرأة تلجأ إلى التَّلخيص و الحذف أثناء تعاملها مع

أحداثٍ – غالباً – ترغب بإسقاطها من الذَّاكرة ، و هذه الأفكار تتكرَّر في روايات الكتَّاب الرِّجال و كذلك روايات الكاتبات النِّساء دون اختلافٍ واضحٍ .

في تقديم الشَّخصيَّة داخل الأعمال الرِّوائيَّة يبدو أنَّ جميعها تتبنَّى النَّظريَّات الحديثة حول الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة ، فلم تعد الشَّخصيَّة تظهر كشخصٍ يتمُّ الاهتمام بهئيته الخارجيَّة و تجاهل الدَّاخل ، و مواقفه عبارةٌ عن نمطٍ واحدٍ و لونٍ واحدٍ مُتوقَّعٍ و سطحيٍّ ، بل ظهرت الشَّخصيَّة داخل الرِّوايات مزيجاً كثيفاً من الصِّراعات و الدَّوافع و التَّقلُّبات الدَّائمة ، و تمَّ الاهتمام بالشَّخصيَّة الأنثويَّة و دوافعها و رغباتها و هواجسها الخاصَّة مع أنَّ ذلك ظهر على نحوٍ متباينٍ في الرِّوايات وفقاً لمعرفة و أسلوبيَّة كلِّ كاتبٍ و كاتبةٍ ، إلَّا أنَّنا و بشكلٍ عامٍّ نستطيع القول إنَّ جميع الرِّوايات نحت نحو التَّجديد في طرح الشَّخصيَّة مع اهتمامٍ واضحٍ بطبيعة الشَّخصيَّة الأنثويَّة و منظورها لذاتها و للأشياء .

تشكِّل لغة الخطاب هاجساً لدى النَّقد النِّسويِّ الذي ذهب إلى ضرورة " تأنيث اللغة " بعد أن سيطر الرَّجل على اللغة ، إلَّا أنَّ الدِّراسة رأت في مثل هذه الآراء غلوَّاً و تجنِّياً مبالغاً به على اللغة التي لا تبدو بالنَّسبة إليَّ ذكوريَّةً أو أنثويَّةً ، إنَّما تمَّ استغلالها قبل أن تُستَغلَّ المرأة ، فحُجبت الكثير من معانيها ، و حُجب صوتها المؤنَّث ، لذلك فإنَّ الذي يتوجَّب على الأدب النِّسويِّ فعله هو التَّركيز على إعادة الوجه الحقيقيِّ للغة ، و استخدام خطابٍ أو ممارساتٍ لغويَّةٍ بعيدةٍ عن التَّحيُّزات الاجتماعيَّة التي ظلمت اللغة و كرَّست لوجهها الذُّكوريِّ فقط .

هذا و قد رأت الدِّراسة من خلال النَّماذج الرِّوائيَّة المدروسة أنَّ العمل على تأنيث الخطاب لم يكن جدِّيَّاً أو واعياً في جميع الرِّوايات ، فمازالت الكثير من الأقلام تنجرُّ وراء الخطاب الاجتماعيِّ و تعيد اجتراره باستخدام ذات الألفاظ المائزة بين الجنسين ، أو تلك التي أُلصقت بالمرأة و تنصَّل منها

الرَّجل ، و بعض الأقلام تصرُّ على اتِّهام اللغة بما ليس فيها من باب الانجرار واء " موضة تأنيث اللغة " ، دون تكوين قاعدةٍ معرفيَّةٍ حقيقيَّةٍ حول اللغة .

ظهر الاهتمام بتوظيف التِّقنيَّات السَّرديَّة التي تساعد على استدراج باطن الإنسان ، و التَّنقُّل عبر طبقات الشُّعور و اللاشعور من الحياة الذِّهنيَّة و النَّفسيَّة للشَّخصيَّة الأنثويَّة ، و بذلك استطاعت أغلب الرِّوايات المدروسة تقديم الشَّخصيَّة الأنثويَّة بطريقةٍ أكثر عمقاً و مصداقيَّةً . هذا و قد اهتمَّت الرِّوايات التي أنتجها الكتَّاب الرِّجال بإظهار صوت الأنثى و وجهة نظرها الخاصَّة حتَّى و لو كانت وجهة نظرٍ تهاجم الذُّكور دون استخفافٍ بها ، بل بوصفها رؤيةً مشاركةً في صنع العالم و تطويره ، و بوصفها رؤيةً قادرةً على قلب المسلَّمات و خلخلة اليقينيَّات التي لطالما آمن بها الرَّجل .

نلحظ من خلال هذه الدِّراسة أنَّ الكتَّاب الرِّجال يحاولون بجهدٍ واضحٍ اقتحام نقاط ما يُسمَّى بخصوصيَّة الخطاب النِّسويِّ التي نظَّر لها بعض النُّقَّاد و الباحثين ، من موضوعاتٍ و سماتٍ فنِّيَّةٍ ، و من خلال الرِّوايات المدروسة يتبيَّن أنَّهم نجحوا إلى حدٍّ يقترب فعلاً من الأعمال الرِّوائيَّة التي أنتجتها نساء كاتباتٌ من النَّاحية الموضوعيَّة و الفنِّيَّة ، فالموضوعات المطروحة تكاد تكون مشتركةً و تختلف من روايةٍ إلى أخرى تبعاً للموضوع الذي تركِّز الرِّواية عليه أكثر ، لكنَّها جميعاً تهتمُّ بقضايا المرأة الأساسيَّة من سعيٍ نحو الحرِّيَّة و سعيٍ نحو إيجاد هويَّةٍ أنثويَّةٍ أصيلةٍ غير تابعةٍ . و يبدو أنَّ طريقة تناول بنيات السَّرد تشترك بملامح عامَّةٍ أشرنا إليها كتركيز المكان على الانغلاق و الزَّمن على التَّشظِّي ... .

و علينا ألَّا ننسى أنَّ النَّقد النِّسويَّ ركَّز جهوده الأولى على إعادة قراءة النُّصوص و دارسة الصُّور التي قُدِّمتْ بها المرأة في الأعمال التي أنتجها مؤلِّفون رجالٌ ، في محاولةٍ لإثبات وجود قوالب

نمطيَّةٍ ثقافيَّة ضيِّقةٍ فيها ، تعمل على تكريس القمع الذي تتعرَّض له المرأة ، من خلال تقديمها في صورة أداةٍ للمتعة ، الأمر الذي جعل المرأة تستقبل صوراً محدَّدةً للأنوثة ما عمل على الحدِّ من قدراتها ، و نُشرتْ في ذلك العديد من الكتب في نهايات السِّتِّينات من القرن الماضي و بداية السَّبعينات مثل كتاب كاتي ميلليت " السِّياسات الجنسيَّة 1969م " ، و كتاب جريمين جرير " المرأة المخصيَّة 1970م " ، كما أنَّ أغلب النَّظريَّات التي تبنَّاها الفكر النِّسويُّ نظريَّاتٌ أُنتجت من قبل رجالٍ كالنَّظريَّة التَّفكيكيَّة لجاك دريدا ، فوجب على النَّقد النِّسويِّ اليوم أن يحتفي بمساهمته الفاعلة في خروج الكثير من كتابات الرِّجال على تلك القوالب ، و إذا كان هذا هو هدف النَّقد النِّسويِّ من الأساس أي المساهمة في تصحيح الأفكار التَّحيُّزيَّة في المنظومة الثَّقافيَّة ، فعليه ألَّا يبقى مصرَّاً على تجاهل هذا التَّطوُّر الملحوظ في أعمال الكتَّاب الرِّجال ، و إذا كان هناك تخوُّفٌ من أنَّ هذا التَّوجُّه - أي تسمية بعض كتابات الرِّجال بالنِّسويَّة - يقود إلى تزعُّم الرِّجال للأدب النِّسويِّ فإنَّ هذا التَّخوُّف لا مبرِّر له ، فالأدب النِّسويُّ مضطرٌّ إلى الاستعانة بصوت الآخر الذي لاشكَّ بأنَّه سيسهم أيضاً بتعديل ما رسخ من أفكارٍ أبويَّةٍ في المنظومة الاجتماعيَّة المكوَّنة من رجالٍ و نساءٍ ، و مضطرٌّ إلى الابتعاد عن مقولة الجنس (sex) التي لا تعدو أن تكون نظريَّةً أبويَّةً و لا يجب الاستمرار بإعادة إنتاجها و الإصرار عليها ، فذلك يبقي الأدب النِّسويَّ في موقعه الأوَّل (موقع الكتابة الدُّونيَّة اللصيقة بجنس الأنثى) ، و لا يجعله يرقى إلى مرتبة تيَّارٍ فكريٍّ ، فالمهمُّ في العمل الأدبيِّ هو الهويَّة الثَّقافيَّة التي يحملها بغضِّ النَّظر عن جنس الكاتب ذكراً كان أم أنثى ، و المهمُّ أيضاً كيف بإمكاننا أن نستخلص من خلال العمل الأدبيِّ المقدَّم هويَّةً ثقافيَّةً أصيلةً للمرأة ، فيكون النَّصُّ نسويَّاً بنتيجته الثَّقافيَّة لا بجنس من أنتجه ، و من وجهة نظر هذه الدِّراسة بعد التَّحليل الذي أجرته نستطيع القول : نعم هناك خصوصيَّةٌ للخطاب النِّسويِّ متمثِّلةٌ بالنُّقاط

الموضوعيَّة و الفنِّيَّة التي أشرنا إليها ، لكنَّها خصوصيَّةٌ تابعةٌ للموضوع و للمخزون الفكريِّ الذي يمتلكه النَّصُّ لا لجنس الكاتب .

لاشكَّ أنَّ في الأدب حمولاتٍ جندريَّةً لكنَّها بالطَّبع ليست متعلِّقةً بجنس الكاتب ، بل بالطَّريقة التي نشأ عليها ، و من ثمَّ - و الأهمُّ - بالهويَّة الثَّقافيَّة أو المنطلقات الفكريَّة التي يتبنَّاها ، و لاشكَّ أنَّ الكتابة تحتاج إلى قدرةٍ عاليةٍ لتتمَّ تحت التَّحكُّم الواعي من الكاتب و الكاتبة على حدٍّ سواء ، فما قرَّ في لاوعينا الجمعيِّ يتحكَّم بأفكار كلا الجنسين ، فكثيراً ما نجد خطاباً تحتيَّاً كامناً في ثنايا الخطاب الظَّاهر ، و مساحاتٍ من ضعف التَّمثيل للذَّات الأنثويَّة الحقيقيَّة في كتابات النِّساء أيضاً و ليس في كتابات الرِّجال فقط .

و لا نقول هنا إنَّ النَّصوص التي تناولتها هذه الدِّراسة كتبت الأنوثة بوعيٍ مطلقٍ ، لكنَّها حاولت الاقتراب من جوهر الأنوثة و الابتعاد عن الفكر الأبويِّ ، فنجحت أحياناً و خانها حضور الوعي أحياناً ، لكنَّها لاشكَّ أعمالٌ هامَّةٌ على طريق الأدب النِّسويِّ الذي مازال يسعى للتَّطوُّر .

قائمة المصادر و المراجع :

أ - المصادر :

1- بعلبكي ، ليلى : **رواية أنا أحيا** ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ط1 ، 1958م .

2- بنور ، عائشة : **رواية اعترافات امرأةٍ** ، منشورات الحضارة ، الجزائر ، ط2 ، 2015م .

3- خريس ، سميحة : **رواية خشخاش** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2000م .

4- خليفة ، سحر : **رواية مذكرات امرأة غير واقعية** ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1992م .

5- خوري ، إلياس : **رواية كأنها نائمة** ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2007م .

6- زيدان ، يوسف : **رواية نور** ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 2016م .

7- السباعي ، يوسف : **رواية بين الأطلال** ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1952م .

8- السعيد ، أمينة : **رواية الجامحة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1950م .

9- السمان ، غادة : **رواية بيروت75** ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط4 ، 1983م .

10 - الطحاوي ، ميرال : **رواية بروكلين هايتس** ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2010م .

11 - عالم ، رجاء ، **رواية ستر** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005م .

12 - عبد القدوس ، إحسان : **أنا حرة** ، دار روز اليوسف ، القاهرة ، ط1 ، 1954م .

13 - العجيلي ، شهلا : **رواية عين الهر** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2006م .

14 - عزام ، فادي : **رواية سرمدة** ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، أبو ظبي ، ط1 ، 2011م .

15 - العقاد ، عباس محمود : **رواية سارة** ، دار الهلال ، القاهرة ، ط1 ، 1938م .

16 - المازني ، إبراهيم : **رواية إبراهيم الكاتب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1931م .

17 - محفوظ ، نجيب : **رواية سراب** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1948م .

18 - ممدوح ، عالية : **رواية المحبوبات** ، دار الساقي ، بيروت ، ط1 ، 2003م .

ب - المراجع :

1- إبراهيم ، زكريا : **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، (د.ت) .

2- أبو ريشة ، زليخة : **أنثى اللغة** ، دار نينوى ، دمشق ، ط1 ، 2009م .

3- أبو النجا ، شيرين : **عاطفة الاختلاف** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998م .

4- أبو نضال ، نزيه : **تمرد الأنثى** ، المؤسسة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، 2004م .

5- الأعرجي ، نازك : **صوت الأنثى** ، الأهالي للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 1997م .

6- أندرييه ، جاك : **النزوع الجنسي الأنثوي** ، ترجمة إسكندر معصب ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ط1 ، 2009م .

7- ابن جني ، عثمان : **الخصائص** ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب ، بيروت ، (د.ط) ، 1975م .

8- ابن منظور ، محمد : **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) .

9- باختين ، ميخائيل : **شعرية دويستفسكي** ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986م .

10 - بحراوي ، حسن : **بنية الشكل الروائي** : الفضاء – الزمن – الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990م .

11 - برهومة ، عيسى : **اللغة و الجنس** ، دار الشروق ، عمَّان ، ط1 ، 2002م .

12 - بلاشار ، غاستون : **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1984م .

13 - بنمسعود ، رشيدة : **المرأة و الكتابة** ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1994م .

14 - بنمسعود ، رشيدة : **الكتابة النسائية** ، بحثاً عن إطارٍ مفهومي ، بحث منشور ضمن سلسلة " مبادرات نسائية " مطبعة النجاح الجديدة ، (د.ط) ، 1998م .

15 - بهادي ، محمد : **الوعي و اللاوعي** ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 2012م .

16 - بوتور ، ميشال : **بحوث في الرواية الجديدة** ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط2 ، 1982م .

17 - توفيق ، أشرف : **اعترافات نساء أديبات** ، دار الأمين ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998م .

18 - جاكبسون ، رومان : **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1988م .

19 - جامبل ، سارة : **النسوية و ما بعد النسوية** ، ترجمة أحمد الشامي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002م .

20 - جرين ، بيرت و د . لابين ، والاس : **مفهوم الذات** ، ترجمة فوزي بهلول ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) .

21 - الجمحي ، محمد بن سلام : **طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت)

22- الجندي ، أنور : **أدب المرأة العربية** ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، (د.ط) ، (د.ت) .

23 - جيرالد ، برنس : **قاموس السرديات** ، ترجمة السيد إمام ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ط1 ، 2003م .

24 - حمداوي ، جميل : **نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة** ، مكتبة سلمى الثقافية ، المغرب ، ط1 ، 2015م .

25 - الخالد ، كورنيليا : المرأة العربية ، الإبداع النسائي ، النظريات النسوية ، **خصوصية الإبداع النسوي** ، وزارة الثقافة ، عمَّان عاصمة للثقافة العربية ، (د.ط) ، 2002م .

26 - الخراط ، إدوار : **ما وراء الواقع** ، مقالات في الظاهرة اللاوقعية ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (د.ط) ، 1997م .

27 - دودين ، رفقة : **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة** ، أمانة عمَّان ، عمَّان ، (د.ط) ، 2007م .

28 - الديلمي ، لطيفة : مفهوم الحرية في الإبداع ، خبرة الحرية في الأدب ، **في خصوصية الإبداع النسوي** ، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة ، المملكة الأردنية الهاشمية ، (د.ط) ، 2001م .

29 - راغب ، نبيل : **أزمة الأدب النسوي** ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2013م .

30 - الرويلي ، ميجان و البازعي ، سعد : **دليل الناقد الأدبي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000م .

31 - زيتوني ، لطيف : **معجم المصطلحات نقد الرواية** ، مكتبة لبنان ، دار النهار للنشر ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) .

32 - ساروت ، نتالي : **الرواية و الواقع** (تأليف جماعي) ، ترجمة رشيد بنجدو ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، (د.ط) ، 1988م .

33 - السعداوي ، نوال : **الأنثى هي الأصل** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط3 ، 1980م .

34 - سعيد ، خالدة : **المرأة التحرر الإبداع** ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991م .

35 - سليمان ، نبيل : **حوارات و شهادات** ، دار الحوار ، سورية ، (د.ط) ، 1995م .

36 - السمان ، غادة : **القبيلة تستجوب القتيلة** ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط2 ، 1990م .

37 - شاوول ، بول : **علامات من الثقافة المغربية الحديثة** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، (د.ط) ، 1979م .

38 - شعبان ، بثينة : **مئة عام من الرواية النسائية العربية** ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999م .

39 - شك ، إرفن جميل : **الاستشراق جنسياً** ، ترجمة عدنان حسن ، شركة قدمس للنشر ، بيروت ، ط1 ، 2003م .

40 - شيفرد ، ليندا جين : **أنثوية العلم** ، ترجمة يمنى طريف الخولي ، عالم المعرفة ، الكويت ، (د.ط) ، 2004م .

41 - الصائغ ، وجدان : **الأنثى و مرايا النص** ، نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2004م .

42 - صالح ، هويدا : **نقد الخطاب المفارق** ، رؤية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2014م .

43 - الصحراوي ، إبراهيم : **تحليل الخطاب الأدبي** ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط1 ، 1999م .

44 - الضبع ، مصطفى : **استراتيجية المكان** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (د.ط) ، 1998م .

45 - طرابيشي ، جورج : **الأدب من الداخل** ، دار الطليعة ، بيروت ، ط2 ، 1981م .

46 - طرابيشي ، جورج : **أنثى ضد الأنوثة** ، دار الطليعة ، بيروت ، (د.ط) ، 1984م .

47 - الظاهر ، رضا : **غرفة فرجينيا وولف** ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2001م .

48 - عباس ، إحسان : **عبد الحميد بن يحيى الكاتب و ما تبقى من رسائله** ، دار الشروق ، عمَّان ، (د.ط) ، 1988م .

49 - عثمان ، بدري : **بناء الشخصية الرئيسة في روايات نجيب محفوظ** ، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1986م .

50 - العجيلي ، شهلا : **مرآة الغريبة** ، مقالات في نقد الثقافة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2009م .

51 - العجيلي ، شهلا : **الخصوصية الثقافية في الرواية العربية** ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط1 ، 2011م .

52 - عصفور ، جابر : **عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو** ، دار الآفاق العربية ، بغداد ، (د.ط) ، 1985م .

53 - عقار ، عبد الحميد : **صوت الفردانية** (مجموعة من الكاتبات و الكتاب) ، اتحاد كتَّاب المغرب ، (د.ط) ، 2007م .

54 - عليمات ، يوسف : **جماليات التحليل الثقافي – الشعر الجاهلي نموذجاً** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2004م .

55 - الغذامي ، عبد الله : **الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية** ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1 ، 1985م .

56 - الغذامي ، عبد الله : **المرأة و اللغة 2 – ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1998م .

57 - الغذامي ، عبد الله : **النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2005م .

58 - الغذامي ، عبد الله : **المرأة و اللغة** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2006م .

59 - فاست ، يوليوس : **لغة الجسد** ، ترجمة عادل كوركيس ، دار نوافذ للدراسات و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2010م .

60 - قاسم ، سيزا : **بناء الرواية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1984م .

61 - القاضي ، إيمان : **الرواية النسوية في بلاد الشام** ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1992م .

62 - كرم ، يوسف : **تاريخ الفلسفة الحديثة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، 1986م .

63 - كيوان ، عبد العاطي : **أدب الجسد بين الفن و الإسفاف** ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003م .

64 - المازني ، إبراهيم : **حصاد الهشيم** ، الدار القومية ، القاهرة ، ط1 ، 1961م .

65 - مجموعة من الكاتبات : **ثنائية الكينونة** ، النسوية و الاختلاف الجنسي ، ترجمة عدنان حسن ، دار الحوار ، سورية ، ط1 ، 2004م .

66 - المحادين ، عبد الحميد : **جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجية** ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2001م .

67 - مرتاض ، عبد الملك : **في نظرية الرواية** ، عالم المعرفة ، الكويت ، (د.ط) ، 1998م .

68 - المسدي ، عبد السلام : **الأسلوبية و الأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ط1 ، 1998م .

69 - مناصرة ، حسين : **المرأة و علاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية** ، بيروت ، (د.ط) ، 2002م .

70 - موسى ، شمس الدين : **تأملات في إبداعات الكاتبة العربية** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1997م .

71 - نجم ، خريستو : **رهاب المرأة في أدب إلياس أبي شبكة** ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1996م .

72 - النساج ، سيد حامد : **الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى** ، دار التراث ، القاهرة ، (د.ط) ، 1977م .

73 - همفري ، روبرت : **تيار الوعي في الرواية الحديثة** ، ترجمة محمود الربيعي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، 2000م .

74 - هنجلف ، آرنولد ب : **اللامعقول** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، (د.ط) ، 1982م .

75 - وادي ، طه : **صورة المرأة في الرواية المعاصرة** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1994م .

76 - وهبة ، مجدي و المهندس ، كامل : **معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984م .

77 - يقطين ، سعيد : **تحليل الخطاب الروائي** ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط4 ، 2005م .

78 - يوسف ، آمنة : **تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق** ، دار الحوار ، سورية ، ط1 ، 1997م .

79 - يوسف ، شوقي بدر : **الرواية و الراوئيون** ، مؤسسة حورس للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005م .

ج - الدوريات :

1- إبراهيم ، عبد الله : الرواية النسائية و الجسد ، **مجلة عمَّان** ، عمَّان ، ع38 ، آب 1998م .

2- أبو شرار ، سناء : الرجل الكاتب المرأة الكاتبة ، **صحيفة الرأي** ، عمَّان ، تاريخ النشر 15 -5 -2015 ، الملاحق .

3- برادة ، محمد : رواية المرأة ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، م17 ، ع1 ، 1998م .

4- برادة ، محمد : هل هناك لغة نسائية في القصة ؟ ، **مجلة آفاق** ، المغرب ، ع12 ، أكتوبر 1983م .

5- البستاني ، كارمن : الرواية النسوية الفرنسية ، ترجمة محمد علي ، **مجلة الفكر المعاصر** ، ع34 ، ربيع 1985م .

6- جونز ، آن روزاليند : كتابة الجسد ، ترجمة أحمد صبرا ، **مجلة نوافذ** ، منشورات النادي الأدبي ، جدة ، ع33 ، سبتمبر 2005م .

7- الخالد ، نعمة : السؤال القديم الجديد هل هناك أدب نسوي و ما هي مواصفاته و ميزاته عن أدب الرجال ؟ ، **جريدة الثورة** ، الملحق الثقافي ، دمشق ، ع128 ، 1998م .

8- خريس ، أحمد : الحلم نصاً أدبياً ، **مجلة أفكار** ، عمَّان ، ع183 ، 2004م .

9- خريس ، سميحة : في ندوة نظمتها مؤسسة عبد الحميد شومان حول " المرأة و الكتابة " ، **جريدة الغد** ، عمَّان ، 2017م .

10 - دراز ، سيزا قاسم : القارىء و النص من السيموطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا ، **مجلة عالم الفكر** ، الكويت ، مج32 ، ع3 -4 ، يناير- يونيو 1995م .

11 - عيد ، ميخائيل : ثلاث روائيات و ثلاث روايات ، اتحاد الكتَّاب العرب ، **مجلة الموقف** الأدبي ، دمشق ، ع338 ، 1999م .

12 - العيد ، يمنى : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي ، **مجلة الطريق** ، بيروت ، ع4 ، 1975م .

13 - القضاة ، محمد : صورة المرأة في الرواية و القصة القصيرة النسوية الأردنية ، **مجلة دراسات** ، عمَّان ، مج37 ، ع1 ، 2010م .

14 - مختاري ، فاطمة : خصوصية الرواية النسائية العربية ، **مجلة آفاق علمية** ، الجزائر ، ع9 ، 2014م .

15 - المدغري ، نعيمة هدى : النقد النسوي و السؤال السيسيولوجي ، **مجلة فكر** ، المغرب ، ع5 ، 2005م .

16 - مقدم ، يسرى : النقد النسوي العربي أنوثةٌ لفظيةٌ و خصوصيةٌ موهومةٌ ، **مجلة الموقف الأدبي** ، دمشق ، ع65 ، 2002م .

17 - الورتاني ، عبد الرزاق : مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون ، **مجلة القلم** ، تونس ، ع10 ، 1977م .

د - المراجع باللغة الإنكليزية :

1- Catherine Belsy and Jane More (eds). (1997).**The Feminist Reader**:Essay in Gender and the Politics of Literary (2nd ed.), (Basing Stoke:Macmillan Press Ltd) .

2- Ibsen,"Speech at the Festival of Norwegian Women's Rights League, Christiana", 26May1898, inDukore(1974) .

3- Simon, De Beauvoir, **The second sex** (New york: vintage books, 1973).

4- Uspenski: **poetics of composition**, traduction.CL. Kahn, poétique9, 1972.

هـ - الإنترنت :

طارق عبد الواحد – ديترويت ، " **كأنها نائمة** " **لإلياس خوري بالإنكليزية** .

http://www.aljazeera.net>news>cultureandart.

Abstract study

The topic of feminist writing has widely been delt with, and so many studies have been produce on feminine narrativity focusing on its issues and aeslhetics. Our work aspires to uncover further the potential culture in the feminine narrativity, and dicern the identity of woman inside it away from the Sexist classification that stuck with terminology of feminist writing.

To illustrate this, this work is divided into two chaptres in one section and conclusion.

This will be conducted by defining the terms used in the study, such as: discourse, feminist writing and its overlapping with other terms like woman writing. The study depends on feminist writing terminology as a collection of intellectual values and aeslhetics values that work to undermine the central culure away from Sexist classification. The first chapter entitled "The Specificity of Feminist Discourse between Application and Theory". In it six narrative types were studied, written by Arab women writer, from objective and artist perspective to trace the specific points in femininst discourse, which have been indicated by a number of scholars and critics. This will be contrasted with an almost similar study of three narrative types by Arab men writers in the second chapter entitled "Feminism and the Other sex". The study ends with a conclusion that includes the main findings

reachedat in this study. We do not presume in this study that we complet discussion of the topic, but we tried to the spce of Arab feminist criticism by taking almost all ideas produced on the issue into consideration.