صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام
(2000 – 1951)

إعداد
غادة محمود عبد الله خليل

المشرف
الأستاذ الدكتور صلاح جرار

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في
اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الأردنية

آب، 2004

الجامعة الأردنية

نموذج التفويض

أنا غادة محمود عبدالله خليل، أفوض الجامعة الأردنية بتزويد نسخ من رسالتي للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبها.

التوقيع:

التاريخ:

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

نوقشت هذه الرسالة (صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام 1951-2000) وأجيزت بتاريخ 17/ 8/2004 م

أعضاء لجنة المناقشة **التوقيـــــــــــــع**

الأستاذ الدكتور صلاح محمد جرار، مشرفاً .....
أستاذ الأدب الأندلسي والمغربي- اللغة العربية

الأستاذ الدكتور محمود داود السمرة، عضواً .....
أستاذ الأدب المقارن- اللغة العربية

الدكتور سمير بدوان قطامـــــي ، عضواً .....
أستاذ الأدب الحديث- اللغة العربية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الأستاذ الدكتور محمد المجالي ، عضواً .....
أستاذ الأدب الحديث- اللغة العربية (جامعة مؤتة)

الإهداء

إلى وجوهكم.. وقد رافقتني في رحلتي المضنية اللذيذة

وإلى أنـــات .. علّها تغفر لي.....

غـــادة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

شكر وتقدير

أمّا وقد استضاء جهدي هذا بنور الكلمات وقطع البرزخ ما بين الحلم والواقع، فلا يسعني إلا أن أتوجه بعميم شكري لكل من ساهم في ولادته للحياة.

فلمشرفي الأستاذ الدكتور صلاح جرّار الامتنان الكبير لعنايته بهذا البحث ومتابعته بسماحة روحه الطلِقة التي تملأ قلوب مريديه ومريداته من طلبته محبة للحقيقة وجَلَداً وصبراً على المعرفة، وثقة وجرأة في قولها. والثناء الثناء لجهوده في تصويب مسيرة هذا البحث وهفواته، وإعادته إلى جادّة الطريق كلما حادت به السبل، برقته الأدبية التي لا توازيها إلا رصانته العلمية.

ولأعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الكبار الكرام : الأستاذ الدكتور محمود السمرة، والأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، والأستاذ الدكتور خالد الكركي، الشكر الجزيل لتقبّلهم قراءة بحثي هذا وتقويمه، ومدّه بآرائهم التي ستكون نبراساً يضيء لي ما ادلهمّ، ويقشع عني ضباب الوهم.

وللأستاذ الدكتور صالح أبو أصبع التقدير كله لتفضله بإبداء ملاحظاته القيّمة على هذا الجهد، ولإفادتي من مكتبته الثمينة. أمّا الأستاذ نزيه أبو نضال فله بالغ الاحترام والتقدير إذ لم يبخل عليّ بعلمه أو بمكتبته.

ولعائلتي وصديقاتي وأصدقائي مشاعر غامرة بالعرفان، فلولا صبرهم ونقاشاتنا المديدة ما استبان لي مرادي. والشكر الخاص لإكرام وزياد وفداء وبوليفار من رافقوني خطوة خطوة وأصابهم العنت الكثير فلم يئلوا جهداً ولم يدركهم السأم.وشكر موفور للآنسة رندة وللأستاذ حسين غنيم اللذين توليا طباعة هذا البحث وإخراجه على أكمل وجه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
التفويض	أ
عنوان الرسالة	ب
قرار لجنة المناقشة	ج
الإهداء	د
الشكر	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخص	ي
المقدمة	1
التمهيد: بين صورة المرأة ورواية المرأة	7
أولاً: الرواية العربية وصورة المرأة	8
ثانياً : رواية المرأة في الجهود النقدية	16
ثالثاً: مراجعة الأدبيات	25
رابعاً: فوضى المصطلح	35
خامساً : تطور الرواية النسائية في بلاد الشام وإعادة القراءة	40
الفصل الأول: خطاب المرأة في الرواية النسائية	52
أولاً: خطاب المرأة في الرواية التقليدية/ المؤنثة : البحث عن صوت	53
ثانياً: خطاب المرأة في الرواية النسوية: إطلاق الصوت	68
أولاً: أصوات نسوية لاواعية	71
أ- أصوات غاضبة ورافضة	71
ب- أصوات شاكية: رواية عرض المظالم	100
ثانياً: أصوات نسوية واعية	108
أ- من يهدم البوابة	111
ب-المشي فوق حافة البحرة	115
ج- من القبو إلى العلية	119

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

د- إغواء المكب 124
هـ- عالم النساء المتوحّدات 128
ثالثاً: خطاب المرأة في الرواية الأنثوية: امتلاك الصوت..... 132
الفصل الثاني: نماذج بدئية نسائية في رواية المرأة 150
مدخل 151
أولا : نموذج الإلاهة الأمّ 155
أ- المريميّة 155
ب- الشيطانية..... 158
ج- الإلاهة الأم..... 160
ثانيا : نموذج المحاربة 166
أ- كارهة الرجال: المغوية المهلكة..... 168
ب- اللاّمنتمية..... 170
ج- الباحثة عن الأنيموس..... 178
د- أخت الرجال..... 181
ثالثا : نموذج البغي..... 186
رابعا : نموذج شهرزاد..... 190
خامسا : نموذج المتصوّفة..... 193
سادسا : نموذج المراة الجسد..... 196
سابعا : نموذج ولاّدة..... 199
الفصل الثالث: صورة المرأة الكاتبة 202
مدخل 203
أولا : النبات الحرام..... 206
ثانيا : من العتمة إلى الضوء..... 211
ثالثا : سذاجة الخروج من الحصار..... 219
رابعا : هزيمة الفحولة الأدبية..... 222
خامسا: كتابة نص المرأة..... 230
سادسا : مواجهة الكتابة..... 233

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرابع : صورة البطلة والبطل المضاد..... 236

مدخل 237

أولا : أحلام متواضعة..... 240

ثانيا : ضحايا..... 246

ثالثا : عابرون..... 252

رابعا : العودة إلى الرحم 256

الخاتمة 262

المصادر والمراجع 266

الملخص باللغة الإنجليزية.....279

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الملخص

صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام (1951-2000)

غادة محمود عبدالله خليل

إشراف الأستاذ الدكتور صلاح جرار

تتناول هذه الدراسة صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام خلال النصف الثاني من القرن العشرين (1951-2000)، وتلقي الضوء على خصوصية تصوير المرأة للمرأة عبر استقصائها ما يزيد على مئة رواية نسائية مستهدية بأطروحات النظرية النقدية النسوية (Gynocriticisim)، وتجتهد في تقديم رؤيتها وتحليلها لصورة المرأة المتكررة في تلك الروايات راصدة أهمّ قضاياها و مفسرة أبرز ظواهرها بناء على ظروف التمييز التي عانت منها المرأة وما تزال.

تتألف هذه الدراسة من تمهيد وفصول أربعة وخاتمة. يلقى التمهيد نظرة عامّة على صورة المرأة في الرواية العربية، والنقد المتحيّز الذي عانت منه رواية المرأة، ويقدّم مراجعة لأدبيات البحث ومصطلحاته ومسحاً لروايات المرأة في بلاد الشام.

ويجهد الفصل الأول في تمييز ثلاثة مستويات لخطاب المرأة في روايتها ويقدم تصوّره لمسيرة رواية المرأة ابتداءً من الرواية التقليدية/ المؤنثة التي أعادت صياغة صورة الأنثى الاجتماعية الثقافية دونما تحوير، مروراً بالرواية النسوية التي امتازت بتنوّع أصواتها ما بين الرفض والشكوى والمقاومة، وصولاً إلى الرواية الأنثوية التي تـُعَدّ مؤشراً بالغ الدلالة على تفوّق رواية المرأة وامتلاكها صوتها الخاص، حيث انتقلت من مرحلة الدفاع عن الذات إلى مرحلة نقد الحضارة الأبوية، وغدت صورة المرأة فيها جزءاً من خطاب الرواية الشامل.

أمّا الفصل الثاني فيتوجه للكشف عن النماذج البدئية النسائية القارّة وراء تنوّع صور المرأة في الرواية النسائية، وهنا أظهرت النتائج حضوراً واسعاً لنموذجَيْ المحاربة بمعنى الرافضة والمقاومة للظلم الواقع عليها، والإلاهة الأمّ بمعنى مركزية الحضور الأنثوي وإيجابيته.

ويقدّم الفصل الثالث صورة للمرأة الكاتبة كما ظهرت في الرواية قيد الدراسة، ويلقي الضوء على أهمّ انشغالاتها وآفاق طموحاتها. في حين يتوجّه الفصل الأخير لفحص صورة البطل المضاد/ الرجل في علاقته مع البطلة، حيث تبيّن أنّ الرواية النسائية قد اتخذت البطل الرجل قناعاً ترثي من خلاله فشل الحضارة الأبوية وتصوّر ويلاتها مقدّمة الوعد ببديل أمومي

تومئ إليه الرموز والإشارات.وتضمّ الخاتمة مجملَ الاستنتاجات التي خلصت إليها الباحثة، وما ارتأته من توصيات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

المقدمة

تستعيد هذه الدراسة بعدما استوت بشكلها الراهن نواة الأسئلة الأولى التي حفزت مغامرة الخوض في لجّة مياه عميقة لم تسبر أغوارها تماماً، هي مياه الرواية النسائية، فقد تشكلت تلك الأسئلة مع بزوغ اهتمامات لدى الباحثة حول طرائق تعبير المرأة في كتابتها الإبداعية شعراً ونثراً، وما إذا قاربت الكاتبة مشروعها الإبداعي بأدوات ووسائل تعبيرية مفارقة لمثيلتها لدى الكاتب أم لا، وانعكاس ذلك على كتابة المرأة.

وربما كانت جذور هذه التساؤلات انبثقت من لاوعي مستفز ورافض لأحكام نقدية تتسم بالإطلاقية حول فاعلية المرأة (الإبداعية)، وتتذرع بالسخرية المستمدة من إحساسها الواثق برسوخها وثباتها الذي لا يتطرق إليه الشك، ولا يطاله الانزعاج، فأذكت باطمئنانها ذاك قلق السؤال وأوقدت العزم على استجلاء جانب من الحقيقة المتشحة بغير قناع، فكانت الوسيلة لذلك هي التقاء كتابة المرأة الروائية وجها لوجه، دونما وساطة الأحكام النقدية المسبقة، عليها تبوح بأسرارها، وتقودنا نحو عتبات فهم جديد.

جميع الحقوق محفوظة

بيد أن تلك الهمة لم تكن لتواصل بحثها واستقصاءها لو لم تستضئ بجهود بحثية ما زالت وليدةً أطلقتها أسئلة مشابهة، ظاهرها أدبي نقدي، وباطنها فكري فلسفي، تطرق مناطق ملتبسة في ثقافتنا العربية، وتنقّــب عن أصولها في تاريخنا الحضاري الذي ازدهى بفضل طاقة الرفض والأسئلة الجذرية ذاتها.

وبناء على ذلك جاء استدلالنا على تيار نقدي يحاول شق طريقه إلى فضائنا النقدي المزدحم بالتوجهات، متفاعلاً مع مجموعة من العلوم والمعارف والرؤى النقدية التي تحتفي بالاختلاف وتجرب أن تمتد برؤيتها من المتن إلى الهامش، بل تخصّ الهامش باهتمامها، عسى أن تخفف من وطأة إهماله والتغاضي عن وجوده عبر أزمان ممتدة، حاملة على عاتقها إعادة تشكيل الذائقة الفنية النقدية السائدة كي يتسنّى لها استقبال الإبداعات الثقافية الإنسانية – مذكرة ومؤنثة – بروح تتوخى العدالة.

حاولت تلك الأنظار النقدية إعادة الاعتبار إلى الآخر، والتخلص من عقدة الاستعلاء والتفوق، وقد كانت نتاج تيار مؤنسن طموح، تمثل في تطبيقاته عدداً من العلوم الإنسانية: كعلم النفس التحليلي، وعلم الإنسان، والنقد الثقافي، وآليات تحليل الخطاب، والنظرية النقدية النسوية بتفرعاتها.

وإذن، فقد عمد البحث إلى التوجه نحو رواية المرأة بقلب مفتوح لكنه مجّرح بالشكوك: فهل امتازت كتابة المرأة الروائية بالمحدودية، والضعف الفني حقاً؟ وهل تكتب المرأة حينما تكتب

فصولاً من سيرتها الذاتية ليس إلاّ؟ وهل قـُدِّر للمرأة أن تكتب تجربتها الانفعالية بعالم تتأثر به دون أن تشارك في صنعه كما قد قيل؟وهل تكتب المرأة لتنال إعجاب الساحة الثقافية الذكورية وتحظى باعترافها ورضاها؟وهل كانت كتابة المرأة الروائية هي محض ترف تمارسه كاتبات ينتمين إلى الطبقة المستريحة ولا يعنِّيهن ألم مجتمع أو قضية وطن؟ وأين الحقيقة من ذلك كلّه ؟

لقد كان كلّ سؤال من الأسئلة السابقة يجد له دليلاً في نتاج المرأة الروائي، غير أنه لا يمتلك إلاّ شذرة من الحقيقة، لا تكفي لتشكيل رؤية متماسكة متكاملة، لذلك بدا لنا أن أجدى السبل للوصول إلى الرؤية المبتغَاة هو ترجيع النظر في رواية المرأة بعيون غير متحيزة، والوقوف على إشكالات التعبير التي تعترض سبيلها، والقضايا الشاغلة لها، وعدم الركون إلى تعميمات نقدية صادرة بحقها.

ومن أجل تمحيص مساهمة المرأة الروائية وامتلاك الجرأة في إصدار حكمٍ ما غدا مهما أن تتسم هذه الدراسة بالشمولية فتمتد زماناً ومكاناً وتتابع تطور رواية المرأة انطلاقاً من زاوية خاصة محدّدة هي طبيعة تشكيلها لصورة المرأة في روايتها و الدلالات المتخفية وراء اختياراتها لصورة ما دون غيرها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز الايداع والمعلومات

ولذلك كله، فقد انفسح الفضاء الزماني لهذه الدراسة ليشمل نصف قرن ابتداء من عام 1951وانتهاء بعام 2000م، وامتد الفضاء المكاني ليضم بلاد الشام من حيث هي وحدة حضارية واحدة في الوطن العربي الكبير. بيد أن أفقي الزمان والمكان كانا ينفسحان أكثر كلما قاربا فضاءات المقارنة و الاستدلال على الظـــــاهرة، فنتقدَّم بالزمـــــان أو نتأخر قليلاً، ونتجاوز – لهنيهة – حدود بلاد الشام دون أن نخلّ بالإطار العام الذي ارتضته الدراسة لنفسها.

لقد كان البحث في رواية المرأة استناداً إلى قاعدة البحث عن الاختلاف واستكشاف خصوصية العالم الروائي النسائي أشبه بالتهويم في منطقة مجهولة غامضة، فقد استُوعِـبَت الأعمال الروائية النسائية في مجمل الدراسات التي تناولتها ضمن حركيّة الثقافية والتيارات الأدبية المتصارعة أو المتصالحة جيلاً بعد جيل، وأغفل النظر إلى أعمال روائية نسائية متميزة نتيجة أحكام عامّة قللت من شأن المساهمة الإبداعية للمرأة وطبيعة انشغالاتها، بينما مازالت الدارسات النقدية التي تقارب إبداع المرأة برؤى نقدية جديدة، في مهدها، ولمّا تؤتِ ثمار مساهماتها وإن نجحت في لفت الانتباه، وذلك من خلال عدد من التطبيقات المؤثرة من مثل مساهمات كل من: د. بثينة شعبان و د. شرين أبو النجا ود. نازك الأعرجي، ود. عبد الله الغذامـــــــي و د. عبدالله إبراهيم وغيرهم.

ولما كان الأمر كذلك، فقد كان المعول عليه هو معاينة إبداع المرأة الروائي ذاته، بعد الاستهداء بجهود النظرية النقدية النسوية التي وجهت الذائقة الأدبية والنقدية وجهة أخرى، وحاولت أن تفسر السمات التي طبعت كتابة المرأة، والإكراهات النفسية والاجتماعية التي أحاطت بفعاليتها الثقافية، وبينت من ثم كيف يؤثر جنس الكاتب و الكاتبة في طبيعة كتابتهما من منطلقات عدة منها اختلاف طبيعة استقبالهما للمؤثرات المحيطة بفعل اختلاف تجربتهما، لكن أهم تلك الاختلافات متعلق بالمفارقة الواضحة بين الأفق المُعْطَى للمرأة والرجل على الصعيد الاجتماعي والثقافي، فقد طُبع تاريخ المرأة بطابع الاستغلال والتمييز، ولم يكن من بدٍّ إذن أن تتأثر كتابتها خصوصية معاناتها وظرفها، بل إن التحديق في شرط كتابة النساء يقودنا إلى تصنيف عدد كبير منها تحت عنوان " كتابة الدفاع عن النفس" وتلك الخصوصية التي نبهّت إليها النظرية النقدية النسوية ميّزت حضوراً غالباً لصورة المرأة في كتابتها، تعكس وضعها الاجتماعي بحذافيره، من مثل صورة المرأة المضحّية (ملاك المنزل)، أو صورة المنبوذة (المجنونة في العليّة). أمّا في رواية المرأة العربية فقد كشف بحثنا هذا عن حضور واسع لصورة المرأة المحاربة بتنوعاتها، مما يكشف عمق المواجهة التي خاضتها – وتخوضها – المرأة لإثبات وجودها والدفاع عن ذاتها التي تعرضت لطمس واضح.

وقد سارت خطة البحث في منهجها على هدي من اهتمامات النظرية النقدية النسوية في محاولة للكشف عن خصوصية إبداع المرأة الروائي في بلاد الشام انطلاقاً من صورة المرأة في نماذج عديدة من هذا الإبداع حرصت أن تكون شاملة. حيث عمدت إلى رصد تنوعات هذه الصورة وإحالاتها الفكرية والثقافية والنفسية والرمزية. وقد تبين لنا أن تلك الصورة قد مرت في مراحل تتوافق مع تطور الرواية النسائية. فقد تبدّت صورة المرأة منسجمة مع السائد الاجتماعي في الرواية النسائية التقليدية (المؤنثة) حيث غلبت عليها صورتان متناقضتان فظهرت المرأة فيها ملاكاً رحيماً أو شيطاناً رجيماً. في حين قدّمت الرواية النسوية بتنوعاتها نماذج مغايرة من النساء سعين إلى كسر الصورة السائدة اجتماعياً عن المرأة، فقُـلِبَت الدلالات، وغدا الملاك شيطاناً والشيطان ملاكاً وهنا ظهرت في التعبير النسائي نماذج المرأة المحاربة والرافضة وكان أبلغها حضوراً وتأثيراً نموذج اللامنتمية الغاضبة، أما في المرحلة الثالثة من تطوّر رواية المرأة التي أطلقنا عليها الرواية الأنثوية – في إشارة إلى استعادة الأنوثة مجد وجودها نداً للذكورة – فقد بدا واضحاً أن المرأة الكاتبة قد أحسنت قراءة ذاتها وانجراحات هويتها الحضارية، وواقعها المهيض، فكان أن وظفت صورة المرأة في دلالتها على نمط اجتماعي عام أو تعبيرها عن التحوّلات السياسية والثقافية الكبيرة التي مر ويمرّ بها مجتمعنا العربي، أو لتحمل الإشارات

الرامزة إلى عالم أنثوي قد يكون فيه الخلاص من بؤس الواقع، فظهرت المرأة معبّرة عن إشكالات طبقتها، والمرأة الرمز، والإلاهة الأمومية بالإضافة إلى النماذج التي وجدناها في المرحلتين السابقتين للرواية، فصورة المرأة هنا غدت جزءاً من خطاب الرواية الشامل.

وقد اقتضت الدراسة أنْ يتوزعها تمهيد وفصول أربعة وخاتمة على النحو التالي:

التمهيد: بين صورة المرأة و رواية المرأة

ويضمّ مراجعات تتناول صورة المرأة في الرواية العربية وملامحها البارزة في كل مرحلة من مراحلها، وتمحّص طبيعة النقد الموجّه لرواية المرأة، وتقدّم سبراً للجهود النقدية التي اختصّت ببحثها صورة المرأة في الرواية العربية، وقد كان لزاماً لنا هنا التوقف عند اختلاط المصطلحات لدى تيّار نقدي وليد يستلهم النظرية النقدية النسوية Gynocriticism، فحددت الدراسة مصطلحاتها، وانطلقت من ثمّ لتقدّم رؤية مسحية شاملة لنتاج المرأة الروائي في بلاد الشام، مجتهدة في نسبته إلى التيارات الأدبية العامّة في معتركنا الثقافي، وخلص التمهيد إلى تبيان خصوصية صورة المرأة وتمثلاتها في رواية الرجل، وميّز اتجاهاً نقدياً سائداً يسير بهدي الأحكام الأخلاقية والقيمية لا الفنية في حكمه على رواية المرأة.

الفصل الأول: خطاب المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام

وتوجّه الجهد في هذا الفصل نحو استكناه طبيعة خطاب المرأة في الرواية النسائية قيد الدراسة، حيث انمازت أمامنا ثلاثة خطابات متباينة رأينا أنها تنبثق من طبيعة هذه الرواية في مراحل تطوّرها التاريخية، وقد شكّلت الرواية التقليدية المؤنثة بداية محاولات المرأة في بحثها عن صوتها المُفْتَــقَد في الحراك الثقافي والإبداع الروائي، غير أن تلك الروايات كانت أشبه بمحاولات لتجريب الصوت، ولم تتمخّض إلا عن قدر قليل من الخصوصية إذ لوحِظ أن الكاتبة هنا تكرّس صورة المؤنث الثقافي السائدة، وتعيد إنتاج خطاب مجتمعها دونما تحوير أو تغيير. وأن هذه الرواية غالباً ما ظهرت في بدايات التجربة الروائية النسائية، وإن وجدنا أمثلة قليلة عليها في مراحل متأخرة.

وقد سعت رواية المرأة حثيثاً منذ أواخر الخمسينات إلى اطلاق صوتها الخاصّ، والتعبير عن مجمل آرائها فيما يختصّ وجودها ضمن مجتمع يرفض انطلاقتها، ويتوجّس من الحريات الجديدة التي طالبت بها، وسعت لممارستها ضاربة عرض الحائط بتقاليد المجتمع وأهدافه التي وجدت أنها تضطهدها وتكبّل مسيرها، وقد ظهر لنا هنا أن الشعور العميق الذي سيطر على البطلات الروائيات هو شعور الاغتراب واللاانتماء وانعدام القيمة، فكانت ردود أفعالهن هي من قبيل الدفاع عن النفس أو الاحتجاج الغاضب.

ميّز البحث في الرواية النسوية ثلاثة أصوات متباينة شكّلت تنويعات ضمن هذه الرواية التي كان دَيْدَنها إظهار مقدار التحيّز الذي يبديه المجتمع تجاه وجود المرأة، فارتفعت أصوات غاضبة ورافضة حمّلت غضبها سخرية مريرة من المجمع اللاهي عن التناقضات التي تعصف به. وتعالت أصوات شاكية تبيّن مقدار الحَيْف الذي يلحق بالأنثى فتختار الانسحاب من المشاركة بل قد تختار الانسحاب من الحياة ذاتها. ولمّا كان هذان الصوتان صادرين عن إحساس داخلي لا واع بالتمييز والظلم في تقديرنا إذ لم يتفاعلا مع قضية المرأة وتتحررها على أرض الواقع؛ فقد أطلقنا عليهما أصواتاً نسوية لاواعية. ثمّ تقدّمت إلى الساحة الروائية أصوات واعية لقضيتها تتّخذ الفنّ حيلة لعرضها وتقترح حلولاً لإشكالياتها يمكن استشفافها من مجمل خطابها الروائي.

وقد توضّح للباحثة مقدار اليأس الذي عصف ببطلات وجدن أن العالم يضيق بحضورهن ومغامرة وجودهن، وإنْ أبقت الرواية النسوية على بعض من كوى الأمل، ممثلة بتجاوز الفقر الروحي والإنساني الذي تعاني منه حضارة الذكورة، وإعادة البناء على أسس من العدالة والمساواة، وقد تبدّى هنا أنّ معاناة المرأة تنبع من عدم إعطائها فرصة لتقول وجودها بالطريقة التي تناسبها، فالإكراهات التي خضعت لها مسخت قدراتها، وحوّلتها إلى كائن مستسلم يائس أو واقع تحت وطأة الإحساس بالنبذ يعصف به شعور اللاانتماء والحقد الجارف.

وقد ظهر أن الكاتبة أخيراً قد نجحت بعد تاريخ ممتدّ من التجريب، في امتلاك صوتها الخاص، فقدّمت روايتها الأنثوية التي تخلّصت من المحدودية التي اتّصفت بها الروايات السابقة، وقد وجّهت خطاب المرأة فيها نحو انتقاد الخراب الذي ميّز حضارتنا المعاصرة، وبدا أنها تقترح إعمال النظر من جديد في أسباب الفشل الحضاري الذي يطبع وجود المرأة والرجل، وقد حملت إيماءات وإشارات إلى عوالم أمومية كامنة تنتظر نموّ اتجاهات إيجابية تعيد إليها الحياة.

الفصل الثاني: نماذج بدئية نسائية في رواية المرأة

عني هذا الفصل بكشف التواتر في خلق صورٍ دالّة للبطلة الروائية على امتداد السرد النسائي، ووقف على التشابه الكامن خلف التنوّع الظاهري لصور البطلات، بإرجاعه إلى النماذج البدئية النسائية القارّة في الذاكرة الإنسانية ابتداءً من العهد الأمومي وصولاً إلى النماذج البارزةِ الحضور في العصور الأبوية اللاحقة، وفي ذاكرتنا الثقافية وحضارتنا العربية كنموذج شهرزاد ورابعة العدوية والشاعرة ولّادة. ولقد أظهر الاستقصاء والتحليل أن المرأة في كتابتها قد فعّلت نموذجين بدئيين أكثر من غيرهما: هما نموذج الإلاهة الأمّ بتحويراتها المختلفة، ونموذج المحاربة المقاتلة المتخفيّة وراء أقنعة عديدة، وهنا ظهرت لنا الكاتبة مخلصة لذاكرتها بعيدة الغور، ولاوعيها الذي يصلها بأمّهاتها الغابرات.

الفصل الثالث: صورة المرأة الكاتبة

وعرض الفصل الثالث صورة جديدة للمرأة في روايتها هي صورة المرأة الكاتبة التي تعاني هموم الكتابة الإبداعية، وقدّم استقصاءً لجوانب متعددة من صورة المرأة المبدعة كما تجلّت بطلة روائية، فتبيّن أن الرواية التي تعرض لهموم المرأة الكاتبة هي رواية حديثة مقارنة بغيرها، وأنها قد طرقت جوانب من معاناة الإبداع تختصّ بالمرأة من مثل مقاومتها لنموذج ملاك المنزل الذي يسكن أعماقها، ومحاولتها إضاءة تاريخ أمّهاتها الكاتبات اللواتي بقين أديبات شفويات لم يتعرفهن أحد، وجهودها المبذولة لإعطاء قيمة اعتبارية لمساهمتها الإبداعية وكسب الاعتراف والحصول على التقبّل الاجتماعي لذاتها المبدعة، ثمّ أضاءت الرواية النسائية معاناة المرأة الكاتبة من أجل إثبات حضورها الثقافي وكسب اعتراف الاتجاهات الذكورية المسيطرة على الساحة الثقافية، وذائقة الجماهير. وتطرقت أخيراً لمعاناتها ومكابدتها مع نظام اللغة الذي وُضع ليعبّر عن غيابها الأكيد عن فعالية الحضارة عبر أزمان متوالية.

الفصل الرابع صورة البطلة والبطل المضاد:

وقد حاول استجلاء ملامح صورة البطل المضاد/ الرجل حينما ينفرد بالبطولة الروائية في الرواية النسائية وطبيعة علاقته بالمرأة، ليخلص إلى أن الكاتبات قد توسلن صورة البطل المضاد لانتقاد قيم الحضارة الذكورية التي تقود للحروب الطاحنة، وتلغي إنسانية الإنسان.

الخاتمة

وقد احتوت خلاصة ومستصفى لنتائج هذا البحث، وميّزت معالم الخصوصية التي لونت صورة المرأة في رواية المرأة في بلاد الشام في النصف الأخير من القرن العشرين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

التمهيد: بين صورة المرأة ورواية المرأة

أولاً: الرواية العربية وصورة المرأة

ثانياً : رواية المرأة في الجهود النقدية

ثالثاً: مراجعة الأدبيات

رابعاً: فوضى المصطلح

خامساً : تطور الرواية النسائية في بلاد الشام وإعادة القراءة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولاً: الرواية العربية وصورة المرأة

ارتهنت الرواية العربية في صيرورتها وتطورها للواقع الخاص الذي مر به المجتمع العربي، والأزمات التي لاحقته منذ مطلع القرن العشرين، فمنذ البداية التبس حضورها بالآخر/ المستعمِر، ووجوده المفروض على الأرض العربية؛ مما جعل الرواية تعاني عاملِيْ جذب متناقضين:

الأول: تجلّى رغبةً في الحفاظ على الأصالة الذاتية، وقد وجد تعبيره الفني في أشكال تراثية كالمقامة والمقالة الوعظية.

والثاني: تجلّى رغبة في التجديد والتحديث، وقد ارتبط مباشرة بالاستعمار*، مما أخَّر وأعاق نموّ رواية عربية تتنفس هواءً مستقلاً، وكان أنْ ولِدت الرواية العربية متقمصة روح المقامة أو المقالة الوعظية [1].

وفي المراحل اللاحقة شكّلت أزمات الواقع وهزائمه المتتابعة عاملاً مثبّطاً للرواية العربية، فإنْ كانت الرواية شكل التعبير المَدينيّ بامتياز، وكان التقدم المدينيّ يشكو تعثراً بالغاً، فستتحمل الرواية وزر هذا التعثّر، وتئنّ تحت ثقله.

واستناداً إلى ذلك، نفهم كيف أنّ الرواية العربية الرومانسية كانت رواية إيهام وتغييب لا رواية تثوير اجتماعي وتغيير. فما فعلته الرواية الرومانسية في النهاية كان تكريساً للوضع القائم، على الرغم من استفادتها من التغيّرات الطارئة على المجتمع كاستحداث المؤسسات المدينيّة، وتحرر اللغة من سلطويتها، حيث ابتدأت الطبقة الوسطى الصاعدة، تعبّر عن نفسها بلغة قريبة من الواقع مبتعدة عن أساليب البلاغة الكلاسيكية [2] .

---

(1) السعافين، إبراهيم، (1987). تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام. (1870-1967). ط2. بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 15-70 .

(2) وادي، طه، (1973). صورة المرأة في الرواية المعاصرة. ط1. القاهرة:مركز كتب الشرق الأوسط، ص 14-15. وهلسا، غالب(-19).المومس الفاضلة ومشكلة الحرية.ط1. بيروت: دار ابن رشد،ص175. ودرّاج، فيصل، (1993). دلالات العلاقة الروائية. ط1، دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، ص43-44.

*** يحلل د. سيّد بحراوي في كتابه "محتوى الشكل في الرواية العربية" النفور والتشكيك الذي ووجهت به الرواية العربية منذ إرهاصاتها الأولى ممثلة في كتابين رائدين هما: "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، و"زينب" لهيكل.**

ويمكن لصورة المرأة في الرواية أنْ تعطينا فكرة عن هذا التغيّر الذي طال السطح ولم يصل الجذور، إذ تنوّعَ التعبير عن المرأة فنيّاً، وغدا الحديث عنها، واتخاذها بؤرة في العمل الروائي أمراً مألوفاً – حسبنا هنا أن نتأمل عناوين الروايات في المراحل الأولى – لكنّ صورتها ظلت تراوح بين نموذجين أصيلين في الثقافة السائدة: صورة المرأة المثالية الخَلْق والخُلُق، رمز الطهر والنقاء كالعاشقة البريئة، وقد تشتبك مع صورة الأم المثالية أو تتسامى لتصبح رمزاً للوطن، وصورة المرأة الجسد، رمز الإغراء والشهوة والخطيئة والشر في الوقت ذاته، إنها المغوية المهلكة. وهما صورتان يصح تفسيرهما بأنهما نابعتان من خيالات الكتّاب ورغباتهم أكثر مما هما تعبير عن حقيقة المرأة، فالصورة الأولى بيضاء ناصعة يصحّ أن تكون تعبيراً عن الأنا الأعلى للكاتب وأشواقه للكمال وطموحه للارتقاء، والصورة الثانية سوداء قاتمة يصحّ أنّ تكون تعبيراً عن (الهو) المكبوتة وما تشتمل عليها من غرائز واندفاعات، وليست هاتان الصورتان على الصعيد الفني سوى صورة وعي الكاتب نفسه على المرأة[1] .

ففي واقع الحال، كانت المحظوظات من النساء، ممن خدمتهن الظروف، يناضلن من أجل التعلم، وحرية الخروج من البيت، وممارسة الأنشطة الاجتماعية والسياسية، سعيا وراء وجود أرحب وذات فاعلة، وكانت البقية ترسف تحت نير الأمية والجهل، ولا تعرف من حقوقها سوى ما يُعطى لها.

على أنّ الإشارة مفيدة هنا إلى نموذج نسائي بزغ في التعبير الأدبي مع بداية عصر النهضة، ثمّ ما لبث أنْ تراجع وخبا أمام المد الرومانسي، وهو نموذج المرأة القوية ذات الشخصية المستقلة، حيث نجد ملامح من هذه الشخصية في كتاب مبكّر هو: "الساق على الساق في ما هو الفارياق" لأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧)، وذلك في رسمه لصورة "الفارياقية" التي تبدو ممتلكة القدرة والذكاء للجدال والمساجلة، وإبداء الرأي المخالف في نِديّة مع شخصية زوجها (الفارياق)[2]، وإنْ كانت هذه الشخصية لا تمتلك الملامح الروائية المميزة في عمل يراوح بين الرواية والمقامة والموسوعة الأدبية الحضارية، فإنها قد امتلكت روحاً خاصة، وحِسّاً من الدّعابة والسخرية، والاعتداد بالشخصية العربية مقابل الشخصية الأوروبية ستفتقده

---

(1) وادي،صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 84-85.

(2) الشدياق، أحمد فارس، (1968). الساق على الساق في ما هو الفارياق. بيروت: دار مكتبة الحياة، ص459-465 وص 531-537 و ص 553 -558 .

الأعمال اللاحقة.

أمّا العمل الثاني الذي نقع فيه على شخصية نسائية مختلفة في تلك المرحلة المبكرة فهو رواية "خارج الحريم" [1] لأمين الريحاني، وكما يوحي عنوان الرواية، فإنّها تصوّر لنا شخصية البطلة (جيهان) كامرأة فاعلة، تعمل على تحدّي قيودها الاجتماعية، لإعطاء شخصيتها بعداً آخر، لا تتيحه لها الثقافة المتزمتة (ممثلة في الأب)، فتكتب المقالات وتراسل الصحف، وتمارس أنشطة ذات طابع اجتماعيّ وسياسيّ وطنيّ. وعلى الرغم من إحالات الرواية الرمزية وهي تؤرخ لفترة انهيار السلطة العثمانية، تظلّ البطلة حاملة للبعد الاجتماعي، إذ تستمرّ في النضال دفاعاً عن حريتها في التعبير، وتكاد – لوهلة – تنخدع بطروحات الغرب حول حرية المرأة والتقدم الحضاري، لكنها تنجو من السّقوط في فخ التحضر الأوروبي، الذي يتكشّف عن رغبة في السيطرة والاستعمار(الجنرال الألماني)، وتختار الوقوف إلى جانب قضية شعبها على الرغم من اضطهاده لها كأنثى، وهي أخيراً تستخدم (أنوثتها) في الانتقام لوالدها، فتُقْدِم على قتل الجنرال الألماني بالسّيف التراثيّ.

لا شك أنّ رواية "خارج الحريم"، وهي تصور لنا بطلة تناضل للخروج عن الدور التقليدي للحريم في بلاد الشرق، كانت مخلصة لتقاليد كتابة الرواية في تلك المرحلة المبكرة، فظهرت فيها المبالغات، وقدِّمت البطلة في صورة مثالية من الجمال والأدب، إذ غَلّبت من بعد التردد حسَّ الواجب والمسؤولية، لا حسّ العاطفة، ولم يدفعها تمردها إلى إنكار ذاتها القومية، فرفضت الآخر/ الأوروبي مع وعوده الزائفة بالحرية، وتكشّفَتْ عن كاتبة ومحاربة، وهي صورة تستحق تسميتَها في ذلك الوقت –خارج الحريم– وهنا يحق لنا أنْ نتساءل أمام وصف د. السعافين لها في كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام" بأنها نتاج التأثر بالرواية الغربية، وأن ثورة البطلة فيها على القيم والتقاليد عارمة، إذ يقول: "وتبدو آثار الثقافة الغربية واضحة في هذه الرواية، كما نجد الدعوة إلى الحرية قوية حتى إنها تأخذ صورة غريبة متطرفة ، فثورة جيهان على القيم والتقاليد عارمة، مما يعطي انطباعاً بأن هذه الثورة لا تنسجم مع طبيعة المجتمع التركي في ذلك الوقت ..."[2]، وذلك على الرغم من أن تقربها من

---

(1) الريحاني، أمين، (1948). خارج الحريم. ط2، بيروت:مطابع صادر ريحاني. الطبعة الأولى،عام 1917.
(2) السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام. ص135.

الجنرال الألماني/ رمز الحضارة الغربية قد تماشى مع الرغبة في اقتباس ما في تلك الحضارة من مبادئ إيجابية، وجاء قتلها له تعبيراً عن رفض ما في تلك الحضارة من استعلاء على الغير، واستغلال للأمم الضعيفة، أما احتفاظها بالجنين الأوروبي فربما يحمل في طياته إيحاءً بضرورة التواطؤ مع الغرب من أجل الحصول على حضارته، أو أن على الحاضر أن يقدِّمَ بعضَ تنازلٍ من أجل المستقبل، فيأخذ ما ينفعه من أوروبا، دون أن يكون تابعاً لها. ولا يستقيم فهم الرواية – في تقديرنا– دون تلك الأبعاد الرمزية بالغة الدلالة.

فإنْ كان الجنرال هو الغرب بوجهيه المتناقضين – الوجه الحضاريّ والوجه الاستعماريّ – فإنّ (جيهان) – الأمة التركية الصاعدة – قد قررت الاحتفاظ بالجنين لنفسها من جهة، وقتل الجنرال من جهة أخرى، وفي ذلك دلالة واضحة. لهذا، لا يمكن لنا أنْ نفسّر ثورة جيهان بأنّها ثورة ضد التقاليد وحسب.. إذ إنّ لها وجهاً آخر لا يمكن إغفاله..

مالت الرواية العربية في المرحلة التالية نحو الاتجاهات الواقعية وإنْ أعاقتها بقايا رومانسية متشبثة بوهمها [1]، ويمكننا أنْ نقدِّر هنا أنّ انتشار التعليم على نطاق واسع، وبروز كُتّاب من طبقات اجتماعية أدنى، والانفتاح على تجارب الشعوب الأخرى في حركات تحررها السياسيّ والاجتماعيّ، وتنوع الترجمات، بالإضافة إلى حصاد الهزائم على أرض الواقع، وانعدام الثقة بين الطبقات الشعبية وممثليها الذين لم يحققوا أياً من آمالها سواءً بإشاعة العدالة أو بتحرير الأرض، ساهم ذلك كلّه في جعل الرواية تتخذ موقف المعارضة لما هو قائم[2]، فتسلّط جهودها لكشف الزيف وفضحه ، وتحليل الهزائم، ونقد المجتمع وما آل إليه.

إذن، فقد ارتبطت الرواية بمُقَدَّرات الأمة ومآسيها، فطبّعتها بطابعها الخاص، وأرست جزءاً كبيراً من ملامحها، وأعاقت نموَّها عبر إثقالها بأحمال أيديولوجية وتنظيرية، تدافع عن المبادئ والمواقف المتصلة بالأوضاع العربية، وخير مثال على ذلك موجة الرواية الوجودية التي شاعت مطلع الخمسينات[3]، فأنَّتْ الرواية من ثقل ما حُمّلت.

وفي هذه المرحلة نشهد تغيّراً في صورة المرأة في الرواية، و بَدْء حضور روائي نسائي

---

(1) وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة،ص132.
(2) درّاج، دلالات العلاقة الروائية،ص53.
(3) الخطيب، حسام، (1991). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية . ط٥. دمشق : مطابع الإدارة السياسية، ص91-124.

متزايد، إذ غدت المرأة في الرواية الواقعية هي الأم /المثال/ رمز الوطن والشخصية الوطنيـــة، أو أصبحت تعبّر عن الطبقة الاجتماعية، فهي الزوجة المحافظة أو الحبيبة التابعة، وهي الأرستقراطية المتعالية، وهي الخادمة العاملة الكادحة، وبدأت تظهر في الرواية شخصية المومس الفاضلة، ويعلل غالب هلسا في كتابه "المومس الفاضلة ومشكلة الحرية" شيوع هذه الشخصية /النمـــوذج بـــصيغتها العربية، لدى الكتّاب العرب– حتى ذوي الاتجاه اليساري– على الرغم من ندرتها في الواقع، بأنها كانت البديل الذي اصطنعته ذهنية المثقفين كتعويض عن غياب المـــرأة الحرة في واقـــع الحـــال، فهي تكثف ثلاثـــة أنماط متراكبة: نمط الأم المعطاء، ونمط العاشقة الرومانسية، ونمط مانحة اللذة/ الجسد، وحيث أنّ تطور الحياة المعاصرة، واكتسابها بعض المزايا المدينيّة يتطلـــب امـــرأة حـــرة مشاركة للرجل، ولمّا كان تحقيق ذلك مستحيلاً دون تغيير جذري في البنية الاجتماعية والثقافيـــة – وهذه مسؤولية لم يأخذها المثقف على عاتقه–كان اصطناع هذا النمط هو الحل الأسهل على صعيد فن الرواية[1]، وفي مثل هذا النموذج تم استغلال سماته كلّها لصالح البطل/الرجل، فهي تعطيه بـــلا حدّ كأم، وتخلص له كعاشقة، وتهبه اللذة بلا شروط كمومس.

ومن ناحية أخرى غدت هذه النماذج الثلاثة، مؤشراً واضح الدلالة على صـــراع الطبقـــات الاجتماعية، فارتبطت المومس بالطبقة الكادحة، والأم بالطبقة الوســـطى المحافظـــة، والحبيبـــة المتعالية بالطبقة الأرستقراطية المتحررة[2].

لئنْ كان عام 1967 مفصلاً رئيساً في التاريخ العربي المعاصر، فلقد كان كذلك بالنسبة إلى تاريخ الرواية العربية، فقد ازدادت المسافة التي أشرنا إليها سابقاً بين الشعب المخـــذول ومـــن يمثّله في السياسة، وَوُجِّهَت ضربة قاسية إلى الروح العربية، ردّتها إلى واقع حالها المتـــردي، وأزاحت الوهم الذي ران عليها، وأبرزت حضور الآخر / المحتل المتفـــوق، الـــذي سيـــشكل استمرار وجوده وتعمقه كابوساً دائماً للوجود العربي عبر الأزمنة المتتالية، حيث لـــن تـــستطيع الأنا النظر في مرآة ذاتها دون أن تراه ماثلاً أمامها بكل وقاحته واستبداده، فيرتدّ النظر حسيراً.

في ظل هذا الواقع المهزوم، ستتخذ الرواية العربية طريقها، وستكون علامة على تراجعه

---

(1) هلسا ، المومس الفاضلة ومشكلة الحرية. ص١٧٦ - ١٧٧ . يضرب غالب هلسا أمثلة على اســـتثناءات لنمط المومس تجلت في أدب نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وهي المومس المنـــسجمة مـــع مـــصلحتها الشخصية بعيدًا عن المثالية.

(2) يرى طه وادي أن خير مثال لهذا التنوع في النماذج وارتباطاته الطبقية نجده في أدب نجيب محفوظ.

وتردِّيه، لا صعوده المتوالي كما حدث للرواية الغربية[1]، وستتخذ الرواية مرة أخرى موقف المواجهة والمجابهة، ونقد الذات، وهنا ارتدت الأنظار إلى واقعين داخليّين: الواقع النفسي الحضاريّ للذات العربية، وواقع الأنظمة المسيطرة القامعة.

واتجهت الرواية نحو تأصيل ذاتها من جديد عبر البحث عن وسائط تعبيرية تراثية، وسنجد في توظيف البعد الأسطوريّ واستلهامه في الرواية العربية – بما يحيل إليه من ماض عابق للذات المهدَّدَة – مَلْمَحاً هاماً في هذا التأصيل، وستغدو العودة إلى الذات عودة حميدة، إذا هي انفتحت على مكونات الذات، وقدراتها الكامنة، فكان أن ولدت رواية " الحساسية الجديدة " بتعبير إدوار الخراط.

يرى إدوار الخراط في رواية الحساسية الجديدة: "إثارةً للسؤال لا تقديماً للأجوبة ، مهاجمة المجهول لا رضى عن الذات"[2] ، ويقدّم تمييزاً أولياً لتياراتها للكشف عن قائمة الاهتمامات التي يمكن رصدها في هذه الرواية الجديدة،أما التيارات التي يقترحها فهي :

- تيار التَّشييء أو التغريب : ويمثل الرفض المشبوب لعالم القهر والإحباط، ومثاله أدب الياس خوري وزكريا تامر.
- تيار استيحاء التراث: ومثاله أدب جمال الغيطاني وإميل حبيبي.
- التيار الداخلي أو العضوي: ويمتاز بلغة حسّية متفجرة، ومثاله أدب حيدر حيدر وإدوار الخراط.
- التيار الواقعي السحري: ومثاله أدب بدر الديب ومحمد شكري.
- التيار الواقعي الجديد: ومثاله أدب صنع الله إبراهيم ، وخيري الشلبي [3].

وقد ضمّت د. شرين أبو النجا هذه التيارات التجديدية في الرواية العربية بصفتها الرافضة إلى مجمل "الأدب الأنثوي" .. الذي يعارض ويناهض "الأدب الذكوري" بالمعنى الاجتماعي وهو أدب يحيل إلى الثقافة المسيطرة. مكرِّسا حضورها من حيث يريد نقدها [4].

---

(1) زيرافا،ميشيل،(1985).الرواية والأسطورة،ترجمة صبحي حديدي.ط1.اللاذقية:دار الحوار. ص32-65.

(2) الخراط، إدوار، (1993) .الحساسية الجديدة. ط1. بيروت: دار الآداب، ص11 .

(3) الخراط، الحساسية الجديدة، ص15ــ20 ، نلاحظ هنا أن الخراط لا يذكر ضمن هذه التيارات سوى كاتبتين هما سلوى بكر وهناء عطية ،في حين يعدد عشرات الكتّاب.

(4) أبو النجا، شرين،(1998).عاطفة الاختلاف:قراءة في كتابات نسوية.ط1،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص38.

ويمكن بدورنا أن نضيف أسماء روائيات عربيات أبدعن أدباً خارجاً عن المألوف الاجتماعي والثقافي، وإن تأخر إنتاجهن إلى منتصف السبعينيات ووجد زخمه في الثمانينيات والتسعينيات ..وتجلى ذلك في روايات كلّ من: غادة السمّان، وحنان الشيخ، وسحر خليفة، ونجوى بركات ،وهدى بركات وأنيسة عبود وليانة بدر ورضوى عاشور.. وغيرهن.

وإنْ كان التغيّر في الشكل يحيل بالضرورة إلى تغيّر في الرؤية ، وإنْ كان توظيف الأسطورة على سبيل المثال – بما تنطوي عليه من لا تاريخية– قد جاء لينتقد الحسّ التاريخي والقدري الذي وصم تعامل العربي مع أزمات واقعه ، فإنّ علينا ألاّ نبالغ في التعويل على مثل هذه التغيّرات ... فصحيح أن ترجيع النظر في السرديات العربية القديمة واستثمارها، يغذي جانب الحفاظ على هوية حضارية عربية ، وإعتاق الذات من دائرة الآخر / الغرب والخوف من التماهي معه، إلا أنه يعكس – على الرغم من ذلك – نزوعاً هروبيّاً لدى الذات العربية في استثمارها لشخصية المخلّص على سبيل المثال [1]، أو تملّصها من الرقابة السياسية المحاصرة عبر الرمز والتورية، بل إن الانزياح والتغيّر في الرؤية الذي تشي به رواية"الحساسية الجديدة" يتضاءل حين نحدِّق في المشهد الروائي العربي المعاصر، فنجد الغلبة لتيار الرواية التقليدية التراتبية[2]، الأمر الذي يقدم لنا دلائل على شكل التطور الذي يسير إليه المجتمع العربي، فأولئك الذين يقدّمون رواية جديدة ما زالوا على هامش الحراك والفعالية الاجتماعية والحضارية، إنهم مسموعون ومفهومون إلى حد كبير، لكنْ من النخبة الثقافية حسب!

وهكذا، كان للرواية العربية أن تكون رواية رثاء طويلة [3]، أو صرخة احتجاج ضائعة[4]، طالما أن المثقفات والمثقفين مازالوا فئة معزولة، وطالما أن الثقافة ليست هي مدار الأولوية

---

(1) صالح، نضال،(2001).النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة.ط1. دمشق:اتحاد لكتاب العرب،ص69.

(2) أبو نضال، نزيه، (1996). علامات على طريق الرواية في الأردن. ط1. عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ص 15–16. وسليمان، نبيل، (1999).حوارية الواقع والخطاب الروائي. ط2. اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع. ص30، وص61–70.

(3) صالح،النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص70.

(4) يرى كثير من النقاد أن أدب الواقعية النقدية إن هو إلّا استمرار لنغمة الاحتجاج الرومانسي. ينظر الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص138 والسعافين، تطور الرواية العربية، ص316 و وادي ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص258.

لجموع الأمة العربية المطحونة بالفقر. وحيث أنّ الرواية شكّلت ما يشبه التأريخ لأزمات هــذه الأمة، فقد كانت علاقة المرأة بالرجل وأشكال التعبير الروائي عنها إحدى مظاهر هذه الأزمات، وشكّل تاريخ "الكتابة الروائية النسائية" مظهراً آخر لها.

وفي رواية "الحساسية الجديدة" بدأنا نقع على صور أصدق تعبيرا عن شخــصية المــرأة، وأخذت الرواية تلقي مزيداً من الضوء على واقع معاناة المرأة ذاتا تتعرض أكثر مــن غيرهــا للظروف القامعة، لا مرآة لتمنِّيات الكاتب*.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

*** تصلح روايات إميل حبيبي وحيدر حيدر وصنع الله إبراهيم وغالب هلسا أمثلة على الصورة الجديدة، في حين ظلت المرأة تدور في فلك الصور القديمة لدى آخرين.. وتبدو لنا روايات جبرا إبراهيم جبرا مثالاً صارخا على ذلك.**

ثانياً : رواية المرأة في الجهود النقدية

لا يمكننا فصل فعالية المرأة الأديبة عن ظروفها المحيطة، ممثلة ببنى المجتمع وأنظمته، وإنّ تاريخ رواية المرأة العربية هو تاريخ تحررها، ومحاولاتها الدائبة لكسر الصورة السالبة التي رسمتها الثقافة لها، وتأكيد استقلاليتها وقدراتها الفاعلة، ويعني ذلك أنّ ما يعتري تاريخها الأدبي من خلل أو ضعف وتعثر..سيجد معلّلاته في الشرط الاجتماعي الذي يقصيها لتؤدي دوراً محدداً، وهنا لا يكفي أن تحصل المرأة على قسط من التعليم مهما علا، أو تتقلّد بعض المهام، طالما أنّ ما أعِدّت لتكونه يتقلص إلى دور التابع، وطالما أن صورتها القارّة في الثقافة تظهرها موضوعا للرجل[1]، لا ذاتا مكافئة يحق لها أنْ تطوّر منظورها ورؤاها وطموحاتها، وطالما أنّ هذه الصورة ما تزال مسيطرة وفاعلة، تحتاج من أجل تجاوزها تغييرا اجتماعيا جذريا، بل تحتاج خلخلة مجمل مقولات الثقافة المسيطرة التي هي ثقافة تمييز واستعلاء تمارس استلاباً اقتصادياً وجنسياً وعقائدياً في حق المرأة[2].

درجت الثقافة الأبوية في المجتمعات كافة، على صياغة دور للمرأة يقف عند حدود جسدها، ومهماته البيولوجية، فعوملت على أنها "جنس آخر" [3] بتعبير سيمون دي بفوار، أي أدنى قيمة، وحصِرت بمهامها الجسدية، وبفعل هذه السيطرة- ذات الجذور الاقتصادية- لم تحظ المرأة بالفرصة لتجرّب وتفكر انطلاقاً من ذاتها، سيّما أنّ الثقافة المهيمنة قد سعت طوال الوقت لإضفاء صفة الإطلاقية والقداسة على مقولاتها[4]، وغدا من المفروغ منه أن يبدو دور المرأة في الوجود تكميلياً، وأن مهمتها تتبلور في جعل العالم أكثر راحة وإسعاداً بالنسبة لشقٍّ الوجود الآخر/ الرجل، دون أن تعبأ بسؤال سعادتها أو وجودها، بل بالأحرى أن تجد سعادتها الكبرى في هذه المهمة*.

---

(1) زيعور،علي، (1987).التحليل النفسي للذات العربية.ط4.بيروت: دار الطليعة، ص 81-94 و117.

(2) حجازي، مصطفى، (1980).التخلف الاجتماعي/سيكولوجية الإنسان المقهور.ط2.بيروت:معهد الإنماء العربي، ص 221-227.

(3) دي بفوار، سيمون،(1979).الجنس الآخر.ط1. بيروت: المكتبة الحديثة للطباعة والنشر،ص6.

(4) spender, dale, man made language.
http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ot/spender.html.

* تناقش سيمون دي بفوار هذه النقطة بإسهاب، وترى أن وضع المرأة لا ينـاقش من منطلق إحساسها بالسعادة، وإنما من منطلق الإحساس بقيمة الوجود ومغزاه، إذ قد تبدو المرأة سعيدة بإلقاء مسؤولية وجودها على الرجل ، فتدفع الحيرة عن نفسها، لكنها تدفع ثمناً في المقابل هو بقاؤها على الهامش، في حين قد يدفع الرجل حياته دون تردد ثمناً لمغامرة الحياة وتجريبها. وهنا قد نجد دلالة في أنْ نقارن بين حالة المرأة السعيدة بتبعيتها وسلبيتها، بحالة بعض العبيد الذين رفضوا تحررهم بداية عهدهم بالحرية، ورجوا أسيادهم إبقاءهم تحت أكنافهم ، فالحرية بدت لهم فضاءً مجهولاً، مقارنة بحياة العبودية التي اعتادوها.

ليس هنا معرض شرح وتتبع للظروف القاسية التي أقصت المرأة عن استكمال فعاليتها في الوجود، وأبقتها – سعيدة أو تعيسة – في الظلّ، لكن لا بدَّ في هذا المقام من التنبيه إلى أن ما قدَّمته المرأة من إبداع متزايد كمّاً ونوعاً، قدمته ضمن وإثر حالات مريرة من الصراع لإثبات الذات، وإزاحة تهمة القدر البيولوجي الذي كفّن وجودها طيلة آلاف السنين، وإزاحة تهمة الأنوثة بالمعنى الاجتماعي / الثقافي – الذي يجعلها رديفاً للرقة والحشمة والضعف – عمّا تكتبه أو تجرّبه من أدب[1].

فقد حملت تسمية "أدب النساء" منذ بدايتها التي اختصّت بالشعر، ظلالاً تقييميّة دونيّة، وتبدّى للنقاد أنّ ما تكتبه المرأة سيقارب مكانتها الهامشية وأدوارها الاجتماعية، ففي الشعر ستكتب الرثاء وقليلا من الفخر بالآباء، وفي النثر ستكتب موضوعات اجتماعية وعاطفية، ولّما كانت هذه الأحكام صحيحة بالنسبة لظرفها التاريخي، وتجد أدلة في كتابة النساء قديماً وحديثاً، فقد جرى النظر إليها كأحكام مطلقة تطبع كتابة النساء[2]، مما يفسر محاولة التنصّل من الانضواء تحت رايتها بالنسبة لكثير من الكاتبات، وذلك بناءً على تلك الأحكام المسبقة*؛ التي أثبتت حركية الثقافة في الإبداع النسائي والنظريات النقدية أنها أحكام نسبية ، قد تناسب مرحلة من كتابة المرأة هي مرحلة التقليد، ولكنها لا تصلح للمراحل اللاحقة.

وبذلك، فعندما تكتب المرأة فإنها تكتب من موقع مغاير لذات الكاتب، ومن خلفية شعورية مثقلة بإكراهات مغايرة، سواء صدرت في ذلك عن وعي منها أو عن لا وعي، فتاريخها هو الإقصاء. وبدل أن يسلّط الضوء على الأسباب الموضوعية التي قادتها إلى هذا الموقع المتدني من التاريخ، تم التنظير لهذا الضعف والنقص على أنه أساسي في طبيعتها، وهو الذي قادها لمكانتها الهامشية في الحراك الاجتماعي والسياسي والثقافي[3].

وستضيء لنا زاوية النظر هذه ملامح معتمة من صيرورة السرد النسائي ، وقضاياه

---

(1) الأعرجي،نازك، (1997).صوت الأنثى.ط1 .دمشق: دار الأهالي للطباعة والنشر، ص8.

(2) الحوفي، أحمد، (1963). المرأة في الشعر الجاهلي. القاهرة: دار الفكر ا لعربي، ص591 وما بعد، وتورد بعض القصص التراثية اتهام الشعراء للخنساء بأنها فائقة الذكورة لتفوق شعرها.

(3) دي بفوار، الجنس الآخر، ص 9–10 .

*** في الاستفتاء الذي أجرته مجلة الكاتبة في عددها الثاني حول مصطلح الأدب النسائي، رفضت هذا المصطلح ثماني كاتبات من أصل إحدى عشرة كاتبة، وكان تعليلهن لهذا الرفض بأنّ الإبداع لا جنس له، وأن هذه التسمية إن هي إلا حجاب لعزل أدب المرأة،ينظر: مجلة الكاتبة.عدد 2. 1993 ص34.**

وإشكالاته، وبالأخص صورة المرأة كما تبدّت في مراحله المتتابعة.

لا تحفل الدراسات النقدية الكلاسيكية التي تناولت الرواية العربية بالإسهام النسائي في هذه الصيرورة، فقد أُغْفِلت بدايات مشاركة المرأة إغفالاً ذريعاً، ولم تحظ خمس عشرة رواية كتبتها المرأة حتى عام ١٨٩٩م باهتمام يذكر، وحول هذا الأمر تعلّق د. بثينة شعبان فترى أنّ : "الروائيات زينب فواز وعفيفة كرم وفريدة عطايا قد ساهمن بولادة الرواية العربية تماماً كما ساهم البستاني وزيدان ومراش وهيكل. والفرق الوحيد هو أنّ أعمالهنّ لم يذكرها النقاد من قبل، ليس بسبب أي خلل فنّي أو غيره في هذه الأعمال، ولكنْ ببساطة لأنّ هذه الأعمال قد كتبت من قبل نساء"[(1)] .

وكان الإنصاف يقتضي أنْ تناقش هذه الأعمال شأنها شأن غيرها ضمن مرحلة نشوء الرواية العربية، وبدء حضورها وتشكّلها، كجزء أصيل من المشهد الثقافي.

أما الروايات النسائية في مراحل ما بعد النشأة، رومانسية ووجودية وواقعية، فتشير الدراسات إلى بعض منها، وتحظى كتابات بعينها باهتمام أكبر، لمخالفتها السائد – اجتماعياً – وليس فنياً !! كأعمال ليلى بعلبكي وكوليت خوري وغادة السمان، حيث تطلق بحقها أحكام سريعة غير ممحّصة، فتصفها بأنها أعمال فردية، وجودية، غلب عليها صراخ الذات، والدعوة للحرية والإباحية، وكافٍ بهذه الأحكام درساً رادعاً للمرأة الكاتبة، التي ابتدأت تبحث عن لغتها الخاصة.

ويمكننا عبر استعراض عدد من هذه الآراء ملاحظة التكرار الذي يلوِّنها، وكأنها مستنسخة بعضها من بعض، وقد يسهم إلقاء الضوء على عدد منها في توضيح هذا الأمر.

يصف غالي شكري شخصية (لينا) في رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي: "الكاتبة عمدت إلى صياغة لينا تمثالاً مجوفاً للحرية، فجاءت ثورتها الخالية من أي مضمون فلسفي تعبيراً سالباً عن أزمته"[(2)]، في حين تتصاعد لهجة الانتقاد لدى د.سيد حامد النساج فيصفها بأنها: "تطلق لنفسها العنان فتصرخ صرخات محمومة، وتثور ضد كل الأمور وكل المحرمات، وضد الشكل التقليدي للرواية، وتبلغ ثورتها حداً يجعلها في "أنا أحيا" تدفع البطلة إلى العنف مع والدها ، من خلال

---

(1) شعبان،بثينة، (1999) .مئة عام من الرواية النسائية العربية.ط1. بيروت: دار الآداب ص63.
(2) شكري، غالي، (١٩٧١).أزمة الجنس في الرواية العربية. ط١.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٢٨٥.

فردية مطلقة من كل ضابط، وهي أيضاً تعالج قضية المرأة والجنس بصراحة ووضوح، وتنكر على المرأة في لبنان والمشرق العربي سكوتها على وضعها الحالي ... وفي كل صفحة نفاجأ بكثير من الأنّات المحمومة والآهات المأزومة التي ما تلبث أنْ تزأر وتئنّ"[1].

ويحمل القسم الذي خصصه د. إبراهيم السعافين لدراسة روايتَي الكاتبة ليلى بعلبكي عنواناً دالاً: "ليلى بعلبكي وصراخ الذات"، ويصدر تعميماً على فعالية المرأة الروائية استنادا إلى تينك الروايتين، حين يقول : " حاولت المرأة أن تعبر عن همومها الذاتية في أعمالها الروائية ، فعكست فرديتها في إطار من القلق واليأس والصراخ والنشيج، مطلقة أنّات محمومة ، وصرخات مجنونة لتكشف عن واقعها السيئ من خلال فردية منطلقة من كل قيد ، مستلهمة الفكر الوجودي في الحرية والمسؤولية بصورة سطحية ، وقد استأثرت قضية المرأة والجنس باهتمام الرواية النسائية " [2].

أمّا د. إبراهيم الفيومي فهو لا يخصص في كتابه "الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام " 1939-1967" للرواية النسائية التي ضمّها إلى تيار الواقعية النقدية سوى خمسة أسطر، تتشابه في أحكامها مع الرؤى السابقة، ويكون مرجعه في الحكم مقالة "الاستلاب في الرواية العربية" لجورج طرابيشي المنشورة في مجلة الآداب /١٩٦٣، يقول: " هذه الفترة سجّلت ظهور مجموعة من الأعمال الروائية بأقلام نسائية أمثال ليلى بعلبكي وليلى عسيران وكوليت خوري ، غير أن هذه الأعمال – نتيجة لأوضاع المرأة في البيئة الشامية – غلب عليها التوتر وصراخ الذات والشعور بالظلم ، مما جعلها تتسم بالعاطفية المفرطة والانطواء على الذات ، مما نأى بها عن الواقعية الفنية"[3].

مثل هذه القراءات المستعجلة المتشابهة لرواية المرأة، ستبدو محدوديتها، بل وجنايتها، حين تتصدر أقلام نقدية مغايرَة لمقاربتها،فتجد لديها ما تقوله بعيداً عن الإدانة المطلقة أو التحيّز المسبق[4].

---

(1) النساج ، سيد، (١٩٨٢) . بانوراما الرواية العربية. ط٢. القاهرة : مكتبة غريب، ص٢٠٦.
(2) السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام. ص٤٩٣
(3) الفيومي ، إبراهيم، (١٩٨٣). الواقعية في الرواية العربية في بلاد الشام. ط١. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع ص١٠٨.
(4) ينظر العيد، يمنى، الخطاب النسوي المضاد http://adabmag.com/issue%203-4-2003/p[1].49.htm وبرادة، محمد، المرأة والإبداع في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية http://www.diwanalarab.com/imprimersans.php3id_article=432 وشعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائية.

لكنّ تلك المرحلة و المراحل اللاحقة لها – حتى مطلع التسعينات – كانت تجسيداً لسطوة النقد بصوته الذكوريّ المتفرد الوحيد، حتى أن جورج طرابيشي الذي يعدّ مداخلاته النقدية نوعاً من الإنصاف لأدب المرأة، يقدم رؤية بالغة التشاؤم لمستقبل رواية المرأة، فيُحوِّل بتنظيراته ما هو سمة متغيرة – قد تشيع في الأدب لأسباب يمكن تحليلها – إلى قدر مطلق، لا سبيل إلى ردِّه أو مقاومته وتغييره ، فبما أنّ العالم قد صاغه الرجال وأقصوا المرأة إلى خلفيته، كتِب على الرواية النسائية ألاّ تبارح التأثّر و الإحساس لا التأثير و التغيير.

فبعد أنْ يقرّ بأن رواية المرأة مغايرة لرواية الرجل، ويحاول أن يجد ما يميّز كلاً منهما عن الأخرى ، يميل إلى تعميم الحكم و إطلاقه: "فالعالم هو المحور في ما يمكن أن نسميه رواية الرجال، أما في الرواية النسائية فالمحور هو الذات، ولهذا كانت قوة البناء هي المطلب الفني الأول في رواية يكتبها الرجل، أما رواية المرأة فتستمد جماليتها في المقام الأول من غنى العواطف و زخم الأحاسيس...ففي عالم احتكر الرجال لأنفسهم فن صنعه لا يضير النساء في شيء أن يقتصر دورهن رغماً عنهن على فن الإحساس به"[1].

وهنا لم يكن القصد هو الإشارة إلى تلك الأسلوبية التي دعت إليها المنظّرات النِّسْويات في الغرب ابتداء من سبعينات القرن المنصرم، بدافع من حس الرفض و الاختلاف مع معايير الكتابة الذكورية السائدة، أو بدافع من رفض التقوقع على الذات، و الرِّضى بالقدر المقسوم، كما يستشفّ من الفقرة المقتبسة السابقة.

تتكرر تلك الرؤية المصاغة بحتمية لا تقبل الجدال في كتاب "المرأة في كتاباتها: أنثى برجوازية في عالم الرجل" [2]، ففي مثل هذه المقاربات، لم يتم النظر للإسهامات الروائية النسائية على ضوء ظرفها التاريخي، ومن منطلق وعي المرأة وحريتها المتاحة، و السطوة الاجتماعية و الثقافية التي تتسرب إلى كتاباتها، فكانت الأحكام تطلق بإحكام، وتزري بإنتاج المرأة عامة ،بل إنّ لغة النقد تصل أحياناً حدّ التجريح، وما ينبغي أنْ تربأ عنه اللغة النقدية، حتى وهي تعالج الظواهر السالبة، وتسلط النظر على مأزق الكتابة، إذ يقول د. عفيف فراج في معرض انتقاده لبطلات الكاتبات البرجوازيات ... اللواتي يتخاذلن أمام ضربات الواقع

---

(1) طرابيشي،جورج، (1978). الأدب من الداخل.ط1 ، بيروت: دار الطليعة، ص11–12 .
(2) الحميدي،أحمد جاسم،(1986).المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل.ط1.دمشق:ابن هاني.

سريعا: "ولا شك أنّ هذا التهيّب الوجل أمام التجربة، أقعد معظم كاتباتنا عن رحلة السندباد، فاخترن السلامة والتكيّف بدل المغامرة، وبقين يكتبن من على الضفة عن مجرى لم يغتسلن فيه ولم يصارعْن تياراته، فسقطن فنيا بعد أنْ استسلمن واقعيا"[1]، ويضيف: "يخلعن عنهن ريش أجنحة الصقور، ويهبطن إلى قنٍّ أليف: دجاجا يسعى بين الدجاج"[2]، ولنلاحظ بداية أنه قصد بنقده (الكاتبات) وليس (بطلات) النصوص، ذلك أن الكاتب والكاتبة تتقدم نصوصهما– أو هكذا نفترض– بتقدم الخبرة والتجربة والوعي والكتابة.

فالكاتب الذي لا يرضيه أنْ تتراجع المرأة عن منجزاتها، يرى المسألة من موقع آخر ويقيّمها بنظرة مثالية، لا تكاد ترى الاصطراع الداخلي الذي ميّز بطلات تلك المرحلة أواخر الخمسينات وبداية الستينيات، إذ كان التمرد يتضمن التضحية بجانب الأمن الاجتماعي والقيمة الاعتبارية التي تحظى بها المرأة/ البطلة إنْ حافظت على دورها المألوف، وكان يفتح باباً يودي إلى الضياع: فقد صاغ المجتمع لها دورا ترفضه،لكنها لم تستطع خلق بديلٍ مرْضٍ عنه، وإنْ كانت حركتها فردية فلذلك دلالة أخرى، حيث كان مجتمعها برمّته يقاوم انطلاقتها، فهي في واقع الحال وحيدة بلا سند. وسنجد أنّ بطلات تلك الروايات عكسن خيبة مريرة ممن بَدَوا بشارةً أمامهن، أعني مجتمع المثقفين. وبهزيمتها أثبتت البطلة قاعدة تاريخية ذهبية: فالتغيير إنْ لم يعمّ ويصبح قاعدة لا يعوّل عليه. لكننا نردف هنا أن ما قدَّمته تلك الأعمال الروائية هو نتاج مرحلتها، التي سيتم تجاوزها بعد مخاض طويل في أعمال تالية.

غير أننا سنجد ظاهرة الاستخفاف بالإبداع النسائي، وسهولة إصدار الأحكام، والجرأة عليها حين تتعلق بالمرأة، تستمر في كتابات نقدية لاحقة، تعبر عن خلفيتها الثقافية المتحيزة، وستطال هذه الأحكام المتسرعة روائيات أثبتن حضوراً مميزاً في المشهد الثقافي، وسنجد نموذجاً واضحاً لهذا النقد في قراءة د. عبد الله أبو هيف لإبداع الروائيتين "سحر خليفة" و"حنان الشيخ" في كتابه "الجنس الحائر". إذ سرعان ما ينساق الناقد وراء التهمة الشائعة لسحر خليفة ، فيكرر وصفها بأنها كارهة لجنس الرجال*، وأن أدبها يكشف " نزعتها النسوية المعادية

---

(1) فراج ، عفيف، (1975). الحرية في أدب المرأة . ط1 ، بيروت : دار الفارابي، ص 16.
(2) المرجع نفسه، ص 16.
*** يتتبع حسن نجمي في كتابه " شعرية الفضاء السردي " عدداً من الدراسات التي انتقدت سحر خليفة، ووجهت لها تلك التهمة بناءً على صورة الرجل في رواياتها، كأنها تنال منهم شخصياً لا من الثقافة الأبوية التي يرمزون إليها أبطالاً في عمل فني.ينظر: نجمي، حسن،(2000).شعرية الفضاء السردي.ط1. بيروت : المركز الثقافي العربي ، ص178–182.**

للرجـــل"[1] ، ويعلّق علـــى رواية "باب الساحة ": "فهي ذروة هجاء الرجل وذروة مـــديح المـــرأة معاً. فالرجال أنذال دائماً والنساء مناضلات دائماً، يواجهن قهر الاحتلال وقهر الرجل"[2]. وهـــو إذ يصف روايتها الأولى "لم نعد جـــواري لكم" بأنها تدور حول "نساء يلهثن وراء الرجـــال ورجـــال يلهثون وراء النساء"[3]،يصدر حكماً سطحياً ارتجالياً على روايتها " الميـــراث " دونـــــما تـــردد : "وعادت سحر خليفة في روايتها الأخيرة " الميراث " إلى مألوف كتابتها الأولـــى خلـــــل مقاربـــة الرواية الاستهلاكية والانشغال بعلاقات النساء والرجال، على الرغم من إحساسها بقـــضية وطنهـــا الذي كان شاحباً وواهيـــا" [4]، وهو ما يخالف رأينا في رواية نعدّها أنضج ما كتبت "سحر خليفـــة" حتى تاريخها، وهو ما سيناقش في الفصل التالي*.. أما في نقده لروايـــة حنان الشيخ " بريد بيروت " فنقع على تناقض وازدواجية في الأحكام حين يتعلق الأمر برواية كاتبة لا كاتب، ففي حين يصف الرواية بأنها "تمعن في وصف الجنس، والشبق الجنسي لهذه المرأة التي لا تجد خلاصاً إلا بالجنس غالباً، وكأن الرواية نص أيروتيكي بالدرجة الأولى"[5]، ثم نجده يتتبع هذه المشاهد ويقدّم ثَبَتاً بهـــا للقارئ المتحفّز، مفرداً لذلك ثماني صفحـــات، ليستخلص النتيجة التالية: "غيـــر أن هـــذا الهـــوس الجنسي يفتقر للتسويغ الفكري والفني غالبـــا.." [6]، بيد أننّا لا نجده يبدي الاهتمام ذاتـــه لدى نقاشه التفصيلة ذاتها في رواية " المسرّات والأوجاع " لفؤاد التكريتي، فعلى الرغم من أنّه يورد بأنّ ثلثها قد خصِّص للمشاهد الجنســـية التي لا تقتضيهـــا الضرورة الفنيـــة – أي ضعف المساحة الروائية بالمقارنة مع رواية "بريد بيروت" – غير أنّ ذلك لا يحظى منه إلاّ بتعليق من خمسة أسطـــــر لا غير[7].

لا يقدم العرض السابق صورة كاملة فيما يتعلق بالنقد الذي وجِّه للتجارب الروائية النسائية، ذلـــك أنّ نوعـــا آخر من الدراسات بدأ بالظهور مع عقد التسعينات، وقد تأثَّر هذا التيارَ النقدي

---

(1) أبو هيف، عبد الله، (2003).الجنس الحائر . ط1، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ص 302.
(2) المرجع نفسه ، ص304.
(3) المرجع نفسه ، ص302.
(4) المرجع نفسه، ص304.
(5) المرجع نفسه، ص265.وإن كـــان لنـــا رأي آخـــر مغاير تمـــامـــاً لرؤيته هذه،ينظـــــر الفـــصل الأول، ص145-146 من هذا البحث.
(6) المرجع نفسه، ص 282.
(7) المرجع نفسه ، ص96.
*** ينظر الفصل الأول من هذا البحث، ص: 138-139.**

الجديد، عاملين هامين:

الأول: تواتر الإبداعات النسائية المميّزة، وفي حقل الرواية تحديداً، الأمر الذي فرض حضوره على الساحة النقدية التي لم تستطع تجاهل هذه الأعمال، سيّما أن عددا منها قد شكّل إضافات نوعية في حقل الإبداع الروائي العربي.

الثاني: اتساع دائرة التفاعل مع التنظيرات النسوية الغربية التي انفجرت في السبعينات من القرن العشرين، وقدَّمتْ تنظيرات وتطبيقات نقدية غير مسبوقة في تناول الأعمال الإبداعية النسوية، مستفيدة من حقول معرفية عديدة ومنهجيات جديدة: كعلم النفس والتفكيكية والنقد الثقافي والألسنيات.

إنّ مجمل الترجمات* والدراسات النظرية والتطبيقية** التي عَرَّفت بهذا النقد، وقدّمت تطبيقاتها على روايات نسائية عربية، قد فتحت المجال للتعرف على هذا القطاع الخصب من الدراسات، وعلى الوقوف على تجارب الآخرين وإنجازاتهم فيه، الأمر الذي تبلور على أيدي باحثات وباحثين عرب، وَجَدْن،ووجدوا فيه ، أدوات نقدية قادرة على سبر الكتابة الإبداعية عامة، والكتابة الإبداعية النسائية خاصة، وتقديم قراءات جديدة بعيون غير متحيّزة للثقافة الذكورية.

[1HSGH]Comment: بما أن الحيّز لا يكفي لكل مضمون الهامش (**) في هذه الصفحة، فقام البرنامج تلقائياً بنقل المتبقي من الهامش إلى الصفحة المقابلة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

*** قدّمت مجلة(الثقافة الأجنبية) محوراً خاصاً بالأدب النسوي والنظرية النقدية النسوية ضم مجموعة من الدراسات المترجمة في عددها الأول لعام 1992 السنة الثانية عشرة و ترجمت سمية رمضان كتاب فيرجينيا وولف"غرفة خاصة بالمرء وحده"عام 1999، وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر،وقد قدم رضا الظاهر دراسة قيّمة لإسهام فرجينيا وولف وتأثيرها في النظرية النقدية النسوية والجدل الذي أحدثته هذه النظرية في كتابه" غرفة فرجينيا وولف" الصادر عام 2001 عن دار المدى للثقافة والنشر،دمشق.**

**** صدر العدد الأول من مجلة الكاتبة في لندن في 1993/12/1،وقد كانت صفحاتها ساحة نقاش وجدال للمثقفين والمثقفات العرب حول موضوعات من مثل: خصوصية كتابة المرأة،والحرية والاختلاف،والتطور والحداثة،ونقد المجتمع الذكوري.وقد وضعت المجلة ضمن أهدافها العمل على تظهير صورة المرأة في الثقافة العربية قديماً وحديثاً إلا أنها توقفت عن الصدور بعد عام تقريباً، ينظر مجلة الكاتبة العدد الأول ص 2-3، الافتتاحية بقلم نوري الجرّاح.**

ويمكننا الإشارة كذلك إلى عدد من الدراسات والجهود المتوالية التي اختصت بهذا الموضوع ومنها:

رشيدة بنمسعود:المرأة والكتابة 1994.سمر روحي الفيصل:معجم القاصات والروائيات العرب 1996.نازك الأعرجي:صوت الأنثى 1997.عبد الله الغذامي:المرأة واللغة 1997،ثقافة الوهم 1998،تأنيث القصيدة والقارئ المختلف 1999 النقد الثقافي 2001.شرين أبو النجا:عاطفة الاختلاف 1998.بثينة شعبان:مئة عام من الرواية النسائية العربية 1999.ماجدة حمود:الخطاب القصصي النسوي 2002. نبيلة السيوف:قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية.رسالة ماجستير 2002. موسوعة الكاتبة العربية:مؤسسة نور،القاهرة 2002.رفقة دودين:التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها.رسالة دكتوراة 2004.نزيه أبونضال:ببلوغرافيا رواية المرأة العربية.مخطوط، قيد الطباعة.

إنّ الهامَّ في تأثيرات هذه النظرية، هو التنبيه من جديد إلى كتابة المرأة، وما قد تعرّضت له من إهمال وتهميش، والتحفيز على إعادة قراءة النقد الذي وجِّه لفعالية المرأة الأدبية، والتبصر بخصوصية ظرف المرأة عند معاينة أدبها، من أجل التوصل إلى فهم أعمق لظواهره، والتعليل الصحيح للإخفاقات التي عانت منها المرأة دون إلباسها سمة النقص الدائم، أو الادعاء بأنّها لا تصلح إلا لنوع معين من الكتابة... بل لقد طال البحث مراجعة طرائق التعبير الذكورية، واختبار جماليتها، وتسليط الضوء على صورة المرأة في أدب الرجل وتمثلاتها، ولغته، ولفت النظر إلى خصوصية مقاربة المرأة لقضاياها وقضايا أمتها وعصرها، بل جرى البحث عن جماليات ما سمي بـ "الأسلوب الأنثوي" بعد إزاحة الظلال السالبة عنه.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثالثاً: مراجعة الأدبيات

تقود النظرة المتفحصة للجهود النقدية الخاصة برواية المرأة العربية من جهة، وصورة المرأة في الرواية من جهة أخرى، إلى تمييز نوعين من الدراسات النقدية، الأول منهما كان بعيداً البعد كلّه عن منجزات نظرية النقد النسويّ الحديث، أمّا الثاني فقد انبثق كجزء متفاعل مع هذه النظرية، وفيما يلي استعراض وتقييم أوليّ لجهود هذين النوعين من الدراسات:

النوع الأول: دراسات طالت فعالية المرأة الأدبية وقاربتها دون خلفية من التنظير النسويّ لقضية أدب المرأة، أو صورة المرأة في الأدب كجزء من اهتمامات هذا التنظير.

وقد قدّمت هذه الدراسات ملاحظاتها وتحليلاتها، دون أنْ تقيم تمييزا بين إبداع المرأة أو إبداع الرجل، وإنْ تمرأى التمييز الضمنيّ في شكل الاختيار، إذ نجد قلة احتفال بالكتابات النسائية وتجاوزاً لها، دون تعليل لهذا التجاوز.

ففي كتاب مبكر حول صورة المرأة في الرواية المصرية، وهو كتاب "صورة المرأة في الرواية المعاصرة " لطه وادي، يتتبع الباحث تطور ملامح التعبير الفني عن المرأة في الرواية المصرية حتى عام 1966، لكننّا لا نجد ضمن الروايات التسعين التي شكلت فضاء البحث سوى تحليل لروايتين نسائيتين هما "الجامحة" لأمينة السعيد، و" الباب المفتوح" للطيفة الزيات. وعلى الرغم من أنْ الدراسة تقدم تمييزا دالاً لصورة المرأة في الرواية الرومانسية ثم الواقعية بتياراتها المتنوعة، فإنّ نتائجها لا يمكن أن تكون موضوعية في تشكيل صورة المرأة في الرواية المصرية، حين نعلم أنْ عدد الروايات النسائية في مصر حتى ذلك التاريخ بلغ ما يفوق السبعين رواية[1].

أما الدراسات التي اعتمدت أعمالا روائية متنوعة لمؤلفين ومؤلفات فقد درجت على تحديد الأنماط الموجبة أو السالبة للشخصيات النسائية في تلك الأعمال، أو النماذج التقليدية واللاتقليدية أو النماذج الثورية و التجديدية فيها، دون العناية بما يشكّل ظواهر مفارقة بين رواية المرأة ورواية الرجل، تتّضح في نتائج تلك الدراسات وتطبيقاتها، وإنْ لم يشر إليها.

فحين يقدّم نمط "البغي" على سبيل المثال في كتاب " المرأة في الرواية الفلسطينية

---

(1) اعتماداً على مخطوط ببلوغرافيا رواية المرأة العربية حتى 2003، نزيه أبو نضال .

1965–1985" لحسان الشامي[1]، وتتَاقش شخصيتا (السنيورة) في رواية "نشيد الحياة" ليحيى يخلف، و(خضرة) في رواية "عباد الشمس" لسحر خليفة، لا ينبِّه البحث إلى المفارقة الصارخة بين نمطيّ الشخصيتين، فعلى حين تتوضّح شخصية (السنيورة) وقد استردت ذاتها، واستعادت توازنها، بتسليم قيادها للحبيب /الإيجابي، عبر الانضمام إليه في ركب الثورة، فتنتفي عنها السلبية، وتنضوي ضمن المجموع. فإنّ (خضرة) تظل تعاني اغترابا مزدوجا: اغترابها عن ذاتها المهدورة بسبب الحاجة المادية، واغترابها عن المجتمع الذي نفاها خارجه مصدرا بحقها حكما قاسيا دون أن يمد لها يد المساعدة، أما حين تبدو لديها بادرة إيجابية، فإنها تصدر من أعماقها بتلقائية، كجزء من حسٍّ وطنيّ عامّ ضدّ الاحتلال، ولا تأتي على شكل مخلّص رومانسي وهمي (الرجل)، ليعلو بها على هموم واقعها. وتظلّ إشارة إلى حسّ إيجابي كامن في ذاتها، وإنْ طمسته ظروفها القاسية. وقد تتوضّح لنا الدلالة أكثر لو تمعنا في الصورة الحسّية المثيرة التي يرسمها يحيى يخلف للسنيورة – ومن ثم يكون جمالها هذا من نصيب المخلّص الثوري الذي يقودها لجادة الطريق – والصورة الواقعية التي ترسمها سحر خليفة لامرأة ضخمة متوسطة الجمال، بذيئة اللسان، تبيع جسدها تحت وقع الحاجة وذلها، دون أن تصل في النهاية إلى برّ الأمان*.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وفي دراسة "نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية" [2] لفيحاء عبد الهادي، نقع على مفارقات جديدة لا ينوِّه إليها البحث، إذ يمكننا استخلاص نموذجين رئيسين طالهما البحث ضمن نماذجه الأربعة، تردّدا في روايات الكتّاب: ولم يظهرا في روايات الكاتبات، ضمن الروايات المدروسة، وهما: نموذج الأم/ الحكمة /المثال، ونموذج الأنثى/ الجسد. في حين ظهرت نماذج المرأة في الروايات النسائية المدروسة ضمن نموذجَيْ المرأة / الشريك، الفاعل، والمرأة التابع المساند. وفي هذه النتائج دلالة واضحة عن كنْه تمثّلات صورة المرأة لدى الطرفين.

ونكاد نخرج بنتائج مشابهة لدى تأملنا دراسة أخرى هي "المرأة وعلاقتها بالآخر" لحسين

---

(1) الشامي، حسان رشاد، (1998). المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1985. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب ص: 129–136 .

(2) عبد الهادي،فيحاء،(1997). نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية.ط1.القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.

*** ينظر ص(89) من نشيد الحياة.ط1. بيروت:دار الحقائق.1985، وص(72) من عبّاد الشمس. ط3. بيروت:دار الآداب 1987.**

مناصرة [1]، حيث أمكن ملاحظة أنّ نموذج الأنثى الجسد، سيطر على شخصيات "جبرا إبراهيم جبرا" الروائية، بينما ظهر نموذج الأم/ المثال لدى غسان كنفاني، في حين سيطر نموذج المرأة/ الفاعلة ذات الشخصية المستقلة على شخصيات إميل حبيبي الروائية التي تشتبك مع المرأة/ المثال/ الرمز، المعبرة عن الذات الجمعية، أو الرامزة للأرض.

أما روايات المرأة المدروسة فقد تميّزت بسيطرة نموذجين، هما: نموذج المرأة الفاعلة/ المتمردة أو المستقلة، ونموذج المرأة الضحية/ المستلبة.

وتتأكد لدينا الملاحظة ذاتها في دراسة "التمرد والثورة لدى الشخصية النسائية في الرواية السورية 1937ــ1967" لعاطفة فيصل[2]، إذ نلاحظ أن الشخصية النسائية المتمردة قد تبدّت في روايات المرأة أكثر مما تبدّت في روايات الرجل على نحو جليّ.

وإنْ أعملنا النظر في هذه النتائج، نجد أن صورة المرأة في رواية المرأة، ابتعدت عن نطاق الرمز والمبالغة والتضخيم في تمثيل السمات التي قد تنطوي عليها شخصية المرأة: كالجانب الجسديّ، والدور الأموميّ، فاقتربت صورتها من واقع معاناتها، وتفاؤلها بتجاوزه عبر التمرد عليه.

أما لدى الروائي فقد ظهرت الصورة مبالغا فيها من جانبين : جانب العطاء: الأم المضَحيّة وهي صورة تغدّي- ربما- حنينا أصيلا للأم بصفتها الملاذ والحماية، وجانب الجسد الشبق: الأنثى الجميلة المشتهاة – وهي صورة تمثل الرغبة الحسية – بعد تضخيمها مرات ومرات، وهما ذات الصورتين اللتين غالبا ما نفرت منهما الروائيات كما أظهرت تلك الدراسات، وكما سيؤكده استطلاعنا للروايات النسائية قيد البحث هنا، مما سيأتي تفصيله في حينه.

لا يعني التمييز السابق حكم قيمة بالضرورة، فما المانع في أن تكون صورة المرأة في رواية الرجل مفارقة لما رسمته لذاتها؟ وما المانع في أن نقارن بين الصورتين ونناقش جمالياتهما وإخفاقاتهما؟ فهناك نوع من التواتر في شكل تعبير المرأة عن ذاتها في رواياتها، تظهره دراسات اختصت بالرواية النسائية، يباين ما اعتدنا معاينته في رواية الرجل، إذ تكاد

---

(1) مناصرة،حسين،(2002).المرأة وعلاقاتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية. ط1.بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(2) فيصل،عاطفة،(1994). التمرد والثورة لدى الشخصية النسائية في الرواية السورية 1937-1967، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة دمشق. دمشق:سوريا ،ص127-168 .

تغيب عن هذا السرد النسائي – في جلّه– صورة الأم/ المثال... بل ويكاد يكون هـذا الـدور محـتقرا*، خـلا نماذج ترجع في غالبها إلى مرحلة البدايات والنشوء. كما أننا نلمس افتقـاراً لنموذج البغي ذي الحضور الواسع في رواية الرجل. أمّا النماذج الطاغية الحضور في روايـة المرأة، فهي : نموذج الضحية / المستلبة، ونموذج المتمردة اللامنتمية ونموذج المستقلة الفاعلة، كما تثبت ذلك دراسات تفصيلية كدراسة "الرواية النسوية في بلاد الشام" [1] لإيمـان القاضـي، ومن قبلها دراسة سوسن ناجي للرواية النسائية المصرية تحت عنوان "المرأة فـي المـرآة"[2]. والنتائج ذاتها تظهرها دراسة "شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن" لمريم جبر[3]، وإن اختصت بالقصة القصيرة.

بينما استخلصت أروى عبيدات في بحثها "صورة المرأة في الروايـة الأردنيـة" الملامـح البارزة لصورة المرأة اعتماداً على التصنيف الطبقي فبحث سمات المرأة في الطبقـة الكادحـة فالمتوسطة والبرجوازية، وتناولت من ثمّ صورة المرأة الفاضلة، وصـورة المـرأة المنحرفـة وتقصد بها البغي[4].

عند هذا الحد توقفت الدراسات السابقة،التي لم تستلهم تنظيرات وتطبيقات النظرية النقديـة النسوية، في بحثها لصورة المرأة في رواية الرجل، أو لنماذج وصورة المـرأة فـي روايـات مشتركة لكتّاب وكاتبات، أو لنماذج وصورة المرأة في رواية المرأة. ولم تخط بتحليلها خطـوة واحدة نحو آفاق المقارنة، أو كشف الآليات الكامنة وراء استمرار خلق صورة واحديّة الملامـح للمرأة.. أو بروز ملمح ما دون غيره في ظرف تاريخي معين. ويمكن للمعلومة التالية أنْ تكون

---

(1) القاضي،إيمان،(1992).الرواية النسوية في بلاد الشام،السمات النفسية والفنية.ط1.دمـشق:دار الأهـالي للطباعة والنشر

(2) ناجي،سوسن،(1989).المرأة في المرآة.ط1.القاهرة:العربي للنشر والتوزيع.

(3) جبر،مريم،(1995).شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن.ط1. عمّان: دار الكندي.

(4) عبيدات،أروى،(1995).صورة المراة في الرواية الأردنية 1948–1985.ط1.عمان:منشورات وزارة الثقافة.

*** ربما يكون ذلك لأن الروائيات صورن الأم الواقعية لا الرمـز فـي معظـم الأحيـان ، وهـي أم ملاحقـة بمسؤولياتها خاضعة للشروط التي ترفضها بطلات الروايات الشابات في أغلبية السرد النـسائي، ونجـد أمثلة لهذا النموذج السالب للأم في أعمال كثيرة لنوال السعداوي وليلى بعلبكي ومنى جبور وسحر خليفة وإملي نصر الله. على أن صورة الأم في رواية المرأة مرت بتقديرنا عبر ثلاث مراحل هـي: التمجيـد – الرفض – التصالح مع الذات والذاكرة الأمومية، كما سيفصل الحديث حوله القسم الخاص به من الفـصل الثاني حول النماذج البدئية.**

دالة على التباين في رسم صورة الأنثى ما بين المرأة والرجل، وقد وقفنا عليها في دراسة شبه إحصائية وتوثيقية للأدب النسائي في فلسطين والأردن تلك هي دراسة أسامة شهاب: "أدب المرأة في فلسطين والأردن 1948-1988" [1].

يذكر الباحث في معرض حديثه عن أدب سحر خليفة أنّ روايتها الأولى "لم نعد جواري لكم" [2] –وهي تنضوي في إطار الواقعية النقدية، وتقدم تشريحا لحالة التهافت في الطبقة البرجوازية المثقفة، والانهيارات الأخلاقية التي تفتتها، وتقعدها عن هموم الوطن–كانت قد حملت مخطوطتها عنوان "فلْنغرّد معا"، وهو اختيار المؤلفة – وإنْ كان يعوزه التوفيق الفني في رأينا – وقد جرى تغييره من قبل الناشر (الأستاذ حلمي مراد/ دار المعارف/ القاهرة) إلى العنوان الآخر الذي حملته الرواية [3] دون علم من كاتبتها. ويمكننا أن نقرأ الاختلاف والتباين في الرؤية ما بين العنوانين، فالأول يتضمّن دعوة إلى الانطلاق والتجاوز بصيغة ثنائية أو جماعية، مما هو شديد الارتباط بفضاء الرواية الآيل للسقوط، وشخصياتها الخائبة المتخلّية عن مسؤولياتها (الطفلة التي غرقت بسبب الإهمال– المناضل الذي دفع الثمن وحده، وخذلته حبيبته للمرة الثانية)، في حين يتضمن العنوان الثاني رسالة استفزاز عالية النبرة، ونزوعا للتمرد الأنثوي الجماعيّ– الأمر الذي قد يجلب قرّاء للرواية– لكنه لا يشفّ عن فحواها ورسالتها، بل إنّ حسّ التمرّد في الرواية– وهو تمرّد الملل البرجوازي – يحمل معه ظلالا تخريبية أثبتت عقمه، وأدّت إلى نتائج مفجعة، لا يوحي بها العنوان الحامل راية قتال، وقد أصبح العنوان ذاته دليلا للنقاد على تحيّز سحر خليفة للنساء على حساب الرجال[4]، مما حمل إساءة فهم للرواية، ذلك أنّ نماذج الأنثى فيها سالبة في غالبها، في حين تبقى صورة المناضل ساطعة حتى النهاية.

ضمن تلك القراءات التي وقعت في شرك العنوان،قراءة عادل الأسطة، حيث يقول بصدد الشخصيات النسائية في روايات سحر خليفة... "ولعل أبرز هذه الملامح تكمن في الشعور أنهن

---

(1) شهاب،أسامة،(1991).أدب المرأة في فلسطين والأردن،رسالة دكتوراة غير منشورة،جامعة عين شمس:مصر.

(2) خليفة، سحر، لم نعد جواري لكم، ط1. القاهرة: دار المعارف.

(3) شهاب، أدب المرأة في فلسطين والأردن، ص 547.

(4) كما يتّضح في قراءة نزيه أبو نضال لدلالة العنوان،في كتابه رواية المرأة العربية. مخطوط. قيد الطباعة.

جميعا ضحية مجتمع الذكور، الذي ينبغي الثورة عليه وتغييره. وبعض عناوين روايات سحر خليفة تكشف الفكرة التي تلح عليها وهي تكتب: " لم نعد جواري لكم"1974 و"مذكرات امرأة غير واقعية 1986"[1].

النوع الثاني: دراسات تخصصت في قراءة وسبر فعالية المرأة الإبداعية –والروائية جزء منها– وأشكال حضور المرأة في الذاكرة الثقافية، مستهدية النظرية النقدية النسوية، في تفاعلاتها مع علوم ومعارف عديدة: كعلم النفس الحديث، وآليات تحليل الخطاب، وعلم اللغة الاجتماعي، والأسلوبية...

أخذت هذه الدراسات على عاتقها إعادة قراءة الثقافة العربية ونظمها الجمالية واللغوية، وحاولت تقديم زوايا نظر جديدة تزحزح الرؤية ذات البعد الواحديّ المطلق، وتحاول أنْ تكرِّس نظرة نسبية للتاريخ والثقافة. وتبدّت أهم انشغالات تلك الدراسات فيما يلي:

أولا – المساهمة في كشف النقاب عن الإهمال الذي تعرضت له الكتابة النسائية، وإزالة التعتيم الذي لحق بها.

ثانيا – توجيه الأدوات النقدية لتلك الكتابات لبحث تطورها التاريخي، وفحص انشغالاتها وجمالياتها الخاصة، وتقديم تطبيقات نقدية تفصيلية لها.

ثالثا – بحث آليات السيطرة الاجتماعية واللغوية، المسؤولة عن تكريس صورة نمطية مطلقة الملامح للذكورة والأنوثة، كنقيضين متصارعين في الذاكرة الثقافية.

رابعا – التعريف بالأطر النظرية لنظرية النقد النسوي، في ارتباطها بحقول معرفية متقاطعة، متشابكة، وشرح مفاهيمها ومصطلحاتها كالأسلوب الأنثوي، والثقافة الذكورية أو الأبوية، والأدب المؤنسن.

خامسا – تصحيح مدار عمل وفاعلية هذه النظرية بحيث لا تعارض " الكتابة الأنثوية" "بالكتابة الذكورية" بالمعنى الجنسي والبيولوجي، بل بالمعنى الاجتماعي والثقافي حيث تغدو الأولى كتابة رافضة للقمع الاجتماعي والسياسي، وتبدو الثانية متواطئة معهما، فهي كتابة مجتمع يقوم على التسلط والتراتبية الهرمية، ولا يقبل بالآخر، وقد تصدر عن الرجل والمرأة كليهما. فالخطاب الأنثوي الجديد يسعى: "لخلق أطر إنسانية بديلة تتسع

---

(1) الأسطة،عادل،(2002). قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية.ط1.عكّا:مؤسسة الأسوار،ص140.

للأنثوي والذكوري معاً" [1].

سادسا – الارتقاء بالذائقة الجمالية للمجتمع، وتوجيهه ليرى شقيْ الوجود المذكر والمؤنث كشريكين لا كمتصارعين، وبحث عيوب المثل الجمالية العليا التي يفصح عنها المخزون الثقافي للأمة العربية، لإرساء نظرة أكثر عدالة وإنصافا وتعددية.

فقد جرى تشريح الواقع الاجتماعي والثقافي الذي حرم المرأة من إمكانيات التعبير الحر وجعل منها حريما، وجعل مشاركتها حراما، كما تبين ذلك دراسة "المرأة واللغة" لعبد الله الغذامي[2]، بينما حاولت دراسات أخرى استثمار علم اللغة الاجتماعي في تطبيقاتها لكشف ملامح صورة المرأة في الذاكرة اللغوية الثقافية العربية، ككتاب "العرب والمرأة" لخليل عبد الكريم[3]، الذي ميز حضورا سافرا للأنثى عبر فعالية جسدها (الخصوبة والإنجاب) بالدرجة الأولى، وككتاب "اللغة الغائبة" لزليخة أبي ريشة[4]، حيث حاول كشف ملامح التحيز الثقافي في أنظمة اللغة على مستوى النحو والمعجم والدلالة، وتسليط الضوء على الحمولات الثقافية الخبئية وراء قاعدة لغوية قارة أو أسلوب تعبيري شائع. وفي السياق ذاته، انتهى كتاب "الجنس واللغة" إلى نتائج ذات دلالة حيث أظهر البحث في المفردات المخصصة لوصف المرأة والرجل في اللغة العربية غلبة الصفات الحسية على المفردات الخاصة بوصف المرأة، وغلبة الصفات المعنوية على المفردات الخاصة بوصف الرجل في المعجمات العربية[5]. وكانت تلك الدراسات نتاج تفاعلات بين علم اللغة الاجتماعي والنظرية النسوية الحديثة حيث تم ربط المنجز الكلامي والكتابي بالبنية الثقافية والاجتماعية وفروقات الجنس[6] وأحكام القيمة الخاصة بكل من المذكر والمؤنث[7].

وعلى مستوى الخطاب ساهمت دراسة نصر حامد أبي زيد "المرأة في خطاب الأزمة" في بيان الدلالات السياسية و الاجتماعية لخطاب المرأة كما يفَعِّله المجتمع، فكلما سار المجتمع نحو

---

(1)أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص33.
(2) الغذامي، عبد الله ، (١٩٩٧). المرأة واللغة. ط١. المغرب : المركز الثقافي العربي.
(3) عبد الكريم، خليل، (١٩٩٨). العرب والمرأة : حفرية في الإسطير المخيم. ط١ . دار الإنتشار العربي ودار إبن سينا.
(4) أبو ريشة ، زليخة، (١٩٩٦). اللغة الغائبة : نحو لغة غير جنسوية . ط١ . عمان : دار أزمنة.
(5) برهوم،عيسى،(2002)،الجنس واللغة.ط1. عمان:دار الشروق، ص106 والملحق ص 155-178.
(6) المنلا،إبراهيم،(2000). النسوية من منظور علم اللغة الاجتماعي، أفكار (149)، ص19-22.
(7) Tannen, Deborah, (1992).you just don't understand, London: ziragoo press.

العدالة والانفتاح وسعة الأفق والتجريب، وقارب تحقيق ذاته الحضارية – كما نلمح في بداية عصر النهضة – اعتدل خطابه ودافع عن الشراكة والمساواة واستوعب التعددية وكلّما تفاقمت مشكلاته وهزائمه السياسية والثقافية – كما ظهر في أعقاب هزيمة1967 – أظهر تعنتا وظلامية وتعصبا وانغلاقا، وسد أذنيه عن سماع الآخر.[1]

وقد ظهرت دراسات أدبية متوالية تقارب الإبداع النسائي، وصورة المرأة في الثقافة من جهة، وفي إبداعها من جهة أخرى... ومالت جهود نقدية إلى التعريف بنظرية النقد النسوي كمقدمة، ثم التطبيق عليها بنماذج للإبداع النسائي/ الروائي تحديداً، فقدمت نازك الأعرجي في كتابها "صوت الأنثى" [2] إضاءة لمصطلح "الأدب النسائي" أو " الأدب الأنثوي"، وحاولت أن تزيل اللّبس الذي أحاط به، والظلال السالبة التي تسربت إليه من الثقافة الأبوية السائدة، سيما أنه يلقى الكثير من سوء الفهم من قبل الكتاب والكاتبات على السواء[3]، حيث ينظر إليه كمصطلح يفصل فصلا تعسفيا لجانب من الإبداع الذي يتّسم بسمة إنسانية عامة، دون ملاحظة أنه لا تعارض بين الإنسانية وخصوصية الأدب في ظرف ما، أو مرحلة تاريخية معينة.[4]

أما د. شرين أبو النجا فقد ضمّ كتابها "عاطفة الاختلاف"[5] مقدمة نظرية ضافية لاتجاهات النقد النسوي في الغرب، حيث حاولت أن توضح دلالات " الأسلوب الأنثوي "كما تفهمه النظرية النقدية النسوية الحديثة، وتجلّياته في كتابة المرأة، من خلال تطبيقها على عدد من الروايات النسائية العربية، فبيّنت أنّ ما يشكل خصوصية " السرد الأنثوي " هو سعيه الدائب لإضاءة مساحات تعبيرية قمِعت وأقصيت بفضل الأنظمة الاجتماعية والثقافية المسيطرة، فالأدب المختلف يسعى للتعبير عن الهامش والمهمل، الذي عومل طوال الوقت و كأنه غير موجود لأنه لم يحظ بالاعتراف الرسمي، وهو قد يصدر عن الرجل والمرأة معاً.

أمّا المشروع الذي تخصّص بكليّته تقريباً لشرح مفهوم " الأسلوب الأنثوي "، وكشف أشكال من تمثّلاته القديمة والحديثة في الثقافة العربية، وفي إبداع المرأة، فهو مشروع د. عبد الله

---

(1) أبو زيد، نصر حامد ، (١٩٩٤) .المرأة في خطاب الأزمة . ط١ . القاهرة : دار نصوص.ص27 .
(2) الاعرجي، نازك، (1999). صوت الأنثى : دراسات في كتابات نسوية. ط1. دمشق : دار الأهالي.
(3) من ذلك مقالة عوض، ريتا، (2003)، النظرة الجنسية إلى الأدب:هل تغني الأجناس الأدبية. العربي (541)، ص 82 – 85.
(4) ستتطابق وجهة نظرها مع وجهتي نظر يمنى العيد في دراستها حول الخطاب النسوي المضاد ومحمد برادة في مقالته المرأة والإبداع./ وقد سبقت الإشارة إليهما ص: 19.
(5) أبو النجا، شرين، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية.

الغذامي[1] الذي ابتدأه بكتابه "المرأة واللغة " 1997، ثم أتبعه بجزء ثانٍ حمل عنوان " ثقافة الوهم " 1998، ثم أعقبه بكتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" 1999، وأخيرا "النقد الثقافي" 2001 . وهي جهود بحثية تنضاف إلى محاولة قراءة الذات الثقافية، وإعادة قراءة إبداع المرأة الشعريّ والسرديّ بعيون منفتحة على آفاق النظرية النقدية النسوية، ومحاولة استخلاص ملامح "أسلوب أنثويّ" يملك رؤية مغايرة للأسلوب السائد.

وكان من ثمرة تلك الجهود أيضاً اهتمام بعض الباحثين بإعداد ببلوغرافيا خاصة بإبداع المرأة [2]، وقد أظهرت تلك الإحصاءات حقائق مدهشة، فقد تبين أن هناك ما يزيد عن أربعمائة عمل روائي نسائي في بلاد الشام وحدها حتى عام 2003[3]، وعلى صعيد التأريخ لرواية المرأة العربية أظهر كتاب "مئة عام من الرواية النسائية العربية" لبثينة شعبان، مشاركة الروائيات العربيات في انطلاقة الرواية العربية عبر عدد من الروايات التاريخية التعليمية التي لم يأت على ذكرها جلّ الباحثين، وبيّنت في استقصائها كيف خضعت رواية المرأة بشكل عام لسوء فهم من قبل الحلقات النقدية الفاعلة في ثقافتنا المعاصرة، وقدّمت من ثمّ رؤية مغايرة في تذوقها واستقبالها، وسبرا لجوانب من صورة المرأة كما قدّمت نفسها في روايتها، إذ غالبا ما قدّمت المرأة صورة إيجابية عن ذاتها وقدراتها، واستلمت زمام المبادرة ، فدفعت الثمن غاليا. وهي هنا، على العكس مما قدِّمت في رواية الرجل كرمز للطهر من ناحية، أو الإغواء من ناحية أخرى [4] .

أمّا البحث عن جماليات خاصة بالنص الذي تكتبه المرأة ، أو عن لغة خاصة تميزه فما زال حقلا قابلا للتجريب إذ لم تقدم سوى تطبيقات قليلة هنا وهناك، ينضوي في إطارها مشروع د.عبد الله الغذامي سالف الذكر، ومحاولته في البحث عن البنية الأنثوية لنص ألف ليلة وليلة،

---

(1) الغذامي ، عبد الله ،(1998) : ثقافة الوهم .ط1.المغرب: المركز الثقافي العربي.
(1999): تأنيث القصيدة والقاريء المختلف.ط1.المغرب:المركزالثقافي العربي.
(2001): النقد الثقافي. ط1. المغرب : المركز الثقافي العربي.
(2) الفيصل ، سمر روحي ، (1996) : معجم القاصات والروائيات العرب ط 1. لبنان ، طرابلس : جروس برس للطباعة، و زيدان، جوزيف ، (1999) : مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث (1800 – 1996) ط1 بيروت : المؤسة العربية للدراسات والنشر. موسوعة الكاتبة العربية القاهرة. مؤسسة نور (2002)، وأبو نضال ، نزيه (2003) ببلوغرافيا رواية المرأة العربية، مخطوط.
(3) أبو نضال، ببلوغرافيا رواية المرأة العربية. مخطوط.
(4) شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية (1899–1999).

ولقصيدة التفعيلة، وبعض بنيات الحكايا الأسطوريـــة، والتجارب السرديـــة المبشّـــرة لعدد من الروائيات، وقد حاول استخلاص ملامح "أنثوية النص" التي قد تتجلى في نص يكتبه رجـــل أو تكتبه امرأة ، فقدّم قراءة في شعر السياب كنموذج للشعر الأنثوي الرؤية[1] .

وضمن منحى مقارب قدم د.عبد الله إبراهيم رؤيته لـــ "تجليات الجسد والأنوثة "[2] في عدد من الروايات النسائية، محاولا الكشف عن خصوصية الحضور الجسدي فـــي تلـــك الروايـــات وإحالاته. وجاءت دراسة د. ماجدة الحمود: "الخطاب القصصي النسويّ"[3] محاولة في البحـــث عن سمات أسلوبية متواترة في الرواية النسائية، وإن لم تتجاوز الظاهر إلى الباطن، فلم تعلّـــل تلك الظواهر الأسلوبية ولم تحاول استكناه خلفياتها.وتعتبر دراسة الباحثة نبيلة السيوف: " قضايا المرأة بين الصمت والكلام "[4] محاولة وسطى بين علم الاجتماع وتطبيقات النظريـــة النقديـــة النسوية على حقل الرواية، حيث بحثت قضايا المرأة.. كما تبدّت في روايات نـــسائية عربيـــة، وضمّنت بحثها عدداً من الشهادات لروائيات عربيات حول مغزى الكتابة الروائية بالنسبة إليهنّ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) الغذامي ، "تأنيث القصيدة والقاريء المختلف". ص66-72.

(2) إبراهيم، عبد الله ، "تجليات الجسد والأنوثة".
http.//www.abdulla-ibrahim.com page 2.117htm

(3) حمود، ماجدة، (2002). الخطاب القصصي النسوي/ نماذج من سوريا. ط1. دمشق: دار الفكر.

(4) السيوف، نبيلة، (2002). " قضايا المرأة بين الصمت والكلام" ،رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعـــة الأردنية، عمان- الأردن.

رابعاً: فوضى المصطلح

حملت النظرية النقدية النسوية (Gynocriticisim) معها رؤيـــة جديـــدة لإبـــداع المـــرأة الروائي، حيث تم تمييز ثلاث مراحل متباينة، متتالية مرّ بها هذا الإبداع[1] :

المرحلة الأولى : مرحلة التقليد : Feminine / الأدب المؤنث :

وهي المرحلة التي قلّدت فيها المرأة التيار الإبداعي السائد، ولم تمتلك خصوصيتها الفنية والأسلوبية، وكانت الكاتبة ضمن هذه المرحلة مخلصة للمعايير النقدية والثقافية الـــسائدة فيمـــا يختص إبداع المرأة، كضرورة أن تلتزم المرأة الحشمة فيمـــا تكتبـــه، ولا تختـــرق المعـــايير الاجتماعية والفنية السائدة، فلا تعكس تجربة حميمة، ولا تقارب الموضوعات المحظورة، وجليّ أنّ وضع قيود على كتابة المرأة قد انعكس على كتابتها سطحية وتكراراً في الموضوعات.

المرحلة الثانية: مرحلة الاحتجاج:Feminist / الأدب النسويّ:

وهي مرحلة لاحقة تخطّت فيها الكاتبة معوّقات المرحلة السابقة وقدّمت تجـــارب تعبيريـــة جديدة لافتة، مخترقة مطلقات النظام الاجتماعي والثقافي المسيطر، وقد تميّزت هـــذه المرحلـــة بكتابات غاضبة، حاولت فيها الكاتبات التشكيك بالمقولات السائدة حول المرأة، وتقديم نماذج غير نمطية للنساء والرجال، وهنا امتلكت المرأة بعضاً من خصوصيتها وطلاقتهـــا فـــي التعبيـــر، وأثارت حنق الحلقات النقدية المسيطرة فيما قدمته من اختراقات لصورة المؤنث الثقافي .. الذي ظلّ حتى ابتداء هذه المرحلة رديفا لأدب سطحي هامشي هدفه التسلية، وهنا جرى قلب لدلالـــة مصطلح "أنثوية الأدب"، ليصبح دالاً على جملة سمات : كامتلاك لغة جريئة خاصة في التعبير، والإفصاح عن المناطق المعتمة من الذات الأنثوية التي لم تقاربها المرأة من قبل، وكتابة ما يتسم بالصدق الفني لا ما يكسب الرضى، ويمتّع المجتمع، والانفتاح على ماضـــي الـــذات الثقـــافي وخاصة ما يمتاز بسمة أنثوية عبر التاريخ، بل لقد دعت فرجينيا وولف النساء لأن يكتبن مـــن

---

(1) سلدن، رامان، (1992). النقد النسوي. ترجمة سعيد الغانمي. الثقافة الأجنبية. (1) ص 48. والظـــاهر، رضا، (2002). غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء. ط1. دمشق:دار المدى،ص 140-141.

خلال أمهاتهن [2] ، في إشارة إلى ضرورة التفات الكاتبة المعاصرة إلى كتابات النساء اللـواتي سبقنها عبر التاريخ، وقدّمن نماذج أدبية متنوعة، تشكل تراثاً وجذوراً أو لنقل ذاكرة ثقافيـة للأجيال التالية من الكاتبات، لا غنى لهن عن إقامة تواصل معها سعياً وراء أصالة فنية وتعبيرية وهي رؤية وجدت لها سنداً فيما بعد لدى اتجاهات المدرسة البنيوية الداعية إلى قراءة الأعمـال الإبداعية من خلال مجمل إسهامات الحقل الإبداعي نفسه، والكشف عن البنـى العميقـة التـي تنطوي عليها.

ولقد تقاطعت هذه الرؤية المغايرة للذات الأنثوية مع علوم أخرى اهتمت بنسبية المقـولات الثقافية، وتحليل آليات السيطرة للخطابات المعرفية.. فالقراءة الـصحيحة للخطـاب لا تكـون بملاحظة ما يظهره حسب، بل وقراءة ما يخفيه، ويبقيه هامشاً، أو يتجاهله ويقصيه، كمـا فـي مقاربات ميشيل فوكو ودريدا [1].

المرحلة الثالثة: مرحلة تحقيق الذات: Female / الأدب الأنثوي أو المؤنسن:

وهنا قدمت النساء الكاتبات تجاربهن الأدبية، وقد تراجع حسّ الغضب المباشـر والتحـدي السافر، ومهاجمة المسلمات الثقافية دون هوادة .. فقدمن أدباً امتاز بجماليات لافتة، وقد تحررن من مخاوفهن السابقة[2] وامتلكن زمام لغتهن بعد أن حصدن نتائج المرحلة السابقة وخيراتها.

وإنْ شئنا أن نجد مقابلاً عربياً يعبر عن المصطلحات السابقة، فيمكن أن ندعو مرحلة التقليد بالمرحلة المؤنثة، وهي تلك التي تكتب فيها الكاتبة رواية ذكورية تقليدية، أما مرحلة الاحتجـاج الغاضبة، فيمكن أن ندعوها بالمرحلة النسوية : وهي التي تدافع فيها الكاتبة عن كينونتها وتظهر احتجاجا مباشراً على الأوضاع الاجتماعية والثقافية غير المنصفة للمرأة. أما مرحلـة تحقيـق الذات، فيمكن أنْ ندعوها بالمرحلة الأنثوية أوالمؤنسنة: حيث تكتب فيها الكاتبـة وقـد حققـت توازنها الداخلي ، فتقدم رؤيتها الفنية والجمالية المستوعبة للتعددية، والمحتفية بالهامش، والناقدة لقمع المجتمع الأبوي وسلطويته وواحديته، ومن هنا إمكانية تسميتها بالمؤنسنة، فقد يكتب ضمنها الرجل كما قد تكتب المرأة، فهي لا تدعو – في محصلتها– إلى التمحور حول الأنثـى كمقابـل

---

(2) Woolf, Virginia, A room of one's own (1954), penguin books, p76. first published: 1928.

(1) عبدالله، عادل،(2000). التفكيكية:إرادة الاختلاف وسلطة العقل.ط1.دمشق:دار الحصاد،ص9–34.
(2) وهذا ما بشّرت به فرجينيا وولف من قبل في كتابها غرفة خاصة بالمرء وحده. ينظر ص:79.

للذكر، وإنما تقدم رؤيا مغايرة تتصف بأنها أقرب للعدالة والإنصاف. وبذلك فهي لا تعارض المذكر، بل البنية الثقافية والاجتماعية التي تتيح التسلط، وتغمط حقوق كثيرين.

قد تبدو الرؤية الثقافية المتعددة الزوايا ومنها النظرية النقدية النسوية أشبه بحلم مثالي، مادام

تحقيقها على أرض الواقع بعيد المنال، لكنها على كل حال، ساهمت في خلخلة السائد الثقافي، وتوجيه سهام الشك له،وقدمت عدداً من الإسهامات النقدية الجديدة التي أسلفنا الحديث عن بعض تجليّاتها[1].

وفي خضّم الدراسات والترجمات الخاصة بحقل الأدب النسائي في المشهد الثقافي العربي، نقع على تناقض وتداخل في قضية استعمال المصطلح، لا يسعفنا في فهم الظواهر. فعلى الرغم من تباين الإبداع النسائي في مستواه ووجهة نظره، نجد مَنْ يضعه كلّه ضمن تسمية اصطلاحية واحدة، فتختلط الدلالات. فبينما نجد عبد الله الغذامي يميّز في كتابه " المرأة واللغة " بين المؤنث الثقافي ومحاولات تجاوزه سعياً وراء خلق أصالة أنثوية، يحاول أنْ يحلل ما يمكن أن ندعوه "سمات أنثوية" في الثقافة، ونجد شرين أبو النجا تميّز "الأدب الأنثوي" بالسمات التي حددناها في الصفحة السابقة، وتحاول البحث عن تمثلات له في كتابات لنساء ورجال، نجد – من جهة أخرى – من يستخدم مصطلح الأدب النسائي كرديف لمصطلح الأدب الأنثوي – كبثينة شعبان في كتابها " مئة عام من الرواية النسائية العربية "، وهنا تفترض أن ما تكتبه النساء سيكون مختلفاً بالضرورة عن الكتابة الذكورية، دون أن تحفل بتاريخية الإبداع النسائي، وكون النساء كثيراً ما اكتفين بإعادة ترديد الأفكار السائدة عنهن.

أما إيمان القاضي، فقد استخدمت مصطلح "الرواية النسوية" وعنت بها عموم الرواية التي تكتبها المرأة بغض النظر عن موضوعها أو وجهة نظرها، وهي بذلك متفقة مع استخدام "ماجدة الحمود" لذات المصطلح إذ دعت كتابها " الخطاب القصصي النسوي " وقد احتوت الدراستان نماذج لروايات نسائية تقليدية ونسوية غاضبة وأنثوية تجديدية تحاول الوصول إلى أرض إنسانيتها.

---

(1) سلدن، رامان وويدوسون، بيتر (2001). النظريات النسوية. ترجمة محمد نور النعيمي. أفكار (159). ص23-27.

وقد حدّد الباحث نزيه أبو نضال، مفهوم "الرواية النسوية" بأنها الرواية المشغولة بهموم الدفاع عن قضايا المرأة، وما تتعرض له من ظلم وتمييز بشكل مباشر. في حين نجد نازك الأعرجي تميز بين مصطلح الأدب " النسائي" أو" الأنثوي" الذي حمل تقييما سالبا بوصفه امتداداً للأنثوي الثقافي المتدنّي، ومصطلح "الأدب النسائي" من وجهة النظر الحديثة التي خلّصته

من الظلال السابقة، وتقترح دلالات مترادفة لمصطلحات ثلاثة هي: "الأدب النسائي" و"الأدب الأنثوي" و"الأدب النسويّ" بينما نجد د. سعيد يقطين يحاول أنْ يقدم مصطلحا جديدا للرواية المشغولة بالدفاع عن حقوق النساء وعرض مظالمهن تحت اسم:"رواية الأطروحة النسائية" [1].

وضمن هذه الفوضى في استخدام المصطلحات، نقترح التصنيف التالي الذي سنلتزم به في دراستنا هذه:

أ- **مصطلح الأدب النسائي** : ويطلق على عموم ما تكتبه المرأة من إبداع ويكون ضمنه الرواية، فحين نريد الإشارة إلى جنس الكاتبة / الكاتبات نقول رواية نسائية، أو روايات نسائية دون أن يحمل هذا المصطلح دلالات أخرى.

ب- **مصطلح الرواية التقليدية/ المؤنثة**: ويطلق للدلالة على رواية نسائية تعيد إنتاج رؤية مجتمعها، دون حس نقدي، فلذلك هي تقليدية، وتقدم صورة المؤنث الاجتماعي الثقافي بطابعه الذي أرسته الثقافة دون ما تغيير أو احتجاج، ولذلك هي مؤنثة، وغالباً ما تتخذ نمط الرواية الاجتماعية أو رواية العائلة المعتمدة على الحدث لا التحليل النفسي.

ت- **مصطلح الرواية النسوية** : ويطلق للدلالة على رواية نسائية كتبت من زاوية الاحتجاج والرد على المجتمع بثقافته السائدة، وانشغلت بالرد على اتهاماته، وإعادة الاعتبار لصورة المرأة، وهي رواية تغلب عليها سمة الاحتجاج والغضب، وكثيراً ما تتخذ شكل السيرة الذاتية، وتعبّر من خلال ضمير المتكلم.

ث- **مصطلح الرواية الأنثوية أو المؤنسنة:** ويطلق للدلالة على الرواية النسائية التي امتلكت خصوصية فنية لغوية، وقدرة على انتقاد آليات السيطرة والاستبداد في المجتمع، التي تنتج تشوها يعاني منه الجميع، وقد تسلحت بالجرأة والنظرة المتفتحة لمقاربة موضوعاتها دون حذر، وأضاءت مناطق تعبيرية معتمة لمّا يصلها النور.

وهنا نسوق مجموعة ملاحظات:

---

(1) يقطين، سعيد، الأدب النسائي .http:/ www.albayan.co.ae/albayan/998/06/25/2html

- من البديهي أن نجد مع تقدم الزمن – زيادة في النوع الأخير من الرواية النسائية– وتراجعاً في النوع الأول : ولذا فمن الضرورة أن نقرن سيادة نوع ما من هذه الروايات بالظروف الاجتماعية والحضارية المصاحبة له، وإنْ كنا سنجد رواية تقليدية في المراحل كلها، وإرهاصات للرواية الأنثوية في مراحل مبكّرة.
- غالبا ما تتوسل الرواية التقليدية/ المؤنثة الأنماط السردية التقليدية، في حين تجدّد الرواية النسوية في بنيتها السردية بعض التجديد : وإنْ أعاقها التنظير أحيانا، ووجهات النظر المسبقة أحيانا أخر. في حين تقترب الرواية الأنثوية أكثر فأكثر من تقنيات السرد الحديثة، وتحقق جماليات مميزة .
- ليست التصنيفات السابقة سوى مقاربات، ومحاولة للتحديد والتصنيف.. فلا يعني استخدامها صلاحية تطبيقها بشكل ميكانيكي على الروايات النسائية، إذ قد تختلط غير مرحلة في أدب كاتبة ما، ونجد ظلالا لمرحلة سابقة أو ملامح من مرحلة لاحقة، وقد تكتب روائية روايات تمثل مراحل مختلفة وذلك تبعاً لتطور رؤيتها الخاصة.
- قد يكتب الروائي/ الرجل أياً من الأنواع الروائية السابقة، فيكتب رواية تقليدية الرؤية تكرّس ما هو سائد اجتماعياً وسياسياً وثقافياً وخاصة فيما يتعلق بالمرأة. وقد يكتب رواية يشرّح فيها ما تعانيه المرأة من وطأة النظام المسيطر، وإن كنّا نجد هذا الهم لدى الكاتبة أكثر مما نجده لدى الكاتب. وقد يكتب أخيراً رواية أنثوية – مؤنسنة بالمفهوم الذي حددناه، بل هو أسبق من الكاتبة / المرأة إلى كتابة هذا النوع من الكتابة الروائية، التي تقف موقف المعارضة الحقيقية من النظام الثقافيّ الواحديّ الرؤية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز إيداع الرسائل الجامعية

خامساً : تطور الرواية النسائية في بلاد الشام وإعادة القراءة

لقد بدا جليّاً أمامنا بعد الاستعراض السابق لموضوع صورة المرأة في الرواية عامة، وفي رواية المرأة خاصة، أن الأنظار الحديثة الموجّهة لمقاربة هذا الموضوع ما زالت في مهدها، وإنْ قدّمتْ بعض النتائج الهامة، كإلقاء الضوء على حجم الإسهام النسائي العربي في حقل الرواية، وتنوّع المواضيع والقضايا التي شغلت الروائية، مما يزيح الاتهام السابق عن الأدب النسائي وفحواه بأنّ لا اهتمام للمرأة سوى انشغالات عاطفتها وإحساسها الذاتي . بيد أن إعمال الأدوات النقدية في تلك الأعمال للكشف عن خصوصية أسلوبية ، أو ظواهر مفارقة بعيداً عن حسّ الدفاع * أو الهجوم ** الذي وسم عدداً من الأبحاث السابقة ، ما زال طموحاً وليداً *** تقف دونه صرامة نقد يسخر من تقسيم جنسي للأدب ، ويرى بأن الإبداع إما أن يكون جيداً أو رديئاً ، دون أن يوضح لنا – تماماً – معيار الجودة والرداءة التي هي كذلك من منظور ما، فهي ليست مطلقة. ودون أنْ يفسر لنا لِمَ توجّه سياط النقد لظاهرة بعينها – نجدها في أدب المرأة والرجل كليهما – إلى الكاتبة دون الكاتب؟.

وحتى لا نقع في إساءة فهم لمغزى الحديث عن "أسلوب أنثوي" أو "أسلوب ذكوري" علينا أنْ نأخذ بعين الاعتبار أنّ سمات " الأسلوب الأنثوي " ليست سمات واضحة للآن، فإنْ هي إلا دلائل عامة، قدِّمت بعض التنظيرات فيها، وطبقت على عدد من الأعمال الشعرية والسردية، ووجد أنها تكاد تنصب في محيط الرؤية العامة أو وجهة النظر التي يؤسسها العمل ، أو أنماط وصور المؤنث والمذكر فيه، أمّا حصر " الأسلوب الأنثوي " في سمات لغوية خالصة تمتاز بها

*** الإشارة هنا إلى كتاب "مئة عام من الرواية النسائية العربية" لبثينة شعبان، الذي أهمل في كثير من الأحيان التمييز بين العمل الروائي الجيد أو الذي يشكو من عثرات، في غمرة الدفاع عن كتابة المرأة، واتساع انشغالاتها في رواياتها لردّ التهمة القديمة حول سطحية الأدب النسائي.**

**** الإشارة هنا إلى أبحاث تقارب الأعمال الروائية النسائية بمعيار نقدي – وأحياناً أخلاقي – يختلف عمّا توجهه لروايات الرجال ، من ذلك ما قدمه عبدالله أبو هيف من نقد لروايات نسائية في كتابه "الجنس الحائر" الذي سبقت الإشارة إليه.**

***** الإشارة هنا إلى عدد من الرؤى النقدية التي تخلّصت من ارتهانها للنظرة المزدوجة ذات الخلفية الاجتماعية التقليدية، ومن الأمثلة على هذا النقد: دراسة فيصل درّاج لرواية باب الساحة لسحر خليفة في كتابه "دلالات العلاقة الروائية"، ودراسة إدوار الخراط لرواية نجوى بركات "حياة وآلام حمد بن سيلانة" في كتابه أصوات الحداثة، ودراسة حسن نجمي للفضاء الأنثوي في روايات سحر خليفة في كتابه "شعرية الفضاء السردي"، ودراسة يمنى العيد المقارنة لروايتي "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، و"حجر الضحك" لهدى بركات في مقالتها "الخطاب النسوي المضاد" التي سبقت الإشارة إليها ص: 19من هذا البحث.**

لغة المرأة وتفتقر إليها لغة الرجل، فإنه يقود إلى التباسات نحن في غنى عنها، إذ إننا سنجد أمثلة كثيرة تفارق أي توصيف.

وقد أعطت فرانسين بروز في مقالتها "عطر حبر المرأة" [1] مثالاً على هذا الالتباس إنْ حصرِ في حَدّه اللغوي، فحين قدّمت لِعَيّنة من الطلاب والطالبات نموذجين من نصين روائيين لكاتب وكاتبة غفْلاً من اسميهما، حكمت العيّنة على النص الذي تميّز بالتعبيرات العاطفية بأنه للكاتبة، وعلى النص الذي خلا منها وكانت جمله حاسمة خشنة بأنه للكاتب، وكانت هذه النتيجة هي عكس الحقيقة تماماً.

لذلك فحين اختار بحثنا هذا أنْ يكون موضوعه صورة المرأة في الرواية النسائية، فإنه قد أخذ في عين الاعتبار الملاحظات السابقة كلها، وقد افترض أنّ تحليل صورة المرأة في الرواية النسائية، من زوايا نظر متعددة، قد يتيح تواصلاً جديداً مع هذه الأعمال الإبداعية ، ويستطيع الكشف عن تجلياتها وإخفاقاتها ، وجمالياتها الخاصة .. أما اختياره حصر مادة البحث في بلاد الشام فكان ذلك لأمرين :

جميع الحقوق محفوظة

أولهما: أنّ من الصعوبة بمكان تناول الأعمال الروائية للمرأة العربية كلّها من جهة، أو اختيار عينات ممثلة منها مع التمكن من حصر الظواهر الأسلوبية وتطوراتها بدقة من جهة أخرى.

ثانيهما: أنّ بلاد الشام تشكل وحدة حضارية صغرى ضمن الوطن العربي الكبير، ولذلك نفترض أن تكشف الأعمال الروائية عن صيرورة متقاربة، واختلافات طفيفة.. يصح معها أن نتتبع خطها التطوري العام، وما ميّز كل مرحلة عن غيرها، وتكون أحكامنا أقرب إلى الموضوعية في الوقت ذاته...

وجاء اختيار فترة زمانية ممتدة بين عامي (1951–2000) فضاء لهذا البحث انسجاماً مع توجّه بحثيٍّ يسعى إلى ملاحظة التغيّر والتبدّل في صورة المرأة في روايتها، وتحولات الخطاب الكامنة وراء تلك التغيّرات إنْ كشفت عنها مادة البحث.. وليس ذلك بممكن دون توفر على فضاء زماني يستوعب تلك التغيّرات ذات الأبعاد الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

ولدى بدء حصر رواية المرأة في بلاد الشام، تبين أن عددها مفاجئ للتوقعات ... فقد

---

(1) بروز، فرانسين، (1999)، عطر حبر المرأة.الثقافة العالمية (94)، ص 164–177.

أحصى د. سمر روحي الفيصل في "معجم القاصّات والروائيات العرب" : مئة وسبعين عملاً روائياً نسائياً باللغة العربية في بلاد الشام بين عامي (1885–1995)، بينها ثلاث عشرة رواية حتى عام (1950) . بينما فاقت إحصائيات الباحث نزيه أبو نضال هذا العدد إلى حد كبير، ففي مخطوطه "ببلوغرافيا رواية المرأة العربية" أحصى ثلاثمئة وثمانياً وثمانين رواية نسائية مكتوبة باللغة العربية في بلاد الشام، وذلك في الفترة الممتدة بين عامي (1850–1995)، بينها عشرون رواية حتى عام 1950، مما يعني أن لدينا ما تعداده ثلاثمائة وثمان وستون رواية نسائية في الفترة التي حددها البحث بين عامي (1951–2000).

تنتمي الروايات النسائية العشرون التي ظهرت في بلاد الشام حتى عام 1950 إلى تيار الروايات التاريخيّة والتعليمية ذات الطابع الرومانسي والاجتماعي التربوي، وتتبدّى هذه الاهتمامات من عناوين تلك الروايات.. ابتداءً من الرواية الأولى الصادرة عام 1891 وهي (صائبة) لأليس بطرس البستاني، وانتهاء بآخرها عام 1949 وهي رواية "أروى بنت الخطوب" لوداد السكاكيني. بينما لم تصدر أي رواية نسائية في فلسطين والأردن حتى عام 1951[1]. واتّسمت الرواية الأولى في فلسطين وهي "صوت الملاجئ" باتجاه واقعي، وكذلك الحال بالنسبة لأولى الروايات الأردنية من مثل "سلوى" 1967 و"النشمي" لجوليا صوالحة.

وتبين هذه الروايات أسبقية لبنان بين بلاد الشام كافة إلى فن الرواية، حيث تعود ثماني عشرة رواية إلى كاتبات لبنانيات، بينما تقدّم كاتبتان سوريتان الروايتين الأخريين في فترة متأخرة ما يزيد عن نصف قرن عن أول رواية نسائية .. في حين نسجّل تراجعاً في عدد الروايات ما بين عامي (١٩٢٢ – ١٩٥٠) إذ لم تظهر في بلاد الشام سوى ست روايات .. ويمكن للثبت التالي بأسماء الروايات وتاريخ نشرها أنْ يوضّح لنا هذه الحقائق*.

- أليس بطرس / صائبة / بيروت / ١٨٩١.
- فريدة عطية / بهجة المخدرات / بيروت / ١٨٩٣.

---

(1) الماضي، شكري عزيز، (2003). الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين. ط1.عمان: دار الشروق، ص17. وينظر السعافين، إبراهيم، (1985). نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948. ط1. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع. وقطامي، سمير، (1981). الحركة الأدبية في شرق الأردن منذ عام 1921حتى عام 1948. ط1. عمان: منشورات وزارة الثقافة .

*** اعتمد في هذا الثبت كل من معجم القاصّات والروائيات العرب لسمر روحي الفيصل ، وببلوغرافيا رواية المرأة العربية لنزيه أبو نضال/ مخطوط.**

- زينب فواز / حسن العواقب /١٨٩٩.
- لبيبة هاشم / قلب الرجل / ١٩٠٤.
- زينب فواز / الملك قورش / ١٩٠٥.
- عفيفة كرم / بديعة وفؤاد / ١٩٠٦.

فاطمة البدوية ١٩٠٦، كليوبترا، محمد علي الكبير، نانسي ستار.

- لبيبة هاشم / شيرين / ١٩٠٧.
- لبيبة صوايا / حسناء سالونيك / ١٩٠٩.
- عفيفة كرم / غادة عمشيت / ١٩١٤.
- فريدة عطية / بين عرشين / ١٩١٢.
- حلا معلوف / الجانية / ١٩٢٢.
- ايمي خير / سلمى وقريتها / ١٩٣٣.
- جوزفين مجاعص / غادة الشوير / ١٩٣٣.
- حبيبة شعبان / البطلة / ١٩٣٦.
- وداد السكاكيني / أروى بنت الخطوب / ١٩٤٩.
- سلمى الحفار الكزبري / يوميات هالة / ١٩٤٩.
- هند سلامة / ألحان ضائعة / ١٩٤٩.

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

لا تقدّم أيّ من الدراسات النقدية المتواترة في حقل الرواية العربية قراءة وافية لتلك الأعمال الروائية النسائية المبكرة، فخلا ثلاث دراسات ناقشت عدداً من هذه الروايات، لم نقع على ذكر آخر لها، فقد نوقشت ثلاث منها هي (صائبة وغادة الشوير وبين عرشين) في دراسة رائدة هي "تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870-1967"، وذلك ضمن فصل: الرواية والذوق الشعبي[1]، وقد درست عناصر تلك الروايات من أحداث وعقدة وحوار وشخصيات ضمن ذلك التيار العام، وخضعت بالتالي للأحكام ذاتها، نقتبس من ذلك ما ورد حول

---

(1) السعافين، تطورالرواية العربية الحديثة في بلاد الشام،ص63 و ص111 و ص115-118 و ص125.

شخصية المرأة :(ولعل أثر الأدب الشعبي يبدو بوضوح في شخصية المرأة، سواء أكانت البطلة المحبوبة، أم العجوز المحتالة، أو في صورة الأخت الحنون أو الحاسدة، أو في صورة الجارية المتعددة، فالمرأة في جمالها مثالية في روايات هذه الفترة، قد تحوي من العلم ما يبهر ومن العقل ما يثير الدهشة والإعجاب ..) [1] وجدير بالذكر أنّ هذه هي الدراسة الأولى التي وثّقت لإبداع المرأة في حقل رواية في بلاد الشام، إذ بلغ مجموع ما وثّقته من هذه الروايات تسعاً وأربعين رواية حتى عام 1967.

أما الدراسة الثانية فهي دراسة تخصّصَتْ في رواية المرأة في بلاد الشام بعنوان: (الرواية النسوية في بلاد الشام،السمات النفسية والفنية 1950–1984) لإيمان القاضي، وقد ناقشت في مدخلها أربع روايات نسائية رائدة هي (حسن العواقب) لزينب فواز، و(قلب الرجل) للبيبة هاشم و(حسناء سالونيك) لبيبة مخائيل صوايا، و(بين عرشين) لفريدة عطية...

وقد صنّفت الباحثة تلك الروايات ضمن المرحلة التي أنتجتها، فبدت لها خاضعة للشروط الفنية ذاتها التي حكمت تلك المرحلة في تاريخ الرواية العربية، وقد تمثلت فيها عيوب تلك الرواية المبكرة، فهذه الروايات كانت، كما تفصّل الكاتبة: " متصلة الأسباب بالمرحلة التي أفرزتها: وشبيهة بالروايات الصادرة آنذاك، تلك التي أطلق عليها الدكتور عبد المحسن طه بدر اسم رواية التسلية والترفيه أو الرواية التاريخية، فاللغة يتجاور فيها السجع والنثر المرسل المحليان بأوصاف تقليدية وأبيات شعرية تعلق على الأحداث وتصفها، والعقدة تقوم على علاقة غرامية تنشأ بين حبيبين يمثلان عنصر الخير الذي لا تشوبه شائبة، يقابلهما رجال ونساء يعترضون طريقهما ويكيدون لهما المكائد، وهؤلاء هم أشرار خلّص" [2] .

غير أنها تسجّل لرواية (قلب الرجل) للبيبة هاشم سمة بارزة، فشخصياتها النسائية تمثل انتصارا دائماً للمرأة وإظهارا لنقائها وشهامتها مقابل تقلب الرجل وخداعه [3].

أما الدراسة الثالثة فهي دراسة متخصصة بإبداع المرأة كذلك وهي دراسة: "مئة عام من الرواية النسائية" لبثينة شعبان، ونجدها تفرد فصلا للرواية النسائية الرائدة بعنوان "الروائيات

---

(1) السعافين، تطورالرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص116 .
(2) القاضي،الرواية النسوية في بلاد الشام، ص26 .
(3) المرجع نفسه، ص24 .

العربيات: البدايات" [1]، وتحاول تقديم قراءة جديدة لثلاث روايات نسائية هي "حسن العواقب" زينب فواز، و"بديعة وفؤاد" لعفيفة كرم، و"بين عرشين" لفريدة عطية. فقد تخطت الدراسة هنا مرحلة تصنيف تلك الروايات ضمن خصوصية المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها، والسمات الفنية الغالبة من اعتماد على الصدف والمبالغات والصراع بين الخير والشر، إلى محاولة البحث عن فرادة وخصوصية تجلت في الروايات نفسها، وخاصة فيما يتعلق بصورة المرأة السائدة في تلك الروايات...فتعلق الدراسة على الشخصيات النسائية في رواية "حسن العواقب": " واللافت للنظر في هذه الرواية المبكرة، هو أنّ النساء يشكلن عناصر هامة في مجتمعهن – ويفهمن اللعبة السياسية جيداً، ويتخذن مواقف حازمة ويعبرن عن مشاعرهن بصراحة وحزم" [2]. بينما ترى في رواية "بديعة فؤاد" رواية تلبي معظم المتطلبات الفنية للرواية الحديثة في مراحلها المبكرة [3] بل ترى بأنها الرواية العربية الأولى التي تعالج موضوع العلاقة بين الهوية الثقافية والحداثة، سابقة رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم باثنين وثلاثين عاما [4]. كما ترى في رواية "بين عرشين" رواية تاريخية ملتزمة [5]، تقدم تحليلا شيقا وسلسا للأحداث التاريخية التي سبقت الانقلاب العثماني. وتثير هذه الدراسة السؤال التالي: لم استبعِدَت هذه الروايات من التاريخ الفني مادامت لا تشكو عيباً فنيا حسب مرحلتها ؟ وترى بأنه قد آن الأوان لتصحيح السجلات فـ " أي حديث عن أصل الرواية العربية لا يأخذ بعين الاعتبار أعمال هؤلاء الروائيات يبقى حديثا ناقصا وغير مكتمل" [6] .

لقد كان الاستعراض السابق بهدف إظهار الاهتمام المتزايد الذي أخذت تحظى به رواية المرأة. والتقدم نحو بحث خصوصيتها الروائية إنْ وجدت، وليس غريبا أنْ تتشارك رواية الكاتبة المرأة السمات الفنية ذاتها مع الكاتب الرجل، لكنْ ما يمكن تسليط الضوء عليه هو طبيعة وجوهر الخطاب الذي تكشفان عنه، ومدى مفارقته أو موافقته للخطاب السائد، لهذا تظل

---

(1) شعبان،مئة عام من الرواية النسائية، ص45 .
(2) المرجع نفسه، ص49.
(3) المرجع نفسه، ص54.
(4) المرجع نفسه، ص55.
(5) المرجع نفسه، ص61.
(6) المرجع نفسه، ص63.

الروايات النسائية المبكرة بحاجة إلى دراسات مقارنة مع معاصراتها من روايات الكتّاب الرجال، وما يجعل مثل هذه الدراسة بالغة الصعوبة هو عدم توفر المكتبات الكبرى في الوطن العربي على هذه الروايات، خلا القليل منها، وبنسخ نادرة.

وما يمكن ملاحظته هنا هو أن رواية المرأة استمرت محافظة على أسلوبية الروايات التاريخية التعليمية..بعيوبها حتى فترة متأخرة هي منتصف القرن العشرين، ولم تبدأ مساهماتها تَثْرَى في حقل الرواية الرومانسية إلا بحلول الخمسينات، وهي فترة شهدت تنوعا بين الرواية الرومانسية الاجتماعية، والرواية الوجودية، في حين كانت رواية الكاتب الرجل قد قدمت تيارات متنوعة من الرومانسية والواقعية بتلاوينها المختلفة التسجيلية والنقدية والاشتراكية..الأمر الذي عكس تباينا بين المسيرتين.

تميّز عقد الخمسينات والستينات بالنسبة للرواية النسوية بغلبة تيارين رئيسين، سيستمر الأول منهما في المراحل التالية وسيختفي الثاني..،الأول هو التيار الرومانسي الاجتماعي، والثاني هو التيار الوجودي الذي سيقتصر على لبنان.. في حين قدمت فلسطين روايتين حملتا الهم الوطني وهما: "صوت الملاجئ" لهدى حنا 1951، و" فتاة النكبة" لمريم مشعل 1957. بينما تأخرت الرواية النسائية الأولى في الأردن حتى عام 1976، فقدّمت رواية اجتماعية تحمل سمات السرد مطلع الخمسينات، وهي رواية "سلوى" لجوليا صوالحة. يصفها د. خالد الكركي كما يلي: "ذات قيمة توثيقية وليست لها قيمة اجتماعية كبيرة، أو ميزة أسلوبية أو فنية إن كان يقدّر لكاتبتها أنها عبّرت، بإمكانات فنية متواضعة عن ملامح من حياة الناس في الوطن"[1].

تميّزت تلك الأعمال كلها بأنّ بطلاتِها نساء بالدرجة الأولى، وقد انشقت الرواية الرومانسية الاجتماعية إلى اتجاهين:

أ- **اتجاه مسالم، مثالي:** يرسم حياة البطلة وقد اعترضتها المصاعب، فتغلبت عليها، وحققت صيغة مرْضية لوجودها: ومن تلك الروايات : -يوميات هالة- في الليل/ هيام نويلاتي، عينان من إشبيلية/سلمى الحفار الكزبري، امرأة ضائعة/سميحة كحلوني، الأزاهير الحمر/أميرة الحسيني، المتمردة – مريم/سلوى هرمز الملوحي، كفاح امرأة/كاترين معروف داغر، الدمى الحية/هند سلامه، الحوار الأخرس/ ليلى عسيران، في رحاب الهيكل/مادلين

---

(1) الكركي، خالد. الرواية في الأردن،(1986). ط1. عمان: مطبعة كتابكم، ص91.

أرقش،الحب المحرم/وداد السكاكيني/ الرهينة /إملي نصر الله.

وقد امتازت تلك الروايات بضعف واضح في بنيتها الفنية، فغالبا ما اعتمدت المبالغات، والمصادفات لصنع الحدث الروائي وتطويره، وانتهت نهاية سعيدة بالنسبة للبطلة التي اختارت ما يمليه عليها حسّ الواجب الاجتماعي. فضحّت من أجل الآخرين، بل ضَحّت بنفسها أحيانا – راضية – من أجل إسعادهم أو من أجل ما تصورت أنه الواجب، كما فعلت بطلة "الأزاهير الحمر" و"امرأة ضائعة" و"في الليل". وباستثناء رواية "الدمى الحية"، قدمت تلك الروايات عبرة وموعظة فيما يجب أن تكون عليه المرأة.. لتحظى بالاعتراف ورضى المجتمع. وفي الغالب شكلت العلاقة الحبيّة أو علاقة الأمومة عقدة هذه الروايات وبؤرتها.

ب- اتجاه ثوري: يرسم حياة بطلة غاضبة على أوضاعها، رافضة للزيف الاجتماعي، راغبة في تحقيق توازن جديد لا يقمع حريتها، فتنجح أو تخيب: ومن الروايات الممكن تصنيفها ضمن هذا الاتجاه: أيام معه- ليلة واحدة/ كوليت خوري،- طيور أيلول- شجرة الدفلى/ إملي نصر الله. وروايات التيار الوجودي: أنا أحيا- الآلهة الممسوخة/ ليلى بعلبكي، المدينة الفارغة- الحوار الأخرس/ ليلى عسيران، فتاة تافهة-الغربان والمسوح البيض/ منى جبور. وإنْ أضفنا لها لازمة الإحساس بالعبث وعبء الوجود، والرفض الشامل العميق لوضع الأنثى الدونيّ في المجتمع.

إنّ البطلات الوجوديات يفصحن أكثر من غيرهن عن النموذج الغاضب اللامنتمي، ويتشاركن مع البطلات الأخريات في أن رفضهن وغضبهن ليس تجاه رجل بعينه، و إنما تجاه صيغ اجتماعية تخلق أنماطا من العلاقات تثقل الروح المتطلعة للحرية و تخنقها.

أما التيار الواقعي في الرواية النسوية فقد بدأت إرهاصاته مع رواية "صوت الملاجئ" 1951 لهدى حنا، التي اتخذت شكل الرسائل، وإنْ أعاقتها النبرة الخطابية في التعليق على الأحداث السياسية، ومخاطبة ضمائر العرب ، ولم ينقذ فنيتها أسلوبها البياني الناصع.

ونجد ملامح الواقعية في رواية "الحب المحرم" لوداد السكاكيني 1952، في تصويرها للبيئة الشامية، ونموذج المرأة التقليدية فيها، بيد أن حبكتها الغرامية، وميل البطلة إلى تدوين مذكراتها الملتهبة المشاعر، وتذبذبها بين مشاعر القلب والواجب الاجتماعي، واقترابها من حافة الانهيار الأخلاقي جرّاء العاطفة، يجعلنا نرى فيها روح الرواية الرومانسية لا الواقعية.

وقد قدَّمت روايات إملي نصر الله اقترابا آخر من الواقعية، فصورت في روايتها واقع العادات والتقاليد المجحفة بحق الجيل الجديد في الريف، وصورت أنماطا من الشخصيات الشائعة في الريف كرمز لانغلاق القيم وتعنّتها، وإن غلب على رواياتها، حضور البطلة الساخطة التي تستسلم لمصيرها في نهاية الأمر.. أما رواية "فتاة النكبة" لمريم مشعل فلمست جوانب من واقع النكبة، واحتلال مدينة يافا 1948، وإن اعتمدت أحداث الرواية على المبالغة، والصدف، وكثرت فيها الأخطاء اللغوية. وقد "طغى مضمونها الوطني على فنية البناء، فالمؤلفة راغبة في تسجيل بطولة فتاة فلسطينية، قاومت – ما استطاعت – اغتصاب الأرض"[1].

غير أنّ الستينات شهدت قبل انصرامها أول رواية نسائية واقعية مكتملة العناصر وهي رواية "حي اللّجي" 1967 لبلقيس حوماني.. وللمرة الأولى تحمل الرواية النسائية اسم مكان واضح بعد أنْ كانت عناوين الروايات تؤشِّر على بطلات الروايات بامتياز.

وفي هذه الرواية غدا المكان– وهو أحد الجيوب الهامشية حول مدينة بيروت– بطلا وشخصية واضحة الملامح، وبدا مشبعا بالدلالة على اللاعدالة والتفاوت الطبقي الذي يتناسل أخطاءً وأمراضاً لا نهاية لها، في هذا المجتمع الهامشي، يتوالد القمع، فكل مقموع يمارس سلطة القمع على من هو دونه، وقد رسمت الكاتبة شخصياتها وملامح المكان برهافة وتتبعت حيوات عشرات الأشخاص المنسيين في "حي اللّجي". ورسمت صورة المرأة مقموعة وقامعة، وسجّلت ملامح تغيّرها.

لكنّ الميلاد الحقيقي للرواية الواقعية تأكّد وتوضّح بعد هزيمة 1967[2]، حيث توالت الروايات الواقعية التسجيلية والنقدية وذات الملامح الاشتراكية.. فقدَّمت هيام الدردنجي رواياتها الواقعية التسجيلية: "إلى اللقاء في يافا" 1970، و"داعاً يا أمس" 1972، "النخلة والإعصار" 1974.

وقدمت سلوى البنا "عروس خلف النهر" 1972، وخولة عبد الهادي: "الحب والخبز" 1972، وامتثال الجويدي: "شجرة الصبير" 1972، وسجلت ليلى عسيران تحولا في نمط روايتها مع كتابتها لـ "عصافير الفجر" 1968، و"خط الأفعى" 1972 وما تلاها.

---

(1) الكركي، تطور الرواية في الأردن، ص45.
(2) الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص18.

شكّلت رواية "لم نعد جواري لكم" 1974 لسحر خليفة انطلاقة اتجاه الواقعية النقدية التي بدأت تباشيرها مع روايتي "طرف الخيط" لرجاء نعمة و " في مدينة المستنقع" لنهى سمارة

1973، التي ستتعزز مع الروايات التالية: روايتي "غادة السمان" : "بيروت75"، "وكوابيس بيروت" 1975، ورواية "الصبار" لسحر خليفة 1976، وروايتي حنان الشيخ: "فرس الشيطان" 1975، و" زهرة" 1980.

بينما اقتربت سلوى البنا وليانة بدر في "الآتي من المسافات" 1978 و "بوصلة من أجل عباد الشمس" 1979 من حس الواقعية الاشتراكية، الذي سيتأكد مع رواية سحر خليفة "عباد الشمس" 1980.

وواضح أن عقد السبعينات كان يشهد ظهور عدد من الروائيات اللواتي سيثبتن باعهن في فن الكتابة الروائية، وسيتابعن كتاباتهن لما بعد العام 2000.

ويبدو أنّ عقد الثمانينات كان أشبه بحالة روائية كامنة، ستنفجر في عقد التسعينات..إذ لم نقع فيه على روايات أصبحت علامة في تاريخ الرواية النسائية، وهو ما سيتحقق في عقد التسعينات: فقد ضمت بيبلوغرافيا رواية المرأة العربية تعداداً لأربع وثمانين رواية ممتدة ما بين عامي (1990–2000م)، وهو ما يشكّل أكثر من ربع إنتاج المرأة الروائي في بلاد الشام منذ مطلع القرن حتى عام 1989م أي خلال ما يزيد على المئة عام.

قدّمت الروايات النسائية في عقد التسعينات نماذج عديدة للرواية الحداثيّة، وإنْ استمرت التيارات السابقة بتنوعها، فلم ينقطع مدّ الروايات الرومانسية ولا الواقعية التسجيلية والنقدية، وسنجد من حين لآخر روايات تتبدّى فيها عيوب السرد في فترة النشوء، وأبلغ دليل عليها روايات سميحة كحلوني الكثيرة : " أنا الرجل" و "على طريق الضياع" 1998.

في حين تجلّت التيارات الحداثية التي تبدّت في رواية "الحساسية الجديدة" بشكل واضح في عدد من الروايات، ويمكننا أن نقدم هنا تصنيفا أوليا لبعض منها:

- تيار الواقعية السحرية أو الفنتازيا: أنيسة عبود "النعنع البري" 1997، نجوى بركات "يا سلام" 1999، و" باص الأوادم" 1996، سميحة خريس "خشخاش" 2000.

- تيار استيحاء التراث: هدى بركات "أهل الهوى" 1993، نجوى بركات "حياة وآلام حمد بن سيلانة" 2000، رفقة دودين "أعواد الثقاب" 2000، سهير أبو عقصة داود "شبابيك الغزالة"2000.
- التيار الداخلي / التيار النفسي: حنان الشيخ "بريد بيروت" 1996، فيروز التميمي "ثلاثون" 1997، رجاء بكرية"عواء ذاكرة" 1995 ، ليانة بدر "نجوم أريحا" 1993 .
- تيار الواقعية الجديدة: سحر خليفة "الميراث" 1993، هيفاء بيطار "امرأة من طابقين"1994، غادة السمان " فسيفساء دمشقية / الرواية المستحيلة" 1997.

وإنْ كنّا سنسجّل هنا ظاهرة سلبية، وهي استعارة الرواية بعض الأدوات السردية الحديثة والتقنيات الشكلية، كوسائل لعرض المادة الروائية، دون أنْ تصل الحداثة إلى جوهر العمل كما يتجلّى في رواية "صهيل المسافات" لليلى الأطرش ورواية "موزاييك" لغصون رحال، ففي الرواية الأولى يقدم البطل نفسه عبر حوار الذات، لكنّ لغته ترشح طوال الوقت جملا إنشائية، تحاول أنْ تصل إلى مستوى الحكمة بلا طائل، مما أعاق طاقة التداعي الحر، وأبطأ الإيحاء بتكسر الزمن الذي يتيحه التداعي.

أما في الرواية الثانية فقد تشظى السّرد إلى بنى صغيرة.. تبدو كأنها خلاصات أخبار وتعليقات وقرارات، لكنها لم تفلح في الكشف عن بنية عميقة تنتظم السرد، وتوحي بالمقاطع المحذوفة، فظلت تلك التعليقات والقرارات عائمة على السطح، دونما رؤية تجمعها. ففعلت تقنية التشظي مفعولاً عكسياً، إذ قدمت لنا أخباراً مسطحة، لا يضير الرواية إن حذفنا الكثير منها.

وقد سجّل السّرد النسائي إخفاقاً آخر، هو انعكاس – في رأينا – تجلّى في توظيف مباشر لإحدى دعوات النقد النسويّ الحديث في الغرب، إذ عمدت إلهام منصور في روايتها "أنا هي أنت" إلى صنع الرواية على مقياس آخر الآراء العلمية والنسوية في موضوعة "المثلية الجنسية بين النساء"، فجاءت البطلات نماذج مقولبة لفكرة جاهزة، وأعاق السرد تنظير طويل وشرح علميّ لهذه العلاقة، وكأني بالكاتبة أرادت أن تتمثل بعض مبادئ تلك النظرية في الدعوة إلى الجرأة والتعبير عن الجسد وطلاقته بلغة قادرة على استكشاف مناطق جديدة معتمة تنطوي عليها تجربة الأنثى، ولم تَطُلْها الأقلام، وخاصة ما دعيَ بـ "Lesbianism " "حركة المثلية الجنسية"، لكنّ روايتها جاءت بعيدة البعد كله عن تلك الروح، وقد صيغت بطلاتُها على مقاس الفكرة، فلم يخرجْنَ عنها، ولم تظهر خصوصية أيّ منهن على الرغم من تباين مستوياتهن. مما سنرجِّع القول فيه في الفصل التالي.

لم يكن الهدف في الصفحات السابقة تفصيل القول في تطور الرواية النسائية في بلاد الشام، بل الإطلالة على هذا التطور، الذي ستتضح أبعاده لنا من خلال تسليط الضوء على صورة المرأة في الرواية، عبر مداخل عدة منها: خطاب المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام، والنماذج البدئية النسائية القارّة وراء تنوّع صور المرأة في تلك الرواية، وصورة الكاتبة في الرواية النسائية، وصورة البطل المضاد.

إنّ المداخل السابقة لمقاربة الرواية النسائية في بلاد الشام، ستساعد في الكشف عن توجّهات تلك الروايات عبر مراحلها الزمنية . وبلورة رؤية حول صورة المرأة كما تبدّت في تلك الروايات عبر تطورها، وذلك استدعى استقصاء شمل ما يزيد على مئة رواية نسائية في بلاد الشام، وهي عينة تشكل ما يقارب ثلث مجموع تلك الروايات، وقد روعي عند الاختيار ما يلي:

1. أنْ تمثّل الروايات المراحل الزمنية المتتالية متوافقة مع ازدياد عدد الرواية عقدا فآخر، ولذلك كان نصيب الأسد من التحليل لروايات عقد التسعينات.
2. أنْ تمثّل الروايات بلاد الشام كلها، وذلك استدعى أنْ يتناسب عدد الروايات المدروسة مع عدد الروايات الصادرة في ذلك البلد، فكان النصيب الأكبر للبنان فسوريا ففلسطين فالأردن.
3. أنْ تمثّل العيّنة الروايات التي حققت حضورا ثقافيا لافتا، دون أنْ يعني هذا استسلاما للحكم الثقافي، ودون أن يكون معيار الجودة الفنية حاضراً في الروايات المختارة كلّها، فالكثير منها يشكو عيوباً فنية واضحة، لكنها قدّمت دلالات هامة فيما يختصّ صورةَ المرأةِ وتطورها.

الفصل الأول: خطاب المرأة في الرواية النسائية

أولاً: خطاب المرأة في الرواية التقليدية/ المؤنثة : البحث عن صوت

ثانياً: خطاب المرأة في الرواية النسوية: إطلاق الصوت:

أولاً: أصوات نسوية لاواعية:

أ- أصوات غاضبة ورافضة

ب- أصوات شاكية: رواية عرض المظالم

ثانياً: أصوات نسوية واعية:

أ- من يهدم البوابة

ب-المشي فوق حافة البحرة

ج- من القبو إلى العلية

د- إغواء المكب

هـ- عالم لنساء المتوحّدات

ثالثاً: خطاب المرأة في الرواية الأنثوية: امتلاك الصوت

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولاً: خطاب المرأة في الرواية التقليدية المؤنثة

تؤسّس الرواية التقليدية المؤنثة مقولاتها فيما يتعلق بالبطلة، أو الشخصية النسائية الأساسية في الرواية، اعتماداً على صورتها في الموروث الثقافي الاجتماعي الذي صاغ صورة للمؤنث تتأرجح بين السلب والإيجاب بحسب أعرافه الخاصة. وفي مثل هذه الرواية، سيتم إنتاج نسخ مكرورة من نساء صابرات، مضَحّيات منتظرات، كأمهات أو زوجات أو عاشقات، ونسخ أقل حضوراً في مساحة السّرد لنساء خاطئات، يتبرأن من أخطائهن، أو يقعن تحت طائلة العقاب.

وبين قطبي البياض والسواد، تعيد بطلات الروايات إنتاج صورتهن الاجتماعية السائدة، دونما حسٍّ من رفض أو انتقاد، بل سنجد خطاب البطلة الروائية هنا يدور في نطاق المؤنث الثقافي المعادل للضعف والعاطفة والجسد والعطاء، والسائر نحو الخضوع والصمت والهامشية، وكسب الرضى الاجتماعي والحصول على صك القبول والغفران. أما الخروج من دائرة الطاعة فيعني التهديد برفع مظلة الأمان الاجتماعي، والحرمان من دفء الانتماء. وهو ما لم تقدر على معاناته بطلات هذه الرواية، فسعين حثيثاً للتكفير عن ذنب الخروج أو تمت معاقبتهن على ذلك.

وفي هذه المرحلة من طفولة السرد النسائي إن جاز التعبير، تبدت البطلات كصور مضخمة أو مبالغ فيها، لقيمة اجتماعية معينة، في روايات تعتمد الحدث لا التحليل النفسي، أو سبر أغوار الشخصية الروائية. وظهرت البطلات بأدوار مشابهة لأبطال الحكايات الشعبية والخرافية على صعيد الوظائف [1]، حيث تتعرض شخصية البطلة لسلسلة من الاختبارات والمآزق الاجتماعية، وذلك بخلخلة شروط الأمان الاجتماعي كموت الزوج أو الحبيب، وغيابهما، فتضطر حينها لتحمل المسؤولية، وقد تغامر بالرحيل وتغادر موطن الأمان للبحث عن حل، وهنا تبدأ سلسلة الاختبارات لاكتشاف الطاقات الداخلية، والقدرات الكامنة، فإن تكلل العمل بالنجاح وإظهار الجدارة، حصلت البطلة على المكافأة، واكتسبت الاعتراف الاجتماعي، أو إعادة الاعتبار، ودخلت في النسيج الاجتماعي، الذي سبق وأنْ أقصيت عنه، أو هربت منه. وفي حالة الفشل فإن

---

(1) المرزوقي، سمير و شاكر، جميل (1986)، مدخل إلى نظرية القصة. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. آفاق عربية. ص 51-52، يلخص الكاتبان – اعتماداً على نموذج بروب في تحليل الحكاية الخرافية – هذه الوظائف إلى أربع وهي: 1- حصول الافتقار: ويتضمن الإخلال بالوضع الأصلي المتوازن والرحيل. 2- الاختبار الترشيحي: ويتضمن طلب النجدة وبدء أفعال البطل. 3- الاختبار الرئيسي: ويتضمن الدخول في الصراع وانتصار البطل (إعادة التوازن). 4- الاختبار الممجِّد: ويتضمن تجلّي البطل وحصوله على المكافأة،وعقاب المعتدي.

النهاية تكون على شكل عقوبة اجتماعية، بالبقاء خـــارج النسيج الاجتماعي، أو عقوبة ماديـــة كالضرب أو الحبس أو القتل.

تتمحور الرواية التقليدية المؤنثة حول نموذجين أساسيّين من البطلات:

النموذج الأول هو نموذج المضَحِّية الصابرة، ويغذي صورة للمرأة كنبع لا ينضب للعطاء، وتجاوز الذات، ورغائبها في سبيل المجموع، أو في سبيل التمتع باعتبار اجتماعي، ويتكرر هذا النموذج في صورة الأم الصابرة على ظروف القدر، وغياب الأب أو موته كما في الشخصيات التالية:(مريم) في رواية "مريم"، و(جميلة) الصابرة في رواية "كفاح امرأة"، و(سلوى) في رواية "سلوى"، والأم في رواية "الحب والخبز" والأم في رواية "سكان الطابق العلوي" ، وكذلك في صورة العاشقة المثالية أو الزوجة المخلصة كما في الشخصيات التالية:(أروى) في رواية "أروى بنت الخطوب"، و(نديدة) في رواية " الحب المحرم" و(أمل) في رواية " الأزاهير الحمر" و (غالية) في رواية "اختياراتي والحب" والبطلة في رواية "عينان من اشبيلية".

النموذج الثاني هو نموذج الضَّحية التي اتبعت أهواءها، فقادتها إلى مخالفة التقاليـد واقتـراف المحرمات الاجتماعية، فلم تصمد أمام التجربة التي تتخذ شكل رجل/ذئب، يعمل علـى استغلالها ولفظها، بعيداً عن أي حماية أو ملاذ. لكنّ قلة من الروايات التقليدية المؤنثة تعْنَى حقاً بهذا النوع من الشخصيات، وهي إن جاءت به فإنما تأتي بـه علـى سـبيل الموعظة أولإعطاء درس أخلاقي – بل نجد أن الرواية قد تنحرف حيناً عن الهـدف الذي سعت في مبتدئها للدفاع عنه، كما يتضح في رواية "كفاح امرأة" [1].

تسوق هذه الرواية في مقدمتها قصة فرعية تبرر بها دافعها لسرد قصة الرواية، وتتلخص القصة في انتحار فتاة ليلة زفافها احتجاجاً على تزويجها ممن لا ترغب رغماً عنها، ومن ثمّ، تبدأ بقص حكاية (سالم) مع بناته الثلاث وقصص زواجهن، وينصب السرد في مجمله على شخصية ابنته الوسطى (جميلة) التي رفضت الزواج الذي رتبه والدها لها، لترتبط بمن تحـب، وذلـك علـى النقيض من أختيها اللتين تزوجتا بترتيب من الأب.

---

(1) داغر، كاترين معلوف، (1965) كفاح امرأة. ط1. بيروت. دار مكتبة الحياة.

بيد أن السرد في تواليه، يكشف لنا عن رحلة العذاب التي نذِرت لها (جميلـــة) وخـــديعتها بالشاب الذي أحبته وتزوجته آملة بحياة سعيدة، وإذ تتحول حياة (جميلة) إلى سلسلة مـــن الآلام، وتبدو كأنها تنال عقابها الخاص لأنها قررت الاختيار، تخيّم السعادة على حياة أختيها، في حين لا تستقيم حياتها إلا بالانفصال، والتفرغ لتربية ابنها، بعد استبعادها خيـــار الترهُّـــب، فتقـــضي حياتها وحيدة إلا من ابنها، وإكبار المجتمع لها لمحافظتها على نفسها، وهكذا تسير الرواية إلـــى إدانة الخيار الحر من حيث تريد إنصافه، فتضحّي ببطلتها الجميلة ذات المواهب المتعددة، لتؤدي الدور الأقدم للمرأة: دور الأم [1].

وفي السياق ذاته تتبلور أحداث رواية (مريم) [2]، إذ تتفرغ مريم بعد وفاة زوجها إلى تربية ابنها الوحيد، وتخوض حربها للحصول على لقمة العيش بشرف، ويبدو نجاح الابن في الروايتين هو مكافأة الأم الصابرة، التي تسير نحو نهايتها بأمان ودعة، ولا تتطرق أيّ من الروايات التي تبْرز نموذج الأم إلى معاناة البطلة خلف ستار الصمت والاحتمال، ولا تصور لنا كيف تداركت آلامها وحاجاتها الخاصة، حتى لتغدو أقرب إلى الكائنات المجرّدة منها إلـــى الإنـــسان، وهـــذا الاستبعاد والتسامي عن الحاجات والرغائب، الجسدية منها بخاصة، يشكل محور روايـــة "أروى بنت الخطوب" [3]، فأروى التي امتازت بجمال سحر الألباب والعقول، تتعرض لاختبار الحصانة لدى سفر زوجها وغيابه الطويل عنها. وهي إذ تدرأ عن نفسها هجمات الرجال المتلخصة فـــي الحصول على جسدها، تختار – دفعاً للظنون– الاستعلاء علىهذا الجسد وتجاوزه، وذلك عبـــر الارتقاء بفكرها وعقلها، فتتعلم الفلسفة، وتربي روحها وجسدها على الزهد، لتـــصبح صـــاحبة كرامات، يطرق بابها من ألمت بهم المصائب والظروف. غير أن أروى لم تمتلك هذا الاعتراف والتبجيل، وهذه القدرات إلا بإهدار جانب أساسي من حياتها تحت وطأة ضغط المجتمع ونظرته الماديّة للمرأة.

---

(1) نسجل هنا أن بثينة شعبان قد ضمت هذه الرواية التقليدية التي تشكو تعثراً فنياً بالغاً إلى روايات أخرى تفارقها رؤية ومستوى فنياً كرواية" فتاة تافهة"، أو "طيور أيلول" أو "ليلة واحدة" حيث ترى أن: "الشيء المشترك في هذه الروايات هو صحوة الوعي لدى النساء. فالنساء يحللن وينتقدن الواقـــع الاجتمـــاعي و السياسي ويستحضرن رؤيا جديدة تضع الأسس من أجل إعتاق كل من الرجال والنساء.." وهو طموح لا تحمله هذه الرواية. ينظر ص 113 من كتاب مئة عام من الرواية النسائية العربية.

(2) الملوحي، سلوى هرمز. (1968). مريم. ط1. بيروت: مركز المطبوعات.

(3) السكاكيني، وداد، (1949). أروى بنت الخطوب. ط1. القاهرة: دار الفكر العربي.

تميل الروايات السابقة إلى تمجيد دور التضحية، فتحظى البطلة بالقيمة عبر الصبر والاحتمال، والإخلاص للقيم الاجتماعية المهيمنة، وحين يتمحور السرد حول نموذج العاشقة، فإنه يرسم لنا ملامح إنسانة مثالية، مخلصة، تُكافأ على مثاليتها بزواج سعيد، أما استعدادها للتضحية فهو لا يضاهى، إذ نجد بطلة " الأزاهير الحمر" [1]، تنتحر لتجنِّب خطيبها الزواج منها لدى اكتشافها مرضها العضال (السّل)، أما (مريم) بطلة رواية "شروال برهوم" [2]، فإنها تنتظر خطيبها أربعين عاماً بلا جدوى.

وفي مقابل هذه الصورة الناصعة البياض للأم والعاشقة، نجد أنّ كلا النمطين، يتلون باللون الأسود إنْ خالف السياق المرسوم له، فالأم في رواية "المتمردة" [3] تظهر في صورة منفرّة، وتكتسب ملامح شاذة كونها منذ البداية اخترقت المسموح الاجتماعي وسارت وراء عواطفها، وتخلت عن مسؤولية رعاية طفلتها لتتركها للمدرسة الخاصة دون أنْ تفكّر في زيارتها ، وفي حين يتم تحويل صورة الأب إلى ضحية (تقتله الأم)، فإن الأم تنتهي إلى السجن فالجنون، دون أنْ يقدِّم لنا السرد دليلاً مقنعاً على هذه التحولات المصيرية، أما الابنة، التي تشكل نموذجاً متّزناً على النقيض من أمها، فإنها تكافأ بزواج ناجح، وهنا تبدو المتمردة هي الأم لا الابنة، كما توضح مقدمة الرواية.

أما في رواية "امرأة ضائعة" [4]، فإنّ العنوان يقودنا إلى محور الدلالة، فالضياع هنا ينصرف إلى معنى الخروج عن السائد الاجتماعي، (فسناء) تصور تابعةً لرغبات جسدها، وفورات عاطفتها، وحين يخدعها الرجل الذي وثقت به، تحاول قتله، ثم تهرب ظانّة أنها قتلته، وتعيش حياتها بعيداً عن عائلتها في بلد آخر، دون أن يعرف أحد عنها شيئاً، لكن الرواية لا تكتفي بهذا العقاب للبطلة، إذ تنتهي الرواية بأحداث مصطنعة، فتجتمع البطلة بالحبيب الخائن وابنه بعد عشرين عاما ، ليقتلا على يد ابنتها، ثم لتنهي حياتها بالانتحار.

وفي رواية "هل ترجعين" [5] تتراجع (نجوى) عن تلبية نداء قلبها لاكتشافها الصورة الاستغلالية البشعة التي ينطوي عليها الحبيب (غسان)، وتكافأ على ابتعادها عنه بالزواج من ابن

---

(1) الحسيني، أميرة، (1962). الأزاهير الحمر. ط1. دمشق: مطابع ابن زيدون.
(2) الغزي، ناديا، (1993). شروال برهوم. ط1. دمشق: دار الشادي للنشر والتوزيع.
(3) الملوحي، سلوى هرمز، (1966). المتمردة. ط1. بيروت: مركز المطبوعات.
(4) كحلوني، سميحة. (1972). امرأة ضائعة. ط3. بيروت: الدار العالمية للكتاب.
(5) صوالحة، جوليا، (1979)، هل ترجعين. ط1. عمان: مطبعة الصفدي.

الـــجار الذي لا تحبـــه، لكنه يوقـــر لـــها حياة كريمـــة. بينمـــا تـــتعرض البطلـــة (يارا) في رواية "مواويل الغربة" [1] لأقسى أنواع العقاب ضرباً وحبساً ومنعاً من السفر، كي ترعوي عن علاقتها بالمغنّي الذي أحبته في بلد الاغتراب (كندا)، على الرغم من الحرية الكاملة التي يـــنعم بها أخواها على الصعيد نفسه. أما الأم فتلبس ثوب الصبر والاحتمال حين تكتشف خيانة زوجها لها، وتضحّي صوناً للعائلة.

ويبدو أن الصبر والاحتمال، والانكفاء على الذات المهدورة الكرامة، انسجاماً مع نمط أعلى للمرأة، هو نمط المضحّية، سيغدو ثيمة متكررة في مجموعة من الروايات، تتردد البطلات فيها بين الإصغاء إلى صوت الذات، والإذعان إلى السطوة الاجتماعية، لكنهن سرعان ما يطمـــسن صوتهن الخاص لصالح صوت المجتمع مما يجعلنا نصنف هذه الروايـــات ضـــمن الروايـــة التقليدية/ المؤنثة، حتى لو تنوّعت فيها التقنيات و الأساليب السردية الحديثة. تمتلك بطلات هذه الروايات – على خلاف البطلات السابقات المنسجمات مع مجتمعهن على الرغم من عثراتهن– تجربة أكثر خصباً، ووعياً زائفاً. يتبدى هذا الوعي الزائف في التناقض الكبير الذي يقعن فيـــه، بين تلمّس خصوصية الذات، والبحث عن ملاذ اجتماعي دافئ، بعيداً عن الحيرة، أو التردد بين البحث عن الفرادة، والانصهار في المجموع.

لم نشأ أنْ نصنف بطلات الروايات التالية ضمن مصطلح البطلة الانتقالية [2] الذي تقترحـــه د. إيمان القاضي للدلالة على البطلات المتذبذبات بين التحرر وامتلاك الذات المـــستقلة، وبـــين الانصهار في الكلّ الاجتماعي، ذلك أنهن لا يكشفن – كما سنبين – عن حسٍّ رافض، أو منتقـــد للبنية الاجتماعية المتسلّطة، بل يقدمن احتجاجاً عابراً على الظروف الجائرة التي عانين منهـــا. وتكشف مجمل آرائهن وأفعالهن عن ارتهانهن للبنية الاجتماعية التـــي اضـــطهدتن، وســـعيهن ليصبحن جزءاً منها، أو تظهر تناقضاً واضحاً بين القول و الفعل، بما يعزز حضورهن كجزء لا يتجزأ من البناء الاجتماعي، فهن شبيهات من هذه الزاوية بالنوع الأول من البطلات الذي ضـــم المضحيات و الخاطئات.

تـــقـــدّم لـــنـــا بطلة رواية "الحب المحرّم" مثالاً أولياً على هذا التناقض الذي يشكل لحمـــة

---

(1) الحاج، لطيفة، (2000). مواويل الغربة. ط1. بيروت: دار الفارابي.
(2) القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، ص96.

الشخصية، فـ (نديدة) تقدّم لنا كشخصية متعلمة، قد جاوزت لِداتها معرفة وثقافة وحضوراً، فاستعاضت بالعلم عن انتقاصها للجمال الشكلي، واستطاعت أنْ تؤسس لعلاقة إنسانية ذات آفاق رحبة مع (سهيل)، يتضح ارتكاسها للثقافة السائدة خلل آرائها حول الأنوثة، وتهيّبها الوجل من الدفاع عمّا اعتبرته حقها، فنجدها تلغي اعتراضها بنفسها، وتلغي موقفها عبر ترداد آراء مجتمعها، لنتأمل في قولها : "لا بد من يوم يأتي قريباً أو بعيداً، فأوقد فيه ثورتي، وأرفع علمي الدامي ولكن علام أعدّ نفسي للتدمير، ألست فتاة شفافة الروح، فياضة العاطفة، مهزولة الجسم، لم أخلق للشر والضّر" [1]، إنّ مجمل حوارها مع ذاتها يوحي بحجم الاعتراض الاجتماعي الذي ستواجه فيما لو أعلنت حبها، ويمكننا أن نتأمل هنا في مفرداتها: (الثورة، والعلم الدامي، والتدمير)، لنصبح على بيّنة من أنها تستبطن حجم القطيعة التي تتهددها إنْ جاهرت بما يعتمل في داخلها، ولنلاحظ من ثمّ كيف مالت إلى هدهدة اعتراضها، وتخديره بتذكير نفسها بما يردده المجتمع لها صباح مساء، وبما ينبغي أنْ تكون عليه: فتاة هادئة مطيعة، لا يتملكها الغضب.

وسنجد (نديدة) تخلق أي بادرة للإعلان عن الذات، وتتخذ سلسلة من الخطوات الوقائية كي لا تندفع مع عواطفها، فتقبل على كتابة المذكرات– وهي وسيلة نسائية محببة للهرب من مشاعر الذنب والأذى (سنجدها تتكرر في روايات عدة "كالرهينة"، و"الآلهة الممسوخة"، و"ليلة واحدة" بل إن رواية "ليلة واحدة" عبارة عن رسالة اعتذار طويلة كتبت لتبرير الانسياق وراء المشاعر) – وحين لم تخفف الكتابة من غلواء مشاعرها تعمد إلى الرحيل عن بلدتها، وتقرر أخيراً الرضى بزواج تقليدي على الرغم من توقد مشاعرها تجاه من أحبته، وعلى الرغم من رفضها لمبدأ هذا الزواج [2]، وهنا تشكل آراؤها المستقاة من البيئة الاجتماعية، لا من بداهة إحساسها، عنصراً فاعلاً في تضليل ذاتها وتسويغ تراجعها، تقول : " فلأمر أزلي محتوم في تاريخ الحب والعلاقات الإنسانية بين الذكور والإناث، قضى الله أن يكون الذكر طالباً والأنثى مطلوبة، فكيف أتحت لنفسي أنْ تتجاوز حدّ الأنوثة، فأتشبث بسهيل، وأطيل ذكره، وأشغل بالي به، وهو منصرف عني" [3].

يتجلّى هذا الانسياق لصورة الأنثى في الثقافة السائدة المحتاجة إلى عطف ورعاية وحماية

---

(1) السكاكيني، وداد، (1953). الحب المحرم. ط1 بيروت: دار الفكر العربي.
(2) المصدر نفسه، ص 65–66.
(3) المصدر نفسه، 87.

دائمة، والمفتقدة للإحساس بالاستقلالية في شخصية بطلة رواية " الرهينة" [1] لإملي نصر الله، فعلى الرغم من مجموع السمات الفائقة التي تتكشف لدى البطلة (رانيا) من حسّ فلسفي ناقد، ورؤية خاصة في الحياة، وامتلاك لزمام العاطفة، وزمام الجدال والنقاش في حياتها الجامعية، فإن هذه السمات مجتمعة لم تحصنها أمام تغلغل الرؤية الاجتماعية السالبة للأنثى ودورها، ولم تنقذها قدراتها في التنظير الفلسفي من مصير الانصياع للدور الاجتماعي المصاغ لها قبل ولادتها، فإنْ اتّخذ شكل التحريم الاجتماعي حجة مستمدة من العادات والتقاليد (الأخوة في الرضاع) لمنع تواصل إنساني أكثر رقياً بين المرأة والرجل في رواية " الحب المحرم"، فإن المانع يبدو حكماً قدرياً أبدياً لا فكاك منه في رواية "الرهينة" ، فالرهينة تبدو مقيدة، ومسلوبة الإرادة من قبل ولادتها، ولنا أنْ نقدر البعد الرمزي الذي ينطوي عليه وعد الأب بتزويجها من مالك الأرض وهي مازالت جنيناً في رحم الغيب، فالبطلة التي أعطيت بعض حرية لتتعلم قبل أن تنصاع لما رهِنَت له، تبدو شاعرة طوال الوقت بأنّ حريتها هي حرية العصفور في القفص وأنّ حدودها هي حدود قضبانه، وأنّ مغامرتها الفكرية هي في محيط خيالها حسب، وأنّ مغامرتها العاطفية هي مجرد حلم يقظة، غير أننا نقع على التناقض في الشخصية حين نجدها تتحدث وتجادل رفاقها في الجامعة كفيلسوفة ذات منطق مستقل ومتميّز عن غيرها، وتحلم بعلاقة متوازنة مع (مروان)، ثم نفجأ بها تنصاع دون اعتراض للحكم الظالم الذي وقع عليها متخلية عن حلمها ومنطقها، مبررة هذا الانصياع بسطوة القيود، فنجدها تردد لنفسها: "هذا العصفور القاعس، نسي، لطول ما عاش في القفص، نسي كيف يستخدم حريته، ويطير. واكتشف أنّ رغبة التحليق فارقته من زمان. وأنّ الخيط الذي شده إلى قضبان القفص، صار جزءاً من كيانه" [2].

وبذلك ينهار النموذج الذي بنته الرواية دون مقدمات، وتفقد الشخصية خصوصيتها وجدواها بهذا الانتكاس، والرغبة في الحفاظ على الأمان الذي يجود به القفص فحياة البطلة ليست ملكها، إنها رهن لتلك التقاليد والقيود التي تصادر حريتها وحرية بنات جنسها قبل مقدمهن إلى الحياة، فما جدوى المقاومة، وما فائدة التمرد؟ وقد عززت الرواية هذه الخلاصة بقصة فرعية حفرت

---

(1) نصر الله، إملي (1974) الرهينة. ط1 بيروت. مؤسسة نوفل.
(2) المصدر نفسه، ص 210.

في ذاكرة البطلة منذ الطفولة، إنها قصة (روزينا) المجنونة التي تعيش على هامش القرية، تحيط بها التقولات، ويتجنبها الجميع، وتضْحِي الدلالة ذات أبعاد حين نعرف أن سبب جنون(روزينا) هو حب يائس لحبيب قدم لها وعداً ثم غاب بلا عودة، لتظل (المجنونة) صورة ماثلة تومئ إلى شكل العقاب المتربص ببادرة الحب.

نقبض على نمط آخر للشخصية المتناقضة في روايتين لليلى الأطرش هما: "امرأة للفصول الخمسة" و" ليلتان وظل امراة "، تلك هي الشخصية التي يناقض فعلها قولها، وينقضه، فتتكشّف عــن شخصية تقليدية، سقف طموحها الأعلى هو الزواج، والحفاظ على الزوج على الرغم من بؤس العلاقة، واضمحلالها، فتثري من جديد نمط المضحِّية المخلصة.

وكانت رواية ليلى الأطرش الأولى " وتشرق غرباً"[1] قــد قــدّمت لنــا نمــط الشخــصية المستسلمة لأمر الواقع والتقاليد، حيث نجد (هند) تتأمل في مفارقة المصير الذي شــكل حياتهــا كفتاة، وجعلها مختلفة عن حياة إخوتها الذكور، الذين هاجروا إلى أمريكا، في حين منعت مــن ذلك كونها فتاة، ثم نجدها تتأمل في المرحلة الثانية الهامة من حياتها، حينما أحبــت (مــروان)، لتتخلى عنه عند اكتشافها اختلاف الدين بينهما، الأمر الذي شكل حاجزاً لم تقوَ على مجابهتــه، وفي الوقت الذي تقرر فيه التخلي عن خيارها العاطفي حفظاً لمشاعر العائلة ودرءاً للمــشاكل، يرسل الأخ الأكبر للعائلة صوراً استعراضية لصديقته الأمريكية الحامل بطفله قبل الزواج. لكنّ هذه المفارقات لا تثير اعتراضاً كبيراً لدى (هند) بل إحساسا داخلياً بــالغبن، وانطــواء علــى الحزن. أما "سلمى" الصحفيّة ذات الشخصية القوية، صديقة هند، فقد كانت أشبه بالمثل الأعلــى بالنسبة لها، تنظر إليه بانبهار، أو هي كحلم بعيد صعب المنال، فظلت شخصيتها كبرق يومض أمام عيني (هند) ويومئ لها بالفضاءات التي تنتظرها. وفيما بعد تأتي مشاركة (هند) في العمل الوطني ضد المحتل بداية مبشِّرة بهذه الفضاءات، وإنْ حملت طابع رد الفعل العاطفي لا القرار الواعي ذلك أنها ارتبطت بتعرّض أخيها (بسام) للسجن والتعذيب، وقرارها بالانتقام لــه. أمــا لقاؤها الأخير بـــ (مروان) وفي طريق عودتها معه إلى بلدتها المحتلة، فإنه يحمل البــشارة أو الإشارة إلى عهد جديد مرتبط بالمقاومة، لكن دلالته تقف عند هذا الحد، ولا تصل إلى مــستوى الموقف أو اتّخاذ القرار.

---

(1) الأطرش، ليلى، (1988). وتشرق غرباً. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أظهرت الشخصيات النسائية في الروايتين التاليتين " امرأة للفصول الخمسة" و "ليلتان وظل امرأة" لليلى الأطرش، تراجعاً على صعيد وعي الشخصية، وطموحها، فالبطلتان (ناديا) في الرواية الأولى، و (آمال) في الرواية الثانية، تبدوان منغمستين في حياتهما الاجتماعية، مع ظل واهٍ من الرفض، يصعد حيناً و يتخاذل في نهاية الأمر لصالح البقاء في كنف الأمان العائليّ الظاهريّ، وإنْ كانت تداعياتهما، ومجْمل سير الأحداث يظهر تناقضاً في الرؤية لديهما، كما أسلفنا. تبدو (ناديا) في رواية " امرأة الفصول الخمسة" زوجة مستكينة، متواطئة مع زوجها التاجر الذي يستخدم جمالها لعقد صفقاته التجارية، وعرض ثروته على الملأ من خلال حليها الثمينة، وفي حين نجدها تبرر ذلك له بقولها: "ألا يعمل من أجلنا؟" [1]، وتصوغ شخصيتها بحدود رغباته، حتى إنها تترك عادة قراءة الكتب لأجله، فإننا نجدها تشكو من أسلوب كلامه معها :"يضايقها حد الاختناق أنْ يناديها قطته، ويؤلمها أنْ تحس أنه لا يرى فيها إلا امرأته"[2].

تعلن (ناديا) في لحظات المكاشفة مع الذات، بأنها تتوق للرفض، وبأنّ عجزها يكبّلها : "في داخلي إنسان آخر .. لا جنس له، إنسان له أحاسيس ويفكر ويرتفع عن كل ما يفكر به إحسان، ويلهبني بسوطه كلما أمعن إحسان في استثارة الأنثى فيّ .... ولكنه عذاب داخلي، ضعيف، مكتوم، وعاجز عن إدراك المقاومة و الرفض" [3]. ونلاحظ بزوغ تعبيرها عن هذا الرفض، في تأمّلها للوحة الفرس وتعليقها عليها : " كان على الفرس أن تلوي عنقها بنفسها، وأن تركض في اتجاه آخر، فتنعتق من قتام اللون وظلّ الحصان" [4] ، فماذا فعلت بعد؟ لقد تخلصت من اللوحة التي حملت لها رمز الاستكانة، بيد أنها تخبطت في خطواتها التالية. فبعد أن تكشف سر صفقات الأسلحة بين زوجها (إحسان) وحبيب مراهقتها أخيه (جلال)، تستخدم جسدها كسلاح للحصول على ما تريده من مال من الزوج [5] ،ثم تعود للحديث عن تحررها الداخلي، وخيبتها بحبيبها الأول، وهما إذ يجتمعان من جديد، تكشف تداعياتها عن بؤس تمزقها الداخلي، وهشاشة

---

(1) الأطرش، ليلى، (1990)، امرأة للفصول الخمسة. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص20.
(2) المصدر نفسه، ص20.
(3) المصدر نفسه، ص 43.
(4) المصدر نفسه، ص 92.
(5) المصدر نفسه، ص 94

موقفها، فجلال يتعرى أمامها كسمسار صفقات أسلحة وعلى الرغم من ذلك، فهي لا تقيّمه إلا بمعيار أوهامها : "لحظة جاء أدركت أنني أردتُ أنْ يظهر ليرى وجهي، ليعرف كم تغيرت، كيف بتُّ أمتلك نفسي، كيف استطال وكبر ذلك الإنسان الداخلي الرابض في أعماقي، وبات يثِب في عنفوان أحياناً، وإنْ ظلّ ميالاً إلى السّبات" [1]، ولنلاحظ هنا ارتباط إحساسها بالتميّز والرغبة في التغيير بوجود آخر يقوم بدور المحفّز ... الذي ينعش آمالها، تلك الآمال التي ستتهاوى لحظة لقائها الفعلية بـ (جلال)، إذ ترسمه لها أحلام يقظتها فارساً رومانسياً، وعاشقاً متذللاً، أما إحساسها بالصدمة من سلوكه فليس لأن فيه استغفالاً لأخيه، بل لأنه صدم خيالها الرومانسي، وروّع أحلامها: "تفجر في داخلي إحساس لا يقاوم بالاشمئزاز، لم أتخيل، وأنا الحالمة، ولو مرة، أنّ مكاشفتي وجلال ستكون بمثل كل هذا السخف، وتلك البلاهة والغثيان ... وإذ أنا بالنسبة له مجرد امرأة، كنت أرسمه مرتعباً من لقائي، مبتهلاً في اعترافه، مصورا لوْعَته لفقدي، فإذا يده تمتد إلى صدري، ولزوجة لعابه تحرق شفتي، وإذا هو لا يرى فيّ إلا أنثى يتركها أو يلتقطها، وتفجر في داخلي إحساس قاهر بالرفض والاشمئزاز" [2].

لكنّ انفجار تحدّيها، ما هو إلا انفجار لغوي ، إذ لا يشكل موقفاً مفارقاً لرؤية زوجها المادية للحياة[3]، ولذلك فإنّ سلوكها يكشف عن محدوديته، حتى عند مجيئه على شكل رفض قاطع : "بل أنا منذ هذه اللحظة أملك نفسي .... وسيرون وجهي الذي لا يعرفون" [4].

بيد أنّ وجهها الجديد ما هو إلا ظلّ آخر لوجه زوجها، إذ تدخل بمساعدته سوق التجارة والعقارات، وقد غدا المال حافزاً جديداً لها في غمرة بحثها عن ذاتها، ثمّ تتوّج ذلك بانتسابها للجامعة لدراسة (إدارة الأعمال)، وإذ تغدو صاحبة مال، توجه هذا الجهد لإنقاذ سمعة زوجها، ولمساعدته في محنة طرده من الخليج، مبررة ذلك السلوك بأنه يحفظ كرامتها ويصون العائلة : " وليس من أجلك يا إحسان، ولكن للحفاظ على كرامتي، وصورتك أمام الأولاد" [5].

إنّ التناقض الذي لا تني شخصية (ناديا) تشعرنا به هو التناقض بين كلام كبير وسلوك صغير، فهي في النهاية تتواطأ مع علاقة اعتبرتها انتقاصاً لوجودها وإنسانيتها، وهي لا تقدّم لنا بديلاً إنسانياً مختلفاً عن الشخصيتين اللتين رفضتهما، فلا تفلح في إقناعنا باختلافها حين تطلب من زوجها – على سبيل المثال – التبرع بالمال لمؤسسة قومية، إذ هو عمل طالما مارسته

---

(1) خليل، ابراهيم، (1994). الرواية في الأردن. ط1. عمان: دار الكرمل، ص103-104.
(2) المصدر نفسه، ص 111.
(3) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص 126.
(4) المصدر نفسه، ص128.
(5) المصدر نفسه، ص 200.

نساء طبقتها – الطبقة البرجوازية – مادمن لم يتعبن بالحصول عليه، بل ويحصدن من خلاله الشهرة.

أمّا تصورها لذاتها فإنه يشكو من عثرات التقسيم المثالي للإنسان كروح و جسد يتنازعهما صراع دائب، إذ تتخيل ذاتها تضمّ في داخلها الأنثى البيولوجية والاجتماعية وقسماً آخر لا جنس له، يتعالى على الذكورة والأنوثة، هي تنعى على الرجل (زوجها وأخيه) إهمالهما لهذا الجانب من ذاتها، ومعاملتهما لها كأنثى حسب. وواضح أنّ ما تعنيه بالأنثى هو الجانب الجسدي الغريزي المحض، في حين يوحي القسم الآخر بأنه جانب الروح، فالأول مرفوض، والثاني مرغوب، دون أنْ يخطر لها أن لا انفصال بين مكونات الذات، فهي لن تكونَ سوى أنثى ذات غرائزَ ورغبات، ولن تكون أنثى بلا روح في أيّ وقت من الأوقات، طالما استمرت في دنيا الأحياء، من هنا نفهم سرّ التناقض بين جَوّ الكبت الذي نَقَلَتْهُ لنا في قسم من تداعيات أفكارها نحو (جلال) [1]، وبين رفضها المشمئز منه حين طبّق ما هجست به.

إنّ الشقاء الذي عانته (ناديا) هو شقاء وعي بالدرجة الأولى، إذ لم تراكم لذاتها قدراً من خصوصية التفكير والتدبير، فجاءت تصرفاتها ردود أفعال على خيبات اجتماعية متتالية، دون أن تحلّق إلى فضاءات أرحب، وتخطّ طريقاً خاصاً بها على الرغم من تصريحاتها الكبيرة.

لذلك لا تبدو لنا (ناديا) نموذج المرأة المكافحة لنيل خصوصيتها، أو المتمردة على واقعها، كما ارتأى البعض[2]، ولا تشكل مثالاً على تحرر المرأة من سيطرة المجتمع الذكوري، ولا تبدو لنا غايتها هي الانتقام من الرجل، وتصوير نزعاته المادية ورغبته في الامتلاك، وإن فعلت ذلك ضمناً ــ ذلك أن شخصيتها لا تقل تناقضاً وماديّة عن الرجال الذين تصفهم، ولا نرى أن هدفها هو إظهار الرجال كذوات معطوبة، والمرأة كذات قادرة ومستوعبة[3]، بل إن أقصى ما طمحت إليه في تقديرنا هو تصوير فشلها العاطفي والروحي(إحسان فجلال)،ومحاولتها البحث عن تعويض، دون أن تقْدِم على بداية جديدة حاسمة، فظلّت تدور في فلك الزوج إحسان، ولا نجد في تقليدها له سبيلاً حقيقياً للتحرر، فقد كرّست تبعيتها له حين نافسته في مجاله، وسخّرت مالها في صيانة الهيكل الظاهري للزواج. ولطالما كان الحرص على المظهر هماً برجوازياً أصيلاً.

---

(1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص82-83.
(2) أبو نضال، نزيه، تمرّد الأنثى.مخطوط، ص 23-36.
(3) المرجع نفسه، ص33.

شكّل نموذج (ناديا) تراجعاً عما بشّر به نموذج (هند) في رواية " وتشرق غرباً"، وسيعزّز هذا التراجع نموذج (آمال) في رواية "ليلتان وظل امرأة"، وهو ما سنناقشه تالياً، بينما ستغدو المرأة في الرواية الأخيرة للمؤلفة "صهيل المسافات" موضوعاً للرجل : عشيقة، وزوجة، دون أن تتاح لها فرصة التعبير عن ذاتها إذ يستأثر الراوي / البطل بالسّرد كله، وتضاء الشخصيات النسائية من خلاله.

تبدو شخصية (آمال) في رواية "ليلتان وظل امرأة" على الرغم من كونها محامية، نسخة مكررة من شخصية (ناديا) في الرواية السابقة، فما تريده (آمال) في ظل تخبّطها يبدو غائما تماما، وهي مثل شخصية (ناديا) ستقع في تناقضات كبيرة بين أقوالها وأفعالها.وهنا يبدوعنوان الرواية بالغ الدّلالة على عكس ما يرى د. عبدالرحمن ياغي[1].

منذ البداية تنتهج (آمال) سلوكا تقليديا لتحظى بـ (عادل) زوجا، فتستدرجه للعلاقة بتمنّعها[2]، وتبدو في مستهلّ علاقتهما مكتفية بأن تكون في الظلّ فتترك العمل، وتتفرّغ للعناية به وتدليله، عناية تتخيلها تذللا أو مبالغة في التعبير عن الخضوع (غسلها قدميه بماء الورد) وتكفّ عن أي دور لها باستثناء الزوجة، تقول: "في سنوات زواجنا الأولى ذبت فيه ومعه أهملت عملي، وتفرغت له، قمت بما لا تفعله سوى امرأة عاشقة، وأتيت ما أنكرته على نفسي في أيام لاحقة" [3].

ثم تشرح لنا (آمال) سبب تذمر زوجها منها، وابتعاده عنها لاحقا: "تزوجته وأنا مقتنعة بأني أحبه، وبجنون ... ولكنه ضاق برغبتي الجارفة في امتلاكه" [4]، وتعيد القول ذاته في سياق آخر: "أحببت عادل ، ولكني خسرته حين أغرقته بكل عاطفتي" [5].

فآمال هنا تبدو واعية بالضرر الناتج عن المغالاة في العاطفة، وإغفال الأبعاد الأخرى للشخصية، فتقرر العودة للعمل، تقول: "ثمّ ألقيت مرساة حيرتي في العمل، مع تزايد خروج عادل وسفراته" [6]، فاللجوء للعمل هنا جاء سبيلاً لإنقاذ العلاقة، و تسلية الذات، لا سبيلاً للبحث

---

(1) ياغي، عبدالرحمن، (2000). مع روايات في الأردن. ط1. عمان: دار أزمنة، ص173-174.
(2) الأطرش، ليلى، (1998). ليلتان وظل امرأة. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص 85.
(3) المصدر نفسه، ص 11.
(4) المصدر نفسه، ص 71.
(5) المصدر نفسه، ص 113.
(6) المصدر نفسه، ص 114.

عن هوية خاصة، أو قناعة بأهميته وضرورته لها كإنسانة.

وحتى هذه اللحظة تبدو الشخصية منسجمة مع ذاتها، فهي فتاة قادها التعليم الجامعي إلى العمل، حيث صادفت رجلا استهواها، فقد جمع سمات فارس العصر: الوسامة والتعليم والمال، فيأخذ بالبحث عن بدائل خارج البيت، وهنا لا تجد الزوجة مخرجا إلا بتجديد ذاتها عبر العمل، ولأنّ العمل لم يشكل قيمة عليا بذاتها، وكان مجرد مهرب من مشاعر الإهمال، فإنّه لم يحرر داخلها من تبعيتها لزوجها، ولم يقدِّم لها ملاذاً أمام مشاعر الوحدة والضياع، لذلك نتفهّم موقف (آمال) في نهاية الرواية حين تردد: "إنني في وحدتي الآن أستطيع أن أحبو عند قدميّ عادل، في خلوة تضمني معه – ودون أن يعرف أحد – أسامحه، وأغفر له ما حدث"[1].

ولا مناص للشخصية المضحّية / الضحيّة هنا من لعب الدور حتى النهاية، إذ تسيل دموعها حزناً على ذاتها، وعلى المظهر الاجتماعي البراق الذي تكسر شظايا – لنتأمل هنا شرطها كي تتذلل لعادل وكأنها مذنبة : "دون أن يعرف أحد" – وهو مظهر من مظاهر المرض في العلاقات الاجتماعية في الطبقة البرجوازية، الحرص على المظهر سليماً وإغفال الخراب الداخلي، وهو صورة أخرى لعلاقتها المشوهة بأختها. فآمال التي أخبرت أختها الناقمة عليها غناها وفوزها بمن تحب، بأنها ستطلب الطلاق من (عادل) لأن علاقتهما قد آذنت بالفشل ... تردد لنفسها في النهاية : "ولا تدري وهي تهزّ رأسها أسى لصمتي، أن دربي موحش دونه ... فعالمي خواء في غيابه ... وستظل دموعي تلهب اشتياقي لغائب لا أدري هل يعود .. أو متى يعود ... وسأنتظر..."[2].

بيد أنّ شخصية (آمال) لا تمتلك هذا القدر من الوضوح الذي حاولنا استجلاءه في الأسطر السابقة، إذ تجعلنا أقوالها نقف موقف التساؤل أمام ماهيتها، وأمام ما تريده فعلاً، ذلك أنها تذكر أسباباً متناقضة لتوتر علاقتها بزوجها، ومردّ ذلك التناقض أنها لا تنسجم مع سلوك الشخصية النهائي.

تبدي (آمال) في عدد من المواقف تذمراً من شخصية عادل، الذي يريدها زوجة و أمّاً ليس غير، ويرفض أن يكون لذاتها امتداد خارج الاهتمام به، وهو ما يناقض السبب الأول الذي أبدته

---

(1) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص 174 .
(2) المصدر نفسه، ص 179-180.

لتوتر علاقتهما، واتخاذها قرار ترك العمل بنفسها: "تملكني الخاطر يهزني ويعذبني، والخواء يشل نفسي وأنا في أحضان عادل ... كان عادل يريدني أمّاً لأبنائه – وكنت أريد أنْ أكون أنا وأمَّا، و أحببت أنْ أكون أنا وزوجة فأرادني امرأته فقط، ولم احتمل أكثر... أخذت أبحث عن ذاتي رغم إرادته"[1].

إنّ قضية (آمال) كما تبدو في الفقرة السابقة هي قضية "بحث عن الذات"، وعدم اكتفاء بالدور الاجتماعي المألوف، بل وتمرد عليه في ظل رفض الزوج لهذا الدور، لكننا لا نجد صدى هذه القضية، وهذا الموقف في أعماق (آمال)، وهي تكرس هذا الصراع بينها وبين (عادل)، على الخلفية ذاتها، فتذكرنا بكلام (ناديا) الكبير وسلوكها الصغير، تقول: " في وسط عادل والآخرين، بدأت أبحث عن هويتي لأعود إليها ثم ألقيت مرساة حيرتي في العمل مع تزايد خروج عادل وسفراته"[2]، ثم تفصل شرح الاختلاف بينهما: "لم يفهم عادل أن الحمل والولادة تؤكدان دوري الأنثوي وخضوعي له وأنني أتمرد على استسلامي لفكرة الأنثى رغم حبي لعادل ووجودي معه"[3].

فما الذي كانت تريده (آمال) وما الذي فعلته حقاً؟ وإن كان سعيها في سبيل إيجاد ذاتها هو دافعها للابتعاد عن (عادل) فكيف نفسر تلك النهاية المستخذية، وما سبب ابتعاد عادل أهو الفرار من عاطفتها التي أثقلته بها كما تعترف، أم خروجها للعمل ورفضها للانصياع لدور الأنثى؟.

إنّ حكمنا على تلك العبارات التي تحدّثت فيها (آمال) عن البحث عن هويتها وتأكيد ذاتها، على الرغم من إرادة زوجها، وفقدها له لسبب من ذلك، إنّ حكمنا عليها بأنها زائفة نابع من تناقص الشخصية ذاتها، التي أظهرت ميلاً عميقاً للبقاء في كنف علاقة متهاوية، والتكفير عن ذنوب لم تقترفها، في ظل شعورها العارم بالضياع، هذا الشعور الذي يحدثه غياب الزوج، ولا يخفّف من غلوائه العمل في سلك المحاماة والمشاركة الاجتماعية وحسّ الأمومة. وقد يبدو افتقاد (آمال) لـ (عادل) معقولاً، وحرصها على إدامة العلاقة مبرراً فيما لو كانت علاقتهما متوازنة، أما إظهاره كشخصية مستهترة مع بقاء هذا الحرص وهذه المشاعر من جهتها ، فإنّ له تفسيراً

---

(1) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص 87.
(2) المصدر نفسه، ص 114.
(3) المصدر نفسه، ص 116.

آخر، مفتاحه في شخصية (آمال) المستعبَدة في أعماقها، وبحثها الدائب عن أمانيها في هيكل اجتماعي – يقيها شر النقد – حتى لو كان خَرباً.

تظهر الرواية التقليدية المؤنثة ارتهانها للخطاب الاجتماعي التقليدي فيما يتعلق بصورة المرأة، حينما ترتد بالمرأة إلى مكون وحيد من مكونات ذاتها، فتبالغ به على حساب المكونات الأخرى، فتظهر البطلة كعاطفة متوقدة، أو كجسد خصب، ويتلخص وجودها في التعبير عن هذا الجانب أو ذاك.

إنّ الرغبة في الحفاظ على السلام الاجتماعي ، وعدم المساس به أو تدميره، هو عنصر مشترك في تلك الروايات، لذلك تفتقر البطلات على الرغم من تعرضهن للغُبْن – إلى فعل التمرد، ويملن إلى تبرير السائد أو السكوت عليه، ذلك أنهن لا يملكْنَ رؤية بديلة، أو حتى متشَكِكَة في صلاحية هذا السائد للحياة، أمّا من خَرجْنَ على بعض تعاليمه، فينظرن لأنفسهن كمخطئات، بانتظار التوبة أو العقاب.

جميع الحقوق محفوظة

بيد أنّ تلك كانت مرحلة من مراحل تطور السّرد النسائي، هي مرحلة الطفولة والتلعثم، ما قبل امتلاك ناصية الكلام، وإنْ وجدت لها ذيولاً متأخرة. ذلك أنّ خطاب المرأة في سياقه التقليدي ما زال خطاباً فاعلاً في مجتمعنا، وإنْ تجاوزته كاتبات كثيرات، وغامرن بطرح أسئلتهن واتهاماتهنّ الخاصة، واقتراح رؤاهنّ وإجاباتهن كما ستوضح الصفحات التالية.

ثانياً: خطاب المرأة في الرواية النسوية: إطلاق الصوت

لاحظنا في القسم السابق أنّ البطلات لا يظهرْنَ اعتراضاً كبيراً على أوضاعهن، وجلّ ما سعين إليه هو الحصول على الانسجام والرضى الاجتماعي، فلم يقاربن الأسس الأخلاقية والاجتماعية السائدة بالنقد أو الرفض، ولم يتجرأن على التشكيك بها صراحة كما ستفعل موجة غاضبة من الروايات .. فتصبح الأسس الأخلاقية محل شك واتهام، وتحاول البطلات فضح جانب الزيف والقمع والازدواجية التي انبنى عليها المجتمع، ويقدِّمن ردود فعل متباينة في صد الأذى الاجتماعي اللاحق بحضورهن الاعتباري وردّه، إنّ الغضب الذي تنطوي عليه هذه الأعمال يبدو كأنه غضب تاريخي، حملته أجيال من المقهورات، وسلّمنه إلى واحدة منهن، امتازت بقدرة أكبر على التحدي، ومساءلة المسلمات، والخروج من الصمت إلى الكلام.

إنّ المغامرة بمثل هذا الموقف، تشبه مغامرة الصعاليك بالخروج على مجتمعهم وقيمه التي أقصتهم إلى الهامش الاجتماعي لسبب لا مسؤولية لهم فيه، فحين لم تنفعهم مواهبهم المميزة في كسب الاعتراف والاعتبار – ثاروا، واختاروا هامشهم بأنفسهم، وأصبحوا مصدر إقلاق وإزعاج دائمين لذلك المجتمع الآمن الرافل بإحساس الطمأنينة والسكون المتصالح مع أخطائه، ولا يمكن أن نتوقع أن الخارجين قد استطاعوا خلق معادلة أمانهم الخاص، فالإنسان كائن اجتماعي، وحاجته للاعتبار والتواصل حاجة أصيلة، وهم لم يختاروا الخروج بأنفسهم، بل اضطروا إليه، فهو حالة إنسانية أعلى من الرضى الخانع بهامشيتهم، وإنْ تضمّن تجربة إنسانية قاسية، تكاد تشبه تجربة الخروج من الجنة في قصة آدم وحواء. فهي خروج من جنة الانتماء... والحماية والاستقرار... إلى متاهة التشرد والوحدة واللاانتماء، والخروج من المشاركة في رحلة هذا الوجود ... إلى تحمل مسؤوليته وعبء أسئلته دونما رفيق أو معين.

وفي تناظر مع الموقف الوجوديّ السابق، نلاحظ أنّ الرواية النسائية قد ابتدأت تقترب أكثر فأكثر من معاينة الذات الأنثوية، وموقعها من الوجود وعالم القوى المسيطرة، لتجد أنّ تلك الذات تقبع في خانة التابع الذي يسير وفق خطة مرسومة له قبل مقدمه، إنها تعاني حرمان التجربة والتقييم والاختبار بل الثورة التي يتمتع بها شق الوجود الآخر/ الرجل، ولتجد كذلك أنّ المجتمعَ بشقّيه نساءً ورجالاً قد انساق بكليته إلى ما تم إرساؤه عبر قرون من معايير للنجاح والفشل وتحقيق الذات والرضى والرفض، وأن موقعها من هذا البناء الراسي هو موقع لا يخدم ذاتها بقدر ما يخدم بقاء هذا البناء، وهي إذ حمِّلت بالرفض والغضب .. ولمّا وجدت أنها لا تستطيع التواطؤ كما فعلت أمهاتها من قبل، اختارت أن تكون الخارجة، المتمردة، اللامنتمية بكل ما يعنيه هذا من تضحية بالأمان الخاص، والتعرض للأذى، والضياع، والشعور بكراهية الذات

والعبث حين تغلق الطريق أمامها ، ومن هنا نفهم إحساس النقمة العالي في مثل هذه الروايات، والميل لكيل الشتائم وتكسير المحرمات والنيل اللفظي أو الفعلي منها، والغرق في التجربة حتى النهاية، التي قد تقود إلى العبث، أو تعود بالبطلة اللامنتمية أدراجها مهزومة إلى البناء الاجتماعي بعد أنْ سبق وهربت منه وأدانته. ومن هذه الزاوية، نتفهم كذلك الشعور العارم بالوحدة الذي طغى على عالم البطلات وشعورهن بالنبذ الاجتماعي، وعدم مشاركتهن في الهموم العامة للوطن والشعب، تلك المشاركة التي تتضمن حداً أدنى من الرضى عن الهدف.

إنّ التلويح بالهمِّ العام، والقضايا الوطنية، والعدو الخارجي، لم يشكل حافزاً كافياً يدفع البطلات إلى تجاوز مواقعهن، فهن من موقع اللاانتماء والرفض، يطلبن عالماً جديداً يسعهن المشاركة فيه، فالشعارات البراقة تبدو لهن بلا معنى، والدفاع عنها هو اعتراف بممثليها، وتحرير الذات والمجتمع أولى من تحرير الأرض، فالمكبَّل بالقيود كيف يسعه التحرير والتغيير، إنْ لم يحطم قيده ابتداء؟

في تلك المرحلة من الرواية النسوية التي تميزت بطلاتها بالغضب، جرى توجيه نيران الرفض والغضب والتشكيك إلى البنى الاجتماعية والأخلاقية والسياسية... فحاولت البطلة تحطيمها حتى لو قادها الأمر إلى تحطيم ذاتها، دون أنْ تهتديَ إلى برّ أمان جديد[1].

بل لقد سيطر اليأس عليها في أغلب الأحيان، وحجب عنها الرؤية .. فأهدرت طاقاتها في النيل من أسباب ظلمها، دون أنْ تتجاوزها، ودون أن تحدد لنفسها ماذا تريد.. فعانت وطأة وجودية قادتها حيناً إلى الموت، وأحياناً إلى الهزيمة والعودة إلى أحضان المجتمع.. لذلك فنحن نرى أن مشاعرها النسوية هي مشاعر لاواعية، إنها تستشعر الظلم المحيط بها، وتصرخ في وجهه، لكنها لا تمتلك كفاية خاصة لردِّه أو التخلص منه، مع إيجاد مغزىً للحياة والكفاح والعمل في الوقت نفسه، الأمر الذي ستحققه بطلات أعمال قادمة.

وستناقش الصفحات القادمة خطاب المرأة كما تبدّى في الرواية النسوية ضمن التصنيف التالي:

أولاً: أصوات نسوية لاواعية: وتضمّ نوعين من الروايات تميّز الأول بغلبة الأصوات الغاضبة

---

(1) لذلك وصف كثير من النقاد ثورتها بأنها بلا معنى، لأنها تتمرد لمجرد التمرد، أو أنّ هدفها هو تحقيق حرية ذاتية منفصلة كما وجدنا لدى غالي شكري، وسيد حامد النساج، ينظر ص10 من التمهيد.

والرافضة، وتميز الثاني بغلبة الأصوات الشاكية التي تعرض المظالم الواقعة على المراة.

ثانياً: أصوات نسوية واعية: تعي الإكراهات الواقعة على المرأة / المجتمـــع، وتقـــدّم رؤيتهـــا لتجاوز هذه الإكراهات.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولا : أصوات نسوية لا واعية:

أ- الأصوات الغاضبة والرافضة :

لعلّ شخصية (لينا فيّاض) في رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، هي النموذج الأكثر حضورا وجذرية في التعبير عن خطاب الرفض والغضب، وفي تصوير حالة الانسلاخ النفسي الذي تستشعره الذات أمام بنى اجتماعية وثقافية وسياسية تبدو لها غريبة وخالية من التعبير، فتبدأ بتعريتها، والسخرية اللاذعة منها، محاولة استبطان بدائل أخرى بلا جدوى، لترتد الذات ملؤها حسّ الهزيمة نحو البناء ذاته الذي يماثل القفص في عالم غدا سجنا كبيرا .

إنّ (لينا) وهي تطلّ علينا بطلة متمردة هازئة منتقمة من (الأقانيم) الاجتماعية، تظل حتى النهاية بطلة متوحِّدة، لسان حالها، شكوى خرجت من فم (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" لسحر خليفة، وهي بهذه الشكوى تلخص روحاً جماعية تضمّ في تماثلها تلك البطلات المنفيّات – بحدّة أسئلتهن – من الرحم الاجتماعي الدافئ : " أين الطريق وكيف وأين أبدأ؟ أنا يا أمي وحيدة ضد العالم. لا شيء معي. لا أحد معي. حسبوني عليكم يا أمي. ماذا أفعل؟" [1].

ففي عالم قائم على مؤسسات سلطوية: كالعائلة، والمدرسة أو الجامعة، والأحزاب السياسية وشركات المال والأعمال، والصحافة التابعة للدول الكبرى، تطلق (لينا) أسئلتها وانتقاداتها غير المستساغة، الملوّنة بالسخرية والنقمة والشتيمة، إذ هي أسلحتها الوحيدة في مواجهة تلك السطوة الماثلة في كل مكان: في البيت، والجامعة، ومقرّ العمل، والمتاجر الفاخرة، والأماكن ذات السطوة الذكورية كالسينما والمشرب والمقهى. وهي ذخيرتها التي تقودها للمواجهة.. وردود الفعل المهاجمة والمتراجعة، وتذكّرنا (لينا) بلاانتمائها لهذا العالم البشع المصطنع السلطويّ الذي تصف انسحابها منه، وارتدادها إليه، بالعالم السلطوي ذاته الذي وصفته فرجينيا وولف في كتابها " غرفة خاصة بها"، العالم الذي لا ينفك يشعر المرأة بهامشيتها، وينتصب بمؤسساته حاجزا بينها وبين اختبار وجودها، تلك المؤسسات التي لم تأخذ وجودها في الحياة ككائن مستقل مأخذ الجدّ.

لم تنتقد (لينا) وهي تمثل الجيل الجديد الطالع إلى الحياة، منطق الرجل في صياغة معنى الحياة، بل انتقدت النظـــام الاجتماعي برمته الذي يضمّ في محيطه رجالا ونساء يحملون قيمه، ويدافعون عنها، لذلك لم تبد راضية عن شيء .. أو عن أحد.. وقد وجهت معاول رفضها إلى

---

(1) خليفة، سحر، (1986). مذكرات امرأة غير واقعية. ط1. بيروت: دار الآداب. ص140.

أركان ذلك البناء الاجتماعي بلا استثناء، ابتداءً من مفهوم القيمة المرتبط بمظهر الأنثى الجميل من جهة، ومال الرجل ومنصبه من جهة أخرى، مروراً بمؤسسة الزواج والعائلة البرجوازية المتهافتة من داخلها، ومؤسسات التعليم والعمل والأحزاب الثورية المعارضة للاستبداد. وقد اتّخذ سلوكها طابع الاستفزاز والتحدّي الساخر، فعلى صعيد الشكل الخارجي للأنثى نراها تميل نحو إخفاء أنوثتها، وتنفر من اهتمامات غيرها ممن يشكلن جزءاً من السياق الاجتماعي المنسجم، الذي يعدّها لتكون زوجة فأمّاً، تلبي رغبات الآخرين، وهذا التقييم الذي يحصرها بالجسد، يحاصرها في البيت كما في الشارع والجامعة، وسنجدها تردد طويلا استهزاء الشاب بمداخلتها السياسية حينما تساءل : " أو تعتقدين أن رأيك في السياسة صائب، كرأيك في أزياء "ديور"، وحمرة "ماكس فاكتور" ، وكل الروائح والعطور؟ " [1].

هذا الرفض للمشاركة تجده (لينا) على الأصعدة كلّها، فالبيت يلفظها إنْ لم تكن مطيعة، مؤدبة، وإنْ لم تَعدْ باكراً، والشارع يلفظها إنْ تلكّأت أو تأخرت، والأماكن الاجتماعية تلفظها إنْ دخلتها وحيدة بلا رفيق مذكر يحميها، والجامعة تلفظها إنْ تجرّأت وأبدت رأيها في ما يدَرَّس لها، وربّ العمل يلفظها إنْ انتقدت مؤسسته وأنشطته المشبوهة، وصديقها يلفظها إنْ خرجت عن نمط المرأة الذي يريده. لكن (لينا) تقابل رفضاً برفض، فتقرر أن تلفظ ذلك كله على طريقتها، وقد انتهجت أسلوبين: أسلوب التحدي الساخر، وأسلوب كشف الزيف، وإنْ كان الأسلوب الأول يبدو ظاهراً للعيان، فإنّ الثاني كان يتبدّى على شكل تداعيات ومنولوجات داخلية، لم تتطور لتصبح مكاشفة.

تبتدئ رواية "أنا أحيا" بسؤال يضيء الاحتراب الداخلي في نفس (لينا) التي تشكو وضعها الاعتباري كأنثى عربية : " فكرت، و أنا اجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام: لمن الشعر الدافئ، المنثور على كتفيّ؟ أليس هو لي، كما لكل حي شعره يتصرف به على هواه، ألست حرّة في أنْ أسخط على هذا الشعر الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سبباً من وجوده؟" [2].

يغدو قصّ الشعر فعلاً انتقامياً من المخيلة الاجتماعية التي رسمت صورة جميلة للأنثى المرغوبة، وسنجد أنّ قضية الجمال والقبح هي من القضايا الفاعلة في الرواية النسائية بعامة،

---

(1) بعلبكي، ليلى، (1963)، أنا أحيا. ط2. بيروت : المكتبة العصرية، مطابع سميا، ص97-98.
(2) المصدر نفسه، ص 9.

وحسبنا هنا أنْ نتأمل في شخصيات البطلات اللواتي حرصن على تلقيبهن بـــ (حسن صبي) لما في ذلك من مفارقة المثال الاجتماعي المرغوب الذي ثارت عليه الكثير من البطلات، ورفضنه، وما رفضهن إلا صيغة تعبير عن حقوقهنّ في الحريات الصغيرة كاللعب في الشارع والضحك والركض، وحرياتهن الكبيرة كالاختيار والتفكير، والحب، والكتابة والسفر.

إنّ (لينا) وهي تفكر في قص شعرها، تفكر فعلياً في الانتقام من انتقاص حريتها وحصر وجودها في جسدها : " فأنا أحس برغبة جامحة: لسماع دمار، لمشاهدة أشلاء، للتحديق بأصابع قاسية، جبارة لا ترحم"[1].

أمّا انتقامها من أخلاقيات العائلة البرجوازية التي تنتمي إليها وترفضها فيأخذ شكل الاستهزاء بصورة الوالد و الوالدة، والكسب اللامشروع الذي يحيطهم بثراء ترفضه ساخرة[2]، فتبحث عن عمل، وتحاول الاستغناء عن نفقات الوالد وعطاياه، وهنا تتبدى الصورة البشعة التي ترسمها لعلاقة الأب بالأم صورة نمطية للرجل الثري وربة البيت التابعة الخاضعة، وما الشتائم الموجهة من قبلها لهاتين الشخصيتين إلا تعبير عن حجم الرفض الذي يملأ (لينا) تجاه هذا النمط المسيطر في الحياة الاجتماعية، وحجم الخوف الذي يسكنها من احتمالية أن تعيش النمط ذاته.. هذا الخوف الذي يتضح من تداعياتها حول العلاقة والزواج، ففي حين تستشعر (لينا) ضرورة وجود الرفيق الذي تكتمل معه إنسانيتها [3]، فإنها تجد الأمر محالاً، بعدما اختبرت آراء (بهاء)، وهو نموذج الشباب المثقف ذي الاتجاه الماركسي، فوجدتها لا تختلف عن آراء غيره، فيما يختصّ بالمرأة[4]، وإذا بها تـــوقظ وتـــبعث خوفها الأصيل وحصارها النفسي ورعبها من ذلك النمط الذي مثّلته أمها – وتمثله المرأة بشكل عام: " أنا زوجة ! معناها: أنني عارية، بعد نزع الغلالة البيضاء عن الأهيف السكران، وأن السرير الوردي فواح الجوانب، وأن الزوج يتأهب لنمارس معاً صناعة الأطفال! ومعناها: أنني ذابلة.. بعد أن أمضيت ســـاعات ضجر في المطـــبخ، وقد نجحت في إعداد طبق زوجي المفضل والتهم الزوج الطعام الفاخر، وتمدد على المقعد يصغي لنشرة الأخبار، وأنا بعد أنْ استيقظتْ على شفتيّ رغبة في التقبيل،أراقبـــه بـــذل،

---

(1) بعلبكي،أنا أحيا، ص 9.
(2) المصدر نفسه، ص 33.
(3) المصدر نفسه، ص 182.
(4) المصدر نفسه، ص 288-289.

أدعوه بصمت، وأزحف إليه على ركبتي أستنجده أنْ: كفّ لحظة عن إهمالي، فلا يكف.."[1].

وهي هنا تعيد تشكيل الصورة التي تراها يومياً بين أمها وأبيها، تلك الصورة التي تنفر منها حدّ الموت، وهنا لم تعد الرؤية تجاه الزواج مكافأة حسنة للمرأة الطيبة، بل نمط لعلاقة تشعر فيها المرأة بالاستغلال والدونية، فترفضها.

تعيد لينا تشكيل أسئلتها ومطالبها على النحو التالي.. لماذا يرضى الكل أن تسير حياتهم على هذا النحو؟ ولماذا يتمتعون بكل هذا الرضى والانسجام ولا يملكون نأمة اعتراض؟ لماذا لا يعترض العاملون على شروط عملهم التي تحولهم إلى مجرد آلات لرئيسهم- الذي تدعوه بـ (المقعد الجلدي)؟ ولماذا يظل صندوق الشكاوي فارغاً؟ لماذا يتحول الطلبة في الجامعة إلى آلات كاتبة، تدوِّن ما يقال دون سؤال، ولماذا تُسَفَّه مداخلتها السياسية؟ وتُعَيّر بأنوثتها؟ ولماذا يتشدق ذوو الاتجاهات التغييرية بأهداف كبيرة ولمّا يغيّروا دواخلهم المتناقضة؟ ووسط ذلك كله تستشعر (لينا) غربة هائلة، تتضاعف حين تخذلها مواقف (بهاء)، الذي جيء به كنمط للمثقف المتناقض بين ثورية السياسة، وتقليدية التربية الاجتماعية، هذا الإحساس بالاستبعاد والنبذ واجتثاث الجذور، يجعل (لينا) تحاول البحث عبر سلوكياتها المتحدية عن جذور خاصة بها، وإن بدت ردود أفعال غاضبة، كاستغنائها عن الثياب الفاخرة، ونسجها لكنزتها "الكنزة أنا أصنعها، إنها لي، أملكها. والوالد وحده هو الذي يملك الخمسة وعشرين ألف ليرة" [2]. وفي الجامعة تتخذ قرارها بترك الدراسة بعد أنْ ملّت التكرار .. ولم تجد ما يحفز فكرها " تلمّست أنني أشعل وقتي رخيصاً، في هذه القاعات الباردة، أشعله؟ لا. أنا أفنيه لأغذي النهج العتيق.السخافات. الفشل.. وكما دخلت القاعة، تركتها، لا أحمل ورقة أو كتاباً أو قلم حبر.." [3].

أمّا في المؤسسة حيث تعمل، فإن احتجاجها على هامشية عملها لا يجدي نفعاً وانتقادها لرب العمل يوصلها للرصيف: "المؤسسة نفاية رتابة جبن . وصمت مضطرب . وخوف حالك. يدفعون ثمناً لخمولي مئتي ليرة شهرياً أجرة فتحي الصندوق كل صباح، وإغلاقه، هذا المال يضغط على عنقي" [4].

---

(1) بعلبكي، أنا أحيا، ص 94.
(2) المصدر نفسه، ص 94.
(3) المصدر نفسه، ص 95.
(4) المصدر نفسه، ص 87-88.

إنّ البحث عن الذات، والخوف من الانصهار في المجموع المتماثل يعذبها، فتردد في سرّها : "أنا كائن تافه.. تافه، ملفوظ على هذه الطرقات .. أنا كائن تافه..تافه"[1]، وفي البيت تحاول الاستدلال على نفسها : "جئت مبكرة أنقب في هذا البيت عن صفتي، عن طابعي عن الاطمئنان ... أنا في بيتنا ضائعة .. لست شرقية، ولست غربية، لست حرة ولست مستعبدة" [2]، وفي المحصلة تحصد الضياع : " للترام خطه وسط الطريق، للسيارات مواقفها، للناس أرصفتهم، وأنا ضائعة، أفتش غريبة عن مكاني" [3].

تتبدّى هزيمة (لينا) في لهفتها لبناء علاقة مع (بهاء) على الرغم من كشفها لعقده النفسية والاجتماعية فيما يتعلق بالمرأة[4]، فتحلم بينها وبين نفسها ببناء عالم جديد معه، بيد أن سياق العلاقة الفعلي يقوم على محاولاتها إثارة (بهاء) ومكبوتاته الجنسية، دون أنْ يتقدما في الحوار أو التجربة قيد أنملة، بل إنّ (لينا) تلجأ إلى إعادة النظر في قناعتها الأولى تجاه المرأة ولا ترى ضُرّاً في أنْ تتحول كأمها إلى "ينبوع عطاء"، في ظل تفكيرها الجديد: "فنبني أنا وهو وكراً بسيطاً، دافئاً، أحقق له فيه آماله، و أحقق فيه التجربة الكبرى: أنا أعطي، إذن: أنا أحيا"[5].

هذه الفكرة تظل قيد خيالها، فإنها في النهاية تنصرف إلى البيت.. متسائلة: " وتفقدت طرقات بيروت، أسعى في إثر مستقبلي.. بهاء يصنع مستقبلي.. والوالد يصنع مستقبلي.. وأنا أكافح لإعداد مستقبلي.. ففي طريق أي مستقبل سأسير؟ "[6].

شكّل نموذج (لينا) ذروة النقد للمجتمع وأنظمته وبناه المتعددة، وذروة الإحساس باللاانتماء والانسلاخ عن مستوياته كافة، وشكّلت ردود فعل (لينا) ذروة الاستخفاف والهجاء لذلك الهرم الاجتماعي، وذروة الرفض للانصياع لشروطه المجحفة، وشكّلت نهاية حركة البطلة ذروة اليأس، والهزيمة.

تكشف انفلاتات بعض التداعيات لدى (لينا) عن حس افتقاد هائل للمحيط الاجتماعي، يتبدّى هذا من شكواها الدائمة من الوحدة، ومن تسكعها على الأرصفة ومعاناتها البرد و الصقيع،

---

(1) بعلبكي، أنا أحيا، ص 21.
(2) المصدر نفسه، ص 73-74.
(3) المصدر نفسه، ص 91.
(4) المصدر نفسه، ص 234-239.
(5) المصدر نفسه، ص 298.
(6) المصدر نفسه، ص 304.

وخوفها من البرق وصوت الريح والعاصفة، ومن اعترافات متفرقة بالحاجة إلى الرفقة والتفهم والحنان، ومحاولاتها الفاشلة للاندغام في سياق زميلاتها وزملائها في الجامعة وفي العمل، إذ كانت تصطدم بالسطحية، وبالأطر الجاهزة التصنيف التي لا يحتج عليها أحد.

إنّ (لينا) وإنْ كانت تحمل همّاً وجودياً أصيلاً، يتبدى في سؤالها عن مغزى الزمن والحياة والوجود من قِبَل سؤالها: " أخُلِقَ جسدي ليحيا تافهاً كغيره من الأجساد: فيمدح، ويستثار ويستوحي ويمنح .. ثم يفنى كأنه لم يتنعم يوماً، ويستوحي، ويمنح؟"[1].. "كيف .. كيف لا تشعر هذه بالنقصان، بالحيرة، بالقلق؟"[2]. ويتبدّى حسّها الوجوديّ كذلك في رغبتها في اختيار صيغة وجودها بنفسها : " أنا لست كالباقيات، أريد ألا أكون كأي إنسان آخر.." [3]. وعلى الرغم من هذا الهمّ الوجوديّ الواضح، فإنّ الهم الأكبر بالنسبة لها هو هذا المحيط الخانق المطبق عليها، وذلك الزيف المسيّج بأسماء مقدسة تحميه من النقد.. كسياج العائلة أو حرمة الوالد والوالدة، وحرمة المعلم، ودور العلم، وحصانة المال وأثريائه، وسطوة الأحزاب ودغمائيتها.. ونجد لمحة ذكية في استهزائها الخفي من مجتمعها، المختزن هذه الأخطاء كلها، فأثناء سيرها المتشرّد في الأرصفة، تلمح لافتة تحمل اسم ملجأ فتسأل الحارس عنه، فيرد عليها: نعم ملجأ للحرب القادمة، وليس لبنات الشوارع.. فتبتسم ..، وكأنها تستبطن أن مجتمعها بحاجة للمواجهة مع ذاته، وليس لبناء ملاجئ للحرب القادمة.

بيد أنّ (لينا) لم تتوقف لتسأل نفسها أسئلة أكثر جذرية، فقد أعماها اليأس والغضب، وحماسة الشباب الذي يفتقر إلى الخبرة، فلقد رفضت كل شيء .. حتى أسلحتها التي ناضلت من أجلها – كالعمل – وقد كان احتجاجها على تفاهة العمل الذي تقوم به، ومطالبتها بأنْ يسند إليها عمل هام مغرقاً في المثالية، إذ لم تكن قد اكتسبت أيّ خبرة في أيّ مجال يمكّنها من استلام ذلك العمل، وجاء استسلامها الأخير، كرضوخ لنظام بالغ السيطرة، لا يملك المرء فيه إلا الطاعة، فكيف إنْ كان فتاة وحيدة تمشي عكس التيار الجارف؟

يظل البحث عن مكانة، ومنزلة اعتبارية مفارقة للدور الاجتماعيّ الملصق بالمرأة هَمَّاً أساسياً للبطلة الروائية.. التي ابتدأت تتفتح على مشاعرها الخاصة، وامتلاكها لذاتها، ولأنّ هذه المشاعر تتفتح وسط بيئة رافضة لدور إنساني متكامل للمرأة، فإنها غالباً ما تصبح مشاعر عداء وكراهية

---

(1) بعلبكي، أنا أحيا، ص 112.
(2) المصدر نفسه، ص 117.
(3) المصدر نفسه، ص113.

ورفضٍ ومجابهة، وقد تسير في اتجاه خاطئ تماماً، أو تقود البطلة إلى التراجع إلى نقطة البداية، والرضى بالدور بعد التضحية بالذات..

يلخِّص الاقتباس التالي من رواية "في الليل" هذا الهمّ لدى شخصية البطلة، والتباسه دائماً بالآخر/ الرجل، فالمرأة التي تريد تحقيق ذاتها ومكانتها تجد عقبتها الأولى في الدور الاجتماعي المفروض عليها، وفي تصنيفها الاجتماعي الأدنى منزلة، وليس في تطوير الموهبة، أوالمنافسة، أو الفقر أو المرض، أو الحرب، تقول بطلة رواية "في الليل" : " لقد كان مبدئي في هذه الحياة، أن أخلق أنا مكانتي، أن أكون ذات مركز اجتماعي كبير، ولكن لم أفكر قط أن أتّكِلَ على أحد، حتى إنني لم تكن لتخطر علي فكرة الزواج بصورة مطلقة لذلك لم أذعن مرة لقبول من تقدموا لخطبتي" [(1)].

غير أنّ الخيبة تكون بانتظارها متمثّلة في مكانتها الاجتماعية المتدنية التي تطالعها أينما اتجهت، وقد استقرت في التعاليم، وتبدو من الثبات والرسوخ ما يجعل بطلة رواية "فتاة تافهة" تستعين كـــ (لينا) في رواية "أنا أحيا" بالشتائم تعبيراً عن رفضها وتمردها: " المعلم ينبح: بلا جدال، المرأة مخلوق ضعيف الشخصية والإرادة، المرأة مخلوق يكمله الرجل ومن واجبها أن تخضع له.." [(2)].

وإنْ كانت (لينا) قد كرهت دور الأمومة، وشعرت بالقرف من مرأى والدتها، لكنها ظلت تأمل في التوصل إلى علاقة جديدة، بعيدة عن التصنيف الاجتماعي السابق، علاقة تقوم علـــى المشاركة، فإنّ (ندى) في "فتاة تافهة"، تجد راحتها في النأي بجسدها عن جنس الرجال، كما فعلت (أروى) من قبلها في رواية "أروى بنت الخطوب" وفي حمايته من الدور الاجتماعي، وترى استقلالها في توحدها، كي لا تطالها سلطة الرجل: "يشوقني أنْ أتحرر من الوهم، وهمي بأنني أقنوم، ووهمي بكرهي للمرأة فأنا امرأة، وأنا كيان مستقل ما دمت لن أتعرى، ولن أحب في سرير، ولن أنتفخ ولن أبذر نسلاً، ما دمت لن أحب الأطفال" [(3)].

---

(1) نويلاتي، هيام، (1959). في الليل. ط1. لبنان: مطبعة الصرخة، ص86.
(2) جبور، منى، (1962). فتاة تافهة. ط1. لبنان: منشورات دار مكتبة الحياة، ص 55.
(3 المصدر نفسه، ص 27.

وسنجد أنّ (ندى) الأسيرة لهذا التصوّر، والمسكونة بصورة سلطوية للأب وصورة بالغة الاستكانة للأم : " أبي عاهر ومجرم، وحش، إنه بلا قلب، إنه حذاء جبار وقذر يخنق أمي، ويستعبدها"[4]، سنجدها لن تفكر في آفاق حريتها إلا من هذه الزاوية، فحين تغادر البيت إلى المدينة، بحثاً عن عمل، وحين تترك المدرسة التي تكرِّس لديها الصيغة الاجتماعية المرفوضة، لا تتقدم كثيراً في استشراف آفاق تلك الحرية، إذ تظل محاصرة بعالم لا مكان لها فيه، ولا ينظر إليها إلا كجسد مرغوب.

إنّ (ندى) الرافضة لجسدها، وشروط التقائه بالرجل، وتجاوزها لحاجاته النفسية والمادية، لتدرك هذا العبء، فتعيش تناقضها بين تقبل لجسدها ورفض له، فهي أنثى شاءت أم أبت،لكنها لن تكون لرجل: "إنني أكره هذا الجسد، أشعر نحوه باحتقار هائل، وبغض جارف،كلا بل إنني أحبه.. أحبه.. أحبه لأنه سيبقى سليماً وحرّاً، لي، ولن يتعرض بعد الآن ليضاجع خيال ذكر"[1].

تعيش (ندى) – برؤيتها السابقة – مرتهنة للنظرة الاجتماعية نفسها التي تهرب منها، فترى في جسدها أداة متعةٍ للرجل، يسرّها أنْ تمنعها عنه وتحرمه منها، فتمارس على ذاتها وجسدها قهراً آخر، ولا تخرج من الدائرة الخانقة. إنّ رفضها المعادل للانتحار، أو الانغلاق على الجنس الواحد كما في أساطير الأمازونيات، لا يصمد طويلا للواقع، ذلك أنها كما بطلة "أنا أحيا" تشعر بوحدة هائلة، وبأنها تقف كفرد وحيد – مثل وقفت (عفاف) بطلة "مذكرات امرأة غير واقعية" – ضد العالم الذي اجتمع عليها، دون سند سوى من روحها الرافضة، ولذلك سرعان ما تنكفئ، مقنعة نفسها بأنها قد توصلت إلى تفهم ذاتها وحاجاتها للحب والحنان والتواصل الاجتماعي فهل حققت ذلك؟ [2].

يوحي الفزع الذي شعرت به (ندى) والتمست التخفيف منه عبر التصاقها بالطفل بأنه فزع أكبرَ من موقف صغير مرّت به، وكأنه فزع من وقوفها وحيدة في وجه العالم الذي يبدو لها متآلفا، فتجربة الانتزاع القاسية من الرحم الدافئ – البيت – هي تجربة جديدة بالنسبة للمرأة، أما تجربة الانتزاع من الرحم الاجتماعي الأوسع، والسير عكس التيار، فإنها تجربة مأساوية، لم تقوَ عليها (ندى)، فحاجتها إلى حماية، وحاجتها إلى رجل هي تلخيص لحاجتها إلى الراحة النفسية

---

(4) المصدر نفسه، ص 162.

(1) جبور، فتاة تافهة، ص 213.

(2) ترى (بثينة شعبان) في تراجع (ندى) عن موقفها بأنه قرار واع، اختارته بعد أن نضجت بفعل التجربة والاختلاط بالمجتمع، ينظر كتابها مئة عام من الرواية النسوية ص132–133، ونرى مع (إيمان القاضي) بأنّ تراجعها شكّل هزيمة نفسية تكشف عنها عباراتها.ينظر كتاب الرواية النسوية ص105–106.

وإلقاء سلاح المواجهة، وإعلان التعب بعد تلك الرحلة الشاقة المعاكسة للتيار الاجتماعي، إنها بحاجة إلى دفء التواصل، وإلى دفء الإنسان، ذاك الدفء الذي افتقده صعاليك الزمن الجاهلي،

فاختاروا لهم عشيرة من الحيوان حينما استعصى عليهم بنو البشر*، لكن طريقَ العودة/ الهزيمة مازالت ممكنة لدى (ندى)، وذراعا المجتمع ما زالتا مفتوحتين لاستقبالها، امرأة متماثلة مع غيرها من النساء، وقد كرّست كلماتها الأخيرة هذه الرغبة فكانت (حرة)، في أن تعود أدراجها:

" سقط القميص من تحت ثوبي، ورأيت بطني أمام المرآة ممسّداً، فارغاً، أنشبت أظافري في بطني أمزقه، أخرق ثوبي، أشّد لحمي للخارج لينتفخ لأصير حبلى، إنني أفتش عن رجل يطرد غربتي، ويترك لي حرية تحطيم كدسة صحون في مطبخ يكون لي، في بيت يكون لي، ورحت أسير وأسير أبحث عن حرارة لثديي"[1].

ولأنّ الحاجة إلى ملاذ وموئل هي من صميم الحاجات الإنسانية، فإنّ انتقاصها كفيل بخلق ضروب من الهزّات النفسية، فحركة البطلة من أجل تحقيق دور جديد لها، تعني هزّاً لشروط التوازن الاجتماعي التقليدي، وتحتاج إلى ترادفِ طاقاتٍ ورؤى و إرادات من قبل المجتمع بأكمله، أو من قبل بوادر التغيير الطالعة على شكل أجيال جديدة تطمح في عدالة ومشاركة أوسع.

تقدّم لنا شخصية (لينا) في رواية "لينا: لوحة فتاة دمشقية" نمطاً آخر للشخصية اللامنتمية، يتقاطع في جوانب كثيرة مع شخصية (لينا) الرافضة في راوية "أنا أحيا"، وهي تنقل لنا بعيني طفلة انطباعاتها عن عالم الكبار المخيف والعنيف، وحين تتقدم بالتجربة لا تتكرّس في أعماقها سوى تلك الصورة المفزعة عن وطن يصطرع (سوريا الخمسينات)، ومدينة لا تزهر إلا في أحلام اليقظة وقصص التاريخ.

وتبدو (لينا) وكأنها تجلّي أمامنا أشكال العنف المتراكبة، تلك التي جعلتها بلا مأوى بالمعنى النفسي، وبحاجة إلى مراجعة كل ما تعلمته، إذ تفر من أسرتها البرجوازية الساخطة على

---

(1) جبور، فتاة تافهة، ص 219.

*** نجد هذه الحالة ممثلة في موقف الشنفرى لحظة ارتحاله مخلفا وراءه (الأمان الاجتماعي، يقول في لاميته:**

و لي دونكم أهلون سيْد عملّس و أرقط زهلول و عرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السّر ذائع لديهم ولا الجاني بما جرَّ يخْذل.

والقصد أنه يستعيض عن قومه.

الفلاحين دونما سبب تفهمه، ومن أساتذتها الذين لا يجرؤون على التفكير ولا يحقزون طلبتهم عليه، ومن الانتماء الحزبي إذ تلاحظ تشابه الشعارات واصطراع أبناء الوطن الواحد الذي بدا

لها كـ "قطة تأكل أولادها" [1]، وتفرّ كذلك من حصار الحب الذي يتماشى مع الرغبة في الامتلاك وخنق الآخر، ليصل الأمر بها إلى قرار السفر بعيداً عن مدينة حلمت بها، وخيبّت آمالها.

وحين تحاول (لينا) فهم العالم من حولها، وعالم الكبار بالأخص الذي شكّل أرقاً دائماً لها: "وظل عالم الكبار بعنفه وقسوته، بريائه وازدواج قيمه، يلاحقها أينما ذهبت" [2]، تلاحظ أن الضيم يلحق بالناس الذين أحبتهم أو تعاطفت معهم : أختها (ريما) المهددة من قبل إخوتها، فاطمة الخادمة، مربيتها، بائع الفاكهة الذي ينام على قارعة الطريق (أبو آمين)، معتوه الحارة (خليل)، والدها الذي اختاره الموت دون غيره، ودون أنْ تهتدي إلى حكمة ذاك الاختيار.

وتحفظ ذاكرة (لينا) مظاهر قمع الجنود لبسطاء الناس، والقذارة الطافية على النهر، المتناثرة في كل شارع من شوارع مدينتها، كما تحفظ قصص والدتها حول نساء شهريار، ودروس التاريخ التي تقدم لها أختها (ريما) فهماً جديداً لها: "إنّ الرشيد والبرامكة لم يبنوا الإمبراطورية، بل البسطاء والعامة، تلك الوجوه التي لا نتبينها في كتب التاريخ" [3]، ولا تقدم التجربة الحزبية البسيطة التي خاضتها خلاصاً لها ..فالعنف يتكرر في كل مكان، والقاذورات تزداد، ومشاهد القمع تترى، والأبرياء يدفعون الثمن (بائع الفاكهة، الطالب القروي) وبائعو الشعارات لا يختلفون عن متصدري سدة السلطة، فتقرر (لينا) في النهاية: "لن تدع أحدا يشتري روحها" [4]، إنّ حمّى التغيير، وعنف الصراع الاجتماعي والسياسي يقود (لينا) إلى اليأس، على العكس من صديقتها (أمل)، وعلى الرغم من ذاكرتها المشحونة بالفقراء وبسطاء الناس، نجدها تردد بيأس قاتل: " أنا شخص واحد.... وليس بوسعي أنْ أغيّر شيئا يجب أن يكون هناك آخرون

---

(1) العطار، سمر، (1982). لينا : لوحة فتاة دمشقية. ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة ، ص 276.
(2) المصدر نفسه، ص 28.
(3) المصدر نفسه، ص 89.
(4) المصدر نفسه، ص266.

مثلي..." [5] فهي لا تثق بتلك الجموع الخائفة الصابرة التي تراها في أحلامها، ولا تثق بإمكانية التغيير في حضارة تصفها بأنها حضارة مريضة – وذلك في تأمّلها لموضوع الحب العذري وغناء أم كلثوم – وحين يسألها أستاذ الأدب لماذا هي غاضبة على كل شئ؟ ترد : "أجبته بأني

متعبة من كوني عربية، مسلمة، وامرأة" [1] .

يتضح رفض (لينا) رفضاً شاملاً لعالم لا ينتمي لروحها المسكونة بالمدينة الفاضلة، تلك التي رأت مشاهد منها بين يدي الصانع الحِرَفيّ في أسواق دمشق القديمة، وعلى وجه الآذن العجوز المتجّه للصلاة، في صورة موحية عن الأصالة التي تنشدها، أما عالم مدينتها اليومي فيقودها لضلال نفسي مبين. وفي نهاية المطاف تواجه (لينا) شعورها بالهامشية والنبذ واللاقيمة، بالهرب، بعد ما ضاق وطنها بأكمله عن مساحة نفسية لها.

إنّ مجمل خطاب شخصية (لينا)، والبطلات الروائيات اللواتي يشبهنها، يقودنا إلى الاعتراف بأنّه لا وطن للمرأة، وأن فضاءها سواء اقتصر على البيت، أم امتدّ إلى مساحة الوطن، هو فضاء غربة وافتقاد ولا انتماء، إنّ فضاءها الحقيقيّ هو فضاء حريتها وكينونتها وصوتها، لكنّه فضاء مفقود، لمّا يوجد بعد.

تلخص لنا (لينا) بشرحها أسباب هربها خارج الوطن، مأساة حياة صاغها العنف من جهة، والتزام الطاعة من جهة أخرى: "كان عليها أن تكون مطيعة، لا تفكر ولا تجادل. وإذا ما سمح لها بالتفكير، فلا بأس عندئذ من أن تتخذ رأي الأكثرية رأياً لها، فالجماعة فوق الفرد، والأسرة فوق الجميع، والرجال من دون النساء هم الذين يصوغون مشاعر الأمة وقيمها.."[2].

لا شك أنّ الإحساس السابق بالهامشية، والتبعية، وانعدام الاستقلالية، وانبتات الجذور، وهشاشة القيمة التي تعانيها البطلة هو المسؤول مباشرة عن ازورارها عن المشاركة السياسية، فالبطلة لا تستطيع التكلّم باسمها الخاص، وإن حدث وخدمتها الظروف، فإنها تجد تلك الأحزاب والتجمعات السياسية تعيش تناقضاً كبيراً بين النظرية والتطبيق، وإغفالاً واضحاً لحرية المرأة، وهي ليست بالقضية الثانوية لدى للبطلات، ونجد (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"

---

(5) المصدر نفسه، ص361.

(1) العطار، لينا، ص353.
(2) المصدر نفسه، 267.

توضّح لنا هذا التناقض بلغة ساخرة، تظهر البون الشاسع بين ما تريده المرأة، وما يريده السياسيون والمثقفون: "قلت وأنا مازلت معلنة حالة الحرد: "مناشيرك لا تساوي بصلة". قالت بهدوء: "لماذا، فسِّري". قلت: "مناشيرك تحكي عن المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي والشمالي والجنوبي، لكنها لا تحكي عن معسكري أنا". ابتسمتْ بإشفاق ورأيت في عينيها كلمة مجنونة.

فجن جنوني وصرخت: "معسكري أنا، معسكرك أنت ألا تفهمين؟" قالت ببساطة: "لا". حكيت لها عن البول الكولونيا، حكيت لها عن الوقاحة والقتل... وأنا أين معسكري؟ ..... المطلوب أن أنقذ العامل و الفلاح من البرجوازي المدلل، لكنني لست مدللة. أنقذهم؟ ومن ينقذني أنا؟ وهل باستطاعة الغريق أن ينقذ؟ بلا مساخر" [1].

وكأنّ بطلات هذه الروايات يرينْ أنّ العالم الحقيقي على ضفة أخرى لم يصلْن إليها، بل حيْل دونهن الوصول، لذا يمكننا اعتبار تمردهن ورفضهن هو الوجه الآخر للبحث عن معنى وجودهن، وصوتهن الخاص. وتلخص لنا (عفاف) في مذكراتها غير الواقعية، جحيم العالم الذي تعيشه الأنثى إنْ هي "باعت روحها" بتعبير شخصية البطلة في رواية "لينا". ولا بُدّ من الإشارة هنا إلى أن رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" تصلح لأن تكون مثالاً على رواية (عرض المظالم) التي سنناقشها تالياً، لكنها تصلح في الوقت ذاته للتعبير عن عالم اللانتماء الذي تعانيه البطلة، إذ تستسلم لحكم التقاليد صغيرة، لتنتهي متمردة رافضة، لكنها تخسر في الحالتين.

تبدو (عفاف) في مذكراتها غير الواقعية، أكثر واقعية من بطلات الأعمال السابقة، إذ تدخل مرْغمة في صيغة اجتماعية (الزواج) في سن مبكرة، في حين تقف البطلات السابقات على عتبات عالم رفضنه بالكامل، وإنْ هزمن في النهاية، فإنّها هزيمة نفسية، مموّهة المعالم.. لكنّ (عفاف) تبدو نموذجاً متكاملاً لمعاناة المرأة في المجتمع الشرقي ذي الرؤية التمييزيّة بين الذكر والأنثى، وذي المفاهيم الحادة والباترة فيما يتعلق بالأخلاق والشرف والخطأ و الصواب. تقصْى (عفاف) من عالم الطفولة – الذي لا يميّز بين الأنوثة والذكورة – مبكراً، عبر مواقف وتعليمات متلاحقة ، منها تلك الاحتفالية المبالغ فيها بمقدِم الولد / الذكر، التي تحفر بعيداً في ذاكرتها، ومنها استخفاف الجميع بموهبتها (الرسم)، ومنها كذلك تحذيرات الأم الدائمة لها من الوقاحة

---

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية. ص 51.

ولعنة الجمال. ولذلك تقود هذه التقاليد المسيطرة البطلة إلى سجن الزواج، دون أنْ تعطى الفرصة لتعرف من هي أو ماذا تريد؟

تكتشف (عفاف أنها لم تكن أبداً (عفاف) طوال حياتها، بل كانت دائماً ابنة المفتش أو زوجة التاجر، وحين تتخذ قراراً بالانفصال عن زوجها بعد حياة فاشلة، تجد أن معركتها لتحقيق ذاتها أو لتحقيق جزء من هذه الذات ستكون معركة طويلة، لأن العـــالم قد صـــاغ قوانينـــه دون

أخذها – ومن هنّ مثلها – بعين الاعتبار. فهي في سن الثلاثين، امرأة عقيم، مطلقة، غير متعلمة تعليماً كافياً، ليس لديها وظيفة أو دخل لإعالة نفسها، فكيف تبدأ ؟ تقول : "ولا شيء كبير يا أمي، لا علم ولا معرفة ولا مهنة لا تخطيط ولا أحلام.. أموت في اللحظة وأعيش لها.. في عمري هذا كان يجب أن أبلغ شأواً في القدرة، لكني الآن عاجزة كنبات البابونج بين العشب"[1] .

إنّ (عفاف) ليست رافضة للواقع من حولها، بل تجد أن الواقع هو الذي يرفضها ويلفظهـــا ويرغمها على الوحدة، أو القبول بشروط مذلة لإنسانيتها، وحقيقتها، لتجد نفسها على الـــشاطئ ذاته الذي وقفت عليه بطلاتنا السابقات، باحثة عن مخرج غير الخضوع الذي جربتـــه، وذاقـــت مرارته طويلاً.

في الروايات التي سنناقشها تاليا، نلمح تراجعا لدى البطلات في مستوى الرفض والغضب، فقد ظهرت البطلات –حتى لدى الروائيات السابقات أنفسهن– في مطالب أكثر تواضعا وتحديدا، وتميّز ما يشبه الصّراع بين آراء الجيل القديم ونهجه، وتطلعات الجيل الجديد، وتجلّى الانتقـــاد لنمط التربية القائم على سلامة الظاهر لا الباطن، المتقنن في قمع طاقات المرأة وحصارها فـــي محاولة لصياغة شخصيتها، وضبط حركتها، حسب مواصفات الرّضى الاجتماعي.

تُظْهر (ريم) بطلة رواية "أيام معه"[2] قدرا من الاحتجاج على قدر الأنثـــى فـــي المجتمـــع الشرقي، وتكشف لنا شخصيتها عن أولويات الأنثى في هذا المجتمع، فبينما لا نجدها تناضل بما يكفي لإكمال تعليمها، ولا نلمس حماسا في روحها تجاه العمل، أو تجاه موهبتهـــا الـــشعرية، أو حتى العناية بمظهرها، فإنها تظهر مقاومة وعنادا صلبا وتحديا للتقاليد السائدة حين يتعلق الأمر بـــ (زياد)، وتغدو هذه التجربة فرصة مناسبة لتوجيه سياط النقد للنفاق الاجتمـــاعي والزيـــف

---

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية. ص 122.
(2) خوري، كوليت، (1959). أيام معه. ط1. بيروت: مركز الكتب.

والتناقض الذي يحكم العلاقات الاجتماعية، ولا تنجو منه شخصية المثقف المزدوجة، الذي يبدي استعدادا لتقبّل الثورة في العلاقات الاجتماعية، طالما لا تكلفه التزاما أو تغييرا أو تنازلا عن امتيازاته الذكورية، فتسعى (ريم) لفضح الزيف في تناقضه، وارتهانه للآراء القديمة التي ترى في المرأة متاع الرجل، وللأخلاق البرجوازية التي تتيح ظلالا من الحرية، لا حرية حقة.

توحي بطلة (أيام معه) بأنها قد وجدت طريقها الخاص بعد هزيمتها مع الرجل، وأن عليها الالتفات إلى ما يميّزها (موهبتها)، وهي التي أبدت – في مستهلّ العلاقة – استعداداً للتنازل عن الكتابة مقابل نجاحها في علاقتها، لتكتشف لاحقاً أن ما يميّز (زياداً) / الرجل هو حرصه على خصوصيته، وتطوير مواهبه، لكن دون أن تصل في اكتشافها، إلى أنه لا تناقض في الجمع بين الموهبة والعلاقة. فجاءت لحظة الاهتمام بالكتابة لديها متوافقة مع لحظة الفشل في العلاقة.

إنّ فضاء الرواية الذي سُخِّر في معظمه لتبيان المساحة التي تحتلها العاطفة الصادقة من نفسية المرأة، ولا مبالاة الرجل بتلك العاطفة، وتقييمه المادّي / الجسدي لعلاقة الحب[1]، هذا الفضاء الذي ينتقد ضمناً المعايير المزدوجة في التقييم الاجتماعي، حيث تضطر المرأة لمداراة الحب كي لا توصم باللاأخلاقية، ويجاهر به الرجل كي تمْتَدَحْ ذكورته وفحولته. هذا الفضاء المتناقض هو الذي يقود (ريم) للانسحاب، فتنزوي على كتابتها، واجدة فيها ملاذها، وهو الفضاء المشوّه نفسه الذي توجّه له (ميرا) بطلة رواية "الآلهة الممسوخة"[2] ضربة قاضية، فيتهاوى على أعتاب فضاء جديد، تحمله أكفّ جديدة..

لا تحمل (ميرا) لواء الرفض القاطع لبنية المجتمع الذكوري كما فعلت (لينا) في رواية "أنا أحيا" من قبل، بل تحاول البحث عن صيغ جديدة محتملة للحياة، كي تعيش ضمنها. وفي الوقت الذي تعاني فيه سيطرة تلك البنى التقليدية على مجريات الأمور في حياتها، وضبابية الرؤية البديلة التي تستشعر ضرورتها، لكنها لا تهتدي إلى ملامحها، تقودها التجربة الفعلية إلى فضائها الجديد.

تحضر ملامح البنية الاجتماعية التقليدية المسيطرة في عالم (ميرا) ممثلة بصورة الأب المتوفَّى، الذي يسيطر بنظرات عينيه النافذتين على مسار حياة الأسرة، من خلال استلهام الأم

---

(1) سنجد هذا الاحتجاج قائماً في صلب رواية "وأنتظر" لأمية أحمد، وكذلك في مواقف (رفيف) في رواية "عبّاد الشمس" لسحر خليفة.

(2) بعلبكي، ليلى، (1960). الآلهة الممسوخة. ط1. بيروت: المكتب التجاري.

قراراتها من تلك النظرات لا من وقع الحياة نفسِه، لذا تبدو الحياة في هــذا البيــت المحكــوم بالماضي / صورة الأب الميت، أشبه بالميّتة، ويتبدّى عجز ذلك الماضي عن التأثير واضحاً في تخبّط الجيل الجديد (الفتى والفتاة) في حركتهما، وفي علاقتهما خارج البيت، ممــا لا يمكــن أن يطلّ عليه الوالد / الميت.

أما الملمح الثاني في هذا العالم الراكد المائل إلى الاندثار، فيتبدّى في صورة مدرّس التاريخ الجامعي، الكهل. إذ يضمّ (نديم) بين جوانحه النقيضين اللذين أسهبت (ريم) بطلة روايــة (أيــام معه) في تحليل اجتماعهما في نفسيّة الرجل، فمن ناحية نراه يتبجّح أمام (ميرا) بماضيه الحافل بالفحولة، والتجارب الجنسية المكلّلة بالظفر، وأحاسيس المجد، ومن ناحية أخرى نطــلّ علــى إحساسه العارم بالخيبة والفشل حين اختار لنفسه زوجة بطريقة زواج المصلحة، فوجــدها قــد هدمت "جداره المقدس"[1] في تجربة سابقة، فيستشعر الخديعة.

تتبدى علاقة المدرّس المخذول (نديم)بزوجته الغنيّة، وريثة الملايين (عايدة) نموذجاً للتداعي الأخلاقي، والإفلاس القيمي، فالزوجة المهجورة تعيش مستلبة يحدوها هاجس وحيد: أن تــصبح أماً، والزوج يجترّ مشاعر الخيبة، دون أن يغفر لها، أو ينفصل عنها، فيعاقبها بالإهمال الطويل. ليغدو نمط علاقتهما، رمزاً لبؤس النظام الاجتماعي والأسري الــذي لا يقــوم علــى الحرّيــة والصدق، ورمزاً لبؤس ما يقدّمه السابقون للاحقين من نموذج للحياة لا يحمــيهم ولا يــصون أرواحهم.

فتردد (ميرا) في ماهيّة الصواب، واستماعها بصبر إلى قصص مدرس التاريخ، ثم نبذها له بلا رحمة، يدلّ على ذلك التمويه الذي تحمله البنية القديمة، فالوالد، والمدرّس هما لسان حال تلك البنية ذات السطوة والسلطة والأخطاء الكثيرة في الوقت نفسه، وما قدّمه لها المدرّس لم يورثها إلا الضياع النفسي والأرق، فما لبثت أن أدركت بحدسها وشعورها أنه لا يمثل الحياة، فخلّفتــه وراءها ومضت اتجاه رفيقها / مجَايلها (رجا)، وفي البيت وجدت أن أمها قد حطمــت صــورة الأب / الماضي، وأزاحتها عن الجدار لتملأ البيت بنفس جديد، أما (عايدة) التي نجحت أخيــراً في جرّ زوجها إليها في إحدى خيباته، لتحصل على الطفل، فإنها تموت مخلّفة الرضيع وحــده بين يدي زوجها، في دلالة أخرى على مأزق هذا الجيل، وما يمثّله من قيم.

---

(1) بعلبكي، الآلهة الممسوخة، ص 29.

يبدو الماضي بقيمه المتناقضة المزدوجة (ممثلا في صورة الأب ورهبة الأم، وشخصية مدرس التاريخ وزوجته، ووالد رجا)، متمحوراً حول محرّمات وممنوعات يحق للرجل اختراقها، وتحظّر على المرأة، وتبدو (ميرا) باحثة عن نمط آخر للحياة يساوي المشاركة والرغبة المتبادلة، ولا يتكرس حول الجسد وحده أو فورة العاطفة، من هنا نفسّر رفضها لإغواء

مدرّس التاريخ، وخوفها وترددها في علاقتها بصديقها (رجا)، فهي تريد التجربة، لكنها تريد التجربة الصادقة أكثر من أي شيء آخر.

والبحث عن تجربة صادقة، أو بالأحرى استحالة التأكد من (صدق التجربة)، هو ما يشكل بؤرة الآلام النفسية التي طوّحت بشخصية (كوثر) بطلة رواية "الغربان والمسوح البيض"[1] في بئر العدم، وأبقتها على حافة قرار الانتحار*.

تحمل (كوثر) بين جنبيها نفسيّة رسّامة موهوبة، يعمرها حسّ وجودي متألم لوقع الزمن وعبء الحياة، ويوحي لنا مكان سكناها – سطح إحدى البنايات العالية في بيروت – بالمسافة التي تفصل بينها وبين الناس ونأيها عن وقع الحياة، فتبدو غربتها وكأنها محض غربة فكرية وجودية، وتساؤل وجوديّ حول مغزى الحياة والموت، هذا التساؤل الذي يتفجر في داخلها عند وفاة صديقتها الشابة .. "وتبقى هذه السيارات.. تمرّ.. تمرّ.. وتبقى الأبنية صامدة.. صامدة.. صامدة.. ويبقى الرصيف جامداً.. ويبقى البوليس، ويبقى الإسفلت وتبقى سلّة المهملات، وتموت يولا"[2].

بيد أنّ التحديق في معاناة (كوثر) وآلامها يرشدنا إلى أسباب واقعية، راكمت لديها إحساس الغربة، والانبتات عن هذه الأرض، وقادتها إلى شجرة الشك واللاثقة فتفيأت ظلها، واقتاتت ثمارها المرّة، حارمة نفسها حلاوة الاطمئنان إلى الأبد.

إنّ تشرّد (كوثر) في أزقة المدينة دونما هدف، يذكرنا بحالة الفرار والتسكع في الشوارع التي كانت تهرب إليها (لينا) في "أنا أحيا"، وتعاطف (كوثر) مع الرجال المهمّشين كالبواب

---

(1) جبّور، منى، (1966). الغربان والمسوح البيض. ط1 . بيروت: دار مكتبة الحياة.
(2) المصدر نفسه، ص 369.
*** من المؤسف أنّ مؤلفة هذا الرواية ومن قبلها رواية (فتاة تافهة) التي اختارت لبطلتها الحياة، وأبعدتها عن الانتحار، قد انتحرت عن عمر غض هو اثنان وعشرون عاما.**

والبائع المتجول، يذكرنا بتعاطف (لينا) في رواية (لينا) مع الزبال العجوز ومعتوه الحارة وبائع الخضار، أمّا إغفال المظهر الأنثوي، وإبقاء الذات على فطرتها وسجيتها، فيعيد إلينا شخصية (لينا) في (أنا أحيا) مرة أخرى، وكذلك شخصية (ندى) في رواية "فتاة تافهة".

تغدو جدران البيت قضبان سجن أمام البطلات السابقات، فيغادرنه إلى الشارع فراراً، ولم يكن السجن هنا منعاً من الخروج، بل كان سجناً حدوده الممنوع، والحرام والطاعة، والانضباط،

لكن الشارع لم يشكّل في المقابل فضاء حرية، إنه خروج إلى النور وإلى الناس وإلى الحياة الأوسع، لكنه خروج نحو فضاءٍ أسير بالرؤية الاجتماعية ذاتها، إنّ تحدِّي البطلات يدفعهن للبحث عن شيء آخر في شوارع المدينة وأزقتها، شيء مفارق لما تخرج له النساء الأخريات، ولِمَا يتوقعه الرجال ويظنونه، وبينما يندفع الجسد في الشارع تحدياً، وغضباً، وألماً، ويحاول اقتحام فضاءات ذكورية (المقهى – البار)، فإنه يرتد مكسوراً إلى جدران الواقع الخانقة – فهل هذا ما قاد تجارب روائية نسائية عربيّة إلى اختيار عوالمها المكانية والزمانية خارج الكرة الأرضية[1].

بين جدران بيتها وشوارع المدينة، تعيش (كوثر) وحدتها، وخوفها، وترددها بين رغبتها في المشاركة وفزعها من النفاق، بين وحشة استقلاليتها، ورهبة التجربة وما قد تجرّ إليه من تبعيّة، بين ماض مغلق على الخوف من عالم الرجل، والحاجة الإنسانية إليه، بين توهج العاطفة حباً وانطفاء الجسد خوفاً، بين الثقة بالذات حيناً وهجائها حيناً آخر، إنّ تعقيدات المشاعر التي تكتظ بها نفسية (كوثر) تشعرنا أننا أمام رواية سيكولوجية بالمعنى المَرَضِيّ .. إذ تتفاقم مخاوفها من أن تفقدها العلاقة بالرجل (هشام) استقلاليتها، فتبتعد عنه. لكنها، وفي ظلّ اعترافها لذاتها بحاجتها إلى المشاركة، والتواصل الإنساني والخروج من قوقعة الذات ، تجد نفسها تردِّد " أجوع إلى الطرف الآخر"[2]، فتفتش عنه.

ونلاحظ أنّ خوفها المتعاظم يتصاعد على شكل تهديد، يرجعها دائماً إلى انكفاء ذاتها: "بيوم واحد تنطفئ الشعلة، ويعمّ البرود"[3]، وهذا التهديد الذي يتجلىّ في خوفها من أنْ تعَامل كجسد،

---

(1) رس، جوانا،(1992)، يوتوبيات نسوية جديدة. ترجمة سعاد عبد علي.الثقافة الأجنبية(1)، ص31–39.
(2) جبور، الغربان والمسوح البيض، ص 8 – 9.
(3) المصدر نفسه، ص 243.

يستخدم لغاية ثم يلفظ، هو الكامن وراء حواراتها الممتدة في فضاء الرواية السردي مع (هشام)، وهو السرّ في لغة الاستهزاء والهجاء التي توجهها للمجتمع وللناس وللرجل ولنفسها ابتداء، وهو السرّ كذلك وراء معاناتها عقدة البشاعة: "أنا كومة قرف وخجل وبشاعة"[4]، وهو السرّ في ارتعابها من فكرة اللقاء الجسدي بين الرجل والمرأة، وخوفها من التجربة ورفضها للزواج، وتصويرها الرجل كحيوان مفترس لحظة الرغبة: "تحوّلت عيناه إلى بركتيّ دم، تحسستني

مشلولة وعاجزة عن النطق، كأن صوتي ابتلع ذنبه، بفورة انتقام التحمت بشفتي حرارة يابسة، مسني القرف.. القرف.. القرف.. أظافري خرجت عني، وانغرزت في الصدر المنحني فوقي.. تحرك في أمعائي انقلاب عفن..."[1].

إنّ المشهد السابق يصلح لوصف حالة اغتصاب، لا حالة اقتراب حبيب لعناق حبيبته، أمّا إحساس البطلة فهو إحساس الضحيّة، المغلوبة على أمرها، المدافعة عن نفسها بيأس. ففزع البطلة من الجسد / الجنس / متأصل في تكوين نفسيّ رافض للأنوثة التي اقتصر دورها عبر عصور على أن تكون أداة جنسيّة: "المرأة يجب ألا تتعرى.. ألا تعرّي فخذيها على الأقل" [2]، إن فزع (كوثر) هنا، هو ذاته فزع (لينا) في "أنا أحيا" من التجربة، وفي قرفها من مرأى عري أمها، وهو فزع (ندى) في "فتاة تافهة" حين تردد: "أنا كيان مستقل مادمت لن أتعرى .. ولن أحبّ في سرير"[3]، وواضح في مثل هذه الأمثلة أن شعور البطلة السّوي بذاتها، وجسدها، وجمالية العلاقة المشتركة، وندّيتها هو شعور غائب، لا وجود له، وإن كان شعورها بالوحدة والحاجة إلى الرفقة والحنان وتبادل الثقة هو من يقود خطواتها، فسؤال العلاقة، وصدقها، تلخّصه (كوثر) لهشام في أن عليه أن يختار هدف حياته .. أهو هذا الحب أم الفن.. وهل الفن بالنسبة له هدف أم غاية؟؟[4] وكأنها تحمل هنا ظل "ريم" في رواية "أيام معه" التي اختبرت جيداً كيف يخلِص الرجل لفنه، ويجعل منه غاية حياته، لكنه لا يفعل ذلك في الحب، و(كوثر) لا تريد أن تكون شعلةً يطفئها الرجل في تجربة، لينتقل إلى تجربة جديدة.

---

(4) المصدر نفسه، ص 5.

(1) جبور، الغربان والمسوح البيض، ص 275.
(2) المصدر نفسه، ص 249.
(3) جبور، فتاة تافهة، ص 27.
(4) جبور، الغربان والمسوح البيض، ص 283.

وقد يبدو مفيداً هنا أن نشير إلى نموذج نقيض للبطلات السابقات، ظهر في رواية " الدّمى الحية"، وإن كان يشي بارتهان البطلة إلى القضية ذاتها.

إن (ليلى) بطلة "الدمى الحية" تعبِّر عن نفسها كامرأة تعيش مشاعرها الجنسية، وتعبر عنها دون مواربة، وتختبرها بلا خجل، وتنتقل – وهي المتزوجة – من رجل إلى آخر دون تبكيت ضمير، تصفها الرواية كالتالي: " إنها دمية حية، من تلك الدمى اللواتي يرين في الإثارة والرغبة والتجربة المتجددة نوعاً من الحرية، .. فهي تتمتع بالطعام والشراب و الاستحمام الشمسي والرياضة والرقص، وتقضي بعض الليل، أو الليل بكامله مع الرجل الذي يثير إعجابها، ثم تنام حتى الظهر، أو لا تنام على الإطلاق" [1].

لكن الرواية تومئ إلى أساس خفيٍّ في سلوك (ليلى)، وهو معاملتها بإهمال من قبل أمها منذ لحظة الولادة، حين توقعت أن تلد صبيّا. وتأتي الإشارة الثانية لتؤكد اعتبار هذه الحالة حالة مرضية بالنسبة للبطلة عندما تخضع نفسها للعلاج النفسي، كي تغدو على شاكلة النساء، وتقنع بحياة بيتية هادئة [2]، الأمر الذي لا يتحقق. فـ (ليلى) تظل حتى النهاية نموذجاً للأنانية. واستقلالية المشاعر، فالرجل بالنسبة لها ليس إلا أداة جنسية أو مورداً اقتصادياً.

وفي مثل هذا العمل تغدو سمات كالاستقلالية والقدرة على المبادأة، ورفض العلاقة أو قبولها، وكأنها حكر على الرجل، لذا فحين تمتلكها امرأة، يحتاج الأمر إلى طبيب نفسي، ليعيد تلك المرأة الخارجة على سماتها المألوفة، وصورتها الاجتماعية المقبولة، إلى جنس النساء الضعيف الرقيق، فمشكلة (ليلى) في رأي طبيبها النفسي أنها تقلّد الرجال. فالعرف الاجتماعي قد يتقبل مغامرة الرجل، لكنه لا يفعل ذلك بالنسبة للمرأة، وحكاية شهريار تعبِّر خير تعبير عن هذا الحسّ الجمعي، لذلك، فإننا نجد بطلة رواية "ليلة واحدة" المرتهنة طوال حياتها للتقاليد الاجتماعية، وكأنها تسير على خط مستقيم، تحتاج إلى جلّ مساحة الرواية لتكتب رسالة توضيح واعتذار، عن التجربة الوحيدة التي خاضتها باختيارها.

---

(1) سلامة، هند، (1968). الدمى الحية. ط1.بيروت:المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، ص 36-37.
(2) المصدر نفسه، ص 163.

نطلّ من خلال رسالة (رشا) على ما فجرته تلك "الليلة الواحدة"، من اعترافات ومراجعات لذاتها، ومسيرة حياتها، فنعرف أن (رشا) قد عاشت حتى تلك الليلة لتؤدي دوراً اجتماعياً ساقتها إليه المصادفة، لا الاختيار ولا الاختبار .

فقد أصبحت زوجة التاجر (سليم)، وكان يمكن أن تكون زوجة غيره، أو تكون له زوجة غيرها. إنّ انطفاء أحلام (رشا) قد ارتبط بتجربة الزواج، وبمضيّ الحياة دون أنْ تحمل طعماً مميزاً أو نكهة خاصة: "وإذا بي أرى رجلاً مسناً- في ذلك الوقت كان ابن الثالثة والثلاثين كهلاً في نظري – قصير القامة، يميل إلى السّمنة .. هذا الرجل الغريب. الذي انتقاه أهلي كي يصبح أقرب شخص إليّ.. وأقضي معه بقية أيامي .. فهمت أن هذا الرجل ... من الآن .. يجب أن أعتبره طموح حياتي !! وظهرت الخيبة في امتقاع كسا وجهي "[1].

إنّ إيقاع الاحتجاج لدى (رشا) يتمحور ضد التقاليد الاجتماعية التي تسوق الفتاة باكراً نحو دور لم تبحث عنه، فيضيع ويتبعثر – في خضم حياتها الجديدة التي تكرّ بلا طعم ولا معنى – ما تختزنه ذاتها من مواهب وتطلعات وطموحات، لتغدو الزوجة امتدادَ زوجها أو ظله، ولتغلق روحها على فراغ يلتهم خصوصيتها. تذكرنا شخصية (رشا) بشخصية (إيما) في رواية "مدام بوفاري"، في جانب من جوانبها، فهي إذ تساق مبكراً، وقبل تفتح شخصيتها، إلى دور اجتماعي مكرور، لتعيش حياة خالية من الوهج، تفجأ لحظة انبثاق إحساسها بذاتها، بأنها رهينة دور اجتماعي لا سبيل إلى تجاوزه، لكنّ وهج إحساسها البكر يقودها إلى الانصهار في التجربة الجديدة دون تردد، لتجد من ثمّ – أنها قد جاوزت المحظور الاجتماعي واخترقته في الصميم – ولتبدأ بمراجعة قناعاتها، ما عاشته وما يمكن أن تعيشه، ما تمتعت به وما حرمت منه.

لا تحمل (رشا) سمات المتمردة النموذجية التي صادفناها في أنماط الشخصيات السابقة ولا تحمل اعتراضات جذرية كتلك البطلات، فهي وقد حرمت التجربة الحقيقية واختبار العالم، وإكمال التعليم، ظلّت نظرتها للحياة – كما نظرة (ليلى) بطلة "الدمى المتحركة" – ناقصة بل محصورة في التعبير عن الخصوصية في جانبها المشاعري والجسدي، فأنْ تحس بأنها كيان مستقل، تنبع أهميته من ذاته، ووجوده الخاص المميّز، وأنها يمكن أن ترفض الشيء كما يمكن

---

(1) خوري، كوليت، (1992). ليلة واحدة، ط3 . دمشق: دار الفارسة(الطبعة الأولى 1961)، ص 29-30.

أن تقبله، وأنّ لها أن تتذوق الحياة وتعيشها بأسلوبها الخاص لهو تجربة جديدة، بالغة الإدهـــاش والمتعة، تريد أن تحياها حتى النهاية.

لكنّ (رشا) بشخصيتها الهشة، لا تصمد طويلاً أمام ذاتها الجديدة التي اكتشفت جانباً منهـــا، فنجدها تتراجع عن فكرة إثبات الذات، والبحث عن خيار وطريق، كما تظهر رسالتها الطويلـــة، لتقرر أنها سَتعامل ما حدث كما لو كان حلماً، أو برؤيتنا نحن، كما لو كـــان (نـــزوة)، لأنهـــا وجدت الطريق الآخر نحو الذات صعباً، فقد اكتشفت أنها لم تعش طوال إحدى عـــشرة ســـنة، وأنـــها لم تبـــنِ شيئاً خاصاً تدافع عنه كما يفعل الرجل (كميل)، وإذ تتبدى أمامها هوة الضياع، التي ستتردى فيها إن تركت عالم أمانها الوحيد: الزواج. تتراجع صلابتها وثورتها على حياتها الزائفة فتميل إلى مواساة ذاتها، بما يشبه الكذب، ومحاولة التخدير، فتردد : "هل كنتِ حقاً

تعيشين بلا هدف؟ ألم تسعدي أهلك؟ ألم تهيئ مستقبل أخواتك؟ ألم تحافظي على بيتك ألم تطمحي إلى العلم إلى المعرفة؟ ألم تحلمي بزعيق طفل يمزق سكون بيتك؟" [1].

وتتبدّى لنا دلالة التراجع النفسي لدى البطلة، حين نقارن لغة الاقتباس السابق التي تميل إلى رتق ما تهلهل من نسيج الذات، بإرجاعها إلى نقطة البداية التي ثارت عليها، بلغة المقطع التالي الذي هو جزء من رسالتها التي قررت عدم إرسالها إلى زوجها، ولنلاحظ هنا (قسوة) اللغة، إذ تحمّلها حسّها بالانتقام والغُبن وظلاً من التـــشفي – والتبـــاهي ربـــما – بـــهزّ الـــسائد الاجتماعي/ الأخلاقي، واجتراح معيار آخر للصدق والخيانة تردد (رشا) في رسالتها: "خنتـــك! خنتك يا سليم ... نعم كلمة ثقيلة .. ولكن معناها يهون .. يهون يتضاءل أمـــام هـــذا الـــشعور المرهق الذي يستولي علي الآن .. هذا الشعور المضْنِي شعوري بأنني كنت طوال إحدى عشرة سنة ... أخون نفسي ! إن معنى الخيانة امّحى من ضميري البارحة، فالبارحة لأول مـــرة فـــي حياتي كنت صادقة مع نفسي" [2]. لكن هل كانت (رشا) تمّوه الحقيقة على نفسها حين تراجعـــت واختارت أن تخفي الأمر، أسوة بالكثيرات ؟ أو هي استحقت عقوبة المـــوت لتراجعهـــا عـــن موقفها؟ إن مجمل إشارات الرواية تجعلنا نرجّح أن تجربتها إن هي إلا اختبـــار لهـــزّ قناعتهـــا ورضاها الظاهري عن حياتها، ولإزاحة قشرة السعادة الزائفة عن الفراغ الداخلي، وهالة القداسة

---

(1) خوري، كوليت، (1992). ليلة واحدة، ص 211.
(2) المصدر نفسه، ص 195-196.

عن التزام غير حقيقي، لا يعمّد روحها، لذا تتساءل (رشا) أمام ترددها : " لماذا أضحّي بتلك اللحظات. لماذا؟ أين الهدف الذي عشت له طيلة حياتي؟ " [3]، تلك كانت المعضلة التي لامستها (رشا) وإن لم تتريث عندها، فـ (كميل) لا يحقق لها الحل المنشود حتى لو ارتبطت به، إنّ لديه هدفاً أكبر من العلاقة بالمرأة، لذا فإنه لن يتنازل، عمّا بناه طيلة حياته كما أكّد غير مرة.

ولطالما كان للرجال أهداف تتجاوز علاقة الحب، على الرغم من أهميتها *. فهل كانت (رشا) بحاجة للاستسلام للموت ساخرة : "ما فائدة السنين.. كانت حياتي .. كل حياتي ليلة واحدة" [4].

إن البحث عن الهدف، أو الصحوة المتأخرة على غيابه، هو عماد عدد كبير من الروايات النسائية وبالأخص الروايات ذات الطابع النسوي منها، فـ (عفاف) في " مذكرات امرأة غير واقعية" تكتشف أنها تأخرت كثيراً في صياغة هدف حياتها، وأنها قد أضاعت وقتاً طويلاً في الانتظار، والشكوى، أو توقع الحل من رجل آخر يقدم لها البديل عن زوجها، فغلبها اليأس، وألم المعرفة، فتسأل صديقتها : "ما العمل؟ جرفني التيار، مفهوم، ولكن كيف أبدأ من جديد؟ وهل سأكون أسعد حالاً ام أنه مجرد عبث؟" [1] وحين لا تجد الإجابة تواجه ذاتها ضائعة : "لكني أعود وقد هزمتني الدنيا أكثر من ذي قبل. زواج فاشل، حب فاشل رغم الإحساس وصدق القلب، ولا شيء كبير يا أمي لا علم لا معرفة لا مهنة لا تخطيط ولا أحلام. أموت في اللحظة وأعيش لها، ماذا فعلنا يا أمي؟" [2]. ومثلها ترددُ بطلة "فرس الشيطان" لحنان الشيخ : " فكرت في الالتحاق بعمل ما. مواهبي محدودة. وجه جميل يصلح ليكون غلافاً، أو للدعايات في السينما والتلفزيون، سألت فقيل لي إنهم لا يدفعون لفتاة الغلاف ... لا مواهب أخرى لدي، سوى أني أفكر كشاعرة أو ككاتبة.." [3].

وسنجد أمثلة واضحة على غياب الهدف أو ضبابيته لدى بطلات روايتي "طيور أيلول" و"شجرة الدفلى" لإملي نصر الله.

---

(3) المصدر نفسه، ص 155.
(4) المصدر نفسه، ص 235.
*** نستحضر هنا عبارة رددها بطل رواية "صراخ في ليل طويل" لجبرا إبراهيم جبرا، وهو يرفع نظره عن المرأة قائلا : "فلأ نصرفن إلى ما هو أخلق بالرجال". ص:5.**

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية. ص 94.
(2) المصدر نفسه، ص 121-122.
(3) الشيخ، حنان، (1975). فرس الشيطان. ط1. بيروت: دار النهار للنشر، ص 98.

ينصبّ انتقاد بطلتي الروايتين على بلادة التقاليد السائدة في مجتمع القرية، تلك التقاليد التي يحملها الجيل القديم- ممثلاً بالآباء والأمهات- كحبل مشنقة لأحلام وتطلعات الجيل الجديد.. ممثلاً بالشابات والشباب، الذين يذعنون لأحكام الكبار الجائرة، دون أن يفهموا الحكمة منها، وتبدو الحلقة أضيق بالنسبة للفتيات منها للشبان، الذين يسارعون بالفرار إلى بلاد المهجر، بحثا عن الحرية ثم المال تسرد لنا (منى) بطلة "طيور أيلول"[4]، قصص تلك الحَيَوات المهدورة، وطاقات الأنثى المقموعة، ممثلة بصديقتها الشاعرة (مرسال)، وتمتلئ ذاكرتها بقصص جرائم الشرف التي تهدد اختيار المرأة الحرّ، وبينما تعيش اغترابها عن مجتمع قريتها الراكد، وتطمح في السفر إلى المدينة ، فإنها حين تحقق ذاك الحلم ، تكتشف فراغه من المضمون، إذ تعيش على

هامش المدينة حيث العمل المضني بلا بادرة من أمل، ذلك الهامش الذي أسهبت رواية "حيّ اللجي"، لبلقيس حوماني في تصويره ..

جميع الحقوق محفوظة

إنّ (منى) تظلّ موزعة الروح بين عالم القرية الذي بدأ ينساها، وبين عالم المدينة الذي يلفظها، لكنّ ضياعها الحقيقيّ كان في ضياع الهدف، الذي لم يتسن لها أن تبحث عنه، وأن تصوغه على تؤدة، كما تشاء وترغب في غمرة هربها الدائم من شبكة التقاليد، وفزعها من أن تصَاغ حياتها على شاكلة زميلاتها ورفيقاتها، ومن قبلهن نساء الحي المنغمسات في أدوارهن الاجتماعية التي ترفضها.

أما شخصية (ريّا) في رواية "شجرة الدّفلى"[1] فتبدو لنا كما صوِّرت في الرواية نموذجاً مكثفا لجمال الأنوثة وطاقاتها وقدراتها الطالعة كشجرة الدّفلى بأزهارها الجميلة، المنذورة للموت، والاجتثاث من الجذور.. فشخصية (ريّأ) الطفلة التي ابتدأت علائم الأنوثة تتفتّح فيها، لا يمكننا فهم اندفاعاتها، وغضبتها، وانكسارها إلاّ كرمز للحضور الأنثوي المهيض، وللذات الأنثوية غير المكتملة بسبب من الإجحاف، وخلع الشجرة من جذورها بلا رحمة.

تبدو (ريّا) بطباعها البرية، وانطلاقتها الصاخبة رمزا لكل ما من شأنه أن يثير حفيظة المجتمع القروي، فهي بجمالها، وضجيج ماء الحياة في جسدها وعفويتها، تحمل خطراً وشرّاً مستطيراً، وعليه فلا بد من تطويق تلك الأخطار قبل استفحالها، ولا يكون ذلك إلا بزواج سريع،

---

(4) نصر الله، إملي، (1962). طيور أيلول. ط1. بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر.

(1) نصر الله، إملي، (1975). شجرة الدّفلى. ط2. بيروت: مؤسسة نوفل.

يضع حدوداً لهذه الانطلاقة، قبل أن تشعر بذاتها، وقوتها، وقدرتها، فتدافع عن استقلاليتها وتشكل نموذجا قد تحتذيه أخريات، فتهتزّ سلطة ذاك المجتمع وتقاليده الذكورية الراسخة (ممثلة بأبي دعاس). إن المجتمع القروي لا مكان فيه لشجرة برية تنمو كما تشاء لها الحياة، بل لأشجار مشذّبة، مقلّمة حسب رؤية مالكها، ولمّا كانت (ريـّا) بلا أب (يشكمها)،فقد تولى مجتمع القرية تلك المهمة، وتعاون الضعف والجهل في صياغة حياتها. لا تملك (ريّا) كشخصية رامزة لطاقة الأنوثة المقموعة، سوى تلك الطاقة المندفعة، فلا رصيد لها من وعي أو علم أو حكمة، وهي إذ تحاول أن تحمي نفسها من قدَر السلطة الذكورية الذي لا رادّ له، توقع نفسها أو تعجل بإيقاع نفسها في شبكة خيوط العنكبوت.

لم تكن أمام (ريّا) التي حاولت تدارك مؤامرة " أبي دعاس " بالزواج من (مخول)، إلا

طريقتان: أن تماثل غيرها من النساء دونما خصوصية، فتؤدي دوراً اجتماعياً مرسوماً، وهو ما يساوي الموت بالنسبة لها، أو أن تلغي حياتها بنفسها انتحاراً، وهو موت أيضاً.

نستطيع أن نلمح في رمزية شخصية (ريّا) أن حماية الذات الأنثوية والطاقة الأنثوية من السير وفق القنوات الاجتماعية التي لا تماثل رغبة الأنثى، قد شكّل هدفاً أولياً بالنسبة للبطلات، استغرق جلّ طاقتهن، فلم يطوّرن أهدافاً أخرى. وكثيراً ما ارتبط هدف حماية الذات بالرغبة في الإبقاء على خيط التواصل الاجتماعي، كي لا تعاني البطلة النَّبذ التام، وقد تمظهرت هذه الرغبة في التواصل، على شكل علاقة عاطفية تربطها بإنسان يلوح لها مختلفاً عن غيره، أو حاملا ملامح التغيير، إذ يبدو لها مرفأ أمان، ذلك أن المرأة الخارجة عن السياق العام للأنثى الاجتماعية، لا تفقد احترام المجتمع حسب، بل هي مهددة بفقد وجودها وحياتها كلّها، وقد يبدو دالاً هنا أن نقارن نموذج المتمردة المرأة بالمتمرّد الرجل في عالم الرواية، واختلاف المصائر بينهما.

تبدو بطلة رواية "الحوار الأخرس" لليلى عسيران، ممثلة للفكرة السابقة بحذافيرها، فالبطلة التي تبحث عن ذاتها، تجد موئلها في رجل ذي طموحات سياسية واسعة، شكّل لها مثلا أعلى، فإذا بنا نطلّ عليها، وقد سخّرت طاقة وجودها لسعادته ولمساعدته في الاقتراب من هدفه، وحين يتّجه الرجل بكليته لتحقيق طموحاته الخاصة ويخلقها وحيدة، لا تكون قد نجحت في تمييز هدفها الخاص، فقد تخلّت عن ذاتها، وجعلت من العلاقة هدفها الأسمى، ولذلك لا تكشف كلماتها التي تعزّي بها نفسها في نهاية الرواية عن مضمون كبير، فلا شيء حقيقيّا يسند الذات من أعماقها،

ونلاحظ في الاقتباس التالي دلالة الفعل (أتمرّغ) الذي قد يكون خطأً تعبيرياً، ولكنّ دلالته غير خافية، ذلك أن البطلة كما تبدو لنا في الرواية لم تكن قد اختبرت معنى الحرية إلاّ في سياق تجربتها العاطفية. ولم تعطنا دليلاً على أنها تحسن التصرف بها، حيث لم يطرأ تغيير آخر على حياتها القائمة على الزيف ، تقول (جاكلين) لنفسها: "وأنا .. في فجر هذا اليوم أتمطى حرية..أستنشق حرية.. أتمرّغ حرية فما من إنسان يتملكني، ولا من فكرة تقيّدني، ولا من وجود يؤرقني سوى وجودي".[1]

وتشكّل شخصية (سارة) بطلة رواية "فرس الشيطان" مثالاً آخر لهذه الحالة من ضياع الهدف. لكن على النقيض من بطلة رواية "الحوار الأخرس" التي تقدَّم كشخصية مسطّحة، وتظلّ أسيرة السطح الأرستقراطي البراق المظهر، المنخور الجوهر (شخصية نجلا)، فإن رواية "فرس الشيطان" لحنان الشيخ، تدخلنا إلى عمق المؤثرات التي صاغت حياة (سارة) في سنوات الطفولة الأولى والآثار النفسية بعيدة المدى لأسلوب التربية القائم على المنع والقمع والرهبة.

تحيل رواية "فرس الشيطان" إلى الأبعاد الرمزية ذاتها الظاهرة في رواية "شجرة الدّفلى"، ذلك أنّ مواجهة الطفلة وحيدة –دونما أم– لعالم أبيها القاحل، يعزّز إحساسَ التهديد الذي تتعرض له طاقة الأنوثة الكامنة في الطفلة، حين توَجّه طاقة الأب / المجتمع الذكوري، إلى حصارها، ووضع العراقيل أمامها لتحول دونها والانطلاق، إن الطفلة الصغيرة تبدو بلا حول ولا قوة أمام عالم الكبار، ودونما أمٍّ تخفف من قسوته(ما يذكرنا بشخصية (زين) في رواية فسيفساء دمشقية) فتنصاع لشروطه كارهة، متذمرة، مدّخرة رفضها وتمردها إلى حين يشتدّ عودها.

وقد يصحّ هنا أن نقيم تناظراً بين رحيل الأم بفعل استبداد الأب ومعتقداته المجحفة (رفض عرضها على طبيب ذكر)، واختفاء مظاهر السلطة الأموميّة في مجتمع الرواية، فالأمّ الوحيدة في عالم الرواية هي الجدّة، وبسبب من ضعفها وتقدمها الكبير في السن، لم تشكّل مصدر حنان و رعاية كافيين بالنسبة للطفلة التي توكّل بها الأب، لذا كان عالم الطفلة ومن قبلها (أمها) من صنعه، وكان يلاحقها – بمحبته– التي اتّخذت شكلاً مؤلماً بالغ القسوة، وأدّت إلى مفعول معاكس لمقصده، وقد اجتهدت (سارة) فيما بعد في أن تملأ حياتها بالحركة والضجيج والألوان تعويضاً

---

(1) عسيران، ليلى، (1963). الحوار الأخرس. ط1. بيروت: دار الطليعة، ص 178.

عن حياة طفولتها القاحلة الباردة مع ذاك الأب الزاهد الباكي دوماً، في بيته ذي الألوان الكابية، والمدخل المعتم الموحش (الزاروب).

وستبدو لنا (سارة) مشدودة – حتى النهاية – إلى عالم أبيها، حيث تتضارب في داخلها مشاعر الحب والكراهية تجاهه، وسنلاحظ أن مشاعر الغضب ستقلّ تدريجيا – لتتحول إلى مشاعر الشفقة الخالصة– فلقد كرهت (سارة) ما أكرهت عليه، لكنها أحبّت أباها الذي تمنت أن يكون مختلفاً عمّا كانه، وقد أحبته أكثر حين غدا أكثر ضعفاً وشيخوخة، لأنها استطاعت أن تنظر إليه كإنسان.

تحفظ ذاكرة (سارة) حياة زاخرة بالإكراهات، تلك التي شكّلت طفولتها، وكانت –من وجهة نظر الأب– هي الطريقة المثلى لتربية ابنته الوحيدة، ويمكننا هنا أن نستدعي مقارنة بين نمط علاقة الأب بابنته في هذه الرواية، ونمط علاقة الأب بابنته في رواية "فسيفساء دمشقية" لغادة السمّان، والمفارقة في حصاد هاتين العلاقتين على شخصية الابنة، خواءً في الحالة الأولى، وامتلاءً في الحالة الثانية.

جميع الحقوق محفوظة

إنّ قائمة الممنوعات التي شكلت طفولة (سارة) والألم المنزوي داخلَ روحها، هما المسؤولان عن مسيرة حياتها القادمة، لقد عاشت حياتها بين كذب وتهرّب وغضب وثورة وإحساس بالذنب، ووجدت بعض سعادة في أن تكون النموذج الذي لا يريده والدها، لكنها ضيّعت أثناء ذلك مكنونها الداخلي، فغزا (النمل) حياتها، منذراً بالقلق القادم، ووقوفها وجها لوجه أمام ذاتها بحثا عن جوهر لم تحسن التعبير عنه، فلقد هربت من تبعيتها لأبيها لتصبح تابعة لحبيبها / زوجها. وهربت –بجلدها– من حصار أفكاره المفروض عليها، لتجد مجتمعاً نسائياً كاملاً يتنفس عتمة، وبؤساً فكرياً أشدّ وطأة وحصاراً (القرية الخليجية). فقضيتها ليست شخصية كما ظنت –إنها تمتد من الذات الى المجموع (المجتمع والحضارة).

تحتفظ ذاكرة (سارة) بإحباطات الطفولة وصورها كاملة متوهّجة، فتصبح دافعاً لها للمضي قدماً في طريق آخر، فحفلات الوضوء بالماء البارد صباحاً، وأصداء النحيب والولولة في عاشوراء ورمضان، وتقشفّ الأب وزهده في الإنفاق على نفسه وابنته، وصوت بكائه في الصلاة، واحمرار عينيه من شدة البكاء فرقاً وخشوعاً، ذلك كلّه لم يملأ قلبها إلاّ رعباً وكراهية: "وعندما يغطي شعري ويوقفني عند المصلاة لأصلي، كنت أتمتم بشفتي كلمات لا معنى لها على الإطلاق. كلمات عربية وأجنبية تترية، لغة ليست موجودة... وأفكار وراء هذه الكلمات وتخيلات عن اليوم الذي أغادر فيه هذا المنزل نهائياً.." [1].

لقد أدركت (سارة) باكراً أن حبها لأبيها لن يثنيها عن مخالفته، كما لن يجدي معها عنفه، أو يردعها ضعفه وبكاءه فيما بعد : " أما أنا فرفضت، وضربني، ورفضت وضربني، ولم أبك وقفت على صاروخ من التحدي، رغم وجهه الطيب، رغم يديه المرتجفتين، رغم غضبه رغم عناده، رقم بروز عينيه الصغيرتين، وقتها عرفت تماماً على ماذا أنا مصممة، وعلى نتيجة قراري، أعرف أني سوف أهدم أحلامه" [2].

ويغدو ولع (سارة) برؤية أشكال من العيش وتجريبها مفارقة لمعتقدات والدها (وصفها المفصّل الطويل لرحلة السفينة وحياة الطلبة الأجانب ما يقارب الخمسين صفحة) يغدو هدفاً بذاته، بل إن النأي عن عالم والدها يغدو هدفها الأول، لكنها إذ تحقق ذلك بالزواج من (مروان)

الذي ينتمي لذهنية مغايرة، متوافقة مع تطلعها للتحرر والانطلاق، تختبر للمرة الأولى أنّ الزواج قد يعني النهاية، فاللهفة ومشاعر التحدي قد تراجعت إلى حد كبير،ولمّا كانت قد تركت العمل لتسافر مع (مروان) إلى الخليج حيث سيعمل، فقد وجدت أن الملل بدأ يتسرب إلى حياتهما، وأنها لم تمتلك طوال سنين سوى القدرة على تحدّي الماضي/الأب، وإشباع ما حرمت منه في طفولتها، واختراق محاذير التربية، لذلك لم تعرف (سارة) ما الذي عليها أن تعمله لتواجه وضعها الحالي:" كان عليّ أن ألهث لأبقى، لم أكن أريد الزواج أن يطوي صفحة عليّ، وأختنق تحتها"[1] إنها تدرك أخيراً أن التعويل على الحب وحده لإعطاء معنى للحياة- كما اعتقدت سابقاً- [2] لا يكفي، فها هو النمل ينقل كيس السّكر حبّة حبّة دونما توقف.

تنطوي تداعيات (سارة) على انتقاد مباشر لسلاح بالغ الحساسية يستخدمه المجتمع الذكوري لتقييد حرية المرأة ومصادرة طاقاتها، ألا وهو سلاح الدين، فالدين يستخدم هنا لخدمة أفكار التمييز والاستعلاء ضد المرأة، طفلة وشابّة ، حسبما يتضح من قصة (محمود) مع زوجاته الثلاث، أو من سلوك الوالد تجاهها طفلة، من هنا يبدو لنا تردّد (سارة) بين كره والدها ومحبته،

---

(1) الشيخ، فرس الشيطان، ص 58.
(2) المصدر نفسه، ص 75.

(1) الشيخ، فرس الشيطان، ص 226.
(2) المصدر نفسه، ص 156-157 وأيضاً ص 166-167.

بل واعترافها أخيراً بأنها تحمله معها أينما ذهبت [3]، تردّداً مفهوماً وموحيا، إذ كيف تنجه بمشاعرَ ولاء خالصة تجاه قمع تفتح إنسانيتها؟ وكيف لها أن تتجاهل مشاعر الانتماء لوالدها وماضيها الذي حرمت من علاقة سوية معه ؟

تنتهي رواية (فرس الشيطان) نهاية رامزة، إذ تلاحظ البطلة بأنّ النمل قد غزا المنزل "كان علي أن أسدّ بيوت النمل جميعها، قد غزاني، غزا الغرف والمطبخ والحمام حتى وصل إلى الطعام"[4]. ولمّا كانت ستذهب في إجازة مع زوجها، هرباً من الضيق والملل، وفزعاً من محدودية حياتها كزوجة، تعمد إلى إغلاق بيوت النمل جميعها قبل أن تسافر، لتفاجأ عند عودتها بمنظر فريد: " وجدت المئات في صف أسود طويل ينقل كيس السكر حبة، حبة."[5]. فهل هو الزمن الذي يتسرّب، الزمن الذي حاولت منذ الطفولة أن تتحايل عليه، باحثة عن الثبات، إذ كانت تخبئ الشيء في مكان مهمل، مهجور، ثم تعود لتبحث عنه بعد زمن، وهي تعرف أنها

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ستجده مكانه، أو حين كانت تحاول حفظ كل شيء شاهدته بعينيها في ذاكرتها دون أن تضيّع منه شيئاً وكأنها تحميه من التبدّد والاندثار، أم هو غزو العادة والتكرار الذي يضيّع الحلاوة والدهشة (السُكر)؟ أم هو النمل الذي يسير نحو هدفه، دون أن تثنيه العوائق، وإغلاق الطريق عن الهدف، فلا يهدر فرصته في استعراض تحديه، واجتراره بلا طائل، كما فعلت هي؟

وقفت بطلات الراويات السابقات عند حدّ الاحتجاج والاعتراض والتمرد... دون أن يحققن ذواتهن، أو يخلصن لأهدافهن، وقد واجهن للمرة الأولى المناطق المحرّمة، وعلا صوتهن بلغة خاصة لم نعثر عليها بهذا الزخم في الرواية العربية الذكورية.

وإلى جانب شخصية البطلة المتمردة، الرافضة ، اكتظت هذه الراويات بصورة أخرى للمرأة هي النقيض لتلك البطلة، إنها المرأة المنساقة إلى أدوارها الاجتماعية دونما اعتراض، حاملة معها الأمراض الاجتماعية النفسية المتوارثة، وتجلّت هذه الصورة في نموذج الأم من جهة، ونموذج الأنثى الجسد من جهة أخرى، وهما نموذجان مرفوضان وسالبان من وجهة نظر البطلة المتمردة، فهي ترى فيهما استجابة لأنماط اجتماعية تختزل دور المرأة إلى الجسد، لذا فقد استحقت هذه النماذج غضب البطلة المتمردة وكراهيتها، فصورّت بأشكال منفّرة، وغدت المرأة

---

(3) المصدر نفسه، ص 231.
(4) المصدر نفسه، ص 248.
(5) المصدر نفسه، ص 248.

المضحية والعاشقة المثالية على عكس صورتها في الرواية التقليدية المؤنثة، شخصيتين منبوذتين وقبيحتين في روايات هذا الاتجاه.

أما البطلات أنفسهن فقد أظهرن إخفاقاً في معظم الحالات في تحقيق ما طمحن إليه، وتراجعن أو انكفأن عما بدأنه، أو ارتددن إلى واقعهن مهزومات و يائسات، أو غادرنه هاربات أو منتحرات، وإن دلّ ذلك على شيء، فإنه يدلّ على قسوة الواقع أمام أعينهن، ووحدتهن المؤلمة في عالم لم يتبنَّ قضيتهن، حتى بين بنات جنسهن، لذا فإننا نجد البطلة وحيدة في أغلب نماذج هذا السّرد، مقابل مجموعات منسجمة من الرجال والنساء، أو قد نجد ثلة من المتمردين– شبانا وشابات– في عالم لا يتفهم لغتهم، أو يستمع إليهم، كما في رواية "المدينة الفارغة" لليلى عسيران[1].

وقد وجّهت البطلات مشاعر الغضب والكراهية إلى نماذج معينة من الرجال، تماثل النماذج المنبوذة من النساء ، و هي تلك النماذج التي تتبدى فيها عيوب النظام الاجتماعي الفكرية والدينية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

والثقافية والاقتصادية، وكانت الشخصية التي (حظيت) بالنصيب الأكبر من النقد هي شخصية الأب بوصفه ممثلاً للسلطة الاجتماعية، وحاملاً لأفكارها وسطوتها، وحامياً لوجودها واستمراريتها.

---

(1) عسيران، ليلى، (1966).المدينة الفارغة. ط1. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ب.أصوات شاكية: "رواية عرض المظالم":

يتأسّس خطاب البطلة الروائية في الرواية التي أطلقنا عليها "رواية عرض المظالم"، على إظهار مدى الظلم والقمع الاجتماعي الذي ترزح تحت نيره البطلة، وطرائق المجتمع في عزلها ومصادرة حقها في الدراسة والحب والعمل، لتصبح ضحية تبحث عن منفذ، فلا تجده، أو تقهر ذاتها لتنسجم مع ما يراد لها، فتصبح كائناً آخر. وبطلة هذه الرواية لا تتمتع بوعي كافٍ على قضيتها، ولا تتسلّح بالتمرد والرفض والمجابهة، بل هي أميل إلى الإذعان والاستسلام، وإنْ كانت تستشعر الحصار الذي يطوّق روحها، وتحاول الفرار منه، لكنها، إذ لا تجد سنداً لها في ذاتها أو محيطها العام، تميل إلى اليأس، وتسليم قيادها إلى ضربات القَدَر.

ترسم البطلات – عبر ضمير المتكلم – عالم الاضطهاد والتمييز الذي صادر تطلعاتهن، وهنا يبدو البيت – بيت العائلة أو البيت الزوجي – بمثابة السجن أو القبر الذي تدفن فيه قدرات الأنثى حيّة. إذ لا مكان لها غيره، فالعالم الخارجي يبدو مخيفاً موحشاً: "وجلست على حافة السطح، وتأملت الدنيا برأس فارغ. شمس ونور وهواء ومبانٍ حديثة وأخرى عتيقة. وشوارع لا أعرفها ولا تعرفني. ووجوه أجهلها وأجهل التعامل معها. وأهل تخلّوا عني وأنا مازلت مراهقة فجّة وأصدقاء لا أعرفهم، وعمل لا أجيده، ودنيا واسعة لا أعرف لها أولاً من آخِر. وعدت إلى بيتي أتأمله قطعة قطعة وزاوية زاوية.. وقلت إنّ هذا المكان هو الذي اختارته لي الدنيا، وإنّي لا أملك سواه مكاناً يحتويني أو يؤويني. وإنّ الحقيقة ما يلي: ألا مكان للمرأة إلا بيتها"[1].

إنّ الحركة إلى الخارج بما تعنيه من بحث عن دور آخَر، ومدىً أكثر اتساعاً للذات، تغدو حركة خطرة، في عالم الخوف هذا، فيصار إلى منعها، **أولاً** بتعبئة الذات بالمخاوف وتبعات مغادرة البيت أو البحث عن الذات – وهنا نستحضر قصة "ليلى والذئب" ذات الحضور البعيد في الذاكرة الإنسانية، كتحذير بالغ القدم يتذرّع بالحكاية، ليبلّغ رسالته الاجتماعية – **وثانياً** بمنع المرأة فعليّاً من الخروج أو متابعة الدراسة أو الذهاب للعمل، أو بمصادرة حقّها في أنْ تنمّي شخصيتها عبر الزواج المبكّر كما حدث مع بطلاتنا: (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، و(صبرية) في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" و(هند) في رواية "هرولة فوق صقيع توليدو" و (رباب) في "شجرة الفهود: تقاسيم العشق" و "سميرة" في رواية "بنات حارتنا" و(فطّوم)

---

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص 47.

في رواية " حيّ اللّجي".

تقدّم لنا (هند) بطلة رواية "هرولة فوق صقيع توليدو" صورة نموذجية عن أبعاد المكان الخارجي حين يرتبط بالمنع، وحركة الصراع الدائبة بين تحقيق الذات الفاعلة والانصياع والركون للواقع الاجتماعي الذي يرسمه أب متجهم، أو أخ مفتول العضلات، أو زوج متبجّح بمغامراته خارج محيط بيته: إنّ إحساس البطلة الإيجابي بطاقة الحياة، قد حرّك أحلامها المقموعة، فوجدت نفسها تسير في الطرقات فرحة، دون أن تعرف أن تلك الخطوات ستقودها إلى سرير المستشفى: "تملكتني جرأة كبيرة.. أستطيع الوصول إلى "جاد" عبر اكتشافي لذاتي.. شعور يخرج مني.. دوائر تتسع وتكبر.. تصل إلى الآخرين تتخطّاهم.. تطوقهم معي.. في محيطي.. في عالمي.. إنه وجودي الذي كان، والذي يجب أن يكون.. هذه شوارع توليدو... أمامي هدف واحد.. فكرة الاستكشاف العظيم.. كعصفور صغير.. خطوة وراء خطوة..... لم أتعب.. لم أخف، شعرت بالحرية مع ممارسة حق المشي.. كنت واثقة بأنني أخوض الحياة دون خطأ أو خطيئة"[1].

جميع الحقوق محفوظة

أما (صبرية) بطلة رواية " دمشق يا بسمة الحزن" فنجدها بعد تجربتها القاصمة حينما شاركت في التظاهرة ضد الوجود الفرنسي مع بعض النسوة المتدثرات بالسَّواد، نجدها قد حرمت من مغادرة البيت، ومنِعَت من دراستها، وتعرضت لتجربة مهينة (التأكد من عذريتها)، فتقرر مقاطعة الحياة، وتنزوي في غرفتها، وحدود بيتها، زاهدة في عالم يغتال روحها بشتى الطرق، حتى تختار في النهاية الانتحار شنقاً في باحة ذاك البيت/السجن، وعلى غصن شجرة من أشجاره.

تعي البطلات السابقات أنهن يؤدين دوراً لم يخترنه، ولا يعبِّر عن حقيقة وجودهن غير المرغوب فيه من قبل الآخرين / العائلة : "أنا ابنة المفتش، وبقيت كذلك حتى تزوجت وأصبحت زوجة تاجر" [2]، هكذا تفتتح (عفاف) مذكراتها وتظلّ الحقائق الاجتماعية تصفع بطلاتنا بفكرة وجودهن الخاطئ، تردد (فريدة) في رواية " شجرة الفهود" : "أرادتني صبياً، وضعت كفها الناعمة على كرة بطنها وأنا مجرد جنين، وتمنتني صبياً... "أسعد" أخي لم يتكلّف

---

(1) رشو، ماري، (1993)، هرولة فوق صقيع توليدو، ط1، دمشق: دار الحصاد ، ص 46-47.
(2) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص5.

عناء رؤيتي، حتى إنه بعد عامين من ولادتي، تعثّر بي وأنا أحجل كبطة شريدة في ساحة المنزل، فسأل جادّاً : مين هذي؟ "[1].

أمّا تجربة لقاء شق الوجود الآخر/ الرجل فتبدأ مشوّهة بفكرة تميّز الذكر عن الأنثى، ومفارقة الاحتفاء بمقدمه إلى الحياة : الميلاد. إنّ الحسد والغيظ الذي قد تشعر به الأنثى لاحقاً لا ينبع من التفسير الفرويدي لهذه الفروقات حين يلصقها بالجانب البيولوجي، بل من بؤس النظرة الاجتماعية الثقافية، التي تجعل من مقدم الفتاة نحساً، ومن بول الفتى "كولونيا" بتعبير (عفاف) : "جاء الولد وامتلأت الدار بالزغاريد والشموع وملبس الأفراح وتفريق العملة على الأطفال والفقراء وشيوخ الموالد والزبالين والمسحّرين.. اجتمعت البنات حول القابلة وهي تفتح اللفة عن سر الفرح .. وكانت قطعة لحم معجونة برضوض زرقاء وحمراء ورأس ممزوج الشعر منتفخ الملامح. وقفنا نتدافع حتى نرى ونفهم التفسير فكانت زبيبة، عابثتها القابلة وأطلقت زغرودة، فصاحت قطعة اللحم، وأطلقت نافورة ماء كالنشاب. وهللت القابلة "كولونيا يا بنات الكولونيا". وفتحنا أكفنا الصغيرة نتلقى الكولونيا ونمسح بها الرؤوس والجباه والعيون حتى دمعت" [2].

ويأخذ التمييز أبعاداً ذات وطأة أشد لدى (صبرية)، فتبدو نظرية "فرويد" ترفاً فكرياً، أمام ما تعانيه يومياً، ولا تملك له رداً : " كانت أمي توقظني كل يوم قبل شروق الشمس لأعينها على تنظيف البيت وتحضير الطعام، في بلادنا يدرِّبون البنت على خدمة الرجل منذ أنْ يتفتح وعيها، أباً كان أو أخاً أو زوجاً أو ابناً حتى إذا كبرت شعرت أنّ خدمته أمر بديهي، كنت أحسد إخوتي على استمتاعهم بالنوم أكثر مني" [3].

ترصد بطلات هذه الروايات عبر تداعياتهن، وذكرياتهن المؤثرة، الرؤية المزدوجة التي تقاس بها الأمور، فما هو حق متاح الرجل، تعاقب عليه المرأة أيّما عقاب، لذا تغدو هذه الروايات مسرحاً خصباً لعرض المظالم، ابتداء من لحظة القدوم للحياة، مروراً بتجارب طلب العلم والحب والمشاركة الاجتماعية، وانتهاء بالزواج أو الموت والطلاق. فعلى سبيل المثال يغفر لـ (هشام) في رواية "بنات حارتنا" اعتداؤه على الخادمة، وتستوعب العائلة ما حدث

---

(1) خريس، سميحة، (1998). شجرة الفهود/ تقاسيم العشق. ط1.القاهرة: دار شرقيات، ص 9.
(2) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص20.
(3) الإدلبي، ألفة (1989)، دمشق يا بسمة الحزن، ط2، دمشق: دار طلاس للنشر، ص 89.

وتعالجه بينما تعاقب (سميرة) عقاباً شرساً يغيّر مسار حياتها كاملة بسبب بعض الشكوك، وكذلك (صبرية) في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" تحرم من علاقة الحب و المشاركة السياسية وإكمال التعليم، في حين يحْضِر أخوها صديقته المبتذلة إلى المنزل.بينما تعيش كل من (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" و(هند) في رواية "هرولة فوق صقيع توليدو" و(فطّوم) في رواية "حيّ اللّجي" حياةً زوجية قاسية في ظل زوج متهتّك أخلاقياً، وعائلة متواطئة مع تصرفاته، تدعوها للصبر والاحتمال والتضحية. وتجْبَر (رباب) في رواية "شجرة الفهود" على الزواج من قريب لها، لتصبح شخصية ذات ملامح أخرى، وكأنّ جزءاً منها قد انطفأ ومات بلا عودة. إنّ اللّعب بتلك المصائر لا يستدعي انتباه أحد – غير البطلة – فالمجتمع الذكوريّ يسير وفق قوانينه الراسخة، والنساء إما منساقات برضى، أو بألم وتذمر وشكوى لا طائل من ورائها، أو متمردات ملعونات كما في روايات القسم السابق.

ويمكننا هنا الإشارة إلى رواية أخذت على عاتقها تحليل بنية المجتمع الذكوري التقليدي وعوامل التمييز الجنسي والطبقي فيه، وإعادة كتابة تاريخ المرأة وحركيتها بين مد وجزر جامعة في ثناياها الأنماط النسائية السابقة كلها، تلك هي رواية : "فسيفساء دمشقية" لغادة السمان، فهذه الرواية تعتبر من جهة ما رواية "عرض للمظالم" الواقعة على المرأة، لكنها لا تكتفي بسرد جانب الظلامات المخيّمة على عالم المرأة ومحاولات طمس فعاليتها– كما تفعل بطلاتنا هنا – بل تحاول رصد تلك الفئة المتمردة الطالعة إلى المجتمع بنار أصلية لا تخبو، فتعمل وتتحدّى، لتحصد إنجازات تضيفها لذاتها، وتعيد كتابة تاريخ المرأة من جهة، وبناء روح الرجل من جهة أخرى، لذا فإننا نضمّها إلى الرواية النسوية الواعية، وإنْ تقاطعت في كثير من مشاهدها مع رواية "عرض المظالم" (التمييز، التأكد من العذرية، الضرب، المنع من التعليم، الإلحاح على المرأة بإنجاب الذكر، كره البنات).

تكتظ رواية "عرض المظالم" بمشاهدة ضرب المرأة، وحبسها، وإغلاق سبل تطوير الذات أمامها [1]، ويكون ردّ المرأة في هذه الحالات هو الانصياع خوفاً، وهذا الخوف يكشف عن طبقات متراكمة من المخاوف: فهو خوف من العقاب نفسه الذي يتمظهر في شكل رجل أو زوج

---

(1) رشو، هرولة فوق صقيع توليدو، ص 48 و 55 و 76 و 78 و 132 و 144.وخريس، شجرة الفهود، ص 80–83. وحوماني، حيّ اللّجي، ص25.

أو أب، قوي البنية يوجه ضرباته كيفما اتفق، ويؤذيها. وهو خوف على سمعتها وسمعة عائلتها إذ طالما استمعت إلى مواعظ وعبر وقصص تدور حول نساء جميلات وقحات نلن عقابهن الاجتماعي الصارم لخروجهن عن الأخلاق، وهو خوف من المجهول الذي سترمي فيه الذات إنْ هي جاهرت بتمردها، في الوقت الذي لا تملك فيه بديلاً أو رديفاً من داخلها يحميها من الانهيار إذ لم يسْمَح لها بتطوير موهبة أو عمل، لذلك يبدو العالم مفزعاً أمامها لا أمان فيه، ويزداد وحشة وتهديداً مع تقدّمها في السّن، تقول: "أبدأ من جديد؟ من أين؟ كيف؟ لا أملك مالاً. لا أجيد عملاً، ولا حرفة. لا أعرف شيئاً. لا أعرف الدنيا. لا أعرف الناس. كيف أبدأ؟ ثم إنني كبرت يا نوال. ما عدت أحتمل الهزّات. وأخاف التعب وأخاف المرض. أخاف الدنيا أنا خائفة"[1]. ويحمل موقف الطلاق- كتعبير عن النهاية – هزّةً وجودية مؤلمة، لبطلة رواية "هرولة فوق صقيع توليدو" على الرغم من كراهيتها لزوجها، وتعرضها للضرب والإهانة والأذى: "أنا في نقطة الصفر.. الطلاق والموت.. يحملان الرهبة.. انتصب أمام عينيّ الغول.. لحظة رعب .. ماض.. ومقبل، بوادر عار... وأنا بين الشك و اليقين .. تراجعت.. أصبحت ضئيلة.. بين الوحوش.. في الغابات أدخل عالم الخنوع.."[2].

إنّ حالة الاستلاب تمتدّ عميقاً في الذات الأنثوية المحرومة من التعبير عن داخلها، ويمكننا أنْ نجد حالة دالة في نموذج (صبرية) في رواية "دمشق يا بسمة الحزن"، فصبرية تتجاوب مع مشاعرها وواقعها، فتحب (عادل) الشاب الوطني الثوري، وتقرأ معه المقالات حول معركة السفور والحجاب، وذلك في ثلاثينات القرن العشرين، ثم تشارك في المظاهرة الأولى التي تشارك فيها النساء السوريات ضد الاحتلال الفرنسي، فتشعر بكيانها للمرة الأولى، وتأتلق في أعماقها مشاعر الحرية والتحدّي : " كنت أشعر وأنا واقفة بالسيارة كأنه نبتت لي أجنحة أستطيع التحليق بها عالياً على الرغم من الملاءة السوداء التي كانت تسربلني من رأسي حتى قدميّ، والحجاب الكثيف المسدل على وجهي ... لا أشعر بالخوف مطلقاً .. بل أشعر بالقدرة على المجابهة و التحدي، سأقف أمام أبي وأخي راغب وأمي، وأقول لهم : " خرجت بالمظاهرة مع الشباب لأدافع عن وطني، و ليس في هذا الكون قوة تستطيع أنْ تحول دون إرادتي" [3]. بيد أنّ

---

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، 92.
(2) رشو، هرولة فوق صقيع توليدو، ص 122-123.
(3) الإدلبي، دمشق يا بسمة الحزن، ص 249.

هذه القوة المتدفقة، كانت وليدة مشاعر عفوية آنيّة، (فصبرية) المحجوبة عن العالم بحجاب سميك، لم يكن حجابها هو غطاء الوجه حسب، بل كان مجتمعاً بكامله تتربص قوانينه بها، فتحيطها بالرهبة، وتملأ قلبها بالخوف ذاته الذي كبّل إرادات غيرها من النساء، وجعلها تقف حائرة القوى، تتساءل أين غادرت إرادتها؟ وأين اختبأ اعتراضها؟ وأين هو صوتها الذي أرادته عالياً فلم تجده: "لا أدري كيف يلْجَم لساني أمام أبي..كيف أصاب بالخرس أمام أخي راغب مهما كان على خطأ وكنت على صواب، ولِمَ لا أستطيع أنْ أبوح لأمي بما يعتلج في صدري من أحاسيس على الرغم من حبها لي" [1].

إنّ نموذج (صبرية) وهي طالبة المدرسة ذات العائلة المحافظة التي مازالت خامة إنسان لم يتشكّل بعد، بحاجة إلى من يأخذ بيدها لتتدرب على امتلاك صوتها الخاص، وتفحّص ذاتيتها، وقد شكل (عادل) لحظة البداية في هزّ الذات من خدر الاستسلام لأمر الواقع، لكنه غاب سريعاً، لتظل (صبرية) وحدها، تشدها أيدي مَن حولها جميعهم إلى مستنقع الخنوع والركود الذي واجهته هذه المرة بصمتها الطويل، وصبرها الجميل، ليغدو اسمها تكثيفاً لدلالة ما تتحمله النساء وتنوء به أرواحهن. إنّ صوت (صبرية) الذي تلاشى أو كاد منذ تجربة الصِّدام الأولى، فارتدّت الذات إلى قوقعة حزنها، ملتفّة على ضعفها وكأنها تتواطأ مع المجتمع فتساعده على تكريس استلابها، إنّ غياب الصوت هنا يَشير إلى صعوبة بل استحالة امتلاك الصوت، أو القدرة على التعبير، لطفلة قمعت بقسوة في أوان انطلاقتها. وإذ تشكل صديقتها (نرمين) صورة تمرد الذات الأنثوية المظلومة وهربها في رحلة البحث العبثي عن ذاتها، فإن (صبرية) التي ترفض هذا الشكل من التعبير عن الذات، تختار أن تعاقب نفسها على سلبيتها وصمتها بطريقتها الخاصة : "كنت أضعف من أن أقاوم هذا التيار الجارف، فحكمت على نفسي أن أعيش كالميتة، كان هذا هو الحل الوحيد" [2]، أما انتحارها في النهاية، فيحمل درسَ قصاص لمجتمع أناني لم يأبه لإنسانيتها المهدورة، ودرساً للجيل الجديد (سلمى) التي تركت لها مذكراتها ووصيتها : "فاقرأيها

---

(1) الإدلبي، دمشق يا بسمة الحزن، ص 78.
(2) المصدر نفسه، ص 316.

بإمعان لكي لا تقعي في ما وقعت فيه عمتكِ، فيذهب عمرك سدى" [3]. إنّ انتحار (صبرية) يحمل فكرة الاحتجاج على سلبية الذات من جهة، و اضطهاد المجتمع لها من جهة أخرى، وهي

ذات الرسالة التي يوصلها انتحار (جميلة) و (عزيز) في رواية "بنات حارتنا" حين يقف المجتمع في وجه حبّهما واختيارهما.

وتلخص (عفاف) حياة تلك البطلات ومأزقهنّ الوجوديّ، فتضع يدها على جوهر المعاناة حين تكتشف في نهاية المطاف أنها لم تحقق الكثير، وأنّ نصف العمر قد انقضى وهي تتخبط في نقطة الصفر تقول: "أضعت الكثير من الجهد في سبيل اجتياز الحاجز نحو الهدف، بدلاً من التفكير في حقيقة الهدف" [1]. بل إنّ حياة (صبرية) و (رباب) قد مضت دون أنْ يتاح لهما التفكير في حقيقة الهدف، أما (فريدة) أخت (رباب) فقد قادتها كراهيتها لضعف أختها، لأنْ تموه أنوثتها لتصبح بتعبير المجتمع (حسن صبي)، وتجتهد لتكون الصبي الذي تمنته أمها، ولتحظى برضى ذكور العائلة، وحين تحب فإنّ قلبها يقودها لمحبة المثل الأعلى للجماعة (عائلتها)، الذي حاز على تقدير الجميع واحترامهم، وربما كان في كبر سنه (يكبرها بعشرين عاما) ومرض قلبه، غير دلالة على رغبتها في التسامي والابتعاد عن نموذج (رباب) من جهة، والاقتران بما يمثّله –هذا الشخص– من أفكار ومبادئ ومواقف سياسية من جهة أخرى، وهو ما نأت عن الخوض فيه طوال حياتها السابقة، وكأنها – في لا وعيها– تخشى الغضب الاجتماعي الذي تعرّضت له أختها.

إنّ بطلات رواية "عرض المظالم" إذن، لا يقْدِمن على مقاومة عالم السيطرة الذكوري بشكل صريح، فهن حين يشعرن بالظلم يملن إلى السخرية ويبدأن بالتململ البطيء، وينصعن غالباً إلى ما يراد لهنّ، فيكتفين بعرض شكواهن. وقد تتمكن إحداهن من وضع حدٍّ لآلامها، مستشعرة فداحة الثمن، حين يكون الثمن هو النبذ الاجتماعي، أو الطلاق، أو الموت.

يتعزّز خطاب الشكوى والألم والقهر والوحدة في تلك الروايات عبر إظهار التناقض بين شخصيات البطلات الناقمات، وهن يشرِّحن مواقف التمييز والإجحاف، ويعتزلن الحياة احتجاجاً، وشخصيات النساء المنسجمات في أدوارهن الاجتماعية، المدافعات بشراسة عن سلامة النظام

---

(3) المصدر نفسه، ص 344.

(1) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص 120.

الاجتماعي واستمراره، ومنع ما يكدر صفوه، وقد مثلت الأم المتسلطة النموذج الأكثر حضوراً وسطوعاً في حماية ذاك النظام وصيانته "كانت أمي من الصنف الذي يعيش للناس فقط، لا من أجل أنْ يرضي نفسه أو يرقه عنها.. كانت أمي مشاكسة تحبّ السيطرة، والهيمنة على مَنْ

حولها كانت تكبر أبي بعشر سنوات، وتبدو مترهلة وليست على شيء من الجمال" [1]، وقد تضاربت مشاعر البطلات بين النقمة على أمهاتهن وخضوعهن غير المشروط لظروفهن : "أما أمي فلا يمكن أنْ يعْتَمَد عليها في شيء قلّما تحتج أو تناقش، دائماً مستعدة لتلقي الأوامر.."[2]، وبين الشفقة والسخرية المبطّنة من ضعفهن: " حوّلت أمي الحجرة إلى صومعة للبكاء تضعني أمامها أيقونة الألم اليومي، وتبكي، أفتح عيني دهشة، أُصاب بالرعب وتسقط حزنها كلّه في قعر قلبي، لم يكن هذا يهمها، فما أنا إلا قطعة لحم أثير شفقتها وأمنحها متعة في أنْ تندب حظها وتنعي زوجها كل يوم" [3].

إنّ خطاب البطلة الشاكية في هذه الروايات لا يتأكد ويبرز إلا بإظهار الصورة النقيضة لها، وهي صورة غير مرغوبة من البطلة، وتخشى خشية عميقة من الانصهار فيها، أو تقمصها، كخشية نموذج البطلة الغاضبة من قبلها. وهنا نلمح اتجاها نِسْوياً سيتعاظم – في الروايات التالية، وهو النفور من صور الضعف الأنثوي على اختلافه، والإعجاب ببوادر الاستقلالية والقوة التي بدأنا نلمح نماذج قليلة تمثلها في روايتنا هذه كخالة (صبرية) : "أخت الرجال"، وهو نموذج سيأخذ دوره أكثر فأكثر في الرواية النسوية الواعية، وكالمرأة الايرلندية التي التقتها (عفاف) في الطائرة، وبدت لها مثالاً يقْتَدى به في التحرر والاستقلالية.

---

(1) الأدلبي، دمشق يا بسمة الحزن، ص 65–66، وينظر ص 48 من رواية هرولة فوق صقيع توليدو.
(2) المصدر نفسه، ص 118.
(3) خريس، شجرة الفهود/تقاسيم العشق، ص 12.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

ثانياً : الرواية النسوية الواعية :

يستبطن الخطاب في الرواية النسوية الواعية قضية المرأة في تشابكها مع قضايا المجتمع، ويستلهم تنظيرات الحركات النسوية التحررية في العالم، منذ بدء التنبيه على ضرورة الاستقلالية الاقتصادية للمرأة، والمشاركة في الإنتاج والعمل، والمشاركة في الأنشطة والفعاليات الاجتماعية والثقافية، والمساواة في الحقوق، إلى آخر طروحات تلك التنظيرات التي استضاءت بعلوم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس الحديث، لتوسيع مطالبها، ورؤيتها، حيث انتقلت من المطالبة بالمساواة إلى تأصيل مفهوم الاختلاف، وضرورة أنْ تستكشف المرأة ميزاتها النفسية والعقلية والإبداعية بمعزل عن تقليد الرجل، واتخاذ إنجازاته هدفاً يحتَذى، أو معياراً لمقاييس النجاح والفشل. وقد تبلورت تلك الدعوات أدبياً في التحريض على كتابة متحررة من المحظورات المفروضة على تفكير المرأة، وكتابةٍ تترجم خصوصية استقبال وتذوّق المرأة للعالم من حولها، و تفصح عن تفكير المرأة في قضايا كانت محرمة إلى وقت قريب: كالجسد، والتجربة الجسدية والمؤسسات الاجتماعية والدينية وما يتصل بها من مفاهيم كالإيمان والأمانة والخيانة، بل إن الاتجاهات المتطرفة من تلك النظريات قد دعت إلى حرية الكتابة حول تجارب تثير إشكاليات كبيرة، بل هي مازالت منبوذة في جلّ المجتمعات الإنسانية كالتجارب الجنسية المثلية لدى الجنسين[1].

وقد قطعت الرواية النسوية العربية المتقمصة ذلك الوعي النسوي الجديد، أشواطاً بعيدة في مساحة التعبير تلك، وامتلكت خصوصية أسئلتها وإجاباتها المرتهنة لطبيعة المجتمعات العربية، وطبيعة المرحلة الثقافية/ السياسية التي يعيشها، وإنْ لم يخل الأمر من حالات اغتراب*، فكان أنْ ولدت روايات نسوية قد يصحّ أنْ نسميها روايات تعليمية أو تثقيفية، حددت لها هدفاً واضحاً، وصاغت بنية العمل الروائي لخدمته، فجاءت شخصية البطلة منسجمة مع ذاك الهدف، ناطقة بالفكرة التي تعبّر عنها دون زيادة أو نقصان، أو محملة بخطاب أيدولوجي ينتصر لقضيتها، ويحاول إثباتها[2] .

---

(1) Smethurst, paul, (2003), novel today, http://www.hku.english/courses2000/2078/gender.htm.

(2) كشخصية (رفيف) في رواية سحر خليفة عباد الشمس، أو شخصية (خلود) في رواية هيفاء بيطار في "قبو العباسيين" أو (زبيدة العربي) في رواية رجاء أبو غزالة "امرأة خارج الحصار"، أو (زين) في رواية غادة السمّان "فسيفساء دمشقية".

*** نعتبر رواية إلهام منصور "انا هي أنت" نموذجاً واضحاً على هذا الاغتراب.**

ففي هـذه الروايات نقف للمرة الأولى أمـام تلك البطلات المثقفات وهنّ يشرِّحن أسـباب حصارهن وطرق التخلص منه، أو وهنّ يسددّن الضربات والهزائم لبنية المجتمـع الـذكوري، ويحققن إنجازات متفوقة، أو وهنّ يعِدْن تربية الذائقة الذكورية بالعبث بمسلّماتها، وهزّ قناعتها، والسخرية منها، وإظهار قصورها، وقد يترافق نجاح الذات مع إحساس بالتشفي والانتقـام مـن الآخر/ الرجل. ويبدو حتى هذه اللحظة أنّ مساءلة البطلات قد طالت أساسات البنى الفكرية التي يقوم عليها المجتمع الذكوري، وقد شككت في مصداقيتها وصلاحيتها، وأعملت خيالها في البحث عن بدائل تتسم بعدالة أشمل وأوسع، غير أنّ ذلك لا ينفي وجود بطلات عمدن إلى تدمير الذات والآخر (خلود في رواية "قبو العباسيين") أو مِلْنَ إلى عتمة اليأس والوحدة (البطلة فـي روايـة "ثلاثون")، وإنْ كانت توجّهات أصيلة لدى البطلات قد عملت علـى خلـق فـضاءات جديـدة متصالحة مع القوى الإيجابية في المجتمع ممثلة بالأجيال الجديدة، أو أخذت على عاتقها تحرير الذكورة من عقدة تفوقها وسلبية الأنثى (زين) في رواية "فسيفساء دمشقية".

تقدِّم رواية (نقطة الدائرة) لنازك يارد نموذجاً أولياً للوعي النسوي، الـذي يتمظهـر فـي شخصية (ليلى) التي تجد هويّتها الحقيقية كإنسانة في التعليم أولاً ثم في العمل تاليـاً، فتعطـي النقيض الإيجابي لشخصية (رندا) التي لم تكمل تعليمها، فاستغرقتها حياة المنزل الرتيبة، ومـا يتناسل عنها من سلوكيات خاطئة كالرغبة المجنونة في الشراء، أو بناء العلاقـات الاجتماعيـة بهدف التسلية وتمضية وقت الفراغ، في حين تظهر (ليلى) كشخصية متوازنة، ملتزمـة وحـين يتقاطع حبها مع عملها تختار العمل، تاركة للرجل (أسامة) أنْ يفكر هو بالبحث عن عمل فـي مدينتها. إنّ العمل يغدو قيمة بذاته لدى (ليلى)، فيأتي سلوكها مفارقاً لما هو متوقع من المـرأة، التي سَرْعان ما تستجيب لنداء قلبها، مهمشة أهمية العمل في حياتها، كما وجدنا لدى شخـصية (سارة) الناجحة في عملها في رواية (فرس الشيطان)[1].

وحين تقلّب ليلى أفكارها محاولة سبر غورها، ومقارنة شخصية المرأة، بشخصية الرجل:" العمل! العمل! فكرت ليلى في نفسها: لِمَ يجد الرجل سعادته كلها في العمل وحده، فيمـا تفكـر المرأة، فوق ذلك في الحب والزواج؟ أهي التربية الشرقية؟ أم طبيعة المرأة؟".[2] عندها تكتشف

---

(1) نجد بطلات بعض الأعمال الروائية يخترن التوجه للدراسة والعمل والنجاح بعد علاقة فاشلة وسيلة تحـد للرجل كما في رواية "وأنتظر" لأمية حمدان و"أنا الرجل" لسميحة كحلوني.

(2) يارد، نازك، (1980). نقطة الدائرة. ط . بيروت : دار الفكر اللبناني ص 14.

(ليلى) نقطة الدائرة في حياة رفيقها، التي تعني محور أو مـــركز الذات بالنـــــسبة له: العمـــل، فلماذا يكون الأمر مختلفاً بالنسبة لها؟ لقد جرّبت أنْ تطيع مشاعرها مدة من الزمن، لكنها أحست بغربة عن ذاتها، وبأنها بدأت تفقد ما تعبت من أجل إنجازه وتحقيقه، فتراجعت على الرغم مـــن مشاعرها المحتدمة، وهول الوحدة القادمة، ذلك أنّ ما درجت المرأة على إقناع نفسها بأنه هدف حياتها كما فكرت (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، و(هند) في روايـــة "هرولـــة على صقيع توليدو". لمْ يعد مقنعاً بالنسبة لها : " أعرف أنني لا أستطيع أنْ أحقق ذاتي بالحـــب وحده، أو بالأولاد، كما أنك أيضاً لا تحقق ذاتك إلاّ بالعمل"[1].

فالمعضلة التي تبرزها الرواية هي محنة المرأة حينما تجد بأنّ عليها الاختيار بين الحـــب والعمل، في حين لا يتعرض الرجل أبداً لهذا الاختيار، فإنْ كان العمل ضرورياً للمحافظة على الشخصية والهوية[2]، فلِمَ تضطرّ المرأة إلى التضحية بخصوصيتها وهويتها، لتصبح جزءاً مـــن السياق الاجتماعي؟

تلك الرسالة الاجتماعية التي أضاءتها شخصية (ليلى)، وقد تبّدت كنموذج ساطع على أهمية العمل في صقل الشخصية وإغنائها، فأصبحت قدوة لغيرها يضرب بها المثل، وغدا للعمل هنـــا أهمية تفوق العلاقة الاجتماعية التي بَدَت لفترة طويلة بأنّها قدَر المرأة الوحيد، فالعمل يحقق لها الأمان النفسي والاستقرار، فتقرر من ثمّ أنْ تقبل الزواج أو ترفضه، لكنّ الزواج وحده لا يمنحها الأمان المنشود، ولا يمكن الاقتصار عليه هدفاً للحياة.

كان الطابع التعليمي التثقيفي ظاهراً ومباشراً في الرواية السابقة، غير أنّ روايـــات كثيـــرة ستتوسل عالماً أكثر خصوبة وتعقيداً وتحقيقاً للجماليات الروائية، في سبيل فكرتها، وإنْ لم يثْتَفِ البعد التعليمي التثقيفي تماماً ، فهو حاضر وإنْ توارى إلى الظلال، وهو متضمَّن، تـــوحي بـــه تناقضات عالم الرواية، وتشابك صراعاتها، والصفحات التالية ستطل على نماذج روائية ممثّلـــة خير تمثيل لخطاب الرواية النسوية الواعية في تفرّد كل منها بجماليات خاصة واشتراكها فـــي الخطاب الذي تنطوي عليه، دون أنْ يغيب عن ذاكرة البحث أنّ لفظة واعية لا تتضمن حكم قيمة هنا، بل تدلّ على تبنٍ لقضية المرأة عن اختيار عقلي وموقف جاد، لا عن سلوك حدسي لا واع، أو إحساس داخلي بالرفض أو الغُبن. كما في روايات المرحلة السابقة.

---

(1) يارد ، نقطة الدائرة ، ص228.
(2) المصدر نفسه، ص 276.

أ- من يهدم البوابة؟

يبدو فضاء المرأة في عالم (سحر خليفة) الروائي محاصراً من جوانب عدة **أولها** الاحتلال الذي يبني البوابة الإسمنتية ويسدّ منافذ المدينة، **وثانيها** المجتمع الذي يغلق عليها باب البيت صوناً للعِرْض، أو يغلق دونها بوابة التواصل الاجتماعي حين تعمر قلبه الشكوك تجاهها، **وثالثها** ذات المرأة نفسها حين تغلق مسارب الوعي وبوّاباته، فتغدو أسيرة أفكارها عن ذاتها، وعن دورها الاجتماعي. وتبدو رواية "باب الساحة" خير ممثل لتلك الحصارات وتشابكها، ونلاحظ أنّ عنوان الرواية ذاته يومئ إلى ارتباك الدِّلالة وتناقضها، فالباب الذي هو وسيلة عبور وانطلاق، يغدو حاجزاً دونه الموت وجرأة المواجهة، واتحاد الإرادات، وتجاوز البوابات الداخلية النفسية والاجتماعية، السابقة في وجودها وتأثيرها على البوابة/ السجن التي يصنعها الاحتلال.

يقدّم لنا خطاب الرواية قاعدة ذهبية: لن يدحر الاحتلال إنْ لم تحَرّر النفوس من الأوهام، ولعل **الوهم الأول** الذي تبدّده الرواية، هو وهم إبقاء المرأة وراء بوابة الحياة، وخلف الجدران باسم القيم[1] ، ذلك أنّ الاحتلال قد قلب المعادلة باستعدائه على البيوت، وتطاوله على كل باب، حيث لا مفرّ للمرأة من أنْ تدافع عن فضائها، وحريتها، وبيتها، وأنْ تتعلم المواجهة. وتقدّم الرواية سقوط ذلك الوهم بصورة معبّرة، إذ بينما تدفع النساء الجنود كلبؤات غاضبات عن عتبات غرف النوم، يتضامنّ في إيجاد مخبأ للشباب المطاردين، وكأن البيت الأمومي قد استحال رحماً كبيرة تحتوي وتحمي الشباب المهدد، بعفوية الأم واستماتتها دون أنْ يحمِّله منّة، في حين تتصدى النسوة أنفسهنّ للجنود: " .. من القمة انبثق جنديان وأعملا في المرأتين ضرباً، أمسك أحدهما بشعر سمر وكمشه فأصبح رأسها في قبضته كالبرتقالة، هجمت عليه أم الصادق ورمت بثقلها على ظهره، وركلها الثاني فلم تتحرك، وظلّت ملتصقة بالأول تشدّ عنقه حتى تراخت يداه، ومن السطح هرولت أم محمد ووراءها ثلاث نسوة وفي يد كل واحدة خشبة..."[2].

يغدو الاحتلال من هذه الزاوية عاملاً مساعداً في الكشف عن معدن المرأة، وعن كفاية قدراتها المطموسة تحت ستار العيب والمنع والخوف،ولعل في مشهد حماية (سمر) لأخيها عند مرور دورية الاحتلال، دليلاً دامغاً على قصور نظرة المجتمع (ممثلاً في الأخ) للمرأة و مكانتها

---

(1) خليفة، سحر، (1190). باب الساحة. ط1. بيروت: دار الآداب. ص 135.
(2) المصدر نفسه، ص 60-61.

ودورها في الكفاح، وعلى ضرورة التخلّص من نظرة الاستعلاء الـذكوري، حـين الكـلّ في مواجهة استعلاء الاحتلال[1].

أما **الوهم الثاني** الذي يتبدد في عالم الرواية، فهو الوهم الذي أحاط بـ (نزهة) ذات السمعة المشبوهة، فلجوء (حسام) إليها ليختبئ من الملاحقة، يمكّنه، وهو رمز الجيل المناضل المتفـتح، للمرة الأولـى مـن سماع شكايتهـا، ومعرفة التفاصيل الواقعية التي قـادتها إلى حالة النبـذ الاجتماعي، ليتعلم حسام من ثم أنّ المجتمع الذي يحاربها باسمه هو المسؤول الأول عن وضعها اللاإنساني، وأنها قد استغلّت من قبل الجميع، حتى أبيه، إنّ الفرصة التي لم تحظ بها (خـضرة) في رواية "عباد الشمس"، قد حظيت بها (نزهة) في رواية "باب الساحة"، ولكنّ تظهير صورتها لم يكتمل إلاّ بثمن باهظ، هو دم أخيها (أحمد)[2]، لتصبح (نزهة) المنبوذة أخت الشهيد، ومشعلة النار في علم الاحتلال فيما بعد.

والوهم الثالث الذي يتلاشى في عالم الرواية هو الوهم العالق بصورة المرأة / الحبيبة فـي ذهنية المناضل. إنّ حسام الذي حلم طويلاً بامرأة / رمز هي (سحاب) فكانت بعيدة عنه، نائيـة نأي السحاب، يتلفت حوله في خضمّ الأحداث ليرى واقعه بصورة أفضل، وليجد (سمر) الفتـاة المثقفة النابضة بهموم الواقع والمليئة بالأمل والحلم. ونظرته الواقعية تلك، المتخلية عـن وهـم المرأة تجمعه بالمرأة المناضلة على أرض الواقع، فتتشابك إرادتهما، وتتوحد الرؤى.

إنّ (سمر) وهي تشكّل التطور الإيجابي لشخصية (رفيف) الغاضبة في رواية "عباد الشمس" تجد رديفها من الجنس الآخر (حسام)، الذي يشكل النموذج الواقعي من (عادل). ومـا تـضافر جهودهما ومشاعرهما، إلا الانتقال من وهم النظرية التي سادت في "عباد الشمس" إلـى وهـج الواقع الذي انفجر مع الانتفاضة في باب الساحة.

إنّ الإجابة عن سؤال البداية (مَنْ يهدم البوابة؟) قد تحققت في عالم الرواية عبر تـضحيات الجميع، وعبر جهود نسائية واضحة، فَفَنُّ الحيلة النسائي قد آتى أُكُلَهُ في "باب الساحة" كمـا أنّ سيل النساء المتدافع تجاه باب الساحة يشي بانفتاح البوابات للطّاقات الأنثوية الحبيسة منذ دهور. فهل كنا بحاجة للاحتلال حتى نختبرها؟ وهل ستغلق البوابات من جديد أمام النسوة كما حـدث

---

(1) خليفة، باب الساحة، ص 183.
(2) دراج، دلالات العلاقة الروائية، ص 249-250.

عقب الثورة الجزائرية، إذ بانتهائها انتهى دور النساء الاستثنائي، فَعدن إلى ما وراء الأبـــواب؟ إنّ رواية " باب الساحة" متفائلة بهذا الصدد، إذ تنغلق على مشهد نسائي مفتوح ملـــتحم بالحيـــاة والنضال والتجاوز تماماً كما تنتهي رواية "عباد الشمس" بتجاوز كلٍ من (رفيـــف) و(ســـعدية) لذاتيتهما واندماجهما في صراع الواقع.

إنّ طابع التفاؤل فيما يختص بالمرأة، يظلّ يُطِلّ ويخبو في روايات "سحر خليفة" الـــسابقة على "باب الساحة" فلقد انتهت رواية " لم نعد جواري لكم" بما يشي باستمرار الـــصـــداقة بـــين (عبد الرحمن) و (سميرة) وهما الشخصيتان الإيجابيتـــان في تلـــك الـــروايـــة، عبر زيـــــارة (سميرة) – دون غيرها – (لعبد الرحمن) في سجنه. أمـــا رواية " الصبّار" فقد حَمّلت تفاؤلهـــا لبوادر الرفض والتغيير الطالعة في الجيل الجديد من شابات وشبان، وفي ميل (نوار) إلى إعلان موقفها وجهرها به من بعد خوف وتردد وجبن، وذلك بمساعدة أخيها لها وتضامنه معها، وفـــي رواية "عباد الشمس" ظهر حسّ التفاؤل في التحول الذي طرأ على (رفيف) و (سعدية) فبعد أنْ كانت (رفيف) نموذجاً للمثقفة الغاضبة المحبطة، الباحثة بيـــأس عمـــن يشاركـــهـــا تبعة قلقها ومسؤوليتها ومشاعرها، والناقمة على (عادل) حياديّته اتجاههـــا، تتمكن مـــن امتـــلاك زمـــام مشاعرها، وتكتسب توازناً داخلياً يجعلها تميّز بين الهمّ الشخصي، والهـــمّ العـــام، فلـــيس مـــن الضرورة أنْ يبادلها (عادل) حباً بحب حتى تشعر بجدوى قضيتها، ولا ينبغي توجيه سهام اللوم له طوال الوقت وكأنه المسؤول الوحيد عن إشكالية المرأة، إنّ الصلابة النفسية التي تتوصل إليها (رفيف) وتمتلكها تتعزز حين تقترب بوجودها وهمومها من أرض الواقع وتتعلّم من (سعدية) أنْ لا خلاص لها كفرد، ما دامت تنتمي لمجموعة إنسانية مهدَّدة تعاني همّ الاحتلال، وأنْ لا قيمـــة لامتلاك بيت بينما يمتلك الاحتلال فضاءَ هذا البيت وهواءَه.

وفي المقابل نجد أنّ حس التفاؤل قد تراجع في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، إذ يقفل السرد على حيرة (عفاف)، وتأمّلها في عمرها الذي انقضى شطرُه، دون أنْ تنجـــز أيـــا مـــن أحلامها، ودون أنْ ترى في الأفق بادرة أمل، وإنْ كانت قد تلمّست بداية الطريق الصحيح، عبر بترها لعلاقتين فاشلتين، و اكتشافها أنّ تطوير ذاتها مرهون بها شخصياً لا بالآخرين ، الذين لن يتخلوا عن (أهدافهم) كُرْمَى لها.

غير أنّ حسّ التفاؤل يعود للتوهج بقوة في "باب الساحة" :" فالانتفاضة نفضت عنّا الغبـــار، وهـــزّت الأرض بلا إنذارٍ" [1]، و (حسام) الذي يمثل قوى التغيير الحقيقية في المجتمع تجبـــره

---

(1) خليفة، باب الساحة، ص 135.

الظروف على إعمال النظر في المُسلّمات السابقة. وهنا تقدّم الرواية، التي تظّهر الفعالية النسائية المقموعة، وقد وجدت لها سبيلاً للانطلاق عبر الانتفاضة، تقدّم مشهداً بالغ الدِّلالة، للتعبير عن تلك الحرية الجديدة، التي استثمِرَت لصالح تصحيح وجهة نظر الرجل / المجتمع عن المرأة : "فحسام" الجريح، غير القادر على المشي يقبع صامتاً في الغرفة الداخلية لمنزل (سكينة)، ويضطر مجبراً لسماع حديث المكاشفة بين (نزهة) و(سمر)، اللتين تتنقلان بحرية في المنزل، إنّ حصارَ (حسام) وحاجته تبقيه سلبياً، صامتاً، في العتمة، مدةً من الوقت، لكنها تحرره داخلياً من أوهامه، فتهبط نظرته من مثاليتها (سحاب)، وترتبط بالواقع وشروطه، ليرى (نزهة) و(سمر) بمعيار جديد، فيغمره النور، نور المعرفة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب- المشي فوق حافة البحرة:

تتوجّه بنى السّرد وتفريعاته الحكائية المتشعبة في رواية "فسيفساء دمشقية" الممتــدة علــى خمسمئة صفحة وصفحة من القطع الكبير، لرصد طاقة الأنثى وهي تصارع لتسرق جذوة الحياة من القديم، وتناضل لتجعلها طاقة إيجابية بنّاءة، دون أنْ تبخل بالثمن. إنّ الطفلة (زيــن) التــي نتتبّع سيرها من الطفولة نحو النضج والبلوغ على امتداد صفحات الرواية، هي حصيلة تضحيات أمها (هند)، واختمار البذرة التي زرعتها، ثمّ غادرت الحياة.

تبتدئ (زين) رحلة الحياة طفلة يتيمة، تحاول تلمّس خطواتها في عالم الكبار المرعب، الذي لا تجد فيه قبولاً كافياً، فهي فتاة أولاً، نحيلة وسمراء ثانيا، ووجودها علامة نحس ثالثاً، إذ تذكّر الجميع بــ (هند) الراحلة، وموت الولدَيْن التوأمين، وهي إذ تظل علامة علــى وجــود أمهــا، تذكرهم بما يحاولون نسيانه فــ (هند) لم تحظ بالرضى في مجتمع التقاليد الــذي عاشــت فيــه إرضاءً لزوجها (أمجد الخيّال)، دون أنْ تكفّ عن محاولة إحداث تغييرات أثارت حنق الرجال، من مثل تشجيع البنات على الدراسة، وتعليم الأميّات منهن، و (زين) المصدومة بعالم الهمهمات والتقولات الغامضة من حولها، والزجر والمنع الذي لا ينتهي، تهرب بلاوعيها نحو عالم الحنان الأموميّ المفتقد، وفي الوقت الذي تتكمش فيه على نفسها، وتبكي بدموع داخلية، ينقذها العــالم الأموميّ من قسوة الواقع حولها، فيقودها لاوعيها دائماً نحو شاطئ البحر، حين كانت تلهو مــع أمها وتتعلم لغة مختلفة، متصالحة مع الذات و الطبيعة والحيوان.[1]

تغدو الرواية فيما يتعلق بالبطلة حكاية اختبار وتجاوز عقبات للوصول إلــى تلــك الطاقــة المختبئة في الأعماق، ولإثبات جدارة الذات، وإعادة الاعتبار لصورة الأم الغائبة، لكنّ التغييــر الأول الهام يأتي من اهتزاز معتقدات (أمجد الخيّال)، وتحميله نفسه مسؤولية (قتل) زوجته التي أحب. فقد أدرك (أمجد) برحيلها أنه قد اشتط طويلاً – وهو المتعلم – في ممارسة دور الذكورة الاجتماعي، فالأصالة التي كان يحرص عليها (البيت الدمشقي وسكّانه وحارة الياسمين) لا يمكن أن تبيح له قتله لأحب الناس : "موت هند زلزل عالمي، ونظرتي إلى نفسي ومن حــولي ومــا حولي، إنني بحاجة إلى إعادة النظر في هذا العالم المرتب الذي يدير لي شؤون حياتي، وينوّمني

---

(1) السمان، غادة، (1997). فسيفساء دمشقية أو الرواية المستحيلة، ط1. بيروت: منشورات غادة السمان، ص 26-27.

إلى المدى الذي يسمح له بأنْ يفكر عني، ويتخذ القرارات، ويغتال أحب الناس إليّ بمعـــونتي".. لكني كنت عاجزاً عن مغادرة بيتي العتيق"[1].

إنّ خروج (أمجد) من بيته العتيق / فكره التقليدي، قد تحقق بصدمة فقد معها زاوية نظـــره القديمة، ليرى ما لم يكن يراه، ولذا فإنه يلتفت للمرة الأولى منذ خمس سنوات إلى طفلته التـــي غدت يتيمة .. طفلته التي تعوّد النظر إليها كمشروع طفل/ذكر ناقص، أو لم يتحقق : "أعـــرف أنها كانت تحبني رغم إهمالي لها، لأنها ليست زين العابدين، كم ندمت تلك اللحظة لأننـــي لـــم أكلّف نفسي عناء إخفاء تلك الحقيقة عنها"[2].

إنّ عالم الأم الغائب يبدو فاعلاً خفياً، دائم الحضور في حياة الأب والابنة، ذلك الحـــضور يتفتح داخل الأب حناناً غامراً، ومساندة لا تنقطع لزين في عالم المحظـــورات والممنوعـــات و المتناقضات الذي تعيش فيه، أما داخل الطفلة فيغدو بوابة حلم وحماية وخيال شاســـع، يخفـــف وطأة حرمانها المؤلم، واشتياقها لعوالم رحبة كانت أمها وحدها تحسن صـــنعها لهـــا، وإعمـــار داخلها بها، تلك العوالم التي ظلت تصدر نداءات غامضة لـــ (زين)، لم تجد بُدّاً فيما بعـــد مـــن اللّحاق بها. فاختارت أنْ تكون كاتبة لا طبيبة كما حلم والدها، ودون أنْ تعرف أنها كانت بذلك تعيد أمها للحياة من جديد، وتكمل ما ابتدأته – تلك الأم – على استحياء.

إنّ (زين) التي رآها أهل البيت مرات عديدة تمشي على حافة البحرة نائمة دون أنْ تـــرى الأخطار المحدقة بها، ظلت مدفوعة بتلك الطاقة التي تحفزها على المشي في المنـــاطق الأشـــد خطورة، وعلى الزجّ بنفسها في مواطن التحدّي، علّها تكتشف ما تريده ذاتها، وما سيشكّل بؤرة وجودها، لا ما يريده الآخرون، او ما تقودها إليه الظنون، فتلك المغامرات التي قادتها لتحـــدي الأولاد الذكور، والتغلب عليهم في السباحة في المكان الأكثر خطراً، وفي اصـــطياد الـــضفادع وأكلها، تقودها إلى تقييم الأمور بطريقة أخرى: "أنتم بلا عقل لأنكم تسبحون في ميـــاه وســـخة كهذه،...الصبيان متوحشون.. يقتلون السلاطعين والضفادع" [3].

أمّا ما تريده ذاتها بعيداً عن التحدي وردود الأفعال، فإنه يواجَه بالأب الحائر ومخاوفه:

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص 75.
(2) المصدر نفسه، ص75.
(3) المصدر نفسه، ص 229.

"وأنا الآن أربّيها كصبي، وماذا لو كبرت وأصرّت على التصرف كصبي" [1]، وإذاك ستواجه (زين) والدها بسؤالها الصعب : " إذا كانت فخوراً بقوتي، لماذا لا تدعني أستعملها، وتربكني وتضطهدني بالمحبة، ولا تتركني لمواجهة ارتباكي بذاتي مع ذاتي"[2].

بيد أنّ (زين) لا تقف عند حد السؤال، فهي مثل (غزالة) في رواية "شبابيك الغزالة" لسهير أبو عقصة داوود، تعترف بأن أحلامها لا تشبه أحلام والدها، إن لديها أحلامها الخاصة، لكنْ ليست المصادفة وحدها من جعلتها امتداداً لأحلام أمها.

تبدو حياة (زين) وتجاربها أكبر من أنْ تحتويها السبعة عشر عاماً التي عاشتها، وكأنّ تلك الحياة هي خلاصة حَيَوات أو طاقات أنثوية تجلّت في امرأة واحدة، وتبدو اختباراتها تلخيصاً لمعارك ينبغي على المرأة أنْ تتخلّص منها سريعاً، فلتتفرغ لمشروعها الخاص بعيداً عن حسّ الصراع والمنافسة الذي يلتهم طاقاتها. فـ (زين) قد تراجعت سريعاً عن منافسة الذكور والاعتداد بأنها (زين العابدين)، إذ اكتشفت أن عالم الذكورة ليس بالعالم الجميل الذي تحارب من أجل الوصول إليه، وهي ليست صبياً، ولن تكون (زين العابدين) حتى لو نجحت في التمويه على الأولاد حيناً من الوقت. وقد عرفت مبكراً أنّ مقاومة سلبية الذكورة لا تكون إلا باكتشافها لمزايا أنوثتها، وقدراتها الداخلية، وتضامنها مع غيرها نساء ورجالاً فلم تنغلق على ذاتها، لذا نلاحظ أنّ حسّها الداخلي بالعدالة يقودها للتضامن مع ضعفِ (جهينة) الخادمة من جهة، وقوة (فيحاء) المستقلة العاملة من جهة أخرى، وصبر (عامر) الفلسطيني المكافح من جهة ثالثة. أما عنايتها بمشاعرها وسلامة حدسها ونفسيتها، فتوصلها إلى نبذ نموذجين مريضين للحب : حب (مظفر) المختلط بالشهوة وإحساس النقص، والحب الرومانسي العتيد ممثلاً بالشاعر المجنون الذي عاش ومات كمجنون ليلى على حب أمها، فنجدها تتوصل إلى حكمة أساسية حيّرت بطلات كثيرات سبقنها : " عليّ ألا اختار بين الحب و الحرية" [3].

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص211.
(2) المصدر نفسه، ص 491.
(3) المصدر نفسه، ص 432.

وهذه الحكمة الأخيرة ترشدها حتى في التباس علاقتها بوالدها، فحين تواجه نفسها بسؤال الحرّية، يكون جوابها كالتالي : " لا أعرف ما هي الحرية ، ولكنني أعرف أنها مثل أمي، تنقصني " [1].

لا تتبع (زين) هاجس ذاتها وحده، إذ تمتلك القدرة على الاستماع للآخرين والتعلم، كي تتمكّن من تمييز اختياراتها، وهل هي بدافع من التحدّي والانتقام، أم أنها صادرة عن انفعال صميم، وتوجّه حقيقي. وهي إذ تبحث عن ماضي أمها وتستعيده، وتخرجه للضوء، تتوقف طويلاً أمام ذاتها: كيف تعلو على واقعها، وتتمكن من السّير فوق الماء الذي أغرق أمها؟ كيف لها ذلك دون أنْ تبحث عن جناحيْها الكامِنَين؟ فلقد أتقنت التحليق بالطائرة الشراعية، ونجت وأنقذت طيارها، لكنها لم تبتهج إلا حينما شعرت بأنّ لها أجنحة، تلك الأجنحة التي حدثتها أمها أن البشر يملكونها : "حين غادرت الطائرة، شعرت للمرة الأولى بأن الأرض صلبة تحت قدميها، والفضاء أقل عدوانية تحت جناحيها" [2].

تتوافق انتصارات (زين) مع انتصارات أخرى في عالم الرواية، تظهر تراجعاً وهزيمة للعالم القديم بمثله الاجتماعية وتحالفاته السياسية والاقتصادية، فوالدها ينتصر على إغواء المال، و (معين) ينتصر على إغواء السلطة ويختار العودة لانتمائه، و (ريمون) ينتصر لجانب الفلاحين والعمال ولا يبيع ذاته لقاء المال، و (أمجد) ينتقل للبيت الجديد دونَ أنْ يفرِّط في البيت الدمشقي القديم الذي يحتاج ترميماً وعناية، لا هدماً وإلغاء، و (الشيخ عبد الفتاح) يبدو أكثر إنسانية وأقل سطوة بعد مرضه النفسي المتعلق بتسببه بوفاة هند، و (جهينة) الخادمة تكتسب اعترافاً بذاتها وبابنها لدى عائلة (عبدو)، و(ماوية) تغدو صاحبة مهنة، إنها حركة دائبة في مواجهة ما تخفيه الأقنعة : "ثمة عالم يتعفن، ونتستر جميعاً على اهترائه" [3]. هذه الحقيقة تستوجب حركة داخلية، فالعدو في الداخل، في مياه نهر بردى المتعفنة، وليس على أسوار

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية ، ص 442.
(2) المصدر نفسه، ص 500.
(3) المصدر نفسه، ص 291.

مدينة دمشق، كي تنهض الحيّات (الألفيات) للدفاع عنها، كما في الأسطورة القديمة التي ترويها الحاجّة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج- من القبو إلى العليّة:

طمحت شخصية البطلة في الروايات السابقة إلى البحث عن طريق تسير فيه دون عوائق، ولمّا كان ذلك مستحيلا، فقد سعت عبر الفعل والصراع والمواجهة إلى شق طريقها الخاص. ومما شكّل لها ألما فائقا أنّ تلك المحبطات لم تكن إلاّ من صنع مجتمعها وبنيته القائمة على كبت طاقاتها، وازدواجية النظرة إلى شقيّ الوجود : المرأة والرجل، لذا كانت البطلة تجد مجتمعها يصطفّ رجالا ونساء ومؤسسات، في وجه انطلاقتها، ومحاولتها التعبير عن ذاتها . وسنجد أنّ الرغبة العارمة بالتجديد، والإحساس بضرورته، تحملها- في الغالب- بطلات وحيدات -لا حركات اجتماعية أو سياسية- كما تظهر النصوص الروائية-قيد دراستنا هذه.

إنّ الطموح السابق بتجاوز تلك الازدواجية، تعبر عنه شخصية البطلة المشبعة بالحقد أو السخرية لدى "هيفاء البيطار" . من حيث أنّ هذه البطلة هي ضحيّة تلك الازدواجية، بل ضحيّة نظام فاشل ثبتت خيبته، إذ ينتج رجالا ونساء "من طابقين" ، فالطابق العلوي (الظاهر) يتشح بالالتزام والطهر والنقاء، والطابق السفلي (الباطن) يضج بالانتهاكات والاختراقات والأمراض النفسية، بينما يغطي الزيف التناقض الكبير بينهما، ويديم بقاءهما.

إنّ شخصية البطلة في روايات: "امرأة من طابقين" و" يوميات امرأة مطلقة" و" قبو العباسيين"، تنهض كشاهدة على ذلك العالم المتناقض، تعاني تناقضه وتشابكه،و تقع في دائرة زيفه، فتفقد البوصلة الداخلية، وفي خضمّ ضياعها وظلام وحشتها وخيبتها، تطلق قناديل الأسئلة، أو تقوم بإلغاء ذلك الحاجز الوهميّ بين الظاهر والباطن، لتواجه الذات بمرآة ذاتها، وتشاهد تشوّهها الذي دارته طويلا.

تبدو بوصلة بطلات الروايات السابقة متأرجحة بين تناقض الظاهر/ الباطن، فبطلة رواية "امرأة من طابقين" تكتب رواية حول التناقض الاجتماعي/الطائفي، الذي يصوغ شخصية بطلتها (نازك)، في حين تعاني هي ذاتها من تناقضها الداخلي بين الصدق مع الذات والطموح إلى الشهرة، وذلك أثناء محاولاتها اكتساب اعتراف أدبيّ بروايتها، في عالم خاضع للزيف حتى في المجال الأدبيّ والنقديّ.

تتمتع تلك البطلات بوعي حاد على التناقض الذي يمزّق أرواحهن، ويعرفن جيدا أنهن يسلكن سبلا تنأى بهن أكثر وأكثر عن السلام الذي ينشدنه، وهنّ يحاولنَ تجاوز الانفصام الواقع بين ذواتهن المتطلعة للحرية، الأدوار الاجتماعية المصاغة لهن : "... وهي تحدق بصورتها التي في المرآة، كأنها تنظر لامرأة تتعرف بها لأول مرة، كانت نظرتها قاسية وجفولة، من هذه

المرأة تقف قبالتي ؟ وتفوح منها رائحة الصوابين المعطرة، لكن رائحة نتن أعماقها أشدّ، إنـــي أكرهها، أكرهها، فهي تطيعهم، إنها تسيّر حياتي" [1]

وفي خضمّ هذا التناقض الداخلي، تقترح البطلة أسئلة مـــصيرية تطـــال معنـــى وجودهـــا واحترامها لذاتها ومجتمعها، تلك الفكرة التي تنبأ د. محمد برادة بأنها ستظل حاضرة ومؤرّقة في أدب المرأة. أمّا السؤال الأهم الغافي وراء تلك التساؤلات فهو : ما هـــو الجـــوهريّ بالنـــسبة للإنسان : الصدق مع الذات أم التكيّف مع المجتمع ؟ وكيف يغدو التكيّف ممكنـــا دون تحطـــيم الذات ؟ وتظهر شخصية (خلود) في رواية "قبو العباسيين" كحالة مكثفة لهذا التناقض، فقـــوانين المجتمع وتقاليده أثقلت ذاكرتها بصورة العائلة المشوّهة، ولمّا كانت ترى في المرأة ضحيّة وفي الرجل مستبدّا، تصوّرت أنّ انتقامها للمرأة عامـــة، يكـــون بهدم توقعـــات الرجـــل/المجتمـــع تجاهها : " لن أكون العذراء البلهاء كما كانت أمي وخالتي، سألهو وألهو وأحطم قلوب كثيرين، في الخفاء، في السر، وبأكبر حذر ممكن، ثمّ سأتزوج الرجل الذي يحقق لي طموحاتي الكثيـــرة في الحياة، من مركز اجتماعي وغنى، ولن أخلص له أبدا." [2]

تغدو شخصية (خلود) مرآة لتناقض الظاهر والباطن في السلوك الاجتماعي على أصعدة مختلفة، فحين تتعرف (شلّة) "قبو العباسيين" من الشباب المثقف من الجنسين، لا تقدّم لها تلك المجموعة نموذجاً مقنعاً للحب السّوي، على الرغم من انسجامهم وسعادتهم وفرحهم بالحياة، ذلك أنهم يعيشون في الظلّ الاجتماعي، وفي الخفاء، دون اعتراف أو تقبّل من المجتمع، وفي حين يحتفل المزيّفون والمنافقون بالضوء والمال والعمارات الفارهة، يعيش هؤلاء كالجرذان في الظلام تحت سطح الأرض: "تساءلت خلود في سرها: أهذه غرفة؟ إنها جحر. أهنا يعيش الشباب الجامعيون المثقفون؟ أي بؤس غريب هذا؟ ورائحة عفنة تخنقها، فالشمس لا يمكن أنْ تبلغ هذه الحفرة تحت الأرض"[3]، إنه سؤال العتمة والضوء الذي تطرحه خلود هنا، فما فوق السطح وينعم بضوء الشمس، هو البناء الاجتماعي الذي يقوم على النفاق، لكنه يتمتع بالسلطة والاعتراف والرّضى، إنه المجتمع الخادع الذي حاولت (خلود) أنْ تواجهه بالمِثل، و تـــحـــاول

---

(1) بيطار، هيفاء، (2004). امرأة من طابقين. طبعة جديدة. بيروت : دار الآنوار، ص131. الطبعة الأولى1994.

(2) بيطار، هيفاء، (2004). قبو العباسيين. طبعة جديدة . بيروت : دار الآنوار، ص30.

(3) بيطار، قبو العباسيين، ص 317.

خداعه فخدعت روحها، وانتهت إلى الانهيار "منفية في وادي الظلام" [1] .

بيد أنّ الخروج من القبو الحقيقي، قبو التقاليد الذي يسجن وينفي تطلّعات الحب والمساواة وحرية الاختيار، يضع البطلات أمام الثمن الذي سيدفع غالباً، مقابل ذلك وهو النبذ الاجتماعي، وتخييب أمل الأهل / المثل الأعلى: " في أعماقها كانت تدرك عجزها عن ذلك الفعل الثوري العظيم، إنهم جذورها، تحسّ بالشلل لو انسلخت عنهم أو عارضتهم..." [2]، وكما كانت (سارة) في رواية "فرس الشيطان" تشعر بتأنيب الضمير تجاه والدها وهي تمارس حريات بسيطة (كشرب القهوة في مكان عام)، وكما احتارت (زين) في رواية "فسيفساء دمشقية" بين حبها لأبيها، وحبها للحرية، فتساءلت بألم:" إذا كنت فخوراً بقوتي، لماذا لا تدعني أستعملها" [3]، كذلك الأمر تتأمّل بطلة "مذكرات امرأة مطلقة" واقعها، وقد عذبها هذا التناقض: " لقد صعب على أبي كثيراً أنْ يكون أباً لامرأة ذات تجربة، امرأة ذات شخصية متميّزة مختلفة، لها فهمها الخاص بالحياة، وإيـــمانها العميق بمـــبادئ أنشأها عليها هو، وغذّاها في روحها، الحرية والحب وكره الزيف والنفاق والخداع،ولم تفعل هذه الابنة الحالمة الدونكيشوتية سوى أنها تشرّبت هذه المبادئ والقيم، وتمثلتها في جسدها وأفكارها" [4].

تمتلك البطلات السابقات بصيرة نافذة، تكشف لهن عن مجتمع يئنّ بكامله تحت وطأة ازدواجيته، وتناقضه المريع، فيهلك نفسه، ويفني طاقاته دفاعاً عن قناع زائف يخونه الجميع في الخفاء. وتنطق نهايات البطلات بخطاب ينتصر لعالم متوازن، فقد كانت (خلود) تعيش اكتئاباً نفسياً، بعد كل حالة كذب على الذات، في إشارات متوالية إلى سلوكها دربا مغلقة، وقد انتهت إلى انهيار نفسي، مع افتضاح أمرها لعائلتها التي تحاول ــ حتى النهاية ــ احتواء الأمر بالنفاق والزيف والكذب، أما موت (صفوان) فيوحي بوطأة الإقصاء الذي يعيشه الشباب المتفتح للحرية، في ظل استبداد السائد.هذا الإقصاء يأتي في رواية "مذكرات امرأة مطلقة"، على شكل عزلة اجتماعية تختارها البطلة، فتهدد وحدتها معلقة الآمال على طفلتها، يائسة من واقع ينظر إليها نظرة متشككة، بينما تتخذ (نازك) في الرواية التي تكتبها بطلة رواية " امـــرأة من طابقين، موقفاً أكثر تشاؤماً، فتتعلق بفكرة الموت حين يموت طفلها، ثمرة الزيف والتواطؤ الاجتماعي،

---

(1) بيطار، قبو العباسيين ، ص 333.
(2) بيطار، امرأة من طابقين، ص 81.
(3) السمان ، فسيفساء دمشقية، ص 491.
(4) بيطار هيفاء، (2004)، يوميات امرأة مطلقة.طبعة جديدة. بيروت ص 262. الطبعة الأولى 1994.

حيث يولد ناقصاً رئة، أي مختنقاً منذ الولادة. أمّا الكاتبة/ بطلة الرواية فهي الوحيدة التي تنجو حين تتصالح مع ذاتها، وتتمكن من الانتصار على هاجس الشهرة، فتصادق روحها، وتتوقف عن كونها امرأة من طابقين كما كانت من قبل.

إنّها بشرى الخروج من القبو المعتم إلى النور، ومن حصار الذات وارتباكها إلى توازنها وانطلاقها،حين يتساوى الظاهر والباطن، وتغدو ممارسة الحرية فعلاً يتمّ في النور، في العليّة الفاتحة نوافذها لنور الشمس.

هذا التقدير لفعل الحرية يوجه حركة البطلة في رواية " امرأة خارج الحصار"،حين تنافح استهزاء الزوج / المجتمع ، واستفحال المرض لتصعد للعليّة، منتبذه مكاناً قريباً من روحها قصيّاً عن مجتمع زوجها البرجوازي الداعي إلى الاسترخاء والاستمتاع ، فترسم ذاتها وهواجس الزمان(سن اليأس) والمكان (بيروت بعد الحرب)، والعلية هنا تغدو رمزاً للانتصار على اليأس واللامبالاة الاجتماعية، والاقتراب من أشواق الذات عبر العمل والصبر الدوؤب، كما كانت عليّة الطفولة بالنسبة لها سجلاً للذاكرة الحضارية، تشحن روحها انتماء، وخيالها صوراً.

تبدو(زبيدة العربي) بطلة رواية "امرأة خارج الحصار" متفائلة بمستقبل المرأة العربية، إذ تضع ثقتها بالتغيير الداخلي الذي قادت إليه الهزيمة(حصار بيروت)، فالخروج من الدّمار والتوجّه للبناء، عنى لها خروجاً من حصار داخلي يعيشه العربي، حصار قناعات ورؤى، تقيّد تواصله مع الماضي/ التراث، ومسيره للمستقبل/ البناء، وأولى هذه القناعات التي اهتزّت –برأيها– هي نظرة العربي للمرأة وحريتها ودورها، وإنْ كانت تبني هذه الرؤية على حدثٍ لا نجده يعبر عن الشمولية التي رأتها، وهذا الحدث هو دعوتها للمشاركة في ملتقى إبداعيّ في بيروت، ولا شك أنّ تسميتها لنفسها باسم يعبر عن عموم النساء العربيات (زبيدة العربي) بدلاً من زبيدة الراوي، يوحي بالأمل في التغيير، وبرغبة (زبيدة) في مغادرة (عليتها) رمز وحدتها أيضاً، إلى الهواء الطلق، حيث تندغم في مجموع يقدِّرها، ويعيد تقييم فنّها وإنجازها، كما يعيد إعمار المدنية المدمرّة، إنّ تلك الرغبة تعني أنّ النور الذي تريده، قد عمّ الجميع، فلم يعد من داعٍ للعزلة، حتى لو كانت في العلية:" شعرتِ بأنك نقطة في بحر متلاطم بالأحداث، لكن إحساسك القديم بالوحدة قد زال، وحل محله امتلاء من نوع جديد، امتلاء بالثقة المتواضعة لأنك جزء من هذا الكل، ولأنّ مدينتك لا زالت في طور الانبعاث ولأنّ قضيتك هي قضية (سلامة) سواء رضي بها أم لا [1].

إنّ الرغبة في العودة إلى الرحم الاجتماعي تظلّ رغبة عميقة في السرد النسويّ، لكنها ترتبط بشرط التغيير، فشخصية المرأة في هذا السرد لم تعد مكتفية بما يرسمه لها المجتمع، وسهام اعتراضها ونقدها طالت مسلَّماته كلها، حيث تبدّت نقائصه وازدواجيته، فيما يتعلق بالمرأة من جهة، وفيما يتعلق ببوادر التغيير الطالعة لدى الأجيال الجديدة من جهة أخرى، فالمرأة هنا تريد لفت النظر إلى غيابها القسري عن كل الأصعدة، وإلى النقص الذي يحدثه هذا الغياب، فيشوّه روحها، ويستنفد طاقاتها في معارك وهمية لا تنتهي. لكنها تنتهي بها إلى خيار الوحدة والعزلة يأساً، أو العداء والكراهية المطلقة انتقاماً، وكلا الأمرين يومئان إلى رغبة غير متحققة لدى البطلة تلجأ إلى ارتداء أقنعة متعددة لمداراتها، فقد تميل إلى الغياب احتجاجاً على التغييب، الذي يغلق دونها فضاء إنسانيتها. وقد تميل إلى الانتقام احتجاجا على الظلام الذي فرض عليها وبنات جنسها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) أبو غزالة، رجاء،(1995)، امرأة خارج الحصار.ط1. عمان:منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ص204.

د- **إغواء المكبّ**

"ظللت خارج التاريخ عابرة للجغرافيا، وحدي" [1] من وقع هذا الغياب والرمي خارج التاريخ تستمدّ بطلة رواية " ثلاثون" القدرة على التحديق في شرط وجودها ففعل التغييب قد ابتدأ في زمن موغل في القدم، حينما كانت المرأة حَنَاناً وعطاء لا يحدّه قانون، وحرية لا تقف دونها شروط "حين يكثر أطفالي أتركهم وأرحل، صنعت ما خرّب عالمي" [2] تلك كانت البداية...فالبطلة التي تنزع نحو سوية العالم: " كنت أريد أن تكون الأشياء كاملة وصحيحة ونقية" [3]، تنقل لها عيناها التشويه والنقص والتخاذل.... في العمل، وفي العلاقات الاجتماعية السائدة وفي الأمراض النفسية التي يفرّخها التناقض المفزع بين الفقر والغنى في مدينة تشبه كل شيء سواها، وفي تخاذل قوى التغيير: الحزبية والنسائية، والسقوط في فخ الاستهلاك على النمط الأمريكي.

إنّ كتابة نص المـــرأة الـــذي تهجس به البطلة، يضيء لها شرطها: " أمشي عمياء.. مستعجلة وصولي إلى خوائي" [4]، يتضح "العمى" كموقف تلجأ إليه الذات حتى لا تصطدم بالخراب الذي يتناسل ويستشري ملتهماً الفضاءات الممكنة، فتستعدي عليه الذات بلغة صوفية، تبحث عن عزائها داخل حروفها: " لم يكن بي حاجة إليّ، بتلك الشفافية الخرقاء، أو ذلك الاتّساع، لم أكن لأتمكن من الحياة، دون أنْ أنكسر" [5] والغياب الذي تعانيه البطلة غياب مضاعف، فهي تعاني غياب الأغلبية الفقيرة المعنّاة بهمّ الحياة، وغياب الحرية والاعتبار الذاتي كونها امرأة، حينما تطردها حتى الفضاءات الفقيرة، التي تشبهها: " في سقف السيل من الذي أسيء أنا إلى مصلحته؟..كنت أريد أنْ أقف ساعة كاملة في سقف السيل الساعة الثامنة مساء، كنت أريـــد أنْ أضع كرسياً إلى جانب الشارع، وأجلس عليه، أريد أنْ أشلح فردة حذائي الأيمن، وأريد أنْ أضع رأسي بارتياح على مسند الكرسي الذي أجلس عليه، ثم أريد أنْ يكون لي من انعدام الارتباك، ما يمكّنني من أنْ أغطس في أفكاري" [6].

---

(1) التميمي، فيروز، (1999). ثلاثون . ط1. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. ص7.
(2) المصدر نفسه، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص70.
(4) المصدر نفسه، ص62.
(5) المصدر نفسه، ص88.
(6) المصدر نفسه، ص35.

يقدِّم لنا هذا الاقتباس ، واقع الإقصاء المتفاعل في أعماق البطلة، إنّ فعلاً بسيطاً وعادياً يصبح رغبة مستحيلة، ما يذكرنا بصور البطلات الغاضبات اللواتي يجدن في الشوارع ملجأ وحيداً على الرغم من فضائه المعادي، فالذات الأنثوية هنا محرومة من خلق علاقة ألفة وصداقة حميمة بالمكان، تلك الألفة والصداقة التي تعمر الداخل، وتنبثق منها مواقف جمالية وإنسانية لطالما عيب على المرأة/ الكاتبة أنها تقف دونها[1].

وإذا ما حدّقنا في مضمون تلك الرغبة، فإنها تكشف لنا أبعاداً أخرى تتجاوز حرية التفاعل مع المكان أو تأمّل حضور الذات العابر فيه، إنها تتحدث عن حرية أخرى، حرية أنْ تمتلك الذات الأنثوية العفوية والتلقائية، وأسلوبها الخاص الذي لا يعبأ بعيون الآخرين، عيون الرجال التي تحتلّ الفضاء، وتغتال حقها الذي يمارسه جميعهم دون استثناء، وبلا مبالاة، وهي تختزن إحساساً عميقاً بانعدام الامتداد خارج الذات، إذ تردها قوانين المكان من اتساع إنسانيتها إلى حدود الجسد، الذي ينبغي إبعاده وحجبه، واختصار حضوره الخارجي ما أمكن. إنّ السؤال الذي قدّمته البطلة: "في سقف السيل: من الذي أسيء أنا إلى مصلحته" يتضمن إشارة ساخرة إلى فعل التهديد، الذي يشعر به الرجل إزاء وجود المرأة، فيحمي نفسه بإبعادها، لكنّ السؤال كذلك يخفي رغبة محبطة بالاندغام في نبض المدينة الحارّ (سقف السيل) والتعبير الإنساني عن الانتماء لحرارة البشر، دون وصمة (الأنثى)، والتحرر من ذلك الحذر والتربص الذي غدا ملازماً للأنوثه الاجتماعية.

إنّ اختراق معايير المكان يلّوح بالخطر الذي يتهدد البناء الاجتماعي الذي أسّس على قدم واحدة، لذلك يبدو عرضة للانهدام في أي لحظة، وجرّاء أي بادرة تغيير، ذلك أنّ التغيير في قانون المكان/ الواقع يغيّر في المسلّمات الثقافية والاجتماعية، ويحدث تغييراً أوسع في الذهنيـــة التي تصوغ تلك المسلّمات، في الذاكرة، إنه إعطاء فرصة للبطلة لكي تمتلك ذاكرتها الخاصة من حيث أنها تفتقدها : " كنت دوماً امرأة بلا ذاكرة" [2] ومن حيث أنّ: "المرأة وحدها هي أم المهملات" [3].

وانسجاماً مع المقولة السابقة " المرأة أم المهملات " تعيد البطلة بناء عالم الهامش الذي يمتد

---

(1) ينظر رأي جورج طرابيشي ص 20 من هذا البحث.
(2) التميمي، ثلاثون، ص 51.
(3) المصدر نفسه، ص 41.

منذ الطفولة، منذ الألعاب والمهمات " غير البريئة" المقسّمة بين الأولاد والبنات، وتذكي عالماً من الذكريات الساخرة حول مهمّات ليست بذات اعتبار في المجتمع على الإطلاق كالجلي وغسل الملابس [1]. أما أقصى تجربة للحرية فقد كانت مع " عالم المكبّ " مكبّ النفايات، فامتياز التخلّص من النفايات ينتقل من الأولاد إلى البنات بحيلة البطلة ويغدو متنفساً وحيداً لهن: " وهكذا منع الأولاد من الاقتراب من المكبّ، وتحوّل إلى مشوارنا المسائي الرائع، نحمل سطولنا ونكبّها هناك، نبتعد قليلاً ثم نجلس عليها بعد أنْ نقلبها، كنا نصمت ونستمتع بالإحساس بخصوصية غير مسبوقة، لم يسمح لأي بنت منا أن تكون وحدها دون أعين الأم والإخوان. ودون شتائم حاثة على باب الحمام. كان عددنا يمنحنا الشجاعة للتهوّر...[2].

هذا الفضاء القائم على أطلال القمامة، يصبح مجالاً للأحاديث والتجارب الصبيانية، ثم يتبدد سريعاً بفعل رجل يضبطهن يدخنّ، فيهربن، ويختلقن الأعذار لعدم العودة إلى المشوار اليومي اللذيذ المضني.

كانت تلك هي تجربة الحرية الوحيدة التي امتلكتها ذاكرة البطلة، وفي عالم الهامش" الذي ترْمى إليه البطلة/المرأة، ما الخبرة والمعرفة التي كان يمكن أنْ تحصدها: " أستطيع، بعد هذا العمر الذي يتيح لي الإطلاق، أن أزعم أنني لم أستفد من أي معرفة لم تنتجها حواسي، لم أستفد من كون البشرية بدأت قبلي..... أنا صنعت معرفتي في وحدتي..." [3].

وفي نص مخاتل ــ كراوية " ثلاثون" تتقلب فيه البطلة بين أدوار عديدة لتحاول أنْ تكتب نص المرأة، تغدو البطلة شاهداً على ذاكرة مجتمع وحضارة لا تعترف للمرأة ولا للفقراء إلاّ بهامش ضئيل، هو هامش مصلحتها والحفاظ على استمرارية الوضع القائم، فالتناقض يتفاقم بين المرأة والرجل، وبين المدينة والقرية،وبين شق المدينة الغني وشقّها الآخر المعّفر بالتراب وذلّ الحاجة.

إنّ الوحدة التي تغرق فيها البطلة وهي تتأمّل تسرّب سنوات عمرها، تقودها إلى عزلة صوفية تحاور فيها ذاتها ووجودها عبر اللغة: "هذا العالم يوجعني، عمري يوجعني ، جـــنـــسي

---

(1) التميمي، ثلاثون ، ص 158.
(2) المصدر نفسه، ص 137.
(3) المصدر نفسه، ص 89.

يوجعني، كتابتي توجعني، والموت" [1]. يوقف انسرابُ الزمن البطلة أمامَ عمرها الماضي، ومغزى وجودها الذي يغدّ الخطى:" إذن ....ها أنا وقعت في الثلاثين وانتهى الأمر، وما كنت أتفلت للوراء خوفا من الوصـــول إليه قد ارتطـــم بوجهي ثلاثوووون . ولست يائسة الآن...إذن لقد صرت ثلاثين فعلاً" [2].

فطوال ثلاثين عاماً، وطوال آلاف السنين كانت البطلة المرأة لا تشبه ذاتها، أرادت أشياء ولم تفعلها، وغادرت العالم دون أنْ تترك أثرها الذي يؤشّر عليها، إنّ البطلة ــ التي تكتب نص المرأة أخيراً – تشعرنا في النهاية كما في البداية أنها تتكلم عن ذاك الكائن المدعو امرأة، الذي لم يحظ بذاكرة من صنعه كي يدوّنها، فكانت الرواية/النص نص الوحدة والغياب، بمثل ما هو نص المرأة. في الثلاثين امتلكت البطلة عينين واسعتين ولم تعد تمشي عمياء، وقالت ما فشلت في صياغته سابقاً : " لم أكن بحاجة لتظاهري بتشابهي مع الآخرين..." [3].

وميزة نص المرأة/ الغياب أنّه يحاول أنْ يدلّ المجتمع/النظام المتعالي على الأنوثة، على صوت مغفل لم ينصت إليه أحد، صوت المرأة المقموعة وراء ستار الصمت: " أردت أنْ لا أخاف من العمر ولا من التباس الحب ، أردت أنْ لا أخاف من الوحدة ولا من الإهمال، أنْ لا أخاف من أنْ يسموني عانساً أو عقيماً، وأردت أنْ لا اضطر للتأكيد الدائم على "وعيي" و"وطنيتي" و"استعدادي النضالي العالي".... أردت أنْ لا أتظاهر بالقوة وأنا أغادر، لكني لم أستطع، كان كبريـــاء صغير يلتمع على طرف حذائي، لم أستطع أنْ لا أراه، فقد كانت كراهيتهم تتكسّ رأسي" [4].

---

(1) التميمي، ثلاثون ، ص89 .
(2) المصدر نفسه، ص 198.
(3) المصدر نفسه، 199.
(4) المصدر نفسه، ص 200.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

هـ- عالم النساء المتوحّدات

لم تصل حالة النبذ الاجتماعي والأخلاقي التي عانت منها البطلات في السرد النسائي العربي بعامّة، إلى مرحلة اقتراح عوالم نسائية خيالية تقتصر على النساء، أو تدار من قبل النساء، ففي مجمل النصوص الروائية السابقة وقفنا على بطلات وحيدات، وشاهدنا انغلاق عالم الألفة والانسجام الاجتماعي أمامهن، ومآزقهن النفسية وهن يحاولن التوفيق بين مطالب الذات، ومطالب الجماعة. لكنّ الانفصام لم يصوَّر وكأنّه حالة لا فكاك منها، بل إننا نلمح ظلاً لرغبة في التواصل وإبقاءً على خيطٍ – ولو واهٍ – من خيوط الانتماء. فالبطلات السابقات لم يملكن استقلالا نفسياً ومعرفياً خاصاً بهن، بل إنّ مجهوداتهن قد تمحورت حول مقاومة سبل التسلط الأولية كالحرمان من الدراسة والعمل وحرية الاختيار.

غير أنّ عالماً نسائياً أكثر تصالحاً مع ذاته، وانشغالاً بأهدافه كمجموعة [1] قد بدأ يظهر مع روايات "سحر خليفة" المتوالية، إذ نجد على الدوام كيف توحِّد الهمـــوم – في ذلك العـــالم الروائي – بين النساء، كما أنّ روايتين أساسيتين من رواياتها تنتهيان بمشاهد ملحمية تلعب فيها المرأة دور البطولة – في روايتي "عباد الشمس" و "باب الساحة"، ونجد التفاف النساء كقوة متضامنة ضد الضغط الاجتماعي والجهل في رواية "فسيفساء دمشقية" لغادة السمان، حيث تكون مأثرة (هند) الأولى في توعيتها من حولها من النساء، وتعليمها الكتابة والقراءة للأميات منهن، ونجد (فيحاء) من بعدها تكمل الطريق ذاته، الذي تتبناه (زين) / الجيل الثالث بحماسة كبيرة، وسنجد أنّ الإرادات الطيّبة تَتَّحِد في مثل هذه الأعمال الروائية، وأنه يقف في مواجهتها عالم كامل السيطرة لديه مدَافعات عنه من جنس النساء، وقد نجد في "حاملات السّطول" في رواية "ثلاثون" لفتة ساخرة تتضمّن الإشارة إلى أشواق جنس النساء إلى الإحساس بالحرية في المكان، وامتلاك السيطرة الكاملة عليه، ولو لفترة، وإنْ كان مكبّاً للنفايات، ونجد في رواية "قبو العباسيين" لهيفاء بيطار إرهاصات لعالم مغاير تسوده شروط أخرى هي شروط المحبة والمســـاواة، يمتلك فيه الشباب من الجنسين حرية داخلية واسعة لممارسة قناعاتهـــم وأفكارهـــم

---

(1) كانت سيمون دي بفوار قد ذكرت أن من أسباب إخفاق النساء في تحقيق إنجازات خاصة بجنسهن، أنهن لم يشكلن على مر العصور مجموعة متضامنة، ذلك أن النساء لسن كالأقليات أو كالطبقـــة التـــي توحِّـــد جهودها، إذ هنّ موزعات ضمن التراتب العائلي وارتباطاته الدينية والسياسية والطبقية والعرقية – ينظر كتابها الجنس الآخر، ص 23-24.

بالتزام منقطع النظـــير، إنّه عالم "القبو"، في إشارة إلى أنّ هذا العالم مازال منبوذاً، وغير قادر على الجهر بأفكاره، لذا يعيشها تحت الأرض، لكنّ هذا الخيار يوحي بأنّ مطالب الذات هنا ليست مطالبَ انفصالية أو مطالب عداء وكراهية، بقدر ما هي مطالب حاجات وانتقاص و"جوع" لاثبات الذات وتحقيق صفائها الداخلي وانسجامها مع قناعاتها في حياة اجتماعية مشتركة تساوي بين الجنسين، فحتى (لينا) أعلى نماذج المتمردات تطرفاً، كانت تأمل في حياة مشاركة قائمة على محبة الجنسين وتساويهما الفعلي.[1]

أمّا عالم النساء المتوحدات الذي يواجهنا في رواية "أنا هي أنت" لإلهام منصور[2] فهو عالم مفارق لما سبق، إذ بالكاد يشير إلى التفاوت الحقوقي والاجتماعي بين المرأة والرجل في المجتمع الشرقي، بل نحن لا نقع على شخصية الرجل في عالم الرواية، إذ يرد ذكرها من خلال إشارات البطلات الستّ الرئيسات أحياناً، وهي إشارات طفيفة لا تؤثر على بنية السّرد وتطوره.

إنّ ما يجمع أربعاً من شخصيات تلك الرواية هو ميولهن الجنسية المثلية، بينما تلعب الأم دور حارسة التقاليد، وتقوم أستاذة علم النفس بدور المرشد النفسي والمنظّر والشارح للأبعاد الطبية والنفسية لتلك الميول، وضرورة استيعابها ضمن المجتمع.

لا يقوم خطاب البطلات في هذه الرواية على استبعاد الرجال تماماً من عالمهن، فعالمة النفس لا تشاركهن هذه الميول، وإنْ حاولت وضع نفسها في التجربة، والأستاذة الجامعية تنهي علاقتها بطالبتها، وتستعيد علاقتها بزوجها، أما الجارة الفتية، فهي تعيش حالة مزدوجة، وكأنها بذلك تبعد الملل والفتور عن حياتها، في حين تبدو ميول المرأة العجوز مرتبطة بوحدتها، وحالة النبذ الجنسي التي تعيشها في هذا العمر.

وما يلفت النظر في عالم هاته النساء، أنّ جهودهن كانت مقتصرة على التفكير في جانب التفريغ الجنسي لا غير، على الرغم من أنّ أحداث الرواية تدور على خلفية من الأحداث السياسية التي لا تطفو على السطح – الحرب الأهلية في لبنان – وإنْ كنا نجـــد آثـــارهـــا فـــي

---

(1) في الدراسة المترجمة حول اتجاهات شكل من أشكال الرواية "النسوية" هي رواية الخيال العلمي، يوضـــح الباحث أنه حتى في تلك العوالم التي تحكمها النساء في تلك الروايات، لم يتم إبعاد الرجـــال منهـــا، ولـــم تظهر البطلات مشاعر كره تجاه شخصيات الذكور فيها، أو توجّه لهم أفعالاً انتقامية معينة، بل بدا عـــالم الرواية حيادياً تجاههم، ينظر: رس، جوانا،(1992). يوتوبيات نسوية جديدة. ترجمة سعاد عبـــد علـــي الثقافة الأجنبية (1)، ص31–39.

(2) منصور، إلهام (2000)، أنا هي أنت. ط1. بيروت: دار رياض الريّس.

احتجازهن في الملجأ، أو بسبب الاشتباكات. وهنّ لا يخلقن عالماً خاصاً بهن على أيّ صعيد آخر، ولا يظهرن اعتراضهن على مجتمعهن إلاّ من زاوية حبس تعبيرهن الذي يتم في الخفاء، مما يَقْصر مطالب الحرية لديهن على مطالب الجسد دون أنْ يندغم ذلك باستبصار أوسع، بل إنّ الجزء الأساسي من السرد يوجَّه لتسجيل تفاصيل عالمهن، أو لشرح علميٍّ طويل حول الميول الجنسية المثلية.

هل يشكّل عالم النساء المثليات لدى (إلهام منصور) الرد النسائي على مجتمع التمييز الذي يحكمه الرجال؟ وهل هو تعبير رمزي عن الاستغناء التامّ عن الرجل بعدما يئست منه النساء؟ فقد انصبّ أغلب سرد النساء الذي تطرقنا إليه سابقاً حول شرح أزماتهنّ في مجتمع الرجال، ولم نجدهن يوفقن إلى حل يصون أعماقهن من التشظي والألم. فهل عالم النساء المتوحدات هو ذروة التعبير عن الرغبة في الاستقلالية، إذ تنتفي الحاجة إلى الرجال حتى في المجال العاطفي والتجربة الجسدية؟ إنّ خطاب البطلات لا يقوم على هذا الطرح إلا ضمناً، إذ لا تبدو البطلات مصابات بخيبات مباشرة من قبل الرجال، يخترن بسببها اللجوء إلى مثيلاتهن كرد فعل انتقامي كما في رواية "الدمى الحية"، أو بفعل الكبت والحاجة ودفع الملل كما في رواية "مسك الغزال"، بل يطرحن حالتهن ضمن حالات التنوع الجنسي التي قد تحدث في المجتمع، ولا يجب أنْ تواجَه بالرفض والنفور، ونلاحظ أنّ عالمة النفس تعطي مساحة كبيرة من النص لشرح هذه الحالة مستعينة باتجاهات حديثة لعلم النفس، لذلك تبدو الرواية ببطلاتها بعيدة عن التلقائية، متّخذة الطابع التثقيفي والتعليمي .

لقد طالت بطلات الرواية النسوية الواعية بأسئلتهن قضايا وجودهن، وحاولن هزّ قناعات المجتمع المسلَّم بها فيما يختص دور المرأة وحريتها، وحقوقها، وعلاقتها بالرجل، ومشاركتها الاجتماعية والسياسية وطبيعة المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية التي تقرر ماهية الصواب بالنسبة لها، ولقد شرحت البطلات عالماً من التناقض يخفي غير ما يظهر، وحاولن تحليل أمراضه الاجتماعية، والسياسية، وهنا نجدهن يربطن بين سلامة الوطن وحريته، وارتقاء نظرة أبنائه إلى شقيّ الوجود، فما استمرار هزيمته السياسية والحضارية –في رأيهنّ– إلا نتاج ذلك التناقض الداخلي، والتهميش المنهجي المدروس للمرأة من جهة، ولكن من لا يملكون عناصر السلطة والسطوة في المجتمع من جهة أخرى.

أمّا سبل التجاوز فقد تجلّت في أفضل أشكالها تلاحماً مع قضايا المجتمع، والحركات الطليعية فيه، وبحثاً عن حالة اجتماعية تتمتع فيها البطلة بالاستقلالية والحرية والثراء الداخلي، والهدف الذي يمنح حياتها ووجودها معنى. ويمكننا هنا أنْ نشير إلى بطلات روائيات هنّ أقرب إلى النماذج

المصطنعة منهن إلى الشخصيات الروائية، من حيث أنّ البطـــلة تـــبدو بوقاً لفكـــرة منجزة سابقة على السرد، (وقد توضّحها مقدمة تسبق الرواية)، كرواية "أنا هي أنت" سالفة الذكر ورواية "أنا الرجل" لسميحة كحلوني [1]، و رواية "اختياراتي والحب" لضياء قصبجي[2]، ورواية "نقطة الدائرة" لنازك يارد.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) كحلوني، سميحة، (1998). أنا الرجل. ط1. بيروت: دار الجيل.
(2) قصبجي، ضياء، (2000). اختياراتي والحب. ط1، حلب: دار المقدسية للطباعة والنشر.

ثالثاً: خطاب المرأة في الرواية الأنثوية:

كانت القضية الشاغلة للخطاب الروائي النسائي في المرحلتين السابقتين – التقليدية/ المؤنثة، والنسوية – هي قضية معاناة المرأة، وتمحيص موقفها من الأدوار الاجتماعية التي وجدت نفسها منساقة إليها كما كانت تفعل أمهاتها، وجدّاتها من قبل، وقد توضّح لنا أنّ جُلّ السّرد النسائي قد عبّر عن ذاته من خلال اتجاه الرواية النسوية بفرعيها: تلك التي تصدر عن لا وعي مشبع بمشاهد التمييز والظلم والإبعاد، أو تلك التي ترفدها معرفة ظاهرة للعيان بإشكالية المرأة، كما عبّرت عنها حركات تحرر المرأة في العصر الحديث، فتجاهر بمطالب المساواة، وإعادة مراجعة المسلّمات الاجتماعية والثقافية التي قادت المرأة، ومن ورائها الأمة، إلى حالة حضارية متردّية، تجتهد الرواية في تشريحها. وقد أمكننا ملاحظة أنّ الرواية النسوية بعامّة تستعين ضمير التكلّم الناطق بلسان بطلة وحيدة في جلّ ذلك السرد، الذي تخصصه لإضاءة إشكالية وجودها في محيطها الاجتماعي.

جميع الحقوق محفوظة

وإن كان لنا أنْ نبحث عن دلالة سيطرة ضمير التكلّم في الحالة السابقة، على اعتبار أنّ أيّ تفعيل لتقنية ما في البناء السّرديّ هو مؤشر على محتوى السّرد وتوجهاته[1]، فإننّا نجد تلك الدلالة في خصوصية مسيرة النساء الكتابية، فالمرأة وقد حرمت – بفعل ظرفها التاريخيّ – من ميزة التعبير عن الذات كتابياً طوال قرون[2]، حُقّ لها أنْ تنتهج في سردها سبيل الإفصاح عن الذات، ومحاولة تجريب صوتها الذي احتبس طويلاً في همس شفويّ خافت محرّم، فمع تغيّر الظروف لصالح المرأة، ومع توفر الفرصة لديها – للمرة الأولى – لأنْ تنتقل من الحكي إلى الكتابة، كان مخزون الذات المكبوت عبر قرون متوالية، أكبر من أنْ يحتويه ضمير الغائب، فهي الحاجة الماسّة للتعبير المباشر، لا للتمويه الفنيّ، أو لاستعراض قدرات الخيال وترف التفكير.

ولعلّ في إعلاء الصوت – عبر ضمير التكلّم – إشارة تحدٍّ للمجتمع الذي يريدها غائبة، وللثقافة التي تغيّبها، إلى هامشٍ ترفضه، لذلك سنجد في السّرد النسائي مقاطع احتفالية بتمكّن

---

(1) بحراوي، سيد، (1996). محتوى الشكل في الرواية العربية. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 20.

(2) الغذامي، المرأة واللغة، ص26 وما بعد.

المرأة من الكتابة عبر ضمير التكلّم، ودون حاجة إلى التمويه عبر وسائط تعبيريـــة أخـــرى[1]، وبالتالي، كان لجوء الكاتبات إلى استخدام ضمير التكلّم في التعبير، عملاً مقصوداً لذاته، فـــي رأينا، وفعالية حرية، لا تمركزاً حول الذات – بدلالته المَرضيّة – كمـــا تـــرى بعـــض الآراء البحثية[2].

لقد تنبّأت (فرجينيا وولف Virginia Woolf) في كتابها "غرفة خاصة بالمرء وحده" بـــأنّ النساء سوف يتخلّصن تدريجياً من رواية "السيرة الذاتية"، التي تشرح همـــوم الـــذات الأنثويـــة وإشكالاتها، وسيقتربن – بمضيّ التجربة الكتابية – إلى التعبير الفنيّ الجمـــاليّ الأكثـــر حريّـــة واتساعاً [3]، وقد بدا لنا أنّ تنبؤها كان صحيحاً تماماً كما تشهد عليه مسيرة الروايـــة النـــسائية العربية – ورواية بلاد الشام جزء منها – ذلك أنّ "الرواية الأنثوية" المكتوبة بأقلام النساء فـــي تزايد مستمر، وهي تحمل رؤى تحاور وجودها، وتنتقده، وتنطوي على أبعاد جمالية وفلـــسفية تصنع لها حضورها وتنطق بخصوصيتها.

أمّا استمرار تيّار "الرواية النسوية" في التواتر وفي تعكير صفو الكسل الثقافيّ المريح على حدّ تعبير د.نازك الأعرجي [4]، فذلك لأنّ الإشكاليات التي تطرحها قضية المرأة لم تزل قائمـــة ولم تحسم بعد ، فالمرأة/ الكاتبة، قد دخلت ساحة الكتابة الروائية من بوابة النضال الاجتمـــاعي، لا من باب التجريب أو التجريد الفنيّ الذي يمتلك الكاتب / الرجل ذاكرة ثقافية زاخرة بـــه. وإنّ نظرة سريعة إلى المقدّمات التي حرصت كثير من الكاتبات على إضافتها لرواياتها، لتعطي أبلغ دليل على انشغالاتهنّ (غير الفنية).

فالمرأة الكاتبة لا تتقدّم نحو ميدان الكتابة – بالضرورة – من الزاوية نفسها التي يتقدّم منها الكاتب، لذلك نجد أنّ جمهرة من الروايات النسوية باتجاهها الواعي تحديداً، هي أقرب ما تكون للروايات التعليمية التربوية، أو التثقيفية فيما يتعلق بوضع المرأة ، كروايات : "دمشق يا بسمة الحزن"،ورواية "نقطة الدائرة"، ورواية "اختياراتي والحب"، وحتى روايات مثل: "باب الساحة"، أو "فسيفساء دمشقية".

---

(1) بيطار، يوميات امرأة مطلقة، ص251، والسّمان، فسيفساء دمشقية، ص487.

(2) حمود، الخطاب القصصي النسوي، ص 148.

(3) Woolf, a room of one's own, p79.

(4) الأعرجي، صوت الأنثى، ص7.

وقد قدّمت الكاتبات أنماطاً وصوراً نسائية لم نكد نجدها في رواية الرجل، فـهزّت الذائـقة الأدبية التي احتجّت على غلبة موضوع المرأة في روايتها فوجّهت لها تهمة تضخّـم الـذات والفردية، وأثارت ضدّهـا التوقعات الاجتماعيـة التي احتجّت على نمط البطلة المتمـردة، أو الخارجة على الأعراف، أو على توظيف عنصر الشتائم في النص الروائي، فوجّهت لها تهمـة الإباحية واللاأخلاقية.

يتوضّح خطاب المرأة في "الرواية الأنثوية" جزءاً من الخطاب العام لتلك الرواية، الذي مال في أغلبه إلى رصد التشويه والخلل الماثل في بنية المجتمع، وإضاءة ملامح اغتراب الـذات – والذات الأنثوية بخاصّة – في هـذا المجتمع. وبـذلك اتّسقت اهتمامات "الروايـة الأنثويـة" وانشغالاتها مع الطابع الأساسي الذي ميّز الرواية العربية – في مجملها – كروايـة اعتـراض وانتقاد، وإعادة قراءة لأسباب تراجع الذات، واستنهاض لقواها الفاعلة، وذاكرتها الحضارية.

تحضر المرأة في "الرواية الأنثوية" كمؤشر دالٍّ على حركة الصعود والهبوط في الحـراك الاجتماعي والحضاري، حيث تظهر في كثير من الأحيان ضحيّة مشوّهة لتضافر عوامل القمع، والعنف، والكبت، والطموحات الطبقيّة، المتفاعلة في ذاتها كجزء من عالم الروايـة، وتتجلّـى خصوصية هذا الخطاب في إضاءة مساحات نفسيّة مهمّشة في ذات المرأة، قلّما طالتهـا روايـة الرجل، وفي امتلاك رؤى ولغة مميّزة لدى مقاربته موضوعات شائعة: كالعلاقة بـين المـرأة والرجل، وموضوع القبح والجمال، والعلاقة بالطبيعة والكائنات الحيّة الأخرى.

تغدو علاقة المرأة بالرجل – وفي جانبها الحسيّ تحديداً – مرآة لانقـسام وتـشوّه الـذات والمجتمع، وفقدان الحسّ السليم، "فطرف الخيط" الذي يقود الذات لتجاوز المتاهة، قد فقِـدَ فـي خِضَمّ الصراع، فاختارت الذات طريقاً مُهْلِكاً، وما تردد شخصية (ندى) في روايـة "طـرف الخيط" [1] في مشاعرها بين شخصية (فؤاد) / رمز المثل والمبادئ تلك التي يدْفع ثمن الالتزام بها صبراً وتخلياً عن مكاسب فردية آنيّة، وشخصية (خالد) / رمز الوصوليّة والنفاق وخـراب القيم ، ما ترددها ذاك إلاّ تعبير عن انقسام اجتماعي حاد بين الاتجاهين، أمّـا اختيارهـا بيـع انتمائها لحبيبها مقابل وعود الرّفاهية والغنى التي لوّح لها بها (خالد) ليكـسب وصـالها، فهـو التعبير الأمثل عن ذلك التطاحن الاجتماعي الذي لا يبالي بشيء في سبيل الأنانية، وفي حالـة

---

(1) نعمة، رجاء، (1973). طرف الخيط. ط2. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

(ندى) تكون التجربة الجسدية تتويجاً لاختيار الطريق الخاطئ، وبداية النهاية، فقد كان نقاؤها والتزامها هو ثروتها الكبرى، لكنّ إغراء اللّحاق بأرستقراطية برّاقة، يطوّح به. وعلى خلفية الانقسام الذي تعاني منه (ندى)، نلمح انقساماً أشد عمقاً في مجتمع مهدد بعدو يتوغل في مساحته النفسية، كما يتوغل في أرضه، فشخصية (فؤاد) الملتزمة تبدو عاجزة بسبب الفقر وانعدام وضوح الرؤية، في حين تسير شخصية (خالد) نحو تأكيد أرستقراطيتها، بوراثته لمجد أبيه وتضحيته بـ (ندى) ووعوده السابقة لها حرصاً على عدم الخسارة، أمّا (نديم) الذي يجد طرف الخيط في القتال ومواجهة العدو، فإنّه يهوي برصاص إخوته (في حرب أهلية) في إشارةٍ إلى انقسامٍ داخليٍ آخر، أشد وطأة؟ ولا يبدو أنّ أحداً قد أمسك طرف الخيط على عكس ما رأى د. عفيف فرّاج[1]، إذ وجد أنّ الالتزام والتفاؤل يتبدّى في شخصية (فؤاد) الأكثر توازناً وعقلانية، وإن كنّا نرى أنّ (فؤاداً) وهو يمثّل الطليعة التي ينبغي أنْ تقف بالمرصاد،وتواجه (خالداً) قد أظهر عجزاً وحيرة، ولم يستلم زمام المبادرة، فغادرته حبيبته نحو خصمه (خالد)، وغادره صديقه نحو الفعل والحركة (المعركة) بعدما ضاق بالقعود والانتظار الممل.

فإنْ بَحَثْنا هنا عمّن يمتلك طرف الخيط فعلاً لوجدناه بيد (خالد)، فهو الذي يحصد النجاحات ويزداد توهّجاً وسعادة فوق أنقاض المبادئ، بينما تعيش (ندى) انهيارها النفسيّ، ومقتل أخيها وألم حبيبها.

وفي سياق مشابه، تستسلم (ياسمين) في رواية "بيروت 75" [2]، وهي الفتاة الفقيرة القادمة من الشام إلى بيروت طمعاً في تحقيق الذات وأحلامها بالمجد، والشهرة، والمال والجنس، لتضيع في لجّة معادلة طبقية قاسية، لم تحسن فهمها أو حلها، ونجد التعبير عن ذلك الفشل، في العلاقة الاستغلالية التي تقوم بين (ياسمين) و(نمر)، وإذ لا يكون لـ(ياسمين) سوى نقائها الداخلي وجهلها وكبت ماضيها، فإنّها تدفع الثمن بخسران ذلك النقاء/ الجسد، في سبيل تاجر يحسن الشراء والبيع، ويتقن فهم طرفي المعادلة. وفي خسارة (ياسمين) لبياضها الداخليّ، تنضم لجموع

---

(1) فراج، الحرية في أدب المرأة، ص 203.
(2) السمان، غادة، (1993). بيروت 75. ط6. بيروت: منشورات غادة السمان.

الخاسرين في مدينة فقدت عقلها واستبْدِلَ اسمها بلافتة دالة (مستشفى المجانين)، إنّ معادلة الخسارة التي تكتمل لشخصيات الرواية الرئيسة هي محصّلة كبت جنسيّ (ياسمين) و (فرح)، وفقر مدقع (أبو مصطفى وابنه) و(أبو المُلا)، وجهل وعنف (طعّان)، في اصطراع مع الأنانية والفردية، تلك المعادلة التي تجمع بين طرفي نقيض، فتعيش المدينة أفراحها بينما تجوب الطائرات الإسرائيلية سماءها دون أنْ يعير أحد الأمر التفاتة. وكمثل (ندى) تدفع (ياسمين) ثمن استسلامها غير المشروط، جسداً ملوّثاً لسكين تحملها يد ملوّثة.

تكاد (زهرة) في رواية "حكاية زهرة" [1]، أنْ تعيد الحكاية ذاتها، بيد أنّ استسلامها المهين يبدو وكأنّه فعل انتقامٍ من طفولة، ومدينة معادية، واكراهات نفسية لا تنتهي، فآلام (زهرة) تبدو حصيلة جنون الكبار (الأب والأم) من جهة، وجنون المدينة (الحرب الأهلية) من جهة أخرى، وهنا نطلّ على إحدى لمحات الخصوصية في "الرواية الأنثوية" ألا وهي تدوين القبح، فقد اعتدنا في ما سبق من تجاربٍ روائيةٍ – بل وفي عموم الأدب – تدوينَ الجمال الأنثوي وتصويره، لكننّا لم نجد عناية لافتة بنقيضه، وإنْ كنّا نلاحظ أنّ الرواية النسائية سجّلت خلخلة في سمات الصورة الأنثوية القارّة في المخيال الاجتماعي، والذاكرة الجمعية، وهي صور إلاهات الجمال المعبودات، تلك الإلهات التي استهزأت بهنّ سيمون دي بفوار، ورأت أنّ الثقافة الذكورية لم تعبد الآلهة المؤنثة إلاّ في طور من أطوارها التاريخية، كانت ما تزال تشعر فيه بالخوف من قدرات المرأة غير المفهومة بالنسبة لها، كالحمل والإنجاب[2].

ففي الرواية النسائية، كانت ثنائية القبح/ الجمال تستخدم بوعيٍ مرهف، ذي علاقة بمكانة المرأة وصورتها الاجتماعية في كثير من الأحيان، فرواية رائدة كرواية " أروى بنت الخطوب " تقوم عقدتها على لعنة الجمال التي تحيق بـ (أروى)، وتقودها إلى إنكار الجسد والاستعلاء عليه، مقابل تربية الروح، بينما تظهر بطلة رواية " الحب المحرّم " للمؤلفة نفسها، وقد حققت كمالاً عقلياً وأدبياً مع تواضع في الجمال، الأمر الذي حدا بالمجتمع / ممَثلاً بعائلة الرجل الذي أحبته، للوقوف في وجهها، والبحث عن زوجة لائقة. وفي روايات نسائية تالية، تغدو قضية

---

(1) الشيخ، حنان، (1989). حكاية زهرة.ط2. القاهرة: دار الآداب.
(2) دي بفوار، الجنس الآخر، ص 45 .

القبح / الجمال، ملتبسة، فالبطلة ذاتها تتناوب عليها حالات القبح/ الجمال، وكأنّها انعكاس لمدى التقبل الذاتي أو الاجتماعي، فـ (كوثر) بطلة " الغربان والمسوح البيض"، تظلّ في حالة خصام مع جسد تكثر هجاءه و ذمّه، ووجه تهرب من ملامحه، وكأنّها تهرب من كونها أنثى ومن

صعوبة تغيير هذه الحقيقة. لكنّها تتقبل ذاتها، بل وتستشعر جمالها حين تتصالح أحياناً معها، وتراها بعيني من يحبها، وتغدو المسألة ذات أبعاد نفسية لدى بطلة رواية "مريم النور" [1]، فـ (راما) الوجه النقيض لـ (مريم) الجميلة الوادعة، تردد، وهي تستحضر بشاعتها: " لو نظرت أمّي إلي بهذا الحب لكنت أجمل فتاة في العالم، هكذا تتوزّع الأشياء." [2]. والبطلة هنا تحاول أنْ تقدّم منطقها الخاص في موضوع القبح والجمال، فالأم الجميلة تنجب على شاكلة نفسيتها، لا على شاكلة مظهرها الخارجيّ، في حين كانت (مريم النور) الجميلة، ولادة حب ورعاية كبيرين. بينما يضيع الرجل في امتحان الحب فتهزمه البشاعة كما يهزمه الجمال.

كما تَظْهَر بطلة رواية "ثلاثون" في صورة مماثلة، فهي في طور جميلة وفي طور آخر قبيحة، وترصد لنا ردود أفعال المجتمع/ الرجل تجاهها في الحالتين، فنقع على مفارقاتٍ دالّة[3] بينما تميل روايات عديدة إلى التقليل من دور الجمال الأنثوي بخلق بطلات يَمِلن في أشكالهنّ وأفعالهنّ إلى تقليد الصبيان وإخفاء ملامح الأنوثة لدرجة التمويه على المجتمع كما لدى شخصية (زين) في رواية "فسيفساء دمشقية"، ولدى شخصية (فريدة) في "شجرة الفهود" : " لم أتغاوَ كما يجب وكما أحب، ظللت وفيّة للولد الذي كنته، وجاهدت كثيرا حتى لا تبتلعه الأنثى الجديدة"[4].

أمّا خطاب القبح أو البشاعة في رواية "حكاية زهرة"، فهو التعبير الرمزي عن البشاعة في شروط الحياة،في ظلّ النفاق والعنف الاجتماعي، الذي يَلد حرباً أهلية طاحنة، وبعدما كان ينفجر في معارك داخلية لا تنتهي بين الأب والأم، تحصد الابنة نتائجها عقداً نفسية وضرباً مبرحاً. ونلاحظ أنّه كلّما استفحلت الحرب وتوحّشت، ازدادت البثور تمادياً في وجه (زهرة)، وازداد جسدها سمنة وترهلاً.

---

(1) نعمة، رجاء، (1995). مريم النور. ط1. بيروت: دار الآداب.
(2) المصدر نفسه، ص86.
(3) التميمي، ثلاثون، ص45، 48.
(4) خريس، شجرة الفهود، ص116.

لم تكنْ (زهرة) بحاجة لحرب أهلية، كي تستشعر إنسانية جسدها الذي ابتذلتــه انتقامــاً مــن طفولة مريعة – ونلاحظ هنا أنّ ذلك يتم في قبوٍ مظلم مهمل – ولم يكن أخوها بحاجــة لتلــك الحرب ليتكشّف عن قاتل وسارق، فقد كانت الحرب ذريعة لعنفٍ وزيفٍ وتخبطٍ يصطرع في

البنية الداخلية متأهباً للانقضاض، أمّا مقتلها برصاص القنّاص/ الحبيب، أو الحبيب/ القنّــاص، فيبدو أنّه أفضل خلاص، فالمدينة ليست بحاجة إلى الحب بل لرصاص كثير. وواضح في رؤيتنا لهذه الشخصية المركبة، أنّ ارتباك الروح، كما في الحالات السابقة، يقود حتمــاً إلــى ارتبــاك الجسد، وإلى فقدانٍ ما.

تقتسم الشخصيات السابقة متاهاتها مع شخصية (نهلة) في روايــة "الميــراث" [1]. فميــراث (نهلة) من الحب والجسد، بعد صبر السنين والتضحية بالغالي والثمين (جسد السمسار العجوز)، هو ميراث (زينة) من حضارتها الملتبسة (عدم الفهم والهرب)، وميراث (مازن) مــن الثــورة (التقاعد)، وميراث (فتنة) من التركة (الموت)، وميراث (وادي الريحان) / فلسطين من الــسلام (الحصار)، إنّ صبر (نهلة) طوال تسع وأربعين سنة (هي عمر قضية فلسطين لحظة إصــدار الرواية)، والجهد المبذول من أجل تعليم الشباب (كمال)، وتدريب الثوار (مازن)، هذا الــصبر والجهد الدؤوب يضيع بين يديّ سمسار عجوز، في محاولة مستميتة من قبل (نهلة) كي تجــرّب العيش، وتذوق حلاوة الاستقرار، ولو مرّة قبل أنْ يطويها الموت، ولو مرّة واحــدة وإنْ كانــت على يديّ سمسار عجوز، وإنْ جاءت بالذلّ والتهديد والتقييد، فهي كمحاولة إثبــات الوجــود، وكسب الاعتراف الاجتماعي في عالم لا يرضى سوى بالأعراف. تبدو شخصية (نهلــة) التــي انطلقت للعمل بطموح كبير، لتنتهي بمحاولة اللّحاق المذلّة بقطار الزواج الذي كاد يفوتها تبــدو هذه الشخصية أكثر واقعية من إخوتها، الذين يأبون عليها هذه النهاية المحزنة، بيد أنّهــا وقــد تخلّصت في هذا العمر من وهج الأحلام، تدرك حكمة التنازل، فتقرر الفوز بشيء بدلاً من ترك كلّ شيء، فعمرها لا يسمح لها بالتشبّث بالكبرياء، وهي ليست بحاجة للزوج بل للاستقلال.

تقدّم لنا شخصية (نهلة) بتهالكها على الزواج والنيل من سنيّ الكبت اللعينــة التــي عاشــتها مكافحة لتربي إخوتها الذكور، إحالة رمزية للواقع الفلسطيني وللقضية الفلسطينية، وما آلت إليه

---

(1) خليفة، سحر، (1997). الميراث. ط1. بيروت: دار الآداب.

بعد عملية السّلام، التي جاءت محاولة لكسب اعتراف متأخر بالوجود، ولكسب موطئ قدم على أرض فلسطينية، أمّا شخصية (فتنة) فتحيل مباشرة إلى عملية التسوية السّلمية المجهضة (إذ تموت فتنة على الحاجز الإسرائيلي أثناء الوضع)،وكأنّ هذه النهاية تستبصر ما سيؤول إليه الواقع الفلسطيني بحذافيره فيما بعد، لتبقي للورثة طفلاً مزيّف الأصل، إذ تكون قد حملت به

بوساطة حمل اصطناعي لنطفة صهيوني، في مستشفى هداسا.

إنّ فضاء العلاقة بين الرجل والمرأة قد وظّف كمعادل غنيّ الدّلالة في رواية "الميراث"، التي تضع علامات استفهام حول المستقبل، انطلاقا من الحاضر الذي يصطرع على الماضي / الميراث / الأرض[1]: " نظرت الجدّة إلى الجنود، و إلى ابنتها، و سطعت أضواء الكشافات، فلمعت عيناها مرايا زجاج من غير دموع . وصاحا ثانية وصاح الطفل . وقال أحدهم وهو يصوب بوز الرشاش : بقول وقف! فقالت بهدوء: حاضر. حاضر. ومدّت يديها لهم بالطفل وهو يصرخ وقالت بهدوء ورأس مرفوع، بالإنجليزي: thank you very much, this is your share"[2]. فهل تكتب الحياة للوارث المزيّف الذي ينزف على الحاجز؟ ذلك ما لا تجيب عنه رواية "الميراث"، بل تترك للحدث الملحميّ الذي أنهت به رواية "الميراث"، والذي أصبح فكرة تتكرر في نهايات روايات سحر خليفة، أنْ يوحي بالدلالة.

ويمكننا أن نطلّ على فحوى خطاب المرأة/ الرجل في دلالته على الخراب الاجتماعي في رواية "يا سلام" لنجوى بركات. تبدو رواية "يا سلام" العمل الروائي الأكثر بلاغة في تبئير حالة الخراب الاجتماعي والنفسي والاقتصادي، والتشويه العميق الذي تغلغل في البنى الاجتماعية والإنسانية، وضرب أساساتها الأكثر حميميّة، وذلك عبر مرآة العلاقة المشوّهة بين الرجل والمرأة.

تنتقل شخصية البطلة (سلام) من علاقتها بصانع الألغام المتقاعد، إلى صديقه القنّاص، وتعيش زمناً منتشية بآثار التعذيب المتنوعة على جسدها في مازوشية واضحة: "حين أوقفها في وسط الغرفة، وساطها بحزامه الجلديّ على ظهرها وقفاها وفخذيها وأطرافها والثديين والوجه، لم تصرخ. بل إنّها لم تئنّ. تلوّت قليلاً كأنّما يد رقيقة تداعبها بحنان. وما هالها أبداً انْ ترى خيوطاً

---

(1) درّاج، فيصل، وآخرون، (1999). سحر خليفة في الميراث، هجاء متاحف الكوابيس. أفق التحولات في الرواية العربية. ط1، ص 29، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع.

(2) خليفة، الميراث، ص316.

حمراء ليلكيّة ترسم على بدنها، وما أجفلتها يده التي امتدّت إلى الشعر كي تحني الرأس وتجبرها على الركوع" [3] . والعلاقة التي جمعت بين الثلاثة في الماضي (زمن الحرب الأهلية)، تعود لتتجدد بمشروع ثلاثي يتلخّص في تصنيع سمّ يقتل فئران المدينة التي بدأت تتكاثر بسرعة فائقة.

وبينما تشكّل علاقتها بالقنّاص، الذي يصبح مسؤولاً عن تعذيبها وحدها وعن تطوير السموم الفاتكة، الجانب السّار في حياتها، فإنّ علاقتها بأخيها الذي أصيب الجنون جرّاء الحرب الأهليّة، تشكّل الجانب الآخر غير السّار من حياتها، فحينما غدا لزاماً عليها إخراجه من المستشفى، استعادته إلى البيت، تَعْمَد إلى وضعه في القبو، بعد ربطه، ومن ثم تبدأ بحقنه يومياً، بما يكفي من المخدِّر ليكفيها شرّه، وليتيح لها استمرارية حياتها دون تنغيص. لتقتله ذات يوم، إثر حقنة تجاوزت حدَّها، ثم لتتخلّص من جثته بفئران التجارب المجوّعة.

إنّ العالم اللامعقول الصّادم الذي يفاجئنا مع كلّ صفحة من صفحات الرواية، يعيد إلى الأذهان، عالم الحرب الأهلية اللامعقولة ويومياتها الدامية، وتوابعها الرهيبة. فالرواية تدلل على مواطن الخراب والتلوّث والتداعي التي ما زالت أسبابها متوافرة بكثرة في أرض الواقع،وفي عصر السلام الذي يستحق السخرية منه ابتداء من عنوان الرواية مرورا بمواقف شخصياتها وتعليقاتهم.

تتنبّأ الرواية لهذا المجتمع بأنْ سيدمّر نفسه بنفسه، فالقنّاص تقتله سمومه، وصانع الألغام، يقتل على يد أم صديقه (القنّاص) التي تكون قد قتلت من قبل مسؤول التعذيب، أمّا قاتلة أخيها فتصاب بالجنون إثر مرض حبيبها بالطاعون – جرّاء سمومه – ووفاته.

تقيم رواية "يا سلام" عالمها الروائي على وقائع تشبه الرّسم السّريالي، وأحداث الفانتازيا، وتنجح في خلق صدمة مؤلمة، لتوقعات التّلقي، وتكون علاقة الرجل/المرأة، في بشاعتها المتقلّبة بين السّادية (مطلع الرواية)، والمازوشية (نجيب وسلام)، إحدى أشكال تبئير سوداوية هذا الواقع وإفلاسه.

وبينما يتبدد عالم العنف والتشويه في رواية "يا سلام"وينهي نفسه بنفسه، تنجح رواية "مسك الغزال" في الإمساك بالتناقضات التي تتزيّا زيّ التقوى والصّلاح،ولا تعلن عن تناقضها، فتحاول إخفاء التشويه بعباءة مقصّبة، والاحتيال على الخراب والموت الروحي الداخلي بزخرفة الأسوار والإبداع في تصميمها، ورفعها، لتغدو سوراً كبيراً يسجن المدينة ويحاصر أنفاسها.

---

(3) بركات، نجوى، (1999). يا سلام. ط1. بيروت: دار الآداب، ص 93.

ونحن، في عالم الرواية الأنثوية، نتنقل غالباً وسط الأنقاض، وآثار الحروب الأهلية، والهزائم، والمدن التي فقدت ملامحها، أو اتّخذت الأسوار علامة لوجودها، لكنْ ماذا خلف الأسوار؟

تختصر طبيعة العلاقة بين النساء والرجال أشكال الخواء الروحي الذي يتحكّم بتلك العلاقات ويصوغها، فباسم الروح يتمّ وأد الروح، ومصادرة آفاق المستقبل لمدن لم تحسن فهم ماضيها: (هدم البنايات القديمة وإعلاء بنايات الإسمنت)،وتعلقت منه لجبال واهية. وتبدو شخصية (نور) ممثلة خير تمثيل لتلك العتمة الروحية و النفسية والحضارية، فالجسد الذي يبدّد في العبث، كالمال الذي يهدر من أجل خنق الملل، كالعمر الذي يضيع في الحبس والكبت، وكالطفلة/الأمل التي توأد بالإهمال، كالفراغ في ترافقه مع الجهل والحبس والمال، كلّ ذلك يقود (نور) إلى عتمتها دون أنْ تستشعر ذلك، وفي تصوير هذه الحالة يوصلنا السّرد إلى مناطق سرّية، توصل الأنثى بالأنثى حين يمنع عنها الرجل. إنّ فضاء الجنسية المثلية لدى (نور) هو فضاء أوجده الحبس والمنع واللامبالاة وسط عالم لا اهتمام لديه خارج دائرة الغرائز، إنّه فضاء يقابله فضاء الشهوة المستَعِرة لدى الرجل (محمود) في عالم المال الخاوي ذاته، وهنا تكشف العلاقة أبعاداً أخرى تطال علاقة الغرب/المادّي/ الانتهازي، العمليّ، الجشع بالشرق المكبوت، الاستهلاكي، الكسول، الطيّب، فميّزة (نانسي) الأمريكية جسدها الأبيض، وجشعها المتيّقظ، وميّزة (محمود) شبقه المكبوت، وماله المتدفق. والفضاء مدينة مسيّجة بالمحرمات، تحسن إعلاء الإسمنت، وإخفاء المعاصي: "مددت رأسي كلّ بيت له سور مختلف من الرخام، من الإسمنت، من الأحجار الطبيعية، كأحجار الجبل، من البلاط، من حجارة المعامل، المزخرفة، البسيطة. سور على شكل قناطر. من علو السور لا يرى إلا خزان البيت. على السور حجر ربط بأغصان خضراء، تتدلّى من سور آخر أشرطة كهربائية، أشرطة تلفون. لا شيء إلا بناء ينتهي تماماً. أسوار عالية. الجديد منها أكثر ارتفاعاً. بعضها ملوّن بألوان جميلة. كأنها لبيوت هادئة، ساكنة" [1] .

تظلّ العلاقة بين المؤنث والمذكّر إذن، شاهداً حيّاً على الانهيارات النفسية والاجتماعية والسياسية، حيث نلاحظ تفاقم التناقض وتنوّع أشكاله، وتقلّبه بين فضاءات الكبت والقمع والعنف، فالمشاهد الصّادمة بين طرفي العلاقة التي تطالعنا في رواية "يا سلام"، هي نتاج سنوات الحرب

---

(1) الشيخ، حنان، (1988). مسك الغزال. ط1. بيروت: دار الآداب، ص80.

الأهلية الطاحنة التي خلّفت عاطلين عن العمل. فأبطالها هم من مخلّفات تلك الحرب: صانع الألغام، والقنّاص، ومسؤول التعذيب وخطيبته، والفضاء هو مدينة يحكمها رأس المال، وتزدهر فيها المصحّات النفسية، وتتكاثر فيها الجرذان. كما أنّ فضاء العلاقة في رواية "مسك الغزال" يتأسّس على التناقض، ولكن ليس بين حالة الحرب والسلام كما في الرواية السّابقة، بل على هوّة المسافة بين الظاهر والباطن، وكأنّه العالم ذاته الذي " يتعقّن، ويتستّر الجميع على تعقّنه

اهترائه" الذي أشارت إليه رواية "فسيفساء دمشقية". فالتقاء الشخصيات وافتراقها تحدّده قوانين المدينة، ولذلك تسهب الرواية في توصيف وتعرية العلاقات السّائدة التي تكشف اختراقاً لتلك القوانين على الأصعدة كلّها، وتنجح الرواية في توصيف ملامح التشويه الممتدّة من الظاهر إلى الباطن، الظاهر الذي يطال وجه الصحراء فيغيّر المعالم ويغير على الطبيعة، فيغتصبها بالإسمنت، والمعدّات الغريبة،وأشجار النخيل البلاستيكية، ويتمرأى على شكل مجمّعات استهلاكية ضخمة، وبيوت فارهة بلا شرفات تحجبها الأسوار.أمّا الباطن فيصطرع بالمكبوتات، وتسوده حالة من الاستغراق المبالغ في مطالب الجسد، والرّقاه السّطحيّ،في حين يخيّم فراغ روحيّ وحضاريّ شامل، وتبدو علاماته في ضياع شخصية (نور) وتملّص زوجها من مسؤولياته، وانكباب (محمود) على ملذّات الجسد، ومعارك (نمر) من أجل التعليم والعمل، ويأس (سهى) ورجوعها إلى لبنان، وانزواء الطبيبة العجوز في مكانٍ هامشيٍّ خارج المدينة، ورفع الأسوار وإعلائها يوماً بعد يوم.

وينحو تشويه العلاقات مَنْحى أكثر بؤساً في رواية "أهل الهوى" [1]، فالبطل المنبوذ من محبوبته، تسعفه ظروف الحرب الأهلية في استبقائها لديه، فتصبح كالرّهينة في بيته، مانعاً إيّاها من المغادرة، وممعناً في إذلالها وضربها كلّما نأتْ بروحها عنه.

ترصد لنا الرواية تحوّلات وانهيارات نفسية البطل، فهو وإنْ كان يعيش على هامش الحرب الأهلية، فإنّ نيرانها قد وصلته، وأثقلت أعماقه بأبخرة اليأس والفزع ومشاعر اللاّجدوى، وتفاهة ذات الإنسان، حين غدت وسيلة لرفع أسهم حزب ما أو طائفة ما (دعايات المحطّات التلفزيّة، ورسائل وداع الشهداء لأهاليهم)، لذلك كلّه، ولأنّ الحياة قد فقدت نبض الإحساس، ودفء المحبة وبراءة الطفولة (استعادة البطل المجنون لذكرياته طفل وفرحه بالمطر والخبز الساخن وحمام أمّه

---

(1) بركات، هدى، (1993). أهل الهوى. ط1. بيروت: دار النهار.

الدافئ)، يفقد البطل بوصلته الداخلية، فتغيّم الرؤية أمامه، ويسلّط جحيم اغترابه على تلك المرأة/الحبيبة، التي شاءت ظروف القتال أنْ تحتجزها لديه. وتعكس اللغة الصوفية الرفيعة الصّادرة عن البطل، عمق إحساسه بالاغتراب عن ذاته، وعن الواقع. وحاجته الماسّة لأرض يغرس فيها جذور قلقه، ومعاناته. وتغدو المرأة المحتجزة موئله الوحيد، ولمّا كانت ترفض ذلك و تقاومه بصمتها، أصبح ضرورياً أنْ يرتطم وجوده بوجودها. لكأنّ الذات الأنثوية هنا هي ظلّ

الذكورة البائسة وقد فقدت جزأها الأنثوي. بإعراضه أولاً عن حياة تفرضها الضرورة، واعتراضه ثانياً على الاستبداد الذكوريّ. ويتأكّد هذا الفقد المعنويّ، حين يصبح ماديّاً. إذ يُقْدِم البطل – في غمرة إحساسه بأنّ المرأة /ملاذ الروح لا محالة هاربة – على قتلها، ليحررها من حبس الجسد، لتصبح روحاً مرشدة بتصوّراتها. والقتل هنا يوحي بأنّ السكينة والسلام قد غادرا إلى الأبد، وأنّ فضاء الجنون – في إقصائه للعقل البارد الذي صنع الحرب الأهلية – ملاذ مَن خرجوا من معادلة القتال، ولا نفع يرتجى منهم في الحرب الدائرة. لذا يغدو فضاء المصَحّ المقابل الوحيد لفضاء المعارك، حين يرتدّ الإنسان إلى مرحلة ما قبل العقل، أو إلى مرحلة براءة الطفولة وسذاجتها، ليعيش كأهل الهوى بعيداً عن جنون الواقع: " لأننا ما عدنا ننفع في شيء قال لي جابر، لا في الحروب ولا في نكاح النساء، لهذا يهتمّون بنا هنا، ولا يلحّون في طلب الأموال من أهلنا، الآن تكلّفنا الدولة. لأننا صرنا أبناءها المدنيين" [1].

يتجدد الإيحاء السابق بأنّ الذات الإنسانية قد انقسمت الى شطرين متنائيين، وغدا من المستحيل استعادة وحدتهما بسبب من تشوّه الواقع، في رواية "النعنع البريّ" [2]، فشخصية (عليا) تبدو الامتداد الطبيعي لشخصية (علي)، أمّا منبع الانقسام فمصدره طبيعة المحيط المحبط، فالشخصيتان تبحثان خلال مسار حياتهما المتشعّب، في القرية ثم في المدينة، عن شروط حياة تليق بالإنسان، وتوّحد شطريْه (المؤنث والمذكر) دون تزييف، وضمن خيار حرٍّ واعٍ، لتصطدما –طوال الوقت– بأسباب مصادرة الذات والطموح والكبرياء، تلك الأسباب التي تزيد المسافة بينهما، وتحيك مؤامرتها ضد لقائهما، واتّحاد خطواتهما.

---

(1) بركات، أهل الهوى، ص165.
(2) عبود، أنيسة، (1997). النعنع البري. ط1. اللاذقية: دار الحوار.

فالدخول في معادلة الواقع يستلزم تنازلاً عن النزاهة، والرضّى بالمساومة، وذلك ما لم تقبله الشخصيتان. وفي الوقت الذي يقرّبهما الموقف الملتزم من بعضهما، يباعدهما الواقع ويقصيهما إلى هامش الحياة (تطرد عليا من التدريس في الجامعة، وتعيّن في وظيفة لا تتطلب عملاً، ويقصى علي ليظلّ على هامش الحياة الثقافية، التي يتصدّرها الشعراء المنافقون)، وإذ تعتم الرواية بناءها السّرديّ على التداخل بين الماضي والحاضر، والتزاوج بين الأسطورة والواقع، فإنّ بطلتها (عليا) التي تمتلك ذاكرة ممتدّة في الزمان والمكان، تبدو مثقلة بهموم الأنثى، منذ

(عناة)، ومنذ التجربة الأولى لاغتصاب الجسد، وامتهان الروح وإذلالها. تلك الذاكرة المثقلة بتاريخ الظلم، المتجددة في أرض الواقع يومياً : (مساومة مالك الأرض لوالدها، اغتصاب الفتاة الخرساء أمامها ، مساومة رئيس الجامعة لها)، تلك الذاكرة وتلك المشاهد والمواقف اليومية، تغيّم الرؤية أمامها، فتلتبس عليها شخصية (علي)، صنو روحها، فتغيب لتحضر في زمانٍ آخر أكثر عدالة. دون أنْ تعرف الوجه الآخر للحقيقة، فـ (عليّ) كان في أقبية التعذيب، وديوان أشعاره كان يتعرض للتزوير، توحي نهاية الرواية بانتحار (عليا) أو باندماجها في روح أنثوية تتشبّع بها الطبيعة، واندغامها بعالم الماء الذي كوّن أصلها حينما ولدتها الموجة، وهذا الغياب يعبّأ بإشارات أسطورية كثيرة تومئ إلى أفول زمن الحب والتوازن، وصعود نجم الأنظمة المتسلّطة، المتسلّحة بالقوة، والعنف، مؤذنة بعصر الاستغلال: " أحد الصيادين قال: هذه الكتب هي دواوين شعر لشاعر يدعى (عليّ)، وكانت في حوزة امرأة تأتي وتروح عند الغروب على الشّط إلى أنْ يخلو من المارّة، عند ذلك تضرم النّار بعدة كتب وتمشي باتجاه الماء ثمّ تغيب" [1].

ليس غريباً أنْ تنبني عوالم "الرواية الأنثوية" في نماذج كثيرة منها على ثنائية الحب/ الحرب، فنحن قد أسلفنا القول في الالتحام ما بين الرواية العربية بعامّة وهموم الواقع العامر بالحروب الأهلية والخارجية والرازح تحت وطأة الاحتلال، ولمّا كانت هموم "الرواية الأنثوية" هي هموم وجود إنسانيّ متأزم، يعيش انهيارات روحية وحضارية، توجّهت هذه الرواية إلى انتقاد طبيعة هذه الحضارة، والقيم السائدة التي تقود لمثل هذا الخراب، وتمثّل ذلك بحالة رفض شاملة لما يجري على أرض الواقع، وسخرية مريرة من أطراف الصّراع الذين يرفعون شعارات متشابهة، ويدمّرون باسمها كلّ شيء، وقد احتلّت قضيّة الحريّة – بما تثيره من إشكالات – مكان الصدارة

---

(1) عبود، النعنع البّري، ص369.

في موضوعات تلك الرواية واهتماماتها. ولأنّ الحرية الشخصية لا تنفصل عن الحرية بمفهومها الشامل، تبدّت العلاقة الإنسانية بين شقّي الوجود – كما صوّرت في الروايات السابقة – علامة حرية أو اضطهاد، وانعكست فيها ظلال التشوّهات النفسية، والتفاوتات الطبقية، فعلاقة (ياسمين) بـــ (نمر) في رواية "بيروت 75" تعكس الفروقات الطبقيّة بينهما، وتوضّح كيف تستغلّ الطبقــة الأرستقراطية الطبقة الكادحة لرغباتها، ثمّ تلفظها ملتفتة إلى زيادة ربحها. تقول (ياسمين) حــين تشاهــد سيــارة فارهــة تصدم طفلاً في عرض الشارع، ثم تمضي مسرعة لتتركه يلفظ أنفاسه

الأخيرة دون أنْ تتوقف لترى ما حلّ به: "هذا بالضبط ما حدث لي ! لقد دهسني نمر بــسيارته دون أنْ يتوقف، الآن عليّ أنْ أتدبر أمري وحيدة" [1]، والدلالة ذاتها نستشفّها من علاقة (نــدى) بـــ (خالد) في رواية "طرف الخيط" .

أمّا الوجه الآخر للعلاقة الإنسانية فهو الكبت والافتقار إلى الحب، والبحث عن سبيل للنّجــاة عبر الجسد،والسّير الدائب وراء بريق اللّذة كما تكشف لنا رواية "مسك الغزال"، حيــث يغــدو الجسد المحرّم غاية في ذاته، وسبيلاً وحيداً لتفريغ الملل والركود، والزمن بطيء الخطوة.

وتفصح روايتا "أهل الهوى" و "يا سلام" عن وجه جديد لعلاقة المذكر بالمؤنث، هــو وجــه العنف والقتل، الذي تناسلت أشكاله في ظلّ الحرب الأهلية،فالنّساء الثلاث المتدثرات بالــسّواد، اللواتي يبدون كنذير شؤم ونبوءة حرب في رواية هي "بيروت 75"، تتحقق نبوءتهن بالكامل في روايات تالية، فكثيرة تلك الروايات التي تسجّل ما تتبّأنّ به مــن دمــار كروايــات: "كــوابيس بيروت"، و"حجر الضحك" و"أهل الهوى"، و"يا سلام" و"بريد بيروت"، إنهــنّ النــساء اللــواتي يعرفنَ سلفاً أنهنّ سيلبسن السّواد، ويندبْن طويلاً حالما يعلن الرجال الحرب .

تستعيد رواية "بريد بيروت" [2] مشاهد مدينة دمّرتها الحــرب الأهليــة عــشية الاجتيــاح الإسرائيلي، وخروج المقاومة من بيروت. والبطلة – وهي مهندسة معمارية – تنقل لنــا آثــار الدّمار مستهزئة من أسباب الصّراع التي يدفع ثمنها الأبرياء، والبيوت والأشجار: "غابــة مــن الأشجار تنبت مكان الإسمنت، بينما في الجنائن والفسحات ارتفعت أشجار من قناني البلاستيك، لا لأنّ المستنقعات فلشت مياهها الآسنة وسط الطرقات، ولا لأنّ المباني أصبحت منهارة،ونصف منهارة، حتى المشيّدة حديثاً هي منهارة سلفاً... كيف أتعرّف علــى مدينــة رضــيت بــالوجوه

---

(1) السمان، بيروت 75، ص86.
(2) الشيخ، حنان، (1996). بريد بيروت. ط1. بيروت: دار الآداب.

العصبيّة التي تبحث عن الشعر الأشقر، والأعين الملونة،لتخطفها كما في قصص الأطفال.. ورضيت أنْ تقلع شجرة البلح التي يعود عمرها لمئة سنة، والتي تصل إلى باب السّماء ليثبّت مكانها صاروخ يذوّب حتى حشوة الأسنان الرصاصية"[3].

يتوافق الخراب الذي يعمّ على المدينة بخراب العلاقات الإنسانية، وتتشظّى تلك العلاقات كما تتشظّى البنايات والأحياء السكنية،وضواحي المدينة المقسّمة التي مزقتها الحواجز ذات

الانتماءات المتباينة، فنشهد انتهاء علاقة (أسمى) بـ (ناصر) الفلسطيني بُعَيد خروجه من بيروت إثر الاجتياح الإسرائيلي وخروجه من جلده الثوريّ فيما بعد، وتنقل لنا البطلة مشاهد من حياة جدها- الذي يمثل الطبقة الإقطاعية- ومدى فرحه وتهليله لمقدم إسرائيل، كي يستعيد أرضه التي تقاسمها أبناء الفلاحين إبّان الحرب. ومن ناحية أخرى تفصّل في تصوير استغلاله لأجساد الخادمات في بيته الكبير.

جميع الحقوق محفوظة

ووسط مظاهر الدّمار التي غيّرت ملامح المدينة. نطل على حياة(أسمى) الداخلية في سرد صريح يزيح الستّار عن تخبّط الذات، وتدّرعها بالعلاقة مع الرجل لرد وطأة الحرب، وللبحث عن بقية من أرض صلبة يمكن الوقوف عليها، فطبيعة العلاقات المجّانية أو الآنيّة، أو تلك تستبطن تواطؤاً مع الرغبة في الخلاص والهرب، تتشابه مع مجّانية ما يحدث في فضاء المدينة وعبثيّته: فـ (ناصر) قد تخلّى عن الثورة التي آمن بها، والجدّ يهلّل لإسرائيل، والشباب يدخلون الحرب من باب اكتشاف سرّ اللعبة الجديدة (المصفّحة)، والجنوب الفقير يزرع الحشيشة ويصنّعها على وقع البسملات، ليصار إلى تصديرها عبر بيروت الشرقية المسيحيّة، ورسّام الشهداء (الأحول) يلاقي رواجاً منقطع النظير، يعتاش من رسم صور الشهداء وصور مشاريع الشهداء القادمين، وذلك في المكان الذي تسمّيه أمّه (المزبلة)، وفي ظلّ هذا الجنون، تغلق السّبل أمام المهندسة المعمارية التي حاولت حماية روحها، وحماية المدينة بلا طائل: "ربّما كان علينا أنْ نخترع مادة جديدة للبناء، أو ربّما كان علينا أنْ نكتفي بهندسة الملاجئ" [1].

وحين تجد (أسمى) في شخصية (جواد) موئلاً إنسانياً يحمي ذاتها المشتّتة من الانقسام بين مطالب الروح ومطالب الجسد، وتخال أنّها قد وجدت المهرب النهائي من حصار المدينة

---

(3) المصدر نفسه، ص30-31.

(1) الشيخ، بريد بيروت، ص182.

المنهوكة، تكتشف أنّها مسكونة بها، وأنها لا تستطيع فراقها بعد أنْ احتملت معها جنون المرحلة السابقة كلّها، فتختار البقاء، وترفض فضاء الآخر (باريس)، واجدة العزم من جديد: "وكان النشاط قد دبّ بأوصالي من جديد، وعاد الدم يتدفق بي، ويصل حتى أظافري. فأنا سأواجه من جديد المدينة التي جعلت حربها تموت من التعب" [2].

وبعد، فلقد توضّح لنا كيف كان خطاب المرأة في "الرواية الأنثوية" خطاباً كاشفاً عن تراجع

حضارة الذكورة وفشلها في تدارك مشاكل الإنسان. وكان المدخل الذي اخترناه لسبر أغوار هذا الخطاب هو العلاقة الثنائية بين المذكر والمؤنث في دلالتها على مجمل العلاقات السائدة، ومنطقها الذي يقود لكوارث نفسية واجتماعية. وقد ظهرت المرأة في هذه الرواية كرمز دالّ أكثر من كونها صورة واقعية، حتى لدى الكاتبة (سحر خليفة) التي لم تبارح أسلوبها الواقعيّ في رواياتها التي سبقت رواية "الميراث".

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ "الرواية الأنثوية" لم تقترح عوالم أنثوية مغايرة لتلك العوالم والفضاءات التي انتقدتها، فلم تقدّم البديل. غير أنّه يمكننا استشفاف إشارات متناثرة إلى تلك العوالم الأنثوية على امتداد تلك الروايات، ففي رواية "أهل الهوى" يبدو فضاء مستشفى المجانين هو البديل عن الواقع، حيث تدور الحرب، وفي هذا الفضاء، لا يستعيد البطل سوى ذكريات الطفولة والحنان الأموميّ، وحالة الانسجام بين الطبيعة والبشر من جهة، وبين البشر أنفسهم من جهة أخرى: "حين تمطر كنّا نهدأ.. إذ تنقلنا الخشخشة اللطيفة على أمكنة نعرفها دون أنْ نتبيّنها، فنشمّ روائح أليفة تشبه مياه الحمام الدافئة التي تتبخّر بتؤدة فوق رائحة البوابير مرسلة حشرجة لطيفة.. أو كنّا على صوت المطر نقف على أبواب الأفران الدافئة ننقل الأرغفة الساخنة من يد إلى يد ونحن ننظر إلى السماء " [1].

والعالم الأمومي ذاته يلجأ إليه بطل "حجر الضحك"، فكلّما اشتدّت وطأة المعارك ازداد هوساً بنظافة وترتيب غرفته، وتأمّل نظامها الذي لا تشوبه شائبة: "بعد المعارك تعود غرفة خليل إلى حال من النظافة والانتعاش يشبه أنْ يكون ملتزم البناء قد خرج لتوّه منها. تعود جديدة. يلتمع

---

(2) المصدر نفسه، ص293.

(1) بركات، أهل الهوى، ص39.

بلاطها، وتفوح منها عطور الصابون والمنظفات والمطهرات"[2]، "تتحول غرفة خليل، بعد الحروب إلى بيت صغير"[3]. يختزن هذا الموقف تعبيراً دالاً على الارتداد من مجتمع الذكورة الغارق في الدماء إلى مجتمع الأمومة الدافئ، ويمكننا الإشارة هنا إلى المقارنة التي تقيّمها د. يمنى العيد بين شخصيتي (لينا) في رواية "أنا احيا" و(خليل) في رواية "حجر الضحك" فـ (لينا) تتّجه حركاتها إلى الخارج الذي لا يريدها، أما خليل فتتّجه حركته من الخارج الذي لا يريده إلى

الداخل الذي يشعره بالأمان[1]. وفي رواية "النعنع البري" نتجوّل في عالم مائي يلد الشخصيات (عليا وليلى)، ويستعيدها إليه، وتظهر الرّبات/الأمهات في غير عصر بمسميّات جديدة ، ويظلّ البيت القروي الذي تديره أمهات صامدات المكان الأكثر رسوخاً وامتزاجاً بالحياة، وينهض للمدينة التي تبيع روحها للمال . ويحتلّ البيت الأموميّ مكانة أساسية في رواية "حياة وآلام حمد بن سيلانة"[2]، إذ تنتهي رحلة البطل الوجودية، في بحثه عن مغزى الحياة والموت، تنتهي رحلته باختياره العودة إلى البيت والبحث عن مفتاحه، كما أدرك جلجامش من قبل، أنّ سرّ الحياة هو في الحياة نفسها، وتأخذ العودة إلى البيت هذا المغزى إذ تكون نهاية تأمّل طويل، وتجربة صعبة، دون أنْ ننسى أنّ (حمد) كان تربية أمّه، وأنّ رحلته كانت ليفهم سرّ موتها الذي صدمه. وتقدِّم لنا رواية "باص الأوادم" [3] إلماحات هامّة إلى ما ينقص هذا العالم، ففي قصّة متفرّعة عن الحكاية الرئيسة لـ "باص الأوادم" الذي هو درب الحياة، يتعرّف ركّاب الباص قصّة حقول الزيتون التي اصفرّت، ولم ترجع لها الحياة إلاّ حينما عُزفت لها الموسيقى، ويعيد السّرد بناء فضاء مهمل ومحتقر، هو فضاء المطبخ:"المطبخ هذا العالم السحري الذي تفتّحت عيناه عليه، عالم النسوة بامتياز.شبق حركاتهنّ رواحهنّ ومجيئهنّ وجلبتهنّ، تعاطيهنّ مع

---

(2) بركات،هدى، (1990). حجر الضحك. ط1. بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر، ص13.
(3) المصدر نفسه، ص14.

(1) ينظر العيد، الخطاب النسوي المضاد، ص19من هذا البحث.
(2) بركات، نجوى، (2000). حياة وآلام حمد بن سيلانة. ط1. بيروت: دار الآداب.
(3) بركات، نجوى، (1996). باص الأوادم. ط1. بيروت: دار الآداب.

المواد...روائح السكّر المحروق،والحنّة،العرق والعطـــور،روائح الأجـــساد الفتيّـــة المـــشدودة والشـــائخة المترهلة"[4].

ونلاحظ أنّ الأم في رواية "يا سلام" هي الشخصية الوحيدة التي تقوم بفعل إيجابي ضد العالم المشوّه الذي تكتشفه، وحين تقرر قتل ابنها (القنّاص)، يكون ذلك لأنّه خـــان حليـــب الأم الـــذي رضعه صغيراً.

أمّا بطلة رواية "بريد بيروت" فإنها توجّه ثلاث رسائل من رسائل الرواية، واحدة لـــلأرض والثانية للحرب، والثالثة لبيروت، في مساواة لها مع البشر، أمّا حين تختار في النهايـــة، فهـــي تختار المدينة، والاستقرار فيها، على الرغم من إغراء السفر الذي ارتبط بالحبيـــب، بـــل نجـــد البطلة تعامل المدينة كلها وكأنها بيتها الخاص الذي أعمل الآخرون فيه خراباً، لترى في النهاية أنّ استمرارها في الوجود هو في ذاته نجاح كبير "أتصالح مع إحباطي ، و أقنعـــه أنّ مـــجـــرد

جميع الحقوق محفوظة

تواجدي في بيروت، طوال سنينك هذه معناه أني أعمل ليلاً نهاراً " [1]. وسنجد في رواية "حياة وآلام حمد بن سيلانة" منطقاً خاصّاً بالحمار، وباب البيت، والنافذة، فالكلّ يتنفّس حياة في رواية المرأة الأنثوية.

لقد قدّم الفصل السابق رؤية حاولت أنْ تتّسم بالشمول لخطاب المرأة في الرواية النسوية في بلاد الشام، وقد أظهر التحليل، أنّ جُلّ خطاب المرأة كما تبدّى في رواياتها هو خطاب نـــسوي بمعنى الاحتجاج والغضب وسرد المظالم، والدّفاع عن الذات، وانتقاد المجتمع الـــذكوريّ الـــذي يزري بالمرأة.

بينما تراجع الخطاب التلقيديّ الذي يكرّس صورة المرأة كما يريدها المجتمع، وبدأ خطـــاب المرأة في "الرواية الأنثوية" يتّجه إلى انتقاد بنى المجتمع المختلفة التي أوقعته في أزماته الكبيرة، وهزّت صورة الإنسان العربي أمام نفسه، لذا جاء خطاب المرأة في هذه الرواية أكثـــر انفتاحـــاً على قضايا المجتمع والوجود، واندغاماً مع الأحداث المصيرية التي تحكمـــت فيـــه، وظهـــرت صورة المرأة وصورة الرجل كأنماطٍ عامة أو رموزٍ تكشّف غير دلالة بحسب القـــراءة التـــي تتواصل مع النص كما سيوضّح ذلك بتفصيل الفصل التالي.

---

(4) بركات، باص الأوادم، ص53.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) الشيخ، بريد بيروت، ص183.

الفصل الثاني: نماذج بدئية نسائية في رواية المرأة

مدخل

أولا : نموذج الإلاهة الأمّ

أ- المريميّة

ب- الشيطانية

ج- الإلاهة الأمّ

ثانيا : نموذج المحاربة:

أ- كارهة الرجال: المغوية المهلكة

ب- اللاّمنتمية

ج- الباحثة عن الأنيموس

د- أخت الرجال

جميع الحقوق محفوظة
مركز الإعلام الرسائل الجامعية

ثالثا : نموذج البغي

رابعا : نموذج شهرزاد

خامسا : نموذج المتصوّفة

سادسا : نموذج المرأة الجسد

سابعا : نموذج ولاّدة

مدخل

تنطوي تنوّعات النماذج النسائية البدئية الموغلة في القدم على نمطين أساسيين متناقضين، هما النمط الإلهي والنمط الشيطاني، حيث تتدرج ضمنهما نماذج إيجابية وأخرى سالبة كالإلاهات ربّات الخصب والحكمة وحارسات الغلال والأطفال من جهة، وربّات الانتقام والجميلات المغويات القاتلات من جهة أخرى. ويختزن هذا التناقض في أعماقه دلالة على التحول من سلطة العصر الأموميّ إلى سلطة العصور الأبوية القائمة على الاقتتال والحروب. فأثناء هذا الانتقال الذي جرى على خلفيات سياسية وصراع حضاري طويل الأمد [1]، جرى تحوير صور الربّات الرحيمات حارسات الأطفال والأحلام، إلى مغويات شريرات قاتلات، يستخدمن جمالهن وصوتهن الساحر في إغواء الرجال تمهيداً للتخلص منهم [2]، فهل جرى من هذه الزاوية أيضاً تشويه صورة الكاهنة وعارفة الأسرار لتغدو الساحرة الشريرة ذات المكائد والأخطار؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

تحفظ ذكريات العهد الأمومّي صوراً لنساء فائقات القدرة، يَقُمْن بإدارة عالم متناغم خال من الحروب الهجوميّة، ويمتزن بشخصيات واثقة مليئة بالعزم والنشاط، متنوعة الأعمال، ومهمّاتهنّ ليست مقصورة على الدور الجنسي كما تمّ تصويرها من قبل المجتمعات الأبوية، وتوضح مارلين ستون هذه المسألة قائلة: "ينظرون إلى الدين الأنثوي في معظم النصوص الأركيولوجية باعتباره "عبادة خصوبة"، مما يكشف المواقف تجاه الجنسانية التي تتمسك بها الأديان المعاصرة، ... ولكن الحقيقة الأركيولوجية و الميثولوجية لتقديس الآلهة الأنثى كخالقة، ومقوننة للكون، ونبيّة، و مانحة المصائر الإنسانية، ومبدعة وشافية، وصيّادة، وقائدة جريئة في المعركة، تبين أنّ "عبادة الإخصاب" قد تكون تبسيطاً كبيراً لمركّب البنية "اللاهوتية" [3].

ومن الأمثلة الدّالة على ذلك التحوير في مغزى النماذج البدئية النسائية، ما طال نموذج المغنية / المهرّجة (بـــابـــو) الذي حلّله د. حنا عبود بتفصيل وافٍ، إذ يكشف تحليله كيف ارتبط

---

(١) ستون، مارلين، (1998). يوم كان الرب أنثى. ترجمة حنّا عبود، ط1، دمشق: دار الأهالي، ص 70 وما بعد.

(2) عبود، حنا، (1999). النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري. ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب ص 145-147.

(3) ستون، يوم كان الرب أنثى، ص20.

الغناء ونموذج المغنية في العصور الأموميّة برسم الضحكة على وجه الآلهة الأم التي حزنت على اختطاف ابنتها، فعمّ اليباس والقحط وجه الأرض لحزنها، لكن الطبيعة رجعت لتزدهي عطاء وخصباً، حينما نجحت المغنّية / المهرّجة، في رسم البسمة على وجه الآلهة الحزينة،

وفيما بعد غدا دور المغنّية/المسلّية موجّهاً للترويح عن الرجال، وتصنيع الفرح لهم، في نماذجه العديدة منذ الجواري والقيان، مروراً بشهرزاد، وصولاً إلى نماذج العالمة، وفتاة الملهى، وستّ الصالون في عصرنا الحاضر [1].

إذن، فقد تبدّل الدّور بتبدّل الحال، فبينما كان الغناء والفرح يمارسان لإعلان مواسم الخصب، والاندماج بروح الطبيعة المتفجّرة جمالاً وعطاءً في فَصْلَيّ الربيع والصيف، دون أن ينطوي ذلك على بعد جنسي ظاهريّ (فهو موجّه من الأنثى إلى الأنثى)، أصبح لهما طابع الترويح عن النفس / نفس الرجل، ليس إلا، ودون أنْ ينفصلا عن مغزاهما الجنسي.

والسؤال هنا: ما الصور والنماذج النسائية البدئية الحاضرة في رواية الكاتبة العربية قيد دراستنا هذه، وما النماذج التي تواترت في هذه الرواية؟ وما دلالاتها ؟ ففكرة النماذج البدئية قائمة على أساس التشابه الكامن وراء التنوّع الظاهري في الصور والأخيلة التي تنتجها الذائقة الإنسانية، تلك الصور الرمزية التي تتسرب من لاوعي جمعيّ يضمّ البشرية، وذاكرة مشتركة تجد تعبيراتها في النماذج البدئية، ويوضّح لنا يونغ – العالم النفساني المسؤول عن فكرة اللاوعي الجمعي – طبيعة هذه النماذج الأصليّة أو البدئية التي تسكن لاوعي الإنسان وتتسرّب إليه من أعماق الذاكرة وطبيعة التجارب المشتركة التجارب القديمة الخاصة بالنوع البشري، شاقة طريقها عبر الأحلام والفنون: "إن النموذج الأصلي هو الميل إلى تشكيل تصويرات... لموضوعة أو فكرة رئيسية، تصويرات قد تتفاوت في تفاصيلها كثيراً، إنما لا تفقد نمطها الأساسي، مثال على ذلك، هناك كثير من التصوّرات لعداء الإخوة، لكنّ الموضوعة نفسها، تبقى هي ذاتها" [2].

تكشف صورة المرأة في الرواية النسائية في بلاد الشام، عن انشغال السّرد النسائي بأنماط

---

(١) عبود، النظرية الأدبية الحديثة، ص 167-176.

(2) يونغ،كارل،(1987).الإنسان ورموزه، ترجمة عبد الكريم ناصيف.ط1.عمان: دار منارات للنشر.ص 52.

معيّنة – دون غيرها – من النماذج البدئية النسائية، ذات الحضور الممتدّ في الذاكرة الإنسانية، واللاوعي الجمعي للكاتبات.

فقد فاجأتنا رواية المرأة قيد الدراسة هنا باحتفائها بنماذج نسائية فارقت توقعاتنا، من مثل نموذج المحاربة، أو نموذج الإلاهة الأموميّة، وكأنّ لاوعي الكاتبات يقيم تواصلاً سرّياً مع عصور غابرة تجلّت فيها شخصية المرأة المستقلة، ذات القدرة والمعرفة، حينما كانت الأنوثة أصلاً يُحْتَفى به كالذكورة، ولم تكن نقصاً لا سبيل إلى تداركه.

بيد أنّ غلبة النموذجين السابقين وحضورهما البارز في الرواية النسائية يحمل في طيّاته إشارة إلى المفتقَد كذلك، فأنْ تختار المرأة دور المحاربة، يعني ذلك ضمناً خضوعها لظروف تضطرها إلى إعلان الصّراع، ورفع راية القتال، دفاعاً عمّا طُمِسَ من أنوثتها الكامنة، وبحثاً عن أنوثة كاملة، لا تتحقق دون استنهاض جانبٍ هامّ من كينونتها، يتعلّق بصفات حُرمت من امتلاكها بفعل التربية وسطوة الأعراف الذكورية: كالشجاعة، وحسّ المبادأة، والاستقلالية، والتفكير العقلاني، التي هي جزء أساسيّ من ذاتها الداخليّة أطلق عليه يونغ مفهوم "الأنيموس" [1]، الذي لا تكتمل الذات إلا به.

يوضّح لنا يونغ أنّ الذات الأنثوية لا تصل إلى توازنها المطلوب دون اكتشافها للجزء المذكّر منها وتفعيله، أو بالأحرى كسب صداقته. وبناءً على ذلك فإننا نرى أنّ الإحساس بالنقص والاحتدام النفسي الذي نجد أمثلة كثيرة عليه في السّرد النسائي إنْ هو إلاّ أحد أشكال التعبير عن ضياع أو فقدان هذا الجزء من الذات، أو هو نتاج الحرمان من تفعيله لظروف اجتماعية قاهرة. وبذلك، فإنّ صورة الذات الأنثوية المحاربة على امتداد السّرد النسائي بتنوعات نماذجها كاللامنتمية، وكارهة الرجال،والباحثة عن الأنيموس، وأخت الرجال، هي ذات باحثة عن الكمال

---

(١) فرانز، م.ل.فون، عملية التفرد، في كتاب الإنسان ورموزه، ص 161.
والأنيموس هو الذكر الداخلي في الأنثى، وتقابله الأنيما وهي الأنثى الداخلية في الذكر، وحين يؤثّر الأنيموس إيجابيا فإنه يجسّد روح المغامرة والشجاعة والصدق والعمق الروحي، أما تمثله السلبي فيظهر في الإحساس بالتفاهة والعدمية واللاجدوى، والعدائية تجاه الآخرين والتعصب للرأي الشخصي. وفي المقابل فإن الأنيما الإيجابية في الذكر تتبدى في قوة الحدس، والقدرة على الحب والإحساس بالطبيعة، فتعمل كمرشد داخلي بالنسبة لصاحبها، أما تمثلها السلبي فيظهر في الاستسلام للأوهام و إحساس الفشل، والعجز عن التغلب على صعوبات الحياة.
وما يحدد سلبية الأنيموس والأنيما أو إيجابيتهما، هو شخصية الأم بالنسبة للذكر وشخصية الأب بالنسبة للأنثى كما ترى مدرسة التحليل النفسي، ينظر ص: 152–167 من المرجع نفسه.

الأنثوي، الذي سيجد تعبيره الأمثل في النموذج الأنثوي الآخر: "الإلاهة الأموميّة".

غير أنّ استعادة الرواية النسائية للنموذج الأخير لم تتمّ دون مسيرة روائية نسائية تقلّبت فيها صورة الأمّ، ومرّت بأطوارٍ عدة بين الرفض والقبول، وبين السّلب والإيجاب، ممّا ستفصّل في تحليله الصفحات التالية. أما النماذج البدئية الأخرى الحاضرة في الرواية النسائية. أو نموذج البغي أو نموذج المتصوّفة الزاهدة، أو النموذج الشهرزادي، فهي نماذج ذات خصوصية في السّرد النسائي، وإنْ لم تطغَ في حضورها على النماذج السابقة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

أولاً: نموذج الإلاهة الأموميّة:

أ. المريميّة:

تُرْسَم صورة الأمّ المريميّة كشخصيةٍ تقوم في عمادها على التضحية والعطاء فتتنكّر لمطالب ذاتها، وتهمل حاجاتها الشخصية مقابل اهتمامها بحاجات عائلتها أو ابنها الوحيد، ويتمثّل نموذجها البدئي بشخصية مريم العذراء، ولا تمتاز صورة الأم المريميّة بميزات خاصة بها، فهي تحضر كنمط أعلى للتضحية والإيثار، فتظهر بدور الحامية، ومنقذة الصغار، أو الزوجة الصابرة المخلصة، أو الأرملة الزاهدة المنكبّة على تربية ابنها أو أبنائها. فالأم المريميّة تبدو أنثى تقوم بدور مقنّن موجّه لخدمة البناء الاجتماعي واستمراريته دون أن تعير ذاتها التفاتاً، فهي تقوم بدور الرعاية والعطف والحنان بتفان منذ كانت الأم لصيقة بأطفالها، لكنْ مع اقتصار حضورها على هذا الجانب الوحيد. لذا يشكّل هذا النموذج تراجعاً على مستوى فعالية الذات الأنثوية، التي تتوارى إلى الظلّ، وتُفني نفسها من أجل إبراز غيرها، فدأبها وعملها تظهر نتيجتهما في ابنها، أو أبنائها، الذين يشكّل نجاحهم مكافأتها الشخصية على التضحية والصبر، كما في روايات كثيرة من مثل: "كفاح امرأة" و "مريم" و "سلوى" و "لينا" و "إلى اللقاء في يافا" و "الحب والخبز" و "الجذور"، و"الإقلاع عكس الزمن" وغيرها.

يكشف لنا السّرد النسائي عن ردود فعل متباينة تجاه الأمّ المريميّة، فقد حظي هذا النموذج البدئي بالاحترام والتمجيد والتهليل في مرحلة من مراحل السّرد النسائي، هي الرواية النسائية "التقليدية المؤنثة"، ثم سَرعان ما انقلب هذا التمجيد إلى رفضٍ ساخطٍ غاضب في "الرواية النسوية"، ليعود فيحظى بالتبجيل مرة أخرى مع "الرواية الأنثوية" بعد أنْ يتمّ توحيده مع نموذج الإلاهة الأمّ بمزاياها العديدة، ليغدو محمّلاً بخصائص الأنوثة المفتقدة التي ينقّب عنها وعي الكاتبات، وليستعيد أخيراً ما سُلِبَ منه.

ففي المرحلة التي عكست جانب الرضى عن نموذج الأمّ المريميّة، حظيت تلك الأمّ بتقديرالمجتمع المحيط بها واحترامه، وتمّ ردّ الجميل إليها في مرحلة الكهولة، بأبناء بررة يحبون راحتها وإسعادها، وبدا جليّاً أنها أطاعت التقليد الاجتماعي الذي يتوقع منها التفاني، والتعالي على رغبات الذات، أيّما طاعة وأخلصت له أحسن الإخلاص.

لكنّ تلك الطاقات الأنثوية الموجّهة بإصرار نحو بناء حياة أخرى كما في روايات " كفاح أمّ" و "مريم" و "الجذور" والمستقبَلة بالترحاب والعرفان، أخذت تُواجَه بالرفض والاستهانة والتشكيك في روايات تالية، ثارت على نموذج الأمّ المريميّة وعلى نمط التضحية والعطاء الذي يمثّله، ونمط الاستجابة الاجتماعية العمياء الذي ينطوي عليه.

ابتدأت صورة الأمّ المريميّة الطيّبة بالاهتزاز مع رواية "أنا أحيا" لليلى بعلبكي، حيث جرى رسم صورة كاريكاتورية مبالغ فيها لتلك الأمّ السالبة، فظهرت مترهلة الجسد خاوية الروح، لا يعلو صوتها إلاّ بأوامر الوالد، فتمثّلت صورة بشعة لانتفاء الخصوصية، فإنْ هي إلاّ ظلّ واهٍ لذاتٍ تئِدها القوانين الاجتماعية السائدة، أما عطاؤها فلا يميزها، إذ لا تملك سوى العطاء. وهنا يغدو الرفض رفضاً مضاعفاً لكلّ ما يذكّر بنموذج الأمّ المريميّة من فكرة الأمومة، أو تقبّل الجسد، أو العلاقة بالرجل أو علامات الأنوثة، تردد الابنة: "منظر اللحم، لحم والدتي يثير قرفي، إنها أنثى، إنها مصدر عطاء،إنها ينبوع يتدفق،تلزمه مجار كثيرة، واسعة، عميقة ليصبّ فيها"[1].

لا يحيل المقطع السابق إلى السخرية من نموذج المضحيّة حسب، فالاحتدام الذي تضج به رواية "أنا أحيا" يوحي بالمرارة واليأس من إحداثِ تغييرٍ في النموذج الأنثوي السائد اجتماعياً من جهة، والفزع والرعب من استحواذ هذا النموذج السّائد على ذاتها من جهة أخرى.وكثيرة هي مقاطع الاحتجاج الموجّهة لنمط الأمّ المريميّة النابعة من الرعب نفسه:" فلا أذكر أنّ أمّي كان بإمكانها أنْ تردّ على اعتداءٍ أو تجريح أو عتاب،كانت كالنعجة التي تساق إلى الذبح"[2]، بل إن هذا النموذج يغدو مكروها من الجيل الجديد بإناثه وذكوره، كما في رواية " الآلهة الممسوخة"، ورواية "الصبّار" : "هذه الأم أكرهها لأنها تجسّد الخنوع"[3].وتقدّم لنا روايات إملي نصر الله "طيور أيلول" و "شجرة الدفلى" و "الرهينة" انتقاداً واضحاً لهذا النموذج الذي يغدو أداةَ في متناول النظام الاجتماعي،قد يوجّهُهَا للحدّ من انفلات طاقات الأنوثة، فالأمّ في رواية "شجرة الدفلى" تتعاون مع "أبي دعاس" ممثّل هذا النظام،في اغتيال طاقة الرفض لدى ابنتها،وتمارس الدور نفسه أمّهات كثيرات في رواية "طيور أيلول"،أمّا والدة "الرهينة" فلا تبدي أيّ اعتراضٍ على رهن حياة ابنتها لصالح مالك الأرض، والأمّ في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" لا تعدو كونها شاهد صمت على عذاب ابنتها،التي بدأت تدرك نواقص أمّها التي "قلّما تحتج أو تناقش،دائماً مستعدة لتلقي الأوامر"[4] .

كما نستشفّ الرفض الساخط للنموذج السابق في روايات عديـــدة من خـــلال وصـــفـــهـــا

---

(١) بعلبكي، أنا أحيا، ص 107.
(2) قعوار، نجوى، (1996). سكان الطابق العلوي ط1. عمان: إصدارات اللجنة الشعبية لدعم الانتفاضة.
(3) خليفة، سحر، (1978). الصبّار. ط2. بيروت: دار ابن رشد، ص 214.
(4) الإدلبي، دمشق يا بسمة الحزن، ص 118.

للإنزلاقات النفسية والروحية التي ينجرف إليها هذا النموذج بسبب من فراغه الداخلي، كما في روايات "فرس الشيطان":نساء محمود،و"عبّاد الشمس":النساء في مشهد حمّام النساء "ومذكرات امرأة غير واقعية":الأمّ وجاراتها،و"الصبّار":أم صابر، و"مسك الغزال":حفل النساء، و"الميراث" نهلة وانهيارها النفسي، و"فسيفساء دمشقية":شخصية بوران وبناتها.

لم تَعُد صورة الأمّ المريميّة مثار إعجاب إذن، فهي صيغة أموميّة محدودة الكفاية، إذ ترتبط فعـــاليتـــها بفعاليّة جسدها، وقدرتها على الاحتمال و التلوّن حسب مشيئة النظام الاجتماعي الذي تخضع تحت وطأته دون أنْ تعي ذلك. وقد تبدّت مهام النقد والرفض صادرةً عن جيلٍ جديد يطمح في مشاركة أعلى نصيباً، ويمتلك وعياً آخر لذاته، بل إنّ بعض سهام النقد والرفض صدرت عن النموذج ذاته أحياناً كما نلاحظ في شخصية (فطوم) في رواية "حي اللجّي" ، التي نزعت ثوب الاحتمال والصمت، وحظيت بشيء من الاستقلالية والشعور بخصوصية ذاتها عبر العمل.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ب. **الشيطانيّة:**

تختزن النماذج البدئية للإلاهة الأموميّة نمطاً مناقضاً للوجه الطيّب الذي تمثّل في نموذج الأمّ المريميّة، فالأم قد تنزع أحياناً للتعبير عن غضبها وثورتها، فتنزل حمم نيرانها على الجميع، فالأمّ المنتقمة الشريرة، تبدو في تقديرنا تعبيراً عن مخاوف اجتماعية قديمة ارتبطت بطاقة الأنوثة وحيويتها، وإذكاء تلك الصورة يحفّز على وضع المزيد من القيود حول المرأة كي لا تخرج عن السيطرة.

أمّا في مجالنا هنا، الرواية النسائية، فقد ارتبطت الأمّ الشريرة بطبيعة الأدوار الاجتماعية، حيث أُلصِقت هذه الصفة بالأمّ المتمرّدة على دورها الأموميّ الأول الذي يستبطن التضحية بالذات،أو المرأة الخارجة عن حدود المسموح الاجتماعي،وذلك في مرحلة الروايـــة التقليدية/المؤنثة، ففي رواية "المتمردة" تُصاغ صورة الأمّ انطلاقاً من الرؤية السابقة،فتبدو أسيرة قوى شيطانية تتحكم بها،وتجعلها تقسو على ابنتها قسوة بالغة، وتطلق النار على والدها، لتصاب من بعد ذلك بالجنون. دون أنْ يُأخذ في عين الاعتبار المعاناة التي عانتها الأمُّ نفسُها جرّاء قوانين المجتمع ومعتقداته.

بيد أنّ صورة الأمّ الشيطانيّة ستخضع للتغيير في الرواية النسوية، حيث ستكتسب ملامح القسوة والشرّ كلّما غدت ممثّلة للنظام الاجتماعي، ومدافعة عن بنيته، فالأمّ في رواية "في الليل" تغدو حاجزاً إضافياً ينتصب أمام البطلة، ويمنعها من الخروج، و(أمّ عادل) في رواية "الحب المحرم" تحوّل حياة ابنها وحبيبته إلى جحيم، بفضل حرصها على عدم الإخلال بالمعادلة الاجتماعية والطبقية، بينما تسهم (أمّ نجلا) في رواية "شجرة الدّفلى" في التعجيل بنهايتها جرّاء خضوعها للعرف الاجتماعي وخوفها من اختراقه، وتقوم بالدور نفسه الأمّ في رواية "مواويل الغربة".

لا ترتبط النظرة السالبة للأمّ في النماذج السابقة بمعتقدات حول قوى شر تسكن تلك المرأة، بل بانتقاد للذات الأنثوية التي سمحت بأنْ تتحوّل إلى أداة ضغط اجتماعية ذكورية،تمنع التواصل بينها وبين الذات الأنثوية الأخرى، وتصلح علاقة الأمّ بابنتها في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" أنْ تكون ممثلة للفكرة السابقة.

فـــ(عفاف) التي سخطت على أمّها،وتمرّدت على أسلوبها في التربية ورفضته ما استطاعت إلى ذلك سبيلا وكانت تناكفها وتقاوم الانصياع إلى أوامرها الكثيرة،نجدها في النهاية تتعاطف مع تلك الأمومة حينما تلمس ضعفها،وتكتشف أنّهما كانتا ضـــحيتين للنظام المتسلّط ذاته:"هزلتْ

أمّي وضاع مـــن ملامحها التحدّي والسلطان، آه كم يفسدنا الدهر يا أمّي لكنك الآن أجمل. فيك سمات الروح التي بحثت عنها فيك كثيراً فيما مضى.وقد كنت قاسية حقاً"[1] .

---

(١) خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص121.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج. الإلاهة الأموميّة:

تفصح رواية المرأة بشكل مباشر، أو غير مباشر عن ميلٍ عميقٍ إلى تحقيق سمات الإلاهة الأموميّة في شخصية بطلاتها، فكثرة من البطلات ينزعن إلى الاستقلالية، وإلى رفض الصيغ الاجتماعية ذات الطابع الذكوري التي تقصيهن إلى الظلّ، وقد سبق أنْ أشرنا إلى اختراقات مارستها البطلات ترمز إلى ذلك الشوق الأصيل المتمكّن في وعيهن نحو أزمان قديمة حين امتلكن فيها حرية الفضاء والفعل والاختيار، وقد لاحظنا كيف تتحسّر البطلات على احتلال الأماكن كلّها من قبل الذكور، وعلى مصادرة حقهن في الوقوف أو المشي في الشارع، فيعمدن إلى اختراق تلك الفضاءات التي غدت محرّمة ، أو يعْمَدن إلى التنكّر للأنوثة كي يمتلكن حرية فعل كبير كالمقاومة، أو حرية أفعال لا تقل أهمية من وجهة نظرهن من مثل: "الخروج إلى الشوارع والحارات في أي ساعة كانت دون مندوب من الأهل لمرافقتي، التسكّع في الطرقات المتربة بين البساتين دون رقيب أو حسيب، أنْ أدرس في ليالي الصيف المنعشة على ضوء مصابيح الشوارع كالصبيان، وأنْ أرافق من أريد دون تدخل العائلة واختياراتها.." [1].

تستبطن تلك المطالب الطفولية حسّاً عميقاً بغربة الأنثى،ومصادرة هوائها الخاص الذي تشبّع بمُثُل الذكورة المستبدّة،تردد بطلة رواية "بنات حارتنا": "سرقتْ مداراة الأعراف سكينتي" [2]، وتحمل رواية "باب الساحة" مشهداً ترميزيّاً، يمثّل إحساس الأنثى المثقل بانعدام فسحة الحرية والأمل لديها:"وحين تركها كانت حطاماً:شعر منبوش، صدغ متورّم، علامات زرقاء ودوّامات، ونجوم تنطفىء وتتساقط في عينيها. وانطلق الأذان فجأة فأحسّت بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على سحقها ممّا سحقت"[3]. فـ(سمر) الجامعية المتعلّمة ذات العلاقات الإنسانية الصادقة والدافئة مع نساء الحي،المرأة الجريئة، النشيطة ذات الطاقة المتوقدة والأهداف اللصقية بهموم الناس وطموحاتهم، تُسْتَلب طاقاتها كاملة، ويُغْتَال فضاء حريتها من قبل أخيها كيلا تهدد بحركتها رسوخ فضاء مهدّد ومهان يصادره الاحتلال كل يوم، لكنه لا يتخلّص من رعونته، ويستمدّ سطوته من خلال إلصاقها بسطوة إلاهية مطلقة لا سبيـــل

---

(1) بدر، ليانة، (1979). بوصلة من أجل عباد الشمس. ط1. بيروت: دار ابن رشد، ص51.
(2) الخاني، بنات حارتنا، ص 60.
(3) خليفة، باب الساحة، ص 137.

إلى ردّها (رمزية الأذان).

فهل جاءت نماذج الإلاهة الأم على أهبة الغياب لأنّ الوقت لم يَحِنْ بعد كي تختبر الذات الأنثوية قدراتها، وتعانق جوهرها المموّه بالأوهام والعقد النفسية والانجراحات الشعورية ؟ فكأنّ تلك الآلهة الهاربة –كـــ(غزالة) في رواية "شبابيك الغزالة" و(عليا) في رواية "النعنع البري" – تريد إيصال رسالتها سريعاً،وترك القرار لأمر الواقع.إن فحوى رسالة الغزالة التي تركتها قبل أنْ تغادر في رواية "شبابيك الغزالة" هو : "لكي لا تموت.. عليك أن تتذكر..ولكي تتذكر عليك أن تنقل التاريخ..كما هو"[1].وسنلاحظ هنا أن (غزالة) – التي تبدو لنا ممثّلة لنمط الإلاهة الأموميّة عبر سماتها الظاهرة كالاستقلالية وامتلاك الخصوصية – هي التي تروي وتنقل التاريخ، كما تتذكّره، وكما تدلّها عليه دماؤها الحارّة التي لم تمارس متعة قول الحقيقة من دهور، فتحظى منها قصة (الحلوة) التي زُوِّجت رغماً عنها بحيّز مشابه لقصة البلاد والاحتلال الذي يسرق الأرض وكأنهما قضيتان متساويتان في أهميتهما الأولى تسرد قصة احتلال روح، والثانية تسرد قصة تمرّد روح الأرض على سالبيها. ولا يمضي السرد دون أنْ تدلّنا على سرّ خصوصيتها هي الأنثى والأرض والغزالة الذاكرة والعهد الأمومي القادم المتصالح مع رحابة صدر الأب: " وأنا شابهت أبي ولكني تجاوزت أحلامه" [2]، "يقولون إللي خلّف ما مات، وأقول إللي خلّف ذاكرة ما مات" [3]. ففي فضاء الحرية السابق يمكن للحوار أن يكون ثرياً، ويمكن للقاء أنْ يتمّ في أزمان تالية، بعدما تُقْرَأ رسالة (الغزالة)، فتلتقي والدها/الماضي/التاريخ، دون حرج: " صلوات كثيرة غطت صلعة أبي، وأمّي مازالت تحبس دموعها وراء كتابها السميك، وأنا أقلّب تاريخاً معه فهل نلتقي التاريخ يوماً ؟ وهل نلتقي بعد هذا اليوم يا عيد؟" [4].

لم يكن غياب الأب في النص السابق رمزاً إيجابياً، بل قد يشير إلى ظلال سالبة، إذ يعني ضمن ما يعنيه غياب مساحة الحوار والدفء المتبادل بين الأب والابنة، وقد يعني كذلك إيذاناً للـــ(غزالة) ببَدء البحث و التنقيب في التاريخ، وتسليم فحوى الرسالة للأجيال القادمة. وهو مـــا تعوّل عليه رواية "النعنع البري" إذ تجعل بطلتها (عليـــا) في اشتباكها وتقاطعها مع بطلات

---

(1) داود، سهير أبو عقصة، (2002). شبابيك الغزالة. ط2. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

(4) المصدر نفسه، ص 109.

كثيرات عبر التاريخ، تختار الغياب، والاتّحاد بالنهر الذي طالما قصدته إرادات نساء حرّات هرباً من ذئاب السطوة البشرية. والعالم الذي تفرّ منه (عليا) هو عالم ذئاب ووحوش آدمية مذكّرة، ومؤنثة، فقدت بوصلتها، واصطرعت بلا نهاية، و(عليا) وثيقة الصلة بالأرض وأشجارها ومائها، والأمّهات اللواتي يحفظن وجه التاريخ ويعرفن لونه الأسود : " ولكن صوت المرأة العجوز يأتيني من القاع : ستظلّين في الركض الأبدي، ولن تصلي أبداً، أنتحب عَلَيّ، أنا التي أتوزّع في بحار تعيد تشكيلي من مياهها كأنها الأرصفة، تخرج إليّ المرأة تبكي. أنا جدتك. أتوسل إليها أنْ تلمني وتعيدني إلى مريم .. إلى فاطمة إلى سكينة أخرى أو أي امرأة أخرى. تهزّ يدها بأسى. تمسح دمعها وتقول: لا فائدة" [1].

تتذرّع الرواية النسائية بالحكايا الأسطورية، والإحالات الرمزية لتعيد تشكيل صورة الإلاهة الأمومية في عوالمها السردية فتعيد رسم عناة أو عشتار وتسرد حكاياهن، ونجدها في أحيان أخرى تكثّف صورة تلك الإلاهة في بطلات أرضيات يجمعن سماتها فيمتلكن الجمال الجسدي، والقيمة المعنوية، والقدرة على الاختيار والفعل وتذوق الحياة، كـ(جنان) بطلة رواية "بوصلة من أجل عبّاد الشمس" و (شادية) في رواية "قبو العباسيين"، و (أسمى) في رواية "بريد بيروت"، فالبطلات السابقات يمتلكن منطقهن الخاصّ في تحليل قضايا عصرهن ورؤيتها، ويقمن علاقات ذات قيمة روحية وفلسفية مع عوالم مدينتهن، و يحتفظن، على الرغم من المآزق والصعوبات كلّها، بالقدرة على رسم الابتسامة والفرح ويحاولن التقاط مشاعرهن وأحاسيسهن الداخلية والسير بهَدْيها، دون أنْ تشكّل العلاقة بالرجل البوصلة الدائمة التي تنظم سيرهن، على الرغم من أهميتها، ومن أنها تعاش بصدق مرهف. وقد نجد في العالم النباتي لرواية "نجوم أريحا" مثالاً آخر على فعالية الروح الأنثوية التي ابتدأت تنطلق من إسار الحدود السابقة، وابتدأت تختار لغتها وعالمها الذي تملؤه بما هو هامّ وملحّ من وجهة نظرها كأنثى، فلا تزيّف إحساسها، ولا تخلص إلاّ للاوعيها الموّارَ بالأخيلة.

وسنجد أنّ نموذج الإلاهة الأمّ سيطلّ علينا متقمّصاً شخصية الأنثى العصيّة التي تصبح مثلاً أعلى للجماعة، من ذلك شخصية (ناديا) في رواية "من يجرؤ على الشوق": "كانت تعرف .. وكان عبد الرحمن يعرف كما يعرف الجميع أن نادية لا تقصد بصفتها أنثى ... بل لم يعد هــذا

---

(1) عبود، النعنع البري، ص 359.

الوجود الأنثوي المجرد يثير في أذهانهم تلك الشهوات الساذجة إلى جسد امرأة .. العلاقة معها شيء آخر دخول في عالم الرؤى .. والقدر.. والجنون .. والحلم .. حاول أن يقول شيئاً فتلعثم، وهي تنظر إليه بتركيزٍ خارق.. مرّت ثوان قبل أنْ يجد نفسه غارقاً في نحيب حادّ" [1].

يلخّص المشهد السابق نزوع الذات الأنثوية لتقمّص دور الإلاهة الأمّ، فـــ(ناديا) تتعالى على نموذج الأنثى الواقعية، التي جُرّدت من امتداد شخصيتها وتأثيرها، لتقتصر على أنْ تكون الملجأ أو الملاذ بالمعنى الجنسي، وترتفع حتى لتغدو مخلّصة ومُلهمة وغافرة خطايا، فنظرة (ناديا) في المقطع السابق التي تجعل (عبد الرحمن) ينفجر ببكاء حادّ تذكّرنا بأجواء المعابد، والاعترافات لرجال الدين، لكن الاعتراف هنا يتمّ بين يديّ امرأة، فـــ (عبد الرحمن) يسرد لـــ (ناديا) بعد هذا المشهد قصة حياته وسجنه واعتقاله ثمّ هربه، لتغدو (ناديا) بمثابة المرشد النفسي والمنقذ الروحي بالنسبة له، وتعكس علاقتها ببقية أصدقائها – وكلّهم رجال – البعد النفسي ذاته، إذ تؤثر فيهم تأثيراً متشابهاً بل تحلم هي نفسها بأن تحتوي آلام هؤلاء الرجال، وتعالجها: "لو استطاعت أنْ تحب "محمد" فتغسل عن جسده زمن التشرّد في المنافي والمخابئ... لو تستطيع أنْ تعشق الأخضر فتعيده إلى إنسانيته ... لو تستطيع التآخي مع عبد الرحمن وفاضل، لو تتحول إلى فلسطين بالنسبة لفاضل .. لو تستطيع التحوّل إلى حلم !"[2]. وتكثّف (ناديا) بسِماتها الأخرى: كالقدرة على النقد، والشروع في الحب وإنهائه، والمشاركة في القتال كمحاربة، ودخول المناطق الخطرة، نمطاً متكاملاً من نموذج الإلاهة الأمّ، لكنه كشخصيةالبطلة التي تحمل الاسم ذاته في الرواية السابقة للكاتبة[3]، نموذج بالغ الحزن والكآبة، تغلّفه رومانسيّة معذبة، إذ يتملّكه شعور بأن هذا الزمن ليس زمانه، وأن جنون الحرب الأهلية لم يبق على شيء من ملامح الحلم، فـــ "الشيطان يكتسح العالم"[4].

ثمة صورة تتكرر في الرواية النسوية، يمكننا أن نعدّها نموذجاً بدئياً للربة الحكيمة، وتمثل هذا النموذج شخصية (الحاجّة)، فـــ (الحاجّة) في رواية "باب الساحة" هي الدّاية التي تساعد في ولادة الحياة، وهي الوحيدة التي تستطيع الخروج والتجوّل دون إذن من أحد، فالاحتلال نفسه لا

---

(1) نعنع، حميدة (1989)، من يجرؤ على الشوق. ط1.بيروت: دار الآداب، ص 109.
(2) المصدر نفسه، ص72.
(3) نعنع، حميدة، (1979). الوطن في العينين. ط1. بيروت: دار الآداب.
(4) نعنع، من يجرؤ على الشوق، ص110 .

يوقفها، ونجدها – ربما بفعل التصاقها بنبض الحياة – تمتلك نظرة إنسانيّة واسعة تحيط عالمها كلّه، فتغدو الملاذ للجيل الجديد المبشّر (حسام وسمر)، وتغدو الصدر المستوعب لـــ (أم حسام) و(نزهة)، بل تطال نظرتها السمحة جنديّ الاحتلال الذي لم يتورّع في ظل هيجانه أثناء تفتيش البيت عن كسر "قوار الريحان": "اثنان في الحمام .. اثنان أمام الثلاجة يصوبان الكلاشنات نحو الفاكهة وزجاجات الماء، وآخر يدق قوس الفراش بعد أن هدّ الركسة أحدهم كسر قوّار الريحان، فتمتمت بحسرة" يا خسارة! ليش هيك يا ابنيّي ؟! وقف يتأمّلها لحظة. التقت عيناها بعينيه فغضّ بصره وانطلق إلى درجات السطح ليسدّ الطريق على النسوة"[1]. يعكس النص السابق المفارقة الساخرة بين الأصيل والطارئ، فـــ(الست زكية) تجـــلس هـــادئة بثياب صلاتها البيضاء، في طمأنينة نبتة تعمّقت جذورها في الأرض، ومن موقعها الواثق تشاهد الحركة الهوجاء للجنود الذين اخترقوا الفضاء الآمن. أمّا سؤالها الحزين، فهو يحمل مستويين من الحنان: الأول تجاه نبتة الريحان التي هي صورة الحياة البيتيّة الطبيعية التي تجد الوقت الكافي للعناية بالتفاصيل.. ولزرع أصص الريحان، وهو تقليد فلسطيني عريق. والـــثاني تجاه الجندي نفسه الذي يمتهن ذاتـــه بالاقتـــحام والتخريب إنه سؤال موجّه للآخر/العدو...الذي سيعدو نحو السطح، ثم سيطرد خارجاً، لتنهض (الست زكية) بهدوء وتتفقّد ما حلّ بـــ "قوّار الريحان".

وتبدو شخصية (الحاجّة) في رواية "فسيفساء دمشقية" امتداداً للـــ(حاجّة زكية) .. فهي عماد البيت الدمشقي القديم وروحه، وهي الوحيدة من نساء البيت التي امتلكت لغة خاصة مع الطفلة (زين) فخفّفت من وطأة غربتها بعد وفاة أمّها، ونلاحظ أنها تمتلك لغة تفاهم مع الأفعى، (الألفية) حارسة مدينة دمشق، والأفعى رمز بدئي أموميّ آخر يرتبط بحماية الحياة وحراستها، كما يتضح من الأساطير القديمة، قبل أن تطرأ تغيّرات جوهرية عليها مع بدء العصر الأبوي[2].

وفي رواية "النعنع البريّ" ترتبط الأفعى بحراسة حياة (عليا)/المرأة المتجددة في نساء كثيرات،وكأنها تحمي طاقة الأنوثة،وتعطي الأمل بعودة العهود الأنثوية،أو تشير إلى طبقات خفيّة من اللاوعي يتوجب على المرأة أنْ تستثيرها وتستعيدها وتتحدّ بها إذ تختزن قدراتها المكبوتة، الكامنة في أعماقها،فالأفعى تلحق (عليا) من بيت إلى آخر في القرية والمدينة: " قال الدرويش لا تخافي: إنها ترافقك منذ ألف عام هي ترمي ثوبها، وأنت ترمين أجيالك: "هل تعرفين هذه المرأة

---

(1) خليفة، باب الساحة ص 61 – 62.
(2) عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص 145.

يا مباركة؟ تحرك الأفعى رأسها...تنفخ، أسقط على الأرض، يصرخ الدرويش "الله أكبر..الله أكبر"[1].

وتظهر (أمّ عليا) في رواية "النعنع البري" وأم صديقها الشاعر (علي) صورتين أخريين للأم الحكيمة، عماد البيت وأساس حياته، وسرّ استمراره، والمثل الأعلى الذي يهتدي به الأبناء في قربهم وبعدهم، وتكشف صورتهما عن منطق خاص ينبثق من داخلهما، ويعبر عن استقلاليتهما، ينبع مصدره من سرّ الحياة الذي فهمتاه في حركة الناس وحركة الطبيعة والنبات من حولهما، وذلك الحنان الذي يمكنه أنْ يهزّ الحياة في نبتة صغيرة تتعهدها يد معروقة حنونة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) عبود، النعنع البري، ص 263 .

ثانياً: نموذج المحاربة

يكاد يكون نموذج المرأة المحاربة النموذج الأبرز حضوراً في مساحة السّرد النسائي، وما يلفت الانتباه في هذا النموذج أنّ كفاح البطلات موجّه في الغالب تجاه قيم الحضارة الذكورية، فهو يحاول كسر التراتب الذي ترسيه تلك الحضارة في إعلائها من شأن الذكورة على حساب الأنوثة من جهة،ويحاول خلخلة الصورة المألوفة عن الأنثى التي صنعتها تلك الحضارة من جهة أخرى.

يتنوع نموذج المحاربة في السرد النسائي، وتتنوع أسلحة القتال وميادينه، لكن مجمل تلك المعارك تتمخّض عن بطلة مهزومة، أنهكتها صراعات لا طائل من ورائها، إذ غالباً ما تظهر البطلة المقاومة وحيدة، وكأنها بحجر رفضها تأمل في هدم قلاع المؤسسات الأبوية، لكنّ حجرها يرتد عليها في أغلب الأحوال. وسنقدّم في الصفحات التالية إضاءة لأربعة نماذج تمثّل المحاربة كما تبدّت لنا في رواية المرأة قيد دراستنا، وهي: كارهة الرجال: المغوية المهلكة، واللامنتمية، والباحثة عن الأنيموس، وأخت الرجال.

إنّ ما يجمع بين الأنماط الثلاثة الأولى هو موقفها الرافض الساخط على بنية المجتمع الراهنة، لكن أساليب رفضها ومواجهتها تختلف عن بعضها البعض، وتتفاوت في حدّتها، ويمكننا أنْ نلمح خطّاً تصاعديا يحاول تلّمس حقيقة الذات الأنثوية ومطالبها ينبثق عن النماذج الثلاثة الأولى، فالبطلة هنا تمتلك حسّاً عالياً بذاتها، لكن بوصلتها الداخلية مشوّهة لأسباب عائدة إلى طبيعة المجتمع والتربية، فتغدو كارهة للجنس الآخر الذي تُحَمِّله مسؤولية وضعها، فتوجّه نيران حقدها إليه بلا هوادة، وقد تلعب هنا دور المغوية المهلكة (السّيرينا)[1]، فتلقي بشباكها حول الفريسة، لتتلهّى بالانتقام.

---

(1) عبود، النظرية الأدبية الحديثة، ص148-149.
والسيرينا أو ليليث في الأساطير القديمة امرأة جميلة ذات شعر طويل، تغوي الرجال في القفار والبراري، تستدرجهم بجمالها لقتلهم فكلّ من ذهب في الليل ولم يَعُد يكون من ضحاياها.

تقود حركة الوعي البطلة للتحديق في شرطها من جديد، وحين تجد أن هناك من يشاركها رفض البنية الاجتماعية ومقاومتها، يغدو هذا الرافض حليفها، وهنا قد يصبح الرافض ذاته عرضة لسخريتها ورفضها إنْ أبدى ازدواجية في وعيه واختياراته، لذا يظل نموذج اللامنتمية ساخطا وحاقدا حتى النهاية، ذلك أنها لا ترى الرجل يبذل جهداً كافياً لمساندتها وتجاوز الامتيازات الاجتماعية لذكورته، فتنصبّ جهودها على كشف عيوبه وتناقضاته. وفي هذه الحالة

نلمح ظهور نموذج البطلة الكارهة لأنوثتها، المقلّدة لأدوار الذكورة، فحين تستشعر البطلة أن الأنوثة هي مكمن ضعفها، تحاول تحقيق نقيضها، إنها امرأة تجاهد للّحاق بالأنيموس الغافي في داخلها دون جدوى. بيد أننا نجد أن بحثها الدائب يؤتي أُكُله في روايات أخرى، فالمرأة ستسعد حيناً باكتشاف ذاتها الحقيقية، وتضع حدّاً لتلك الأحقاد القديمة، ففي داخلها نيران أخرى.

أمّا نموذج "أخت الرجال" فإنه يبحث في خصوصية البطلة وملامحها حين تخوض حربا فعلية تجاه الآخر/العدو، وقد تجلّى حضوره في الرواية النسائية الفلسطينية على وجه خاص، أو تلك التي تؤرّخ لحركة المقاومة في بلاد الشام. ويبدو أنّه يرجع في جذوره للعهود القديمة الأمومية الغابرة حينما كانت شخصية المرأة متكاملة، وإنْ طاله بعض التحوير كما سنرى.

أ- كارهة الرجال: المغوية المهلكة.

يخفي نموذج "كارهة الرجال" وراء قناع الكراهية والحقد، انجراحات نفسية أليمة مرتبطة بدور الأنثى، ومعاناة خاصة تعرّضت لها البطلة في مرحلة الطفولة فنمت في داخلها الأحقاد،تلك الأحقاد التي وجدت متنفسها في تحويل الرجال إلى ضحايا، وتركهم يعانون مغبة انسياقهم لأهوائهم.

فبطلة رواية "الدمى الحية" تبدو كأنها تنتقم من نموذج الرجال، الذين لا يرون في المرأة إلاّ وعاءً للجنس، فتعاملهم بالمثل، دون أنْ تخضَعَ للعاطفة، ودون أنْ تتأثر بمشاعرهم الصادقة، فتترك وراءها قلوباً مجروحة، وهي تمتلك كآلهات الجمال والخصب جسداً بديعاً مُغويا، يتلهف الرجال للوصول إليه، لكننا نعلم تاليا أن (ليلى) كانت طفلة غير مرغوبة لأمها التي كانت تنتظر أنْ تضع ولداً لا بنتاً، فأهملتها، ثم نجد (ليلى) تحاول تغيير سلوكها، والعودة إلى سياق الأنوثة الاجتماعية، وذلك عبر زيارتها للطبيب النفسيّ، بلا جدوى.

وتمتلك بطلة رواية "مريم النور" طفولة مشابهة، فقد كانت طفلة قبيحة المنظر جاءت لأم بديعة الجمال، فما هفت إليها نفس الأمّ، بل عاشت خيبتها في الطفلة التي جاءت نسخة عن عمّة لها كان يضرب المثل ببشاعتها. لذا تعيش (راما) حالة صامتة من الحقد وكره الذات والآخرين، وتنمو لديها نزعات سادية ومازوشية، فهي ترى الجسد القبيح جديرا بالاغتصاب لا العناق، فالرجل لا يقدّر إلاّ الجمال: "أحد هؤلاء المتكالبين سيضاجعها مرة أولى وأخيرة، ثم حين ينتهي، ينهال عليها بالضرب"[1]، وتكشف علاقة (راما) بصديقتها (مريم النور) الجميلة النقية الوجهَ الآخر لحياة حُرمت منها بسبب قبحها، فـــ (مريم النور) الباهرة الجمال، تحظى بالحب والرعاية والاهتمام والحبيب العاشق، بينما تصطرع (راما) مع أخيلتها الحقودة: "جليّ أنّ جسداً كهذا لم يركل، جلي أنه طاهر، هذا جسد يعانق بحنان"[2]. لذا تقرر في لا وعيها أنْ تجعل هذا الجسد الجميل يتعذب ويُهْجَر ويذوي.

تغدو (راما) راغبة في الانتقام من قدرها، ومن قبح مظهرها ومن جنس الرجال كافة، ويصبح جسدها ساحة لاختبار حصانتهم، لتثبت أنّ الرجل لا يصمد أمام نداء جسد الأنثى قبيحا كان أم جميلا، لكنه غالبا ما يدّخرالمرأة القبيحة للنزوات العابرة أو الشاذة. وقد أدركت (رامـــا)

---

(1) نعمة، مريم النور، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص 47.

بتجاربها أنّ ما هو ممنوع ومحرّم مرغوب أكثر من غيره، فأحسنت لعبة القبول والصدّ: "أعرف أنه سيقع، يُمنِّي نفسه بوليمة عابرة، لكنه حين يدخل في شرك الصدّ النسبيّ تصبح الوليمة المشتهاة فاخرة"[1]. أما الضحية التالية التي تختارها (راما) لحقل تجاربها، فهو الخطيب الوسيم والعاشق المدّله لصديقتها الرقيقة (مريم النور). فتُقْدِم على إغوائه بطريقة "الصدّ النسبي"، ليلحق بطيفها بعد أنْ يخلّف المرأة المثال، وبذلك تتحطم صورتان: صورة العاشق المخلص الذي تكشَّف عن غريزة تقوده دون أنْ ينجح في تهذيبها وكبح جماحها، وصوره المرأة المثالية التي يهدّ جمالها الحزنُ، حين يذبح العاشق براءتها فـ (مريم النور) يبدو نورها ساطعاً أكثر مما تتحمّله عيون الآخرين، وكمالها يثير كوامن النقص الذي يطبع وجود الإنسان.

وكما أقدمت (راما) على الانتقام من انتقاص المجتمع لها لنقص جمالها فاقتصّت منه بهزيمتها للرجال الذين يظهرون أمام ذواتهم وأمام الآخرين حصانة مزيّفة،فإن (خلود) في رواية "قبو العباسيين" تعلن هذا الهدف مباشرة، ويكون سلاحها مرة أخرى إغواء الرجل عبر الجسد الجميل.و(خلود) تريد الانتقام لجنس النساء من الرجال الذي صاغوا قوانين الحياة على أهوائهم، فحرموا المرأة من أنْ تكون ذاتها،وأنْ تقبل على اختياراتها دون عقد نفسية..وكان لها في معاناة أمّها وخالتها خير معين على إذكاء غضبها وسخطها:"كانت تؤكد لنفسها بصلابة أنها لا يمكن أن تكون نعجة،ولا زوجة مخلصة غبية،إن الحرب مع الرجل تغريها حتى الاستشهاد: "فاقبلوا حقدي يا رجال أنتم البادئون، وسأجعلكم تترامون عند حذائي منهارين" هذا ما كانت تقوله لنفسها مرارا"[2]. والمشكلة التي ستقع فيها (خلود) هي انقسامها الحادّ بين حقدها، وميلها الغريزي للرجل. لكن حقدها ورغبة الانتقام هي التي تتغلب في النهاية، وحين تبتدئ علاقتها الأولى بشابٍّ مثقف يحبها بصدق وإخلاص، فإنها تجد لذّتها في تعذيبه وإذكاء تعلّقه بها، وقد انقسمت ذاتها إلى ثلاث ذوات: واحدة تتقن فنّ اللعبة ورسم الابتسامة دون أنْ تصل النشوة الحقيقة إلى قلبها، وثانية تتأمّل ما تقوم به الأولى سعيدة فرحة بالانتقام، بأنها قادرة على تعذيب رجل، وايهامه بالحب دون أنْ يتطرق إليه الشك بأنها تخون مشاعره وتعاشر آخر، وثالثة بعيدة، مزوية في أعمـــاق حزنها تنفر مما تقوم به الاثنتان، ويتصاعد عتابها على شكل أسئلة معذّبة تواجه بـــهـــا

---

(1) نعمة، مريم النور، ص 55.
(2) بيطار، قبو العباسين، ص 300.

(خلود) وانجرافها وراء أوهامها وإغلاقها عينيها عن صدق (عقيل) وحنانه الدافئ الأصيل وتوازنه النّادر ما بين النظرية والتطبيق. وهذه الأخيرة هي المسؤولة عن نوبات الكآبة التي كانت تعتريها من حين لآخر، وهي المسؤولة أخيرا عن انهيارها النفسي وسقوطها، وكأنها تقدّم إشارة نهائية توضّح أنّ طريق الانتقام آخره مغلق ومعتم.

تطفو أحقاد (خلود) على هيئة سلوكات انتقامية، واعتراضات كلامية وشتائم توجهها لشلّة المثقفين في "قبو العباسيين"، ولم تستطع رؤية الجانب الآخر من الحياة التي ترفضها: فـ(شادية) تبدو لها مغفّلة لأنها فتاة والمجتمع يلومها ويحاسبها على علاقتها الحرّة مع شخص لا تربطها به أي صفة شرعية، سوى أنها تحبه، إنها الخاسرة الكبرى أما هو فلا عفة ولا سمعة ولا عذريّة تقيّده، فماذا سيخسر؟ إنه رجل خارج القانون، بل هو صانع القانون الذي يكبّل المرأة ويضطهدها ويعطي لنفسه امتيازات كثيرة .. لكن شيئا ما في شادية ظلّ يتحدّى أحقادها. ربما توازنها واستقرارها ... إنها السعادة"[1].

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

ب- اللاّمنتمية:

لم تستطع (خلود) في النموذج السابق تحقيق السعادة والتوازن، وبدا أنّ مشروعها في تحطيم قلوب الرجال، قد انتهى بتحطيمها هي شخصياً، وتلك إشارة إلى أن طريق الذات الأنثوية ليست من هنا، لكنّ بطلات كثيرات سيمشين على الدرب نفسه، في رحلة بحثهن عن ذواتهن المتخفّية وراء الأقنعة، وستمتدّ بهنّ الغربة الوجودية والروحية حتى لتطال كلّ شيء أمامهن، فهن كلامنتمي "كولن ولسون" أفقن على العالم... وتأمّلنه... فلم يجدنه منظّماً كما أرشدوهنّ، بل وجدنه غارقاً في الفوضى واللاعدالة والجنون والتمييز، فرفضنه. فلا شيء في محيطهن يقنعهن بالانتماء إليه، لذا نــَراهنّ يوجهن اتهاماتهن لأسسه: لنظام الأسرة، والتعليم، والعمل، والعلاقة الجنسية، والأحزاب، ونراهن يثرن على المسلّمات التي أرساها المجتمع ولم يُعْمِل فيها فكره مرة أخرى.

يمكننا أنْ نصنّف جلّ الشخصيات النسائية في الرواية النسائية قيد دراستنا هذه ضمن هذا النموذج، إذ يتجلّى موقف اللاّانتماء والسخرية وراء تنوّع صور تلك الشخصيات وردود فعلها، ففي الجوهر، تقف الشخصية الأنثوية غاضبة أمام عالم يصادر مكوّنات ذاتها، و لا يُبْقِي لــهــا

---

(1) نعمة، مريم النور، ص 314.

سوى ما يحفظ استمراره، وقد لا تغامر بإظهار اعتراضها ورفضها، لكنها تعيش بمشاعر اللاانتماء، وتحاول أنْ تمارس الدور المرسوم لها، دون أنْ تندمج روحها بمعادلة الحياة، فتعيش عزلتها باختيارها، أو تختار الموت: فـــ (أروى) في رواية "أروى بنت الخطوب" تختار العزلة، و (نجلا) بطلة رواية "شجرة الدّفلى" تختار الانتحار، ومثلها (صبرية) بطلة رواية "دمشق يا بسمة الحزن"، و (رانيا) بطلة رواية "الرهينة" تختار الانسياق للدّور المرسوم و (عفاف) بطلة رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" تفترسها الحيرة، و (لينا) في رواية "لينا" تختار الهرب من أرض الوطن، وبطلة رواية "ثلاثون" تميل لصداقة برد الوحدة والعزلة وتختار الغياب الرمزيّ، متماثلة في ذلك مع بطلة رواية "مذكرات امرأة مطلقة"، و(كوثر) في رواية "الغربان والمسوح البيض" تضيع في العبث، بينما تعود كل من (لينا) في رواية "أنا أحيا" و(ندى) في رواية "فتاة تافهة" تجرّان أذيال الخيبة والهزيمة إلى أحضان مجتمع ثارتا عليه من قبل.

تميل البطلة اللامنتمية إلى مواجهة المجتمع وإعلان الحرب عليه عبر دروب عدة، لعلّ السخرية من تناقضاته هي أولاها:"أبي الذي كان طول عمره متصالحاً مع ناسه ومجتمعه،مسايراً للأخلاق العامّة والتقاليد..لم يخطر ببال الأستاذ القدير الذي بنى سمعته الحسنة على مدى ثلاثين عاماً،أنه سيطعن من قبل ابنته البكر التي عشقت رجلاً وهي على ذمة رجل آخر"[1].

أمّا السلاح الأمضى فهو سلاح الشتائم، ونلاحظ هنا أن تلك الشتائم تدور في أذهان البطلات، دون أنْ يتفوَّهن بها، تردد بطلة "فتاة تافهة" : "هذه الجمادات، هذه الخنازير لا تتأثر، ويهمها أنْ تلعق الدود والأوساخ، لِمَ أعاشر هذه الآلات الميتة، يجب أنْ أتحرر، أصنع كياني المستقلّ" [2]. أما (لينا) في رواية "أنا أحيا" فتردد بينها وبين نفسها باحتدام حين يذكّرها رئيس عملها بثراء والدها: "أنا أحتقر والدي، وأحتقر ملايينه، وأحتقر هذا المُقعَد الذي لا تعجبه انطلاقتي" [3]، وحين تتأمّل يد والدها التي جلبت هذا الثراء، تراها: "فإذا هي هرمة، تعبة، يزيّنها خاتم ماسي فاخر، فتمنيت أن أبصق على يد والدي" [4].

فـــالبطلات في المقاطع المقتبسة السابقة لا يمتلكنَ قوة مجابهة ما يرفضنـــه وجهـــاً لوجـــه

---

(1) البيطار،يوميات امراة مطلقة، ص 260-261.
(2) جبور، فتاة تافهة، ص7.
(3) بعلبكي، أنا أحيا، ص16.
(4) المصدر نفسه، ص 154.

ومواجهته، من قبيل نظرة الرجال إلى المرأة كجسد وموضوع للرغبة، أو سلطة الوالد التي يفرضها بغناه المشبوه وبموقعه كأب ووليّ نعمة، فتكون اللفظة المهينة هي التعويض النفسي الوحيد أمام البطلة. ويمكننا أنْ نتابع في مقاطع أخرى الرغبة الكامنة في العنف والانتقام الموجّه ضدّ الشخصيات المرفوضة للبطلة اللامنتمية، كالفتاة المنساقة إلى دورها برضى: "ليتني أكسر عظام رأسها" [1] أو رئيس العمل :"فأنا مستعدة لصفعه إذا صفعني لتحطيم المقعد على رأسه وقتله إذا تحدّاني"[2]، أو موظف السفارة الأمريكية: "وخطر لي أنْ أنهض،وأقترب من الرجل، وأصبّ السائل على رأسه وأنفه،وعلى الجرائد، ثم انتزع منه القلم الأحمر،وأنقر بطرفه الحادّ على زجاج نظارتيه" [3]، وتفكّر بطلة رواية "فتاة تافهة" : " لم أصفع في حياتي رجلاً، لماذا لا أجرّب هذه اللذة"[4]. ويتّخذ الحقد مسارب أخرى لدى (ندى) بطلة رواية "طرف الخيط": "وغلى صدرها حقداً على الجنس الآخر، "كلاب" قالتها وتنهّدت بعمق، "لو أستطيع أنْ أفعل مثل بعض الفتيات: أرمي في البحر شبكتين في وقت واحد وهكذا أضمن على الأقل أحد الطرفين"[5] .

بيد أنّ البطلة لا تنفّذ أيا من تمنياتها، وباستثناء المرأة التي تحمل معها جثة زوجها في رواية " باص الأوادم" لنجوى بركات لا نجد أنّ عنف النساء يتّجه خارج ذواتهن، فأقسى حالات العنف والرفض كانت تتصبّ على الذات من الذات نفسها حين تنتحر، وتنهي حياة تشبه الموت.

تواجه البطلات العالم الذي يرفض تقبّل أنوثتهن الكاملة،بالتنكّر لهذه الأنوثة وتقليد الرجال، عسى أنْ يتمتعن بالاعتبار،وفي رواية رائدة هي رواية "أروى بنت الخطوب" نجد (أروى) تتنكر لجسدها وجمالها،فتلغي وجود الجسد/الأنثوي،مقابل اهتمامها بالعقل/الفلسفة، ويكون هذا الاختيار في محاولةٍ منها لتعريف جنس الرجال بأنّ لدى شخصية المرأة جوانب أخرى غير شهوة الجسد. وفي رواية " فسيفساء دمشقية" تتجلّى مشكلة (زين) أو (زنوبيا) كما شاءت أمّها أنْ تسميها في أنها جاءت فتاة،ولم تأت "زين العابدين" الذي انتظره الوالد والعائلة،لذا فحينما يشتدّ

---

(1) بعلبكي، أنا أحيا، ص 117.
(2) المصدر نفسه، ص 114.
(3) المصدر نفسه، ص 99.
(4) جبور، فتاة تافهة، ص 179.
(5) نعمة، طرف الخيط، ص24.

عودها تملأ روحها تحدّياً في أنْ تكون "زين العابدين" الذي تمنّاه الوالد،فتخوض المنافسات الخطرة مع الصبية لإثبات الجدارة،وتكون دائماً على خلاف ما يتوقع منها كفتاة.أما (جنان) بطلة

"بوصلة من أجل عبّاد الشمس" فتحرص على قصّ شعرها كالأولاد،وتتمنى لو خُلِقت صبيّاً:"أنا جنان التي تعوّدت أنْ تحلم بأنْ تُخلق مرة أخرى صبيّاً لا فتاة،وعندها يمكن تعويض الكثير مما فات في الصبا والطفولة..الخروج إلى الشوارع الحارات في أي ساعة كانت.."[1] والبطلة هنا تضيق بأنوثتها لأنها تحاصرها،وتحرمها من ممارسة الحياة كما تشاؤها:"في النهاية حقدت على جسدي الأنثوي،رفضته ولم أعد ألبس إلاّ البنطلون الكاكي"[2].أمّا (رحيل) بطلة رواية "موزاييك" فهي تستشعر بحدس الطفولة تلك الامتيازات التي يتمتع بها الصبية دونها، فتصر على حلق شعرها مثلهم:"ذهبت يوماً إلى الحلاق مع إخوتي الصبيان..قلت:أريد أن أحلق مثلهم."كشّني" من أمامه مثلما يكشّ ذبابة وقال:أنت بنت.صرخت.بكيت.هدّدته بكسر مرآته بحجر في يدي. حملني من تحت إبطي،زرعني في الكرسي وحلق شعري كالصبيان.عندما عدنا إلى البيت كنت الوحيدة التي تلقيّت "علقة ساخنة" وزفة من صبيان الحارة يلاحقونني بالهتاف: حسن صبي."[3].

تمتدّ هذه الخصومة من رفض البطلات للذات الأنثوية الاجتماعية التي تتزيّا الضعف والخنوع، إلى رفض الدور الأنثوي بعمومه [4] ورفض العلاقة الحبيّة الجسدية، التي تتضمن التهديد بأنْ تتحوّل الذات إلى نموذج مُسْتَلب. ويختزن الرفض الساخط للجسد، طفولة نفسية تأبى أنْ تتقبّل اتّحادها بالرجل الذي تصوّره لها مخاوفها حيواناً مفترساً، فالنفور من الجسد والعري، يؤكد الخوف المتأصل من التجربة لدى البطلات، فكيف تبيح جسدها الذي هو بوابة روحها للكائن الذي يسبب آلامها؟ وتقدِّم رواية "الغربان والمسوح البيض" حالة نفسية متكاملة هي نتاج انجراحات العلاقة بين الرجل والمرأة كما تعيشها البطلة اللامنتمية، فعدم تقبّل الجسد

---

(1) بدر، بوصلة من أجل عبد الشمس، ص 51.
(2) المصدر نفسه، ص2.
(3) رحّال، غصون، (1999). موزاييك .ط1. عمان:دار الشرق، ص65.
(4) يمكننا هنا الإشارة إلى رواية "عندما كنت رجلاً" لإلهام منصور، التي تصف تجربة امرأة حاولت جاهدة ألا تكون الأنثى الاجتماعية مهيضة الجناح، وشكّل الرجل نموذجها الأعلى فسارت على هديه عمراً بحاله، لتكشف بعد فوات الأوان، أنها قد أضاعت بهذا التقليد مكنونها الأنثوي الخاص وغدت رجلاً مشوهاً. ينظر إلهام، منصور، (2001). عندما كنت رجلاً. ط1. بيروت: دار رياض الريّس.

الأنثوي يجعل البطلة تعيش عقدة البشاعة. وخوفها من الرجل/الذئب، يجعلها تفتقد روح التلقائية والعفوية والفرح،ورعبها من أنْ تُلْفَظ بعد التجربة الأولى يجعلها ترتعد فرقاً من محاولة الاستجابة لمشاعرها الطبيعية،وأثناء ذلك فهي تتحول إلى كتلة من الألم وتجرّ الرجل معها إلى

دوّامة التشاؤم هذا الرفض النابع من الخوف يظهر في رواية "فتاة تافهة"،لينتهي باعتراف البطلة بحاجتها الماسّة بل المتضخمة إلى دور الأنوثة الذي تتنكّر له،وسنلاحظ أنها تحدد تلك الحـــاجة بالجانب الجسدي حسب:" أنا بحاجة لفم يرضع ثديي، بحاجة لرجل ينام قربي في الفراش ويدفئ صقيعي، يطويني حنوّاً ويترك فيّ بذرة طفل" [1]. وسنجد أنّ كثيراً من البطلات يقعن في حالة التجاذب ما بين الحب والجسد، فهنّ يردن التواصل المشاعريّ ويعبّرن عن حاجتهنّ للدفء الإنساني ويلمّحن إلى رغباتهنّ المكبوتة، لكنهنّ يجزعنَ أمام التجربة الحقيقية إذ تنطوي على أخطار اجتماعية ومخاوف نفسية. والتردد ما بين اختيار الذات الحرّ، وما قد يجرّ إليه من آلام قد تصل حدّ الموت.. أو البقاء على شاطئ الأمان الاجتماعي والنفسي مع تحمّل وجع الوحدة وذبول الرغبات وانطفاء المسرّات، هذا التردد نراه في العمق من قرار البطلة في رواية "الرهينة" العودة إلى القرية، وقد سبق هذا القرار أحلام يقظة طويلة الأمد حول الاجتماع بـــ(مروان) والاتّحاد به، وهو متمثّل كذلك في مواقف شخصيات كل من (لينا) في رواية "لينا"، و(رفيف) في رواية "عبّاد الشمس"، و(عليا) و(سعاد) في رواية "النعنع البري" و"فيوليت" في رواية "الميراث" ، وبطلة رواية "يوميات امرأة مطلقة" ، و(نازك) في رواية "امرأة من طابقين"، فهؤلاء كلهن يخترن برد الوحدة، مقابل قلق الاتّحاد، ويخفين خلف ذلك ازدراء للقانون الخفي الذي يوجّه العلاقات بين الجنسين، ويجعل من المرأة طرفاً أضعف: تردد (سعاد) بانفعال:"لا، هناك أمر آخر، أمر المرأة التي تصل إلى الثلاثين بلا زواج. ينظرون إليها على أنّها "ستوك" لم تعد صالحة للزواج، ولا لبناء منزل أو أسرة، لذلك يشفقون عليها و يهيلون عليها عروض الزنى، عروض أنْ تكون خليلة سريّة للرجل الزعيم، فهي لا تستحق الحب ولا الطهارة، إنها في نظرهم تسعى لإشباع رغبات الجسد، يعني يريدونها جارية" [2] .

تبدو تلك الدوّامة التي تدخلها البطلة اللاّمنتمية، من تقليدٍ لدور الرجل، ورفضٍ للأنوثة، وإخفاء لمعالمها، ونفور من العلاقة الجسدية بالمذكر، هي الحصاد المؤلم لموقفها الرافض

---

(1) جبور، فتاة تافهة، ص214.
(2) عبود، النعنع البري، ص313.

لمجتمع يحبس طاقات الأنوثة من جهة، وحصاد خوفها من الوقوع في الاستلاب من جهة أخرى. و أثناء تلك المعارك النفسية تفقد المرأة الكثير من طاقاتها ومزاياها، وتتحول إلى ما يشبه الفزّاعة، إنها المرأة المفتقدة لجزئها المذكر (الأنيموس)، أو هي تلك المرأة التي لـــم تحسن

الاهتداء إليه بفعل طبيعة التربية،وتجربة الطفولة، وقسوة الأب، فظهرت سخريتها، وعدائيتها، وصدامها، وعلت وجهها تكشيرة دائمة، فكانت عقيماً.

أمّا ساحة معركتها الأخيرة فهي إبراز تناقض الرجل المثقف الذي ظنّته حليفها في تلك المعركة، فإذا هي وحدها تقتات فتات وحدتها: "أريد، أرغب، أتمنى، أشتهي، أتوسل، الحياة معجزة العجز... أحسّ بالشيخوخة منذ الآن، على أبواب الثلاثين، ومازلت ألهث سيسبقني القطار ومازلت ألهث، وأصبح امرأة بشيب وتجاعيد وعضد مترهل، وأعلى الرقبة وتحت الذقن سيتهدل جلد وتجمعات دهن.. وعندما أصبغ الشفتين سيتخطّى اللون كرمشات الشفة" [1].

ليس الخوف السابق خوف امرأة عادية تنتظر قطار الزواج بلهفة ، بل هو خوف (رفيف) المحتدمة بهموم المرأة وهموم الوطن، لكن وعيها يدلّها كم أنّ العمر قصير، وكم أنّ الطريق طويل وموحش، وكم أنّ البحث عن ماء الأنوثة النقي صعب، فهي تحتاج إلى المساعدة والرفقة، لكنها تجد (عادلاً)/الرجل الذي يشتهيها وتعجبه، لكنه لا يحبها: "استدارت بوجهها عنه، فهي تعرف أنه لا يحبها، وأنه لا يحتاجها، وأن حاجته إليها لحظة مؤقتة، وأي امرأة أخرى باستطاعتها أنْ تسدّ الفراغ، وهي ترفض هذا، ترفض أن تبني علاقات عابرة سطحية، العلاقة يجب أن تكون عميقة، كل شيء يجب أنْ يكون عميقاً حاداً، يجعل للدنيا معنى وطعماً ونتيجة، كل شيء يجب أن يقرب الإنسان من قلبّ الدنيا، من موطن الدفء، من رحم الحياة"[2].

ورحم الحياة بالنسبة للبطلة اللامنتمية هو الصدق ورمي الزيف الذي غدا ملجأ الناس في عصرها، ورحم الحياة هو أنْ تقول ذاتها بصوتها الذي يُفْزع السكون، ويقلق راحة الصمت : "قال إني إنسانة معذّبة، لا يؤمن جانبها. لماذا؟ لأني آخذ قراراتي الخاصة دون مشاركته،

---

(1) خليفة، عبّاد الشمس، ص 108.
(2) المصدر نفسه، ص18.
(3) بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس، ص 23.

وأتعامل مع الجميع بطلاقة دون حرص أو حذر، وأضحك معهم دون أنْ أحسب حساب رأيهم بي مسبقاً" [3].

حين يدير الرجل ظهره للمرأة الرافضة، تاركاً لها أنْ تواجه خيبات الزمن وحدها، وينساق في التيار الاجتماعي بحثاً عن مكاسب أخرى، أو حرصاً على ما جمعه من مكاسب، أو ارتكاساً للتقاليد الاجتماعية الضاغطة كـــ(بهاء في رواية "أنا أحيا"، والرجال المسافرين إلى الغرب فـــي

روايات إملي نصر الله، وزياد في رواية "أيام معه" وعامر في رواية "وأنتظر" والبطل في رواية "ومَرَّ صيف"، والحبيب في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، وعادل في رواية "عبّاد الشمس" وعادل في رواية "بوصلة من أجل عبّاد الشمس" ومازن في رواية "الميراث")، حين يغيب الرجل يشتدّ أوار الألم، فالبطلة تعرف أنّ عليها البحث عن ذاتها، والتعرّف على أعماقها، وتعرف أن ذلك من صميم مسؤوليتها، لكنها تعرف أيضاً وحشة الطريق، حين لا رفيق، فتصبّ جام غضبها على الهارب الأبدي. تواجه بطلة "وأنتظر" الرسّام برأيها: "تتهرّب مني يا عامر لأنك تتجنب النظر إلى أعماق ذاتك العارية .. أنت فنان سطحي لا يعرف الجرأة .. هدفك الأول هو أن تصبح نجم مجتمع"[1]. وتهدر (رفيف) في رواية "عبّاد الشمس" :"ستدفع يا عادل الثمن سنوات قحط، ولن أدعك تسبح في الضوء على رفاتي، لن أكون شمعة ضوئك لأنك معتم . أنت إنسان معتم. أنت إنسان بدون عواطف لا أصدق ثورتك أعظم الثوريين كانوا عشّاقاً عظاما؟ تريدني ثورة باردة ككتاب البحوث، وتريدني كازاً يوقد برودك"[2].

ويظهر لنا من ثم، أنّ نموذج اللامنتمية في عراكها الدائب مع مطلقات النظام السائد قد خطا نحو الطريق المسدود ذاته الذي انتهى إليه نموذج كارهة الرجال المغوية المهلكة، وأن أسلحة الذات الأنثوية، قد توجهت بالنقد الجارح لمجتمع التناقضات الذي يهدد سلامتها الروحية، ويحبسها في قمقم الممنوع والعيب والأخلاق، في حين يرضى أن يخترق الجميع هذا الممنوع سرّاً (كما في عالم رواية "قبو العباسيين" و "مذكرات امرأة مطلقة"، ونموذج المحاربة هنا يميل إلى إشهار سيف الصدق وكشف خبايا التناقضات، وإطلاق حمم الروح المحتجزة منذ آلاف السنين .. ونلاحظ هنا أنّ الحرب هي

---

(1) حمدان، أمية (1974)، وأنتظر. ط1. بيروت: منشورات المكتبة العصرية. ص 241.
(2) خليفة، عبّاد الشمس، ص122.
(3) عبود، النعنع البريّ، ص256.

حرب الشوارع حرب واقعية، بعيدة عن نطاق التجريد والرمز، حتى لتكاد تصلح مدوَّنة في علم الاجتماع وحقوق المرأة كما يتجلّى في روايات سحر خليفة، وهيفاء بيطار على أكمل وجه. بينما نجد أمثلة مبثوثة تفصّل القول فيها على امتداد الأعمال السردية النسائية: " عندما يريدون امرأة يتحوّلون إلى مدافعين عن حرية المرأة وحرية الجسد وحرية الفكر وحق المرأة في تقرير مصيرها. بينما يكون المفتاح الذي يقفلون به على أخواتهم وزوجاتهم معهم في جيوبهم السرية، إنهم يخرجون من العصر الجاهلي بعباءة ولحية عندما يريدون"[3].

لا تتوقف رحلة الرواية النسائية عند نموذج المحاربة المهزومة، ولا تصادر حركية تلك الرواية النهاياتُ المأساويةُ لبطلات كنّ ضحايا كبت وانتقاص يفرضه المجتمع، فقد اقتربت البطلة المحاربة رويداً رويداً من مرآة تعكس أعماق ذاتها فوضعت السيف جانباً لتتأمّلها مأخوذة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ج. الباحثة عن الأنيموس

"وحيدة.. كنت أفتّش عن كلمة تقول وحدتي.. لكن كلّ الكلمات أقلّ منها، أفتش.. أفتش... وحده الفقر المدقع يشبهها.. كانت وحدتي مدقعة" [1].

دفعاً لتلك "الوحدة المدقعة" التي تستشعرها، تنطلق البطلة في رحلة استكشافِ وبحث عن الذات، حين لا ملاذ إلاّها، يحدوها أمل بألاّ تظلّ "امرأة من طابقين" [2]، أو ثلاثة طوابق، فتتراءى لها صور أنات وعشتار وإينانا، يلوّحن بنيران بعيدة [3]، فتهرع صوبها. ونلاحظ هنا أنّ ما ميّز البطلات اللواتي حققن توازناً مع ذواتهن، أنهن حظين بآباء متميزين، متعاطفين: كـــ (غزالة) في رواية "شبابيك الغزالة" و(زين) في رواية "فسيفساء دمشقية"، و(عليا) في رواية "النعنع البري". أو عشن دون تأثير من ذلك الأب كـــ (أسمى) في رواية "بريد بيروت" والبطلة التي لا نعرف اسمها في رواية "ثلاثون".

اقتضت رحلة البحث عن الذات في مثل هذه الروايات صراعاً مع الظاهر لسبر غوره، وتمييز الحسّ الداخليّ الذي يتخفّى ويتداخل بغيره من الأوهام و الأفكار و المشاعر، إنّ دأب البطلة هنا هو دأب في سبيل معرفة اختيارها، وما يشكّل بوصلة أعماقها، لذا قد يبدو الزمن هو خصمها الأول كما في رواية "ثلاثون"، وقد يبدو متمثلاً في الحرب المجنونة كما في رواية "بريد بيروت" أو يظهر في الماضي كما في رواية "فسيفساء دمشقية"، أو في عصر البلاستيك كما في رواية "النعنع البري" أو في النسيان كما في رواية "شبابيك الغزالة".

لكن رحلة البحث في الحالات السابقة كلّها تقتضي الاختلاف : "الذي حصل أنّ صديقتي شابهت أباها و أعجبتها أحلامه، وأنا شابهت أبي ولكني تجاوزت أحلامه"[4]. فلم يَعُد الأب /الجذور الحضارية في هذا المقطع المقتبس من "شبابيك الغزالة" علامة تهديد وقمع، ومنبعاً لمشاعر التحدّي الموغلة في الرفض.. كما في النصوص السابقة، بل تشفّ العبارة هنا عن مساحة التقاء وتفاهم وودّ، فـــ(الغزالة) قد شابهت أباها، ولم تنفصل عنه، ولم تخض حروبها ضدّه، و لم يصادر هو من جهته قدراتها وحريتها، فغدت معبّرة عن جيل صاعد، تتفوّق أحلامه

---

(1) التميمي، ثلاثون، ص115.
(2) عنوان رواية لهيفاء بيطار.
(3) مغزى أحلام (عليا) بطلة رواية "النعنع البري".
(4) داود، شبابيك الغزالة، ص 79.

على سابقيه، ويمتلك خصوصيته دون أنْ يتنكر لماضيه. وتقدم لنا هذه الرواية تزاوجاً وانسجاماً مميّزاً لعوالم أمومية ممثّلة في الجدة والبيت والأرض، وعوالم أبوية ممثّلة في الوالد وروحه السمحة المعطاء، واستبصاره المرهف لدور الغزالة/المراة/الأرض في حمل ذاكرة الشعب، فيسلّمها الوصية دون غيرها.

تمضي الباحثة عن الأنيموس في طريقها، وقد تضطر لخوض معارك تقليدية، لكنها لا تحيد عن هدفها، فقد تلتبس الأمور عليها حيناً كما حدث مع (زين) في منافساتها للصبيان، ورغبتها النامية في الانتقام لمقتل أمّها، وطمس تاريخها، وكما حدث مع (أسمى) حين فكرت بالسفر وترك مدينة الحرب الأهلية والتناقضات، أو كما حدث مع (عليا) حين التبست عليها شخصية (علي)/ امتداد ذاتها، وتبعت ظنونها، لكن أعماق بطلاتنا تتوّقد بنارٍ هادية تصوّب مسيرها، فتكتب بطلة "ثلاثون" نصّ المرأة، وتحفظ (غزالة) تاريخها، وتختار (زين) أنْ تكمل طريق أمّها، وتصرّ (أسمى) على البقاء في بيروت، وتتّحد (عليا) بمياه النهر الأبدية.

تنبع القوة التي تتحلّى بها البطلات السابقات من القدرة على الإصغاء للذات الداخلية، وتمييز ذاكرتها ونغمتها، و الانتماء لها من ثمّ، إنهن امتلكن ما يدعوه علم النفس التحليلي عنصر الإرشاد الداخلي: "هذا الجانب الفعّال والخلاق من النواة النفسية لا يمكن أنْ يدخل حيّز العمل إلا عندما تتخلّص الأنا من الأهداف الغائية الراغبة فيها كلّها وتحاول الوصول إلى صورة الوجود الأعمق والأكثر أساسية، إذ ينبغي على الأنا أنْ تكون قادرة على الإصغاء بكامل انتباهها، وأنْ تسلّم نفسها، دون أي قصد أو هدف أبعد، لذلك الدافع الداخليّ باتجاه النمو"[1].

ففي الروايات السابقة نقع على فرادة في العوالم واللغة،وجوهر أنثوي قد وجد بداية الخيط،إنه تحقيق وحدة الذات المقسمة أولا:"ها أنا بدأت أكتمل،نصف مؤنث ونصف مذكر..منزل مشترك. اثنان= واحد = فرد كامل..لقد تجاوزت الثلاثين، وعليّ أنْ أجمع انكساراتي لأصنع هرماً واحداً"[2].

وكما حرصت (غزالة) على تجاوز أحلام والدها، حرصت (زين) على اختيار أحلامها دون الوقوع في تقليد أمّها،: "أنت تشبهينها منذ الوهلة الأولى،ولكنك مختلفة، أنت صلبة وبوسعك أن تكوني قاسية،أنت خجولة ولكن بوسعك أنْ تكوني جريئة،أنت النسخة العصرية المنقّحة عنها"[3].

---

(1) فرانز، عملية التفرد، في كتاب الإنسان ورموزه، ص 135.
(2) عبود، النعنع البري، ص 295.
(3) السمّان، فسيفساء دمشقية، ص 468.

وتكاد تلتقي هذه الصلابة في الدفاع عن الاختيار، بصلابة موقف (أسمى) في علاقتها بالمدينة: "وكدت أضحك، قراري بالبقاء في بيروت يكاد يكون قطعة من الفولاذ لا ينفذ إليها أو منها أيّ شيء، لذلك لم يعد يجرؤ أحد على طرح هذه الفكرة عليّ، ولو كانت الدنيا تزلزل في بيروت، وها هو يسألني عن سبب، سبب، سبب"[1].

ينطوي الحلم الأنثويّ الأثير على رغبة أصيلة في كتابة الذات الأنثوية ونشر أسرارها وأخبار حضورها وغيابها،فـــ(الغزالة) التي ماتت في عزّ شبابها مقهورة مجهولة منسية،هي شبيهة (هند) في رواية "فسيفساء دمشقية":"كان من الممكن أنْ تصبح غزالة كاتبة أو شاعرة أو حتى نبيّة"[2]،والغزالة التي تبشّر الرواية بعودتها تجد صورة لها في (زين) التي عملت على إعادة أمجاد أمّها وحالت دون أنْ يطوي أوراقها النسيان،واختارت أنْ تغدو كاتبة فخالفت أحلام أبيها، وتبعت حلمها. أما بطلة "ثلاثون" فإن ملاذ وحدتها المدقعة يتمثّل في دفء الكلمات التي تسرد ضمنها نصّ المرأة الموجع في صراحته: "كنت لا أنتمي لشيء،عابرة أكثر من كلمة لا تثير شيئاً،عابرة حتى فيّ "[3] "يا بعيد..امنحني جسداً من طين..كي أقدر أنْ أصدّق ألوهتي"[4].

واكتشاف الطريق عبر الطين البشري هو ما تمارسه (أسمى) في رسائلها التي تكوّن رواية "بريد بيروت" فتحكي لغة الطين في صراحة تثير فزع من لم يعتد سماع صوت الأنثى، وإنْ حفظ منذ القدم معلقة امرئ القيس والأعشى فلم يصب بالدهشة ولا بالنفور.

أمّا (عليا) فإنها تتحد بجسد الأسطورة الأمومية، منذرة بحلول خراب عميم، لكنها قبل غيابها تحرق كتب الشعر المزيّفة، أمام شاطئ إنسانيتها النقيّ، فتتّحد بالماء لتعود في زمن جديد.

---

(1) الشيخ، بريد بيروت، ص 260
(2) داود، شبابيك الغزالة، ص 13.
(3) التميمي، ثلاثون، ص 84.
(4) المصدر نفسه، ص 193.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

د. أخت الرجال

امتازت الرواية النسائية الفلسطينية عن غيرها من الروايات النسائية في بلاد الشام، بحضورٍ واسع لنموذج بدئيّ إيجابيّ للمرأة هو نموذج المراة المقاتلة جنباً إلى جنب مع الرجل، وهو النموذج الذي تدعوه الذاكرة الشعبية "أخت الرجال". وقد ارتبطت هذه الخصوصية بالأوضاع التي تعرّضت لها فلسطين من احتلال للأرض وتشريد للأهل، الأمر الذي قاد شعبها بكامله للانخراط في مقاومة المحتلّ. وكان أنْ ظهر هذا النموذج أيضاً في الروايات التي انشغلت بقضية المقاومة وأرّخت لمراحلها وتطوراتها كما في عدد من روايات الكاتبة اللبنانية ليلى عسيران وكما في رواية "دمشق يا بسمة الحزن" للكاتبة السورية ألفة الإدلبي.

ويمكننا أنْ نقف على طبيعة هموم الرواية النسائية الفلسطينية وانشغالاتها من خلال تأمّلنا لعناوين عدد من تلك الروايات، من مثل : "صوت الملاجئ"، و "فتاة النكبة" و " إلى اللقاء في يافا"، و "شجرة الصبيِّر" و "عروس خلف النهر"، و "تشرق غرباً"، و"عيناك نافذتان على الوطن".

امتازت تلك الروايات، التي تنتمي في غالبيتها إلى تيار الواقعية التسجيلية بأنّ بطلاتها من النساء، وبأنهن يشاركن في العمل الوطني والفدائي، ويدفعن ثمن هذه المشاركة دون تذمّر. ونلاحظ هنا أنّ الهموم النسوية التي عودتنا على طرحها رواية المرأة قد تراجعت إلى حدّ كبير، فباستثناء روايات "ليانة بدر" و "سحر خليفة" التي زاوجت بين طرحها لقضية حرية المرأة الاجتماعية، وقضية تحرير الوطن، لا نجد إلاّ إشارات عابرة تتعلق بخصوصية وضع المرأة، بل إن هذه الإشارات تحمل في ثناياها استعداد البطلة للتخلّي عن أنوثتها التي تعيق سبيلها في المشاركة الوطنية، وكأنّ المرأة تستبطن أنها لا يمكن أنْ تتقدَّم في نضالها إنْ ظلّت مقيدة بصورة المؤنث الثقافي. ونجد لفتة مبكرة إلى ذلك الموقف في رواية "فتاة النكبة"، فحين يعلّق العميل الصهيوني على مشاركة البطلة (وفاء) في حوار الرجال متعجباً: "في الأمس، كانت الفتاة العربية تتحجب، و لا تجرؤ أشعة الشمس أنْ تراها، واليوم أصبحت تناقش الرجال"[1]، تردّ عليه قائلة: "نعم، فالفرق شاسع بين الأمس واليوم .. وفي الغد سنفتك بكم في المعركة"[2].

تُظْهِـر شخصية المحاربة من نمط "أخت الرجـال" زهداً في الاهتمامات الأنثوية التقليدية،

---

(1) مشعل، مريم، (1978). فتاة النكبة. ط2. عمان: مطبعة الشعب، ص 31. الطبعة الأولى 1957.
(2) المصدر نفسه، ص 31.

فَلِكَيْ تكتسب اعتراف الرجال، لا بدّ أنْ تغدو شبيهة بهم، وعليها أنْ تتخلّى عن أي رغبات خاصة، وتترفع عن أي نزوة أو هفوة، حتى تحظى باللقب عن جدارة، فنضالها ضد العدو لا يكون إلاّ بالتعاون والاندماج مع الآخرين / الرجال / المجتمع. تقول (عبلة) بطلة رواية "إلى اللقاء في يافا": "إنني أنثى... ولكنّ الأنثى الفلسطينية يجب أنْ تنسى أنوثتها.. فالأنوثة هي الكرامة والأنوثة الشرف والأنوثة الكبرياء، ولا كرامة ولا شرف ولا كبرياء لمشردة عن أرضها.."[1].

وفي مقطع آخر تكشف(عبلة) عن فحوى الأنوثة التي تقصدها، إذ هي ليست سوى الأنوثة الثقافية والاجتماعية: "أيجب على الأنثى الفلسطينية أن تقبع في بيتها "اللابيت" تتقبل العزاء في أبيها وزوجها وولدها !! لا وألف لا .. وهكذا وجدتني مدفوعة بكلّ ما في أعماقي من حقد وثورة في طريق الكفاح المسلّح"[2].

تندفع "أخت الرجال" متقدمة في الزمان والمكان، وتسند لها مهام صعبة تقوم بها، وقد تدفع حياتها ثمناً لها كما "عبلة الأمير"*، و (ليلى) في رواية "عصافير الفجر"، أو تسجن وتخرج من السجن كـــ (هند) في رواية "وتشرق غرباً"، وهذه الحرية في الحركة التي اكتسبتها تنبع من طبيعة المهام الجليلة التي تقوم بها، فهي تُقدِم عليها متوقعة الخسارة في نفسها وفي أحبائها: "من ترضى أن تربط حياتها مع مقاتل لا بد وأنْ تتوقع فقده بين يوم وآخر.." [3].

لذلك نجد البطلة في رواية "عروس خلف النهر" و(زهرة) في رواية "الآتي من المسافات" لا تفقدان الأمل أو الإيمان بقضيتهما على الرغم من استشهاد الحبيب، بل إنّ ذلك يزيدهما إيماناً بأهدافهما وإحساساً بنبل موقفهما.

تقدَّم لنا البطلة إذن جزءاً من إحساس جماعي عام، يتجاوز الفردي، وتذوب في نيرانه الهموم الذاتية، فبطلة الرواية الفلسطينية النسائية الأولى "صوت الملاجئ" هي شخصية تجريدية، لا نملك من ملامحها سوى صوت احتجاجها، وصدى خطواتها المتجولة في المخيمات، تنقل لنا مآسي الشعب المُشرّد: "رأيت أمّاً تحضن ابنها بكلّ ما أوتيت من قوة وحنان، ينطق وجهها بمنتهى ما يكون الخوف، سمعتها تستعطف مسترحمة بصوت معذَّب... تتفتت له الأكباد الصلبة،

---

(1) الدردنجي، هيام، (1985). إلى اللقاء في يافا.ط2. عمان: دار الكتاب الذهبي ، ص 202.
(2) المصدر نفسه، ص 202.
(3) البنا، سلوى، (1972). عروس خلف النهر. ط1. بيروت: دار الاتحاد، ص36.
*** تشير الكاتبة إلى إعدامها في سجون الاحتلال علماً بأنّه لا يوجد لدى الكيان الصهيوني حكم بالإعدام.**

وأمامها وقفت وحوش ضارية لا تعرف للرحمة معنى،..."[1].

أما بطلتا روايتي "إلى اللقاء في يافا" و "تشرق غرباً" فتندمجان في نشاطات الكفاح إثر تعرض عائلتيهما لهجمات الاحتلال، فيبدو شروعهما في العمل الوطني كأنّه ردّ فعل لأخذ الثأر، والانتقام. وبينما تمتلك الإناث في روايتي "عروس خلف النهر" و "الآتي من المسافات" القدرة على المبادأة، واقتحام الأماكن الأشدّ خطراً في خطوط المواجهة الأولى، فإنّ صورة الفدائي البطل تظلّ تطغى على حضورهن، وتستقطب مساحة السّرد. في حين نجد رواية "شجرة الصبيِّر" تقيم بناءها الرمزي على محاولة البطلة (وداد) / رمز فلسطين البحثَ عن قرين بطل مناسب يستطيع دفع مهرها دمه الغالي فيتمثل لها في شخصية (جاسر بك) الرامز للقائد جمال عبد الناصر لتنتهي الرواية بقرار (وداد) / فلسطين الاعتماد على ذاتها، بعد موت البطل وتَخَلّي إخوته/الأنظمة العربية عنها: "أنا شجرة الصبيِّر، يغوص بأعماق الأرض جذعي ويتحدّى العالم فرعي، أوراقي لا تتلاعب بها العواصف، من أحب إسالة دمه فليقترب مني ليسرق ثماري اللذيذة الشهية، أنا شجرة الصبيِّر، لا يميتني جوع أو عطش ولا تحرقني شمس أو يبللني مطر، وكلّ عزيمة مغامرة تنتحر فوق أشواكي.." [2].

لا تمتلك شخصية (وداد) ملامح محددة كسابقاتها من البطلات، ولا يصل إلينا وجهها الإنساني، بل يصلنا خطابها السياسي ذي الدلالات الواضحة.

تُظْهر الروايات الفلسطينية في المراحل التالية صورة ذات صلة حميمة بالواقع، وطبيعة الحياة في المجتمع العربي، وتعقّد ظروف النضال أمام المرأة، فتصبح شخصية "أخت الرجال" شخصية مكافحة على غير صعيد، فتجتمع في داخلها محاربتان: الأولى تحارب العدو الخارجي/الاحتلال، والثانية تحارب العدو الداخلي/التمييز والازدواجية، فتزداد صعوبة الطريق وتضطر المرأة مرة أخرى إلى التنكّر لأنوثتها: "في النهاية حقدت على جسدي الأنثوي، رفضته، ولم أعد ألبس إلاّ البنطلون الكاكي"[3]. لكن تمثيل التناقضات الكبرى التي تشكّل حياة المحاربات ضد الاحتلال ستقدّمه سحر خليفة في رواياتها المتتالية: "الصبّار"، و"عبّاد الشمس"، و"باب الساحة"، عبر شخصيات (لينا)، و(رفيف)، و(سمر) وغيرهن من النساء.

---

(1) حنا،هدى،(2000).صوت الملاجئ.ط2. دمشق:الدار الوطنية الجديدة،ص36.الطبعة الأولى عام1951.
(2) الجويدي، امتثال، (1972). شجرة الصبير. ط1. بيروت: دار الطليعة، ص 302.
(3) بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس، ص22.

تبدو لنا شخصية (سمر) في رواية "باب الساحة" النموذج الأمثل الذي جمع في رحابته شخصية (لينا) المناضلة ضمن حزب ما في رواية "الصبّار"، وشخصية (رفيف) المناضلة في زاوية المرأة في رواية "عبّاد الشمس" فـــ(سمر) تعمل باحثة اجتماعية في شؤون المرأة، لكنها تنتمي في الوقت ذاته لقلب "باب الساحة" النابض بالانتفاضة، وتدافع عن حارتها بيدها وأسنانها. بيد أنّ (سمر) التي تضرب جنديّ الاحتلال ويضربها، تتعرّض للضرب كذلك من إخوتها، الذين لا يعجبهم خروجها من البيت،ولا تهمّهم الأبحاث الاجتماعية التي تقوم بها : "قال الإخوة: أنت خليك مع أمّك والجمعية، وإذا بدّك بحث، اعملي بحثين، على شرط لا روحة ولا جينة، ولا مظاهرة، ولا هون ولا هون، إحنا الخمسة كل واحد فينا بعشرة، إحنا إلي ندافع ونقاوم وأنت عيرينا سكوتك وبتقعدي حيلك وترتاحي" [1].

وتقدّم لنا الرواية لفتة معبّرة موحية بمدى الارتباط بين حركة الاحتلال الخارجية، وحركة الاحتلال الداخلي لروح المرأة وذاتيتها متمثّلة بـــ (سمر) فحين تتعرض روحها للأذى، ينشط الاحتلال في إعلاء البوابة الحجرية: "ومسحت المدينة بنظرة غائمة، و أغمضت عينيها، وكادت تقع، فاستندت إلى حافة السطح لحفظ التوازن ومن موقعها ذلك رأت البوابة الجديدة، وجلاميد صخرٍ تسدّ الطريق" [2]، أما حين ترتقي روحها، وتلتقي إرادات النساء الأخريات، تثمر الحرية بين أيديهنّ فيهدمن بإرادتهن بوابة الاحتلال: "وإثر كلّ ضربة كان الإسمنت يتساقط مثل النخالة وخلال دقائق لم يبق من البوابة إلا قفص القضبان"[3].

تنقل لنا رواية "باب الساحة" وروايات سحر خليفة الأخرى، فحوى الخطاب الاجتماعي السائد فيما يتعلق بالمشاركة السياسية للمرأة ، الموضوع الذي لا تتطرق إليه روايات أخرى، ففي روايات مثل "الوطن في العينين" و "من يجرؤ على الشوق" تبدو البطلة في تفاعلها السياسي والاجتماعي وكأنّ مجتمعها قد تجاوز قضية التمييز التي تواجهها المرأة في المجتمع العربي، فتكون محاربة وحبيبة ومثلاً أعلى و "أخت رجال"، في الوقت ذاته، وعلى الرغم من أنّ أحداث الرواية الأولى تدور جزئياً في باريس، والثانية يدور القسم الأكبر منها في باريس كذلك، فإن البطلة لا تنقل لنا أي مستوى من التناقض، حتى عندما تقضي أياماً في الصحراء المغربية مـــع

---

(1) خليفة، باب الساحة، ص 134.
(2) المصدر نفسه، ص 137.
(3) المصدر نفسه، ص 128.

حبيبها الثائر، وسط محيط اجتماعيّ محافظ.

بيد أنّ الروايات السابقة جميعها تسهم في إرساء حقيقة اجتماعية وهي أنّ السبيل الوحيد لإلغاء التمييز، وكسب ذات المرأة والرجل كليهما، هو في إتاحة المجال الأوسع لاشتراكهما معاً في الكفاح والعمل وصنع الحياة.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثالثاً: نموذج البغي:

يبدو نموذج البغي كأنه تحوير لنموذج المهرّجة المضحكة الذي أشرنا إليه في مستهل هذا الفصل، لكنه تحوير وانزياح نحو صورة سالبة، فإنْ كان هدف فتاة الملهى أو "العالمة" في المحيط الشعبي تسلية جموع الرجال، والترويح عنهم، فإن نمط البغي يصل بمهمة الترويح عن الرجال إلى حدّها الأقصى عبر الجسد.

لا يظهر نمط البغي في الرواية النسائية إلا لماماً، ولا يحظى بأهمية تذكر مقارنة مع النماذج الأخرى ذات الحضور الطاغي كالمحاربة والإلاهة الأم، إذ لم نجد أمثلة على هذا النموذج إلا في روايتين لسحر خليفة. حيث نلتقي بنموذج البغي الفاضلة عبر شخصيتين هما: شخصية (خضرة) في رواية "عباد الشمس" وشخصية (نزهة) في رواية "باب الساحة".

تقدّم لنا شخصية (خضرة) في رواية "عباد الشمس" بمنظارين،ففي المستوى الأول من النظر نصطدم بشخصية بذيئة اللسان والفعل،خارجة عن الطور الاجتماعي المتقبَّل، لا مبالية، كافرة بكل شيء، وتظلّ هذه الطباع المنفرة مصاحبة لها في مواقفها المتتالية، التي جمعتها بـــ(سعدية) في السجن، ثم في حمّام النساء. وتبدو تلك الطباع هي المسؤولة عن نجاتها (هربها من السجن)، كما هي مسؤولة في الوقت نفسه عن هلاكها (ضرب النسوة لها في حمّام النساء)، إذ تتصف بالجرأة البالغة ذات الحدّين المتناقضين. ففي الموقف الأول تعطي (سعدية) درساً في الرفض والمقاومة، حين تهجم بشراسة على جنود الاحتلال، وتهرب جارّة معها (سعدية) المتعثرة بخوفها وبكائها، وفي الموقف الثاني تلقن نساء نابلس درساً حين تكشف لهن وجه المدينة المزيّف، فلا يحتملن صراحتها المؤذية فيسكتنها بطريقتهن، بينما تفقد سعدية وعيها جزعاً ممّا حدث، وما قد يحدث.

و في مستوى ثان من النظر تتكشف لنا (خضرة) امرأة عاثرة، تتزيّا بالحدّة اللاذعة دفعاً لضعفها الداخلي، وتظهر إنسانة مسحوقة مغلوبة على أمرها لم تجد لها سبيلَ عيشٍ سوى بيع جسدها للعرب واليهود. فقد لفظتها المدينة، وأغلقت أمامها كلّ باب شريف، ودفعتها دفعاً للباب المدنّس، و حينها أغلقت في وجهها أبواب الرحمة بلا أمل.. فقد غدت بائعة هوى ذات علاقة مشبوهة بالأعداء: "الدنيا كلّها شقا بشقا، الدنيا باعتنا وما حدا اشترانا، حتى أبوي باعني واشترى حنطور، وأنا ببيع حالي وبشتري للمسكين دوا"[1]، وعلى الرغم مـــن أنّ (خضـــرة) تحـــاول أنْ

---

(1) خليفة، عبّاد الشمس، ص 92.

تعامل الدنيا بالمثل،إلا أنّ الأحداث تكشف عن مساحة بيضاء في شخصيتها لم تلوّثها الحياة السوداء التي تعيشها، و(خضرة) التي لم تلقَ إلا الضرب والركل من الآخرين، تبدو أسيرة كلمة طيبة تصدر عن زوجها العجوز، أو بادرة تعاطف تصدر من (سعدية)، وتبدي تعاطفاً حقيقياً مع الفدائيين. بيد أنّ قوانين المدينة وأخلاقياتها لا تسمح لهذه المساحة بالظهور أو الازدياد، فـــ(خضرة) ذاتها تغدو لطخة سوداء على جبين المدينة الناصع، فكيف تغفر خطاياها، وكيف تستقبلها؟

يكشف لقاء (خضرة) نسوةَ نابلس ومن بينهن (سعدية) في حمام المدينة الموقعَ الحقيقي الذي تجده المدينة جديراً بها لحظة تعرية شخصيتها. ففي الحمّام، رحم المدينة الدافيء، وموطن أسرار النساء، العابق بالبخار والنميمة وروائح الطعام المنزلي، في المكان الذي تتعرّى فيه الأجساد، تخوض (خضرة) حربها لتعرية جوهر المدينة وحقيقتها، فوراء الأجساد اللامعة ثمة أمراض خطيرة تخفيها الأقنعة، ويحجبها النفاق، وتكون لغة الحقائق الصادمة التي تعرّي بها (خضرة) وجه المدينة، هي المنبّه الذي يقود النسوة إلى التساؤل حول حقيقة (خضرة)، فمن هذه التي تهتك الحجب؟ وتقول ما لا يقال؟: "نابلس يا قليلة الخير، يا قليلة الأصل، يا نصابة يا كذابة يا قليلة الدين، قال بلد قال! طردوني على شوية رز وشوية سكر، مثل الكلبة طردوني، ودرت من شارع لشارع ومن مخيم لمخيم أشتهي اللقمة وما ألاقيها، وأشتهي الدواء وما ألاقيه، قال بلد قال! طز على البلد وأهل البلد"[1].

وحين تهجم النسوة عليها ردّاً لكرامة وجه المدينة المهين، تكون التهمة جاهزة في حق (خضرة): جاسوسة!. أما سعدية الشاهدة على رحلة الفرار من السجن، وعلى إيواء (خضرة) للفدائيين، فلا تنبس ببنت شفة، فقد كانت أضعف من مواجهة المدينة وعري الحقيقة، فتشاهد (خضرة) تتحوّل إلى ما يشبه الجثة بين أيدي النساء دون أنْ تشهر الحقيقة، وبذا، يظلّ فضاء الحمّام موئلاً للحكايا الناقصة والعريّ المشوّه، الذي تموّه ملامحه الأبخرة، وشاهداً وحيداً على روح تنزف في العراء.

تمثّل شخصية (نزهة) في رواية "باب الساحة" امتداداً لشخصية (خضرة) في رواية "عبّاد الشمس"، إذ تتضافر ظروفها الشخصية مع ظروف المدينة وقوانينها الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة

---

(1) خليفة، عباد الشمس، ص 171

الصارمة في جرّها إلى سلوك طريق والدتها سيئة السمعة، فتستقبل في بيتها العرب واليهود، وكلّهم يبحثون عن جسدها الجميل واللحظة العابرة.

تعامل المدينة (نزهة) بجريرة أمّها، فتغلق أمامها السّبل، أما الانتفاضة التي اقتصّت من الأم وشنقتها في باب الساحة حين ثبت لها تعاملها مع اليهود، فإنّ قوانينها التي تبيح الانتقام من الجاسوسة، لا تترك باب المغفرة مفتوحاً أمام الابنة البريئة (نزهة)، التي أغلقت على نفسها باب بيتها، دون أنْ ينشغل أحد بمأزقها، أو يمدّ يد المساعدة.

ووراء الأبواب المغلقة، تجتمع ثلاث نساء (يمكننا هنا لفت النظر إلى صورة الغلاف المعبّر لرواية "باب الساحة" إذ نلمح خلف قضبان البوابة/السجن ثلاث نساء هنّ كما نرجّح (نزهة) و(الحاجّة زكية)، و(سمر)، بينما يبدو مفتاح البوّابة بعيداً عن مجال النظر للنسوة الثلاث، معلّقاً بخصلة من الشعر الأنثوي الممتدّ كالأجنحة أو كالأذرع). يقود الفضاء المغلق في أجواء الحصار ومنع التجوّل، داخل المنزل المشبوه الذي يغدو ملاذاً آمناً (لحسام) الجريح والنسوة الثلاث، يقود هذا الفضاء المغلق – على النقيض من فضاء الحمّام– إلى فتح أبواب الحوار، وفضّ الأسرار العتيقة، والانتقال من بداهة الاتّهام وسهولته، إلى نسبية الحقيقة وبلاغتها، فـ (نزهة) تفضح المستور لكنها في الوقت نفسه تلقي ضوءاً على عتمة وحدتها ومصيبتها واستعدادها الإنساني المهدور، حتى لتغدو رغبتها الوحيدة، هي الفرار من نابلس بلا رجعة.

تقود تلك الجلسة / المكاشفة إلى تغييرات أساسية، فـ (حسام) يرى (نزهة) و(سمر) على ضوء آخر، فيتخلّص من ميله الحادّ للأبيض (سحاب)، وهجومه الحادّ على الأسود (نزهة)، ويكتشف ما بينهما: الإنسان، أما عرج قدمه فهو عرج ظاهريّ سيتخطّاه مع الأيام بعدما شفي من (عرج) الروح. في حين تلمس (الحاجة زكية)/ضمير المجتمع ما تغافلته من إنسانية (نزهة): "تأمّلتها العمة وتوقفت عن سحب الأنفاس، حلمك وعفوك يا أرحم الراحمين. سبحان الله، كيف لم يخطر ببالها أن هذه البنت وحيدة وأنها في وحدتها تبكي وتخاف وتتألم! أليست من لحم ودم؟ ألأنها بنت سكينة؟ ألأنها ابنة الدار المشؤومة؟ وحتى سكينة، ماذا عملت؟"[1].

بيد أنّ الدار المشؤومة تدفع ثمناً غالياً لتتخلّص من تهمتها، فـ (أحمد) الأخ الصغير لـ(نزهة)– يُستشهد، في حين تبدو (نزهة) وكأنها قد فقدت عقلها بسبب هذا المصاب، لكنّ فعلها

---

(1) خليفة، باب الساحة، ص 139.

يدلّ على غير ذلك، فسيبدو وكأنّه طقس تطهير، إذ تقود (نزهة) النسوة خلل بيتها في طريق سريّة تخترق حصار الآخر/العدو، وتشعل عود الكبريت لتحرق العلم الأبيض والأزرق علم الاحتلال في أول فعل له طابع الاندماج، بينما يدقّ الشباب والشابات صخر البوابة بالمعاول ويعلو التهاف: "يا الله يا الله، هدّوا هدّوا .."[1].

يكشف نموذج البغي الفاضلة لدى سحر خليفة إذن، عن جانب إنساني طيّب طمسته الظروف الجائرة، وأخلاقيات المدينة المزيّفة، التي تدفع المرأة في سبل ترفضها في أعماقها إذ تسعى للعيش الشريف فلا تجد سوى دروبٍ مغلقة .. وبينما حوربت (خضرة) بإغفال أسباب وقوعها، واتّهامها جوراً بتهمة التجسس، نجد أن حركة الوعي منذ "عبّاد الشمس: 1980" وصولاً إلى الانتفاضة ورواية "باب الساحة 1990"، قد قادت المجتمع لمراجعة أحكامه، وفتح طريق، قد تكون ضيقة، أو صعبة، من أجل عودة (نزهة) وربما الاعتذار إلى (خضرة)، ونستشفّ ذلك من تأمّلنا في النهاية التي انتهت إليها الشخصيّتان ،فبينما استلّت (خضرة) المظلومة نفسها وانسحبت بدمائها خفية دون أنْ نعلم ما حلّ بها، فإن (نزهة) تندمج في الجموع الثائرة، بل تشعل بيدها النار.

مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) خليفة، باب الساحة، ص 220.

رابعاً: نموذج شهرزاد:

لا يكشف السّرد النسائي عن حضور هام لهذا النموذج البدئيّ الأثير لدى الكاتب الرجل، إذ لا نعثر عليه في رواية المرأة إلا مموّهاً، ويبدو لنا أنّ كاتبة الرواية العربية، لم تضع تربية روح الرجل هدفاً لها*، لذلك جاءت جلّ نماذج البطلات مثيرة لاستفزازه وتحدّيه، وفي الروايات الأعمق خطاباً جاءت منتقدة ومحللة لمظاهر فشل النظام الذي استحدثته الحضارة الذكورية لتسيير طاقات الحياة في مجتمعنا، أو حضرت كنموذج ممثّل لهذا الفشل والانحلال.

نلمس هذا النموذج واضحاً في محاولات البطلات لاستيعاب نزوات وغضبات الرجل، دون أنْ ترقى تلك المحاولات إلى مستوى التأثير في روحه ونمط تقييمه وأحكامه التي يعتقد صحتها فتقوده للتدمير، كما نلمح في روايتيّ "ليلتان وظلّ امراة" و "امرأة للفصول الخمسة"، بيد أن تلك المحاولات كانت جد بائسة، ولم تفلح إلا في مسخ نفسية المرأة، وهي تحاول اللّحاق بمشيئة الرجل، دون جدوى.

وفي رواية "أهل الهوى" نجد حكاية شهرزاد في تفاصيل مغايرة، فالبطلة الصامتة رفضاً لأخطاء البطل المتكررة، تقوده لأنْ يفقد توازنه بإدانتها الصامتة فيتحوّل إلى قاتل، فمجنون.

أمّا الشخصية الأكثر تعالقاً مع نموذج شهرزاد بين روايات هذا البحث، فهي شخصية (هند) في رواية "الفسيفساء دمشقية"، تتمكّن (هند) من تغيير روح الرجل وإعادة تشكيلها عبر ثمن فادح هو موتها، فحينما تموت (هند) أثناء الولادة نتيجة الإهمال ورفض نقلها للمستشفى بسبب الاحتكام للتقاليد (الشيخ عبد الفتاح وإمام المسجد) تعود إلى الحياة بطريقة أخرى، فحين تختفي (هند) من الحياة يبتدئ زوجها باستعادة تفاصيل حضورها وأسرار حياتها، والتصاقها الحميم برحم الوجود، وكفاحها الصامت الدؤوب كي لا تذوب في بحيرة التقاليد الراكدة، فحين تموت (هند) ويبقى زوجها (أمجد الخيّال) وحيداً، يستشعر أنّه قد قتلها : "قتلتها..قتلتها بحذق وإتقان"[1]. ومنذ هذه اللحظة، يبدأ شهريار/ أمجد الخيّال بمراجعة الذات، ومراجعة القيم، ليصل من ثمّ إلى الحقائق التي كانت غائبة عنه: "في هذا البيت الكبير كانت هند تختنق ولم أبال.. جاءت لتعيش معي ولتموت بي..ولم أفعل شيئاً لمساعدتها"[2].

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص 9.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

*** ربما نجد في رواية " بيت الدين " للروائية رشا الأمير الصادرة عام (2002) استثناءً وحيداً لهذه الحالة، إذ تدور الرواية على لسان البطل المذكّر الذي يصف رحلة اكتشافه لذاته ولعالم جديد من المثل والقيم عبر علاقته بالمرأة الذكية التي أحب. بيد أنّ تاريخ الرواية يتخطّى دراستنا هذه.**

لقد غادرته (هند) لكنها تركت لديه بذرة تدلّ عليّها وتدلّ على الجريمة: " أدركت أنني لم أتعارف حقاً وهند، وصلتي بروحها انقطعت ليلة عرسنا بدلاً من أنْ تبدأ.. ولم أتعارف يوماً وابنتي على طول خمسة أعوام من عمرها الغضّ.. ولكنّ زين بدأت بعد موت أمها بتبديلي وتطويعي وتربيتي وأيقظت في أعماقي جانبا أنثويا كنت أتستر عليه ".[1]

يقود موت (هند) وحياة (زين)/ امتدادها (أمجد) إلى مراجعة تاريخه معهما أي مع المرأة. فـــ(هند) مشروع الكاتبة تتحوّل إلى زوجة محبطة في البيت الكبير، تحاول نفض الغبار عن آمالها وأحلامها، دون أنْ تنتبه إلى التراجع التدريجي الذي لحق بتلك الآمال والأحلام، في سبيل إرضاء الزوج: " كنت أتمنى أنْ أغطيها بحجاب، وأزرعها في خيمة تحيط بها صحراء ولا ترى سواي، وفقط، حين يتسع وقتي لمشاهدتها ! ".[2]

وقد كانت (هند) تسايره، لكنها تنأى بروحها أبعد فأبعد كلّما تعرّفت به، وأدركت أنّه استدرجها بإعجابه ليقودها إلى حتفها: " اعترف : كل ما قلته قبل زواجنا عن التضامن مع المرأة وتحريرها..كان دجلا..ومنذ زواجنا صارت تبتعد عني بروحها كلّما عرفتني بصورة أفضل " .[3]

مركز ايداع الرسائل الجامعية

يحاكم (أمجد الخيّال) / الرجل ذاته محاكمة قاسية، ويحاول أنْ يميّز الخبيث من الطيب في حياة البيت الكبير/ دمشق وموروثات حضارتها. ويثشئ في الإصغاء لجزئه الأنثوي الذي أقصاه إلى أصقاع ذاته بلا رحمة، وحينها يرى الواقع بعيون جديدة: كانت هند تقاوم ذبلان روحها التي حاصرها باختراع اهتمامات تخفف من وطأة القحط حولها ، فتعلّم الفتيات وتصغي لمشاكلهن، وتتولّى رعاية (زين) وتشريبها الروح الأنثوية في رؤية العالم وكان هو سلطان البيت الكبير، ومجده البارز (لنلاحظ دلالة اسمه) في حين كانت (هند) تعمل بصمت، في الظلام وفي هامش الحرية الذي استطاعت استلاله في غفلة من الآخرين ": (هند) المسكينة كانت تنشر باسم مستعار، وكنت المعجب الأول بها، وبعد زواجنا منعتها من حق النشر بالحسنى تارة وبالإلهاء أو الرفض الصريح تارة أخرى اضطررتها لأنْ تصير أديبة شفهية لا يعرف فضلهـــا

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص18.
(2) المصدر نفسه، ص19.
(3) المصدر نفسه، ص20.

إلاّ الذين عرفوا مجلسها ومسّهم طيبها وسحر بيانها ، يا لِخجلي من روحها "[1] ، حين غابت حاول الجميع نسيان مرورها بالبيت الكبير، لكن ، كانت (زين) علامة لا تمحى .

بموتها تعلّم (هند)/ المرأة زوجها/ الرجل أنْ يكون ذاته، وأنْ يكون رفيق الأنثى لا سجّانها، وأنْ يعترف بالاختلاف، ومنذ ذلك الحين، حاول (أمجد الخيّال) جادّاً أنْ يكون الرفيق الطيّب المساعد لابنته التي رفض أنوثتها في البداية، من أجل ذكورة يطالبه بها المجتمع ، فنجده يكرّس وقته لـــ(زين) حارماً نفسه من تجربة مع امرأة أخرى، وكانت تجربته قي تربية (زين) بعضاً من تسديد دين قديم لامرأة جميلة ذات مواهب اغتال حضورها منذ آلاف السنين.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص12.

خامسا: نموذج المتصوّفة

يحمل نموذج المتصوّفة في طيّاته نزوعاً يائساً من واقع الحياة حين ترتدّ الذات من ضيق العالم إلى رحابة النفس، ومن الإيمان بالإنسان إلى الإيمان بالفكرة، وخيار التصوّف أو العزلة أحد أشكاله، يرتبط في رواية المرأة قيد دراستنا بتجربة اجتماعية مؤلمة، تجعل العالم الخارجي محتقراً في عين البطلة، فتنزوي متأمّلة شرطها، مفضّلة وحدة أيّامها، على اصطدام وجودها بوجود الآخرين الملتبس. ولعلّ نموذج المتصوّفة هو من أكثر النماذج النسائية تقبّلاً في المجتمع، فرفض المرأة هنا يتّخذ طابع الارتداد إلى الداخل لا الامتداد إلى الخارج وهو ما يقلق المجتمع، فكأنها تحيط ذاتها بشرنقة تحميها شرّ الناس و(شرّ) نفسها.

لا نجد شخصية تمثّل هذا النموذج بشكله المباشر سوى شخصية (أروى) في رواية "أروى بنت الخطوب" التي تذكّرنا بنموذج رابعة العدويّة المتصوّفة، لكن ماذا وراء اختيار (أروى) للزهد والتصوّف؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

تخبرنا الحكاية التي تتّبع أساليب السّرد القديمة من مبالغات وتهويل وصدف ومفاجآت، أنّ (أروى) ذات الحسن الفائق الذي قلّ مثيله تصبح بغياب زوجها في سفر طويل، محطّ هجمات ذكوريّة متتابعة، من القريب والغريب، وكلّها تحاول مراودتها على نفسها، وحين تردّها خائبة، تعيد الكرّة محاولة اغتصاب جمال الجسد، ويصل الأمر بـــ(أروى) إلى الفرار، من مكان إلى آخر، حتى يستقرّ بها المقام بين أغراب، تتعلّم لديهم فنّ الحكمة والفلسفة، ولمّا اتّخذت التأمّل وتربية الروح منهجاً تنهال على يديها الكرامات، فيقصدها القاصي والداني ، والكلّ طامعون في الحصول على بركاتها، وشفاء أنفسهم المعذّبة.

تغدو (أروى) مثلاً روحياً أعلى، يحظى بالاحترام والاعتراف والقداسة، وهي التي تعرّض جسدها للتدنيس مرة تلو مرة، فكيف يتحوّل المدنّس مقدّساً؟ توحي قصة (أروى) بأنّ على المرأة أنْ تمتلك طاقة روحية جبّارة، وجَلَداً عظيماً، لترتقي بنفسها، وتجبر الرجال على تقدير ذاتها دون أنْ ينبثق هذا التقدير من جسد هو هبة الطبيعة، ولا فضل لها في جماله. وإنْ كان جسد (أروى) هو تكثيف لحَيَوات أجيال من النساء حوصرنَ بأجسادهنّ، وسُلِبنَ مدارج الارتقاء وساحات التجربة، فهل يكون تغييبه وتجاوزه سيراً وراء الفكر، هو نوع من القصاص؟ وإثبات الجدارة؟ القصاص من الرجال بحجب الجسد، وإثبات الجدارة للذات نفسها؟

تلجأ بطلات أخريات إلى اختيار عزلتهنّ.. وقد عذبهنّ الانقسام ما بين الروح والجسد، وتشوّه نظرة المجتمع إليهنّ، فما وجدنَ حماية للذات إلاّ في الابتعاد، والبحث عن سلوى تصدر من أعماقهنّ كالكتابة، أو الأمومة.

تراقب بطلة رواية "يوميّات امرأة مطلّقة" الانحدار الذي قادها إليه وضعها الاجتماعي، كإنسانة تخاف الطلاق، ثمّ كامرأة تنتظر حكم الطلاق من الكنيسة لأربع سنوات متوالية، ثمّ كإنسانة تبحث عن ملاذ عاطفي وجسدي لا يمتهنها فتوقعها الحاجة في علاقة لا سوية فيها، ثمّ كمنبوذة من مثلها الأعلى/ والدها الذي لا يمكنه تقبّل حياة ابنته العاطفية غير الشرعية، ثمّ كمطلّقة أخيراً تدرك جيداً وقع هذه الكلمة في مجتمعا الشرقيّ: "واكتشفتُ الرائحة الخاصّة بالمطلّقة، تلك الرائحة المميّزة التي تستميل كلّ الرجال الذين يعانون من الملل الزوجي، بل تحّرض في الأزواج المخلصين حب المغامرة، وتطلق خيال كل عازب ليرسم المغامرات مع المطلقة ويشبع كبته إلى الأنثى، خاصة أنْ الحصول على فتاة عذراء صعب إنْ لم يكن مستحيلاً، أو غير قابل للتطبيق إلا في قفص الزواج.." [1].

لذلك كلّه تبدو الحياة كأنها إبحار في منطقة دوّامات خطرة، تفقد البحر جماله، والرحلة متعتها، فتختار البطلة البقاء على شاطئ الوحدة، وتأمّل الحياة من "علبة السنوات".[2]: "صحيح أنّكِ في النهار تعمليّن وتحتكّين بالناس وتمشين في شوارع مزدحمة وتركبين الباصات والسيارات ، ولكن وحدتك نفسها تظلّ قائمة في مكان ما من نفسك متقوقعة كقط مريض " [3].

وسنجد أنّ بطلات كثيرات سيشاركنها هذا القرار أو ما يشبهه، خاصة حين يعانين من عقدة "الثلاثين"، فواضح أنّ الثلاثين هي سنّ الرعب التي تحدّق من حاقَتِها بطلات وحيدات.. يعرفن أنّ شطر العمر قد مضى، دون أنْ يحمل السلوى، وأنّ المجتمع لا يرى ذواتهن بل يرى فيهن ما بعد سنّ الثلاثين، فأيّ فزع جعل رواية نسائية تحمل عنوان " ثلاثون " وتصوغ سؤالها: "ما هو العمر إذن" [4]؟ وأيّ ألم أنطق (رفيف) في رواية "عباد الشمس" ، و(عليا) و(سعاد) في

---

(1) بيطار ، يوميات امرأة مطلقة ، ص 265-266.
(2) المصدر نفسه، ص185.
(3) **المصدر نفسه، ص192.**
(4) التميمي، ثلاثون، ص190.

رواية "النعنع البري" و (عفاف) في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" وبطلة رواية "شتاء مهجور" وطبع عزلتهنّ ما بعد الثلاثين ؟

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

سادساً – نموذج المرأة الجسد

تكاد تخلو رواية المرأة – قيد دراستنا – من نماذج المرأة الجسد، فحتى نموذج البغي الذي يحيل إلى البعد الجسدي مباشرة، وجدنا أنه قدِّم بنموذجيه (خضرة، ونزهة) كحالة انكسار إنسانية، لا تستشعر فيها المرأة المتعة أو اللذة، ولا تستمرئ دور المومس، أمّا الحالات الأخرى التي يظهر فيها نموذج المرأة الجسد فإنها تقدمّ كذلك كمحصّلة الكبت والقمع الذي يتعرّض له جسد المرأة، فيبحث عن سبل لتفريغه، وسنرى أن هذا النموذج غالباً ما يربط الجانب المشاعريّ (الحب) بالجانب الجسديّ الحسّي (الجنس)، ويعيش تناقض انفصالهما الحادّ لدى الطرف الآخر في العلاقة/ الرجل .

تتباين الرواية النسائية في رؤيتها للبعد الجسديّ لعلاقة المرأة بالرجل، فنجد أنّ الرواية التقليدية المؤنثة تنقسم رؤيتها بين البياض والسواد، فالجسد الخاضع لدوره الاجتماعي ينظر إليه بعين الرضى، والجسد المندفع وراء شهواته هو جسد خاطئ، وهذه النظرة تختصّ بالمرأة دون الرجل الذي يستطيع التفلّت من الأحكام الاجتماعية دون أضرار كبيرة .

وتقف الرواية النسوية بأصواتها الغاضبة والشاكية في موقف الشكّ والحيرة من الجسد،فهي ترفض نموذج الرجل الذي تجده متناقضا ولا يستوقفه منها سوى الجسد، فتنكر جسدها، وتتنكّر لرغباتها، حين لا تريد أنْ تكون لقمة سائغة أو ضحيّة ساذجة. بينما تعكس الرواية النسوية الواعية موقفا أكثر توازناً من جهة وأكثر تشاؤماً من جهة أخرى، فالمرأة فيها تنظر لذاتها كذات متكاملة، ينبغي أنْ تعيش حرّيتها النفسية والجسدية إلى أقصاها مع ذات أخرى تكمّلها، بيد أنها تصطدم دائما بمعيقات اجتماعية، وبشخصيّات الرجال المتناقضة، تقول (حنان) في رواية "بوصلة من أجل عبّاد الشمس": "وهكذا..فإنّه يفترض أنْ أحب وأنا ممنوعة من استخدام حواسيّ الخمس، ولكني أحببت (عادلاً) وأنا أحاول أنْ أفتح كلّ ذرات جسدي لنداءات العالم من جهاته الأربع .. أن أفهم أن أعلم أن أرى أن أشمّ أن أحسّ وأتذوق وأفسر وأحلل وأن أقبل أو أرفض حسب مشيئتي الخاصة"[1]، بيد أنّ (عادلاً) كان يريد شيئا آخر:"عادل يريديني طازجة وبرّاقة مثل سلّة الفريز الناضج الذي لا يفسد على الاطلاق"[2]. ونجد في رواية "امرأة من طابقين" و"قبو العباسيين" نماذج لعلاقات متوازنة لا تعاني الانقسامات السابقة يمثّلها جيل الشباب المتفتّح

---

(1) بدر، بوصلة من أجل عباد الشمس ، ص 51–52.
(2) المصدر نفسه، ص52.

للحياة. بيد أنّها تعاني محاربة المجتمع لها باسم الأخلاق والتقاليد، فتتراجع عن مشروعها، أو تعيش في السرّ وتحت جنح الظلام. أمّا حين تُطْرَح علاقة الجسد في انفصالها عن تكامل الذات، فإنها تصوَّر كانحرافٍ اقتيدت إليه المرأة ولا يجلب أيّ مسرّة: "أحسّت أنها تتدحرج إلى عزلتها ككرة من حديد لم تشعر كم هو ثقيل وأصمّ – جسدها – وهي مع كمّون، تذكّرت وصالها مع صفوان، كانت تشعر أنّ جسدها يتحرّر من ثقل، يطير في الفضاء كفراشة، يغدو أوسع من الغرفة، وكانا يظلان متلاصقين بعد فعل الحب لوقت طويل..لأول مرة تنظر للجنس كمخدّر، فبعد أنْ استسلمت لكمّون انتابها تقزز فظيع وهي تتفرّج بعينيها النفسيتين كيف يلتهمها شاب غريب.... تبحث عن مسكّن لآلامها"[1] .

وفي الرواية الأنثوية نجد نماذج للحالات السابقة كلّها تعرض من وجهة نظر الرواية كعمل متكامل. تبدو شخصيات (ياسمين) في رواية "بيروت 75" و (حسنية) في رواية "باص الأوادم" و(نانسي) في "مسك الغزال" و (سلام) في رواية "يا سلام" نماذج مشخّصة للمرأة/ الجسد، فلدى هذه الشخصيات يتصدرّ الهاجس الجنسي اهتمامات الذات، ويوجّه فعاليتها، ويستقطب نشاطها، حتى لا يغدو لها همّ غيره، تقول (ياسمين): "لقد قطعت كلّ الجسور، ولم أعد أعمل. صحيح أنه ينفق علي بكرم.. وأنا أنفق على شقيقي الذي يغمض عينيه عمّا يدور إكراما لنقودي ولكن.. هو..جسده ..لقد ألفته أدمنته..إني مريضة به..طيلة سبعة وعشرين عاماً وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة، وها أنا اليوم مريضة، منحرفة، وقد كرّست نفسي للفراش وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طول أكثر من ألف عام ..... وها أنا أخيفه بشهيّتي إليه، فهو لن يفهم أنني لست مومساً، ولكنّ جوعي لجسده عمره أكثر من ألف عام" [2].

تحمل وجهة نظر ياسمين إشارات إلى هزيمتها، وإلى إدانة النظام الاجتماعي الذي حرمها من جانب هامّ من حياتها، فتهاوت مع التجربة الأولى، وحين تصبح على مفرق الطرق بين التحول إلى مومس، وبين العودة الذليلة إلى أخيها، تختار الثانية، وهي تعرف مؤدّاها، وكأنها تعاقب نفسها بنفسها، وتسلّم رأسها طائعة لسكّين الأخ.

أمّا (حسنية) في رواية "باص الأوادم" فيطلعنا السّرد على مرحلة الطفولة والصبا التي عاشتها في كنف أب متزمّت، لو استطاع لحبس عنها الهواء، زوجّها إلى قــزم ضئيل عقيم، لا

---

(1) بيطار، امرأة من طابقين، ص118.
(2) السمان، بيروت 75، ص40.

يشبهها في شيء، فلم تجد من العدل أن تكتفي به وهو لا يكفيها، فتقع بين براثن (عبد الفتاح). كما أنّ (نور) في رواية "مسك الغزال" تنساق إلى العلاقات المختلطة بفعل عاملين: الأول: الإحساس بانعدام القيمة الداخلية لوجودها، وذلك بفعل نمط التربية اللامسؤول الذي عايشته طفلة، والثاني: السجن المفروض عليها ومنعها من الحرية والسفر. ولكن العامل الأول يبدو الأكثر فاعلية في لامبالاة (نور) التي تجد سلواها في الجسد، فهي الثمرة الفاسدة للنظام الخرب. وتمثل (نانسي) في الرواية نفسها بجوعها للجنس نموذج المرأة الغربية المهمّشة في حضارتها المادّية من جهة، والمستثمرة لبياض جسدها في محيط عربي مكبوت وعاشق للّون الأبيض من جهة أخرى، ويكشف انكبابها على الجنس الفاقة التي تعانيها الحضارة الغربية في تنشئتها للإنسان وفي قولبته في سياق عملية البيع والشراء ، فـــ (نانسي) لم تكن تريد الجنس حسب، بل كانت تريد ثمنه مضاعفاً أيضاً. وتشكّل (سلام) في رواية "يا سلام" المظهر البشع لحضارة ينخرها السوس، فهي جزء من كلّ يتداعى عنفاً وقسوةً وبؤساً.

في النماذج السابقة كلّها لم يقصد الجنس لذاته إلاّ ضمن معطيات غير طبيعية، وكانت نهايته قاصمة، فإنْ استثنينا هذه النماذج، فإننا نقرّ بأن نموذج المرأة الجسد هو نموذج مفتقد في الرواية النسائية، لا يقصد لذاته، فالنماذج الأخرى التي تعرض له، تعرضه ضمن حالات من الحب المتوازن الذي يتيح للمرأة اكتشاف جسدها وجسد الرجل في حالة من السعادة والفرح وتمثّله حالة(نازك) و(صفوان) في رواية "امرأة من طابقين" .

سابعاً: نموذج ولاّدة:

تحيل شخصية المثقفة في الرواية النسائية قيد دراستنا هذه إلى نموذج بدئي تمثله في ثقافتنا العربية الشاعرة ولاّدة بنت المستكفي، وهي نموذج المرأة المثقفة المتعالية، فالبطلة المثقفة تعاني أغلب الأحوال خيبة أمل بمن يحيطها من الرجال، فتقدم على العلاقة ثم تدبر تحسباً لانتقاص إنسانيتها، أو استلاب حريتها. ويمكننا أن نلاحظ أن النسبة العالية من البطلات المثقفات اللواتي توجّهنَ نحو مشاريع ثقافية وإبداعية خاصة بهن، قد اخترن الوحدة، وانسحبن من علاقات وجدنها لا توازن بين حاجات الروح وحاجات الجسد.

تكتظ الروايات النسائية بنماذج لتلك البطلات المتعاليات المتوحّدات فبطلة رواية "الغربان والمسوح البيض" الرسامة الموهوبة تخاف انتقاص حريتها بالارتباط في علاقة مشاعرية، فترفض هشام الذي يحبها ويشاركها الموهبة ذاتها:الرسم. وفي رواية "أيام معه" تقدم ريم / الشاعرة على قطع علاقتها بـ (مروان) الرسام لاختلاف مفاهيمها حول معنى الحرية، فتختار عزلتها وتعاود الكتابة. أما بطلة رواية "في الليل"، فتنتهي للعيش وحيدة في الظل تغنّي وتنقل الفرح للآخرين دون أن يدخل الفرح قلبها. وفي رواية "عباد الشمس" تنتصر (رفيف) على اكتظاظ مشاعرها وتنصرف عن عادل حين لا تجده يبادلها حباً بحب، بل يريدها رفيقة لحظة، فتختار كبرياء الوحدة. وكذلك تفعل (سحاب) في رواية "باب الساحة" حين تُخْذل ممن تحب، فتتنكّر للحب نفسه. بينما نجد (ناديا) في رواية "من يجرؤ على الشوق" تختار مبدأها وتخلّف الحب وراءها، وكذلك تفعل (أسمى) في رواية "بريد بيروت" فتترك دفء العلاقة وتختار "جنون" المدينة.

وانسجاماً مع الموقف ذاته، نجد (زبيدة) في رواية "امرأة خارج الحصار"، تنتصر على سلبية أيامها بخروجها من حصار زوجها ومحاولتها البحث عن مكان آخر غير قصره تتنفس فيه حرية واحتراماً. أمّا (فيوليت) في رواية الميراث فتعرف ما يحرك الرجال تجاهها فتقرر ترك وادي الريحان للأبد والهجرة إلى أمريكا بعدما يئسَ من مبادرة (مازن)، الثوري المهزوم وفي رواية "ثلاثون" نجد البطلة تتعالى على فكرة الحب، وتعرف أن لا ملاذ لها سوى الكتابة. وأنها ستظل تعاني وحدتها المدقعة دونما رفيق، الأمر ذاته تختاره بطلة رواية "موازييك" إذ تكرّس روايتها لفضح عيوب الفئة المثقفة، وتبقى على قارعة الحياة وحيدة، بينما تكتم الحقيقة على (عليا) في رواية "النعنع البري" فلا تتّحد بـ (علي)، ولا تستجيب لأي من الرجال الذين

أحاطوها فائساعها لا يجعلها تستكين لضيقهم، أما (سعاد) صديقتها فتدرك معادلـــة الواقـــع وأن المرأة بعد سنّ الثلاثين في مجتمعنا العربي تكون قد خلّفت قطار الحياة الكريمة وراءها. بينمـــا تحمل ذاكرة بطلة "امرأة من طابقين" تجربة الزواج الفاشل والطلاق وذكريات مطلقة تعرضـــت مطوّلاً لإهانات الأدباء وعقدهم النفسية وأمراضهم، فاختارت الكتابة ملجأ وحيداً، وترفعّن عـــن العلاقات المشوّهة.

التقت البطلات السابقات مع نموذج ولادة المتألق في الذاكرة الثقافية في أمرين : الأول أنهن يمتلكن مواهب إبداعية ورؤى خاصة بهن، والثاني أنهن احتفظن بتعاليهنّ على الواقع الاجتماعي، ولم يهدرن ملكاتهن. بيد أنّ معظمهنّ اختلفن معها في جانب بالغ الأهمية، ألا وهو سيطرة نغمة الحزن واليأس على خطابهن، واختيارهن الوحدة أو التفرغ للإبداع في حالة اليأس، والاستسلام لإحساس النبذ، فهن يشعرن أن زمانهن لم ينصفهن، وأن عمرهن قد هدر بلا معنى، وكأن جمالهن وكمالهن مرصود لزمن آخر ورجال آخرين لمّا يصادفنهم بعد. فنموذج المرأة هنا يحاط في حالات كثيرة بعدد من الرجال الراغبين في الوصال، والمسحورين بالجمال (مثال ناديا في رواية "من يجرؤ على الشوق"، وعليا في رواية "النعنع البري"، ورحيل في رواية "موازييك"، ونازك في رواية "امرآة من طابقين"). بيد أن المرأة تبحث عن شيء آخر، لم تجده لديهم. وفي المقام قد تميل المرأة إلى هجاء الرجل المثقف، وإظهار عيوبه، فتكشر عن أنيابها، وتغادرها رقتها المعهودة: "أنت لا شيء، رجل تافه، مدع ومغرور، عجوز كريه ، وخرف ومصاب بالهوس الجنسي، وما شهرتك سوى وهم، أنت بوق وطبل، أتفهم، أنت حصان رابح لناشر لا يهمه سوى الربح..... لماذا تعهّر الأدبيات ياقـــذر؟! فعلاً أفضل شيء لك هـــو المـــوت، أفهم الآن لماذا تكـــره نفـــسك"[1].

تحاول البطلة في النماذج السابقة أن تجد عزاءها في مشروعها الإبداعي، وعلى الرغم من نجاحها في ذلك أحياناً، فإنها لا تنقلنا إلى عوالم جديدة ممهورة بمياه الأنوثة المغايرة، فتخلّف لدينا الإحساس بأنها مطرودة من الجنّة، خالقة جنان مبتكرة، فلغتها تتنفس حزناً ولوعة وافتقادا ويأساً، وكأنها تصوغ تغريبتها الخاصة، التي لم تسع إليها، فبطلاتنا اتجهن في بداياتهن إلى مدّ حبال التواصل، فلمّا وجدن المُقام لا يليق بالمَقام، اخترن القطيعة، وفضّلن صقيع الوحدة، وذبول

---

(1) بيطار، امرأة من طابقين، ص 56.

الجسد النضير، على امتهان الروح والجسد، ففارقت البسمة شفاههن، وجاءت نصوصهنّ تعبيراً عن حالة الغياب هذه، فلم تحوِ ظلاً من مرح: "على أبواب التاسعة و العشرين ، أخرج من

عشريناتي مثقلة بالهزائم والأوجاع... والخيبات قبل كل شيء أخرج أربعينيّة الروح وستينيّة الرغبة في الحياة، ليس بيدي ما أفعله كل شيء آخذ في الانهيار..."[1].

إنّ نموذج ولاّدة الذي مثّلته شخصية المرأة المثقفة أو المبدعة في الرواية النسائية قد نجح في توليد كل شيء سوى الفرح. فالبسمة لديهنّ لم تكن سوى سخرية مريرة، والرجل المنتظَر يلوح كسراب مشتهى يموّه عطش الصحراء، وأحزان الرمال الحرّى.

وبعد، فقد اجتهدت الصفحات السابقة في تمحيص نماذج بدئية للمرأة قابعة خلف تنوّع صور النساء وتلوّنها في الرواية النسائية، وحاولت مَيْز النماذج الأكثر تواتراً وحضوراً. فلمّا توقّرت على ذلك، وجدت أنّ المرأة الكاتبة قد مجّدت في روايتها نموذجين أساسيين يشقّان عن معاناتها من جهة وآمالها من الجهة الأخرى وهما: نموذج المحاربة ونموذج الإلاهة الامّ.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) التميمي ، ثلاثون، ص 190.

وسيقدّم لنا الفصل التالي من بحثنا هذا، صورة للمرأة قلّما تناولها البحث الأدبيّ وهي صورة البطلة الروائية الكاتبة أو المبدعة في معاناتها مع موضوع إبداعها وخلقها الفنيّ، والأبعاد النفسية والاجتماعية لتلك القضية.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الثالث: صورة المرأة الكاتبة

مدخل

أولا : النبات الحرام

ثانيا : من العتمة إلى الضوء

ثالثا : سذاجة الخروج من الحصار

رابعا : هزيمة الفحولة الأدبية

خامسا: كتابة نص المرأة

سادسا : مواجهة الكتابة

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

– مدخـــــــل :

تحتلّ قضية الكتابة مكانة هامّة من مجمل انشغالات السّرد النـسائي ، تعكـس وعـي الكاتبات المتزايد على الإشكاليات التي تحيط بفعالية المرأة الكتابية. تلك الإشكاليات التي أسهب في تحليلها ، ووصف جذورها وأبعادها وآثارها كتاب رائد هو كتاب " غرفة خاصـة بـالمرء وحده " لفيرجينيا وولف.

ففي هذا الكتاب تم تحليل الإكراهات التي تخضع لها المرأة الكاتبة ، وتوجّـه إبـداعها وجهة بعيدة عن ذاتها ، قريبة من مقاييس المجتمع الذي وضع حدوداً خاصّة وقيوداً عديدة على كتابة المرأة لا يجوز لها تجاوزها .

ونستطيع أنْ نميّز بُعْدين لهذه الإكراهات : بعداً خارجياً يتمثل في الظروف العامّة التي تحيط بالمرأة فتسند لها مهام معينة ، لا يمكن معها أنْ يصبح الأدب هدفا أساسيا تـسعى فـي سبيله، أو قيمة عليا تسخّر لها حياتها ، ذلك أنّ المرأة نادراً ما امتلكت فضاء خاصـاً بهـا، يساعدها على الكتابة ، وكأنها تُدْفع دفعاً لأنْ تكون الكتابة شيئا ثانوياً بالنسبة لها تميل إليها مـن أجل التسلية أو لملء وقت الفراغ ليس إلاّ ، لذلك لم تحظ كالرجل بغرفة خاصة للكتابة يمكنهـا أنْ تلوذ بها لتتفرّغ وتنعزل في سبيل مشروعها الكتابي ، بل غالباً ما كانت تكتب فـي فـضاء مشاع ــ غرفة الجلوس ــ وتتابع مهمّات متعددة في الوقت نفسه[1]. وفضاء الغرفـة الـذي قصدته وولف ، هو فضاء ماديّ ورمزيّ . ماديّ لأنّ الكتابة الجادّة تحتاج تفرّغا وتركيزاً ذهنياً عالياً ، واستقلالية ، ورمزيّ لأنه يعبّر عن مساحة حرية ومساواة تفتقدها المرأة فـي حياتهـا اليومية . كأن يكون لها مكان للكتابة ، وأنْ تكتب ما تريد دون قيود تحاصر كتابتهـا ، الأمـر الذي يقودنا للحديث عن البعد الثاني للإكراهات التي تعيشها المرأة الكاتبة .

يتبدّى البعد الثاني لهذه الإكرهات – وهو بعد داخليّ خاصّ بالكاتبة نفسها – في تسرّب القيم الاجتماعية التي تصوغ للمؤنث دوره ، وتسللها إلى روح الكاتبة من حيث لا تدري فتظهر لها على شكل امرأة نموذجية تحاول ثنيها عن هدف الكتابة بأهداف أخرى تزيّنها لهـا ، هـي مهمّات من صميم دورها الاجتماعي : أوليست تهدر وقتها الثمين فيما لا يفيد ؟ أوليست تهمـل واجباتها العائلية ومهمّاتها المنزلية ، أفلا يمكنها تأجيل الكتابة إلى وقت فراغ أكثر مناسبة ،

---

(1) Woolf, A room of one's own, p54.

أوليست تخون دورها أمّاً وزوجة بترك كل مشاغلها والجلوس للكتابة. تدور تلك المرأة حولها ، تذكرها بأدوارها التقليدية بواجباتها المهملة والمتراكمة والملحّة ، وحين لا يجدي ذلك نفعاً ، تتسرّب إليها من داخلها في هيئة أخرى ولهجة سَلِسَة ، فطالما ظلّت الكاتبة مصمّمة على الكتابة، فيحسن بها أن تكتب ما يسرّ ، وما يبهج ، ويحسن بها أن تكتب ما هو أخلاقيّ وعفيف فلا تظهر غضباً أو ثورة أو عاطفة مبالغا فيها ، عليها أن تكون امرأة صالحة حتى النهاية .

دعت فيرجينيا وولف تلك المرأة بـ " ملاك المنزل " ، وقد صوّرت الحرب التي خاضتها – هي شخصياً – للتخلّص منها ، فكانت غريمتها تستردُّ أنفاسها وتعود لإغوائها من جديد ، وحتى حين نجحت في قتلها، وظنّت أنها أبعدتها إلى غير رجعة ظلّت تحسّ بروحها تحوم حولها من حين لآخر . وقد رأت أن المهمة الأولى للكاتبة تتعيّن في قتل "ملاك المنزل" خاصتها[1].

يلخّص نموذج " ملاك المنزل " شكل الصعوبات التي تعترض سبيل المرأة الكاتبة لحظة الكتابة، وطبيعة المخاوف التي تنتابها ، والهموم التي تشتت جهودها، وتصرفها عن قول ما تودّ قوله. وفي ردّ فعل مقاوم لهذه الذات الداخلية المحافظة التي تكمن في أعماق الأنثى لجأت الكاتبات إلى إشهار الرفض عبر ضمير المتكلم، الذي يحيل إلى صدق التجربة، وتماثلها مع الواقع، وكأنهن يعلن: ها نحن نقول ما يدور في داخلنا دون حجاب، ودون تستُّر. ولعلّ هذا التأرجح بين جرأة قول الحقيقة والخوف من مغبّتها هو الكامن وراء روايات نسائية تفصح في داخلها عن رغبتها في أن تقول ذاتها عبر ضمير المتكلم ، وأخرى تعلن في صفحتها الأولى أن كل ما يرد في الرواية هو من صنع الخيال مهما تقاطع مع حقائق الواقع [2].

وقد رأت بعض الباحثات [3] أنّ استثمار " ضمير المتكلم " من قبل الكاتبات جاء نوعاً من التواطؤ مع نفسية القارئ العربي المائلة إلى حب التلصص ومعرفة الخصوصيات وتتبع الخطوط السريّة لحياة الآخرين والأخريات بخاصّة ، وأنهن بذلك خَدَمْنَ هذا التطلّع لديه. بيد

---

(1) Woolf, Virginia, professions for women:

http://etext. Library.Adelaide.edu.au/w/woolf/Virginia/w91d/chap28.html.

(2) كروايات هيفاء بيطار على سبيل المثال .

(3) من ذلك تحليل فاطمة المحسن لأسلوبية كل من غادة السمان وفاطمة المرنيسي ينظر:

http//www.nizwa.com/volume33/p59_65.html

أنّ تدقيقنا في كتابة النساء يقودنا لغير هذا الاستنتاج، فضمير المتكلم هو بوابة تعبير أعلى نبرة لصوت طالما غُيّب عن الحضور ، وقد كان الطابع العام لتلك الكتابات طابعا صداميا في معظمه، غاضباً ومفعماً بما لا يرضي ذائقة القارئ المتلصص .

ويهمّنا هنا أنْ نسجّل حقيقة لم تتمّ الإشارة إليها في الجدل الثقافي الدائر حول نضوج الشعور بأهمية الكتابة واتّخاذها مهنة بالنسبة للكاتبات، بما يعنيه ذلك من احتراف وتفرّغ للكتابة. ذلك أنّ الحرمان من استقلالية المكان الخاصّ بالكتابة، يعني افتقار المرأة لملكيّة المكان أو القدرة على التصرّف به، وافتقار الملكية يؤدّي إلى انتقاص للسلطة والقوة، فتحليل فرجينيا وولف ينبّه إلى البعد الاقتصادي/الماديّ في عملية تحرّر المرأة، والمرأة الكاتبة تحديداً عندما تكتشف أنّ بإمكان قلمها أنْ يجلب لها ثروة[1]. فاتّخاذ الكتابة مهنة سيدرّ مالاً على المرأة يمكّنها من التمتّع بمقدار أكبر من الاستقلالية في الحياة وفي الفكر، لذا كانت الظروف المحيطة بالمرأة تحول دون اتّخاذها الكتابة حرفة، وإنْ أتاحت لها فسحة للتسلية والترويح عن النفس.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) Woolf, A room of one's own, p64 & p105-107.

أولا: النبات الحرام :

تتبني رواية "خشخاش" على تناص واضح في فكرتها المحورية مع كتاب فيرجينيا وولف "غرفة خاصة بالمرء وحده"، فبطلة هذه الرواية كاتبة مغمورة ، تكاد تضيع موهبتها الأدبية في خضمّ مسؤولياتها أمّاً وزوجة تنطوي في أعماقها على شخصية " ملاك المنزل " التي تسّفه من شأن همّ الكتابة والإبداع لصالح الاستغراق الكلّي في الأدوار التقليدية. وعلى أساس من هذا الصراع بين النموذج السابق ، وبين الموهبة الإبداعية تدور فكرة الرواية ، مستندة على أحداث خيالية.

تستشعر الكاتبة/ ربّة المنزل المختنقة بين تفاصيله الحاجة إلى هواء تتنفسه، فتعالج ذلك بشراء نبتتين منزليتين لتمدّاها بالأكسجين الناقص، لكنّ شخصا ما يلوّح لها بشدة في طريق عودتها، وكأنه يوقفها عنوة ليقدّم لها نبتة ذات زهرة ليلكية هدية مجانية من محلّه، وينبهها إلى حاجة هذه النبتة إلى ضوء الشمس المباشر.

تنتبّه الكاتبة إلى نموّ النبتة حين تطلّ عليها بعد أيام وقد وضعتها على إفريز النافذة بإهمال ، ويسترعي انتباهها حين تتأمّل زهرتها تكويناً لحميّا أشبه بالجنين ملتصقاً بها لكنها تهمل الأمر ظانّة أنه خداع بصري أو خيالات واهمة ، لكنها في اليوم ذاته تستشعر حاجة ماسّة إلى الكتابة وتضبط نفسها – على تواضع كتابتها – تفكّر في كتابة عمل كبير!: " أريد أن أتنفس.. أن أكتب ، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب ، أنا امرأة عادية بسيطة ، أكتب القصص بين الحين والآخر ، هواية بدأت بالخواطر المدرسية وأثمرت بأن نشرت لي بعض الصحف والمجلات شذرات مما أكتب في صفحات الهواة والواعدين .. أتسلى .. أو أتنفس . ولم أدرك حاجتي للكتابة قبل ذلك ، أعرف أنني لست مهمة حقا ، لم أطبع كتاباً ، ولن أفعل أبداً ، لم ولن يرد اسمي في دراسة ، لست أديبة حقيقية ، ولكن الكتابة تلحّ الآن"[1].

يكشف لنا المقطع المقتبس السابق مجموعة تعالقات مع نص فيرجينيا وولف فالكاتبة قد عاشت حياة مديدة، وقد انتعشت في داخلها شخصية "ملاك المنزل" المتواضعة التي تجعل من فعل الكتابة بالنسبة للمرأة فعلا تكميلياً، فعلَ تسلية، لا ينبغي أنْ يحظى باهتمامها ورعايتها إلا قليلا، فما حاجتها لأن تكون كاتبة؟ بيد أن الفعل "أتنفس" يختزن في أعماقه الدليل على موقع

---

(1) خريس ، سميحة ، (2000). خشخاش ط1. عمان : دار الفارس، ص 22.

الكتابة في داخلها، فشعور الاختناق الذي حاولت التغلّب عليه ليس سوى اختناقها بالكلمات، أو خنقها للجنين الذي يتشكّل داخل روحها بالإهمال واللامبالاة وبسؤال:لماذا أكتب؟ ما المهمّ في فعل الكتابة؟

تغدو النبتة التي أحيتها الشمس معادلا رمزيا لما ينبغي أن تراه الكاتبة في أعماقها، فالأنثى التي تتخلّق من رحم الزهرة العاشقة للشمس، تواجه هربها الدائم من نفسها، وتضعها أمام مفرق الطرق..إنها فكرتها الحرّة التي جاءت تنقذها من اختناق الواقع الذي يريدها ربّة منزل ناجحة ولا يعبأ بأرق الكاتبة في داخلها، بل يدفعها إلى إهماله، فوقتها يضيق أمام مسؤولياتها: " نسيتها، ومَنْ هي في مثل حالي حري بها أن تنسى ، لدي ما يكفي لأتذكره ، يتحوّل عقلي إلى دفتر دقيق بصورة غريبة وهو يدوّن بجَلَدٍ المهامّ التي سيلهث جسدي وراءها في يوم قصير.."[1]، ولذلك فهي تدفعها عنها دفعاً : " زوريني ليلا ..لا مكان لك في النهار" [2]، بيد أن الفكرة المتمرّدة تقتحم عالم لهاثها اليوميّ ، لتقلبه رأسا على عقب ، ولتخلخل أفكارها القديمة الراسية ، وجبنها وتردّدها إزاء الكتابة ، وإزاء احساسها بأنها لا تصلح لتقدّم عملاً عظيماً، فإنْ هي إلا كاتبة خواطر مسلية أين هي من عبقرية الإبداع؟

تقدّم الأنثى/ الفكرة، ابنة النبتة الغريبة، هزّة نفسيّة عميقة للكاتبة التي كانت مستسلمة باسترخاءٍ ميت "لملاك المنزل" المتربعة على عرش حياتها ، فتهزّ ثوابت الكتابة لديها ، كما تهزّ ثوابت الحياة ، فتعلّمها أولاً بأنّ عليها أنْ تمتلك ما هو خاص بها، وإنْ اتّهمها الآخرون بالجنون، من هنا نفهم لماذا جاءت هذه الأنثى على شكل امرأة/سمكة، ونفهم رمزية ماء البحر الذي يدلل على وجود عالم ثريّ عميق خاصّ بها لا يدركه الآخرون) في إشارة إلى ضرورة تحرر أسلوبها وروحها من الأحكام الجاهزة ، ثم تعلّمها الخروج عن تبعية آراء النقاد ، فعليها أن تتّبع إحساسها، وتتركه يسير بها إلى مناطق مجهولة تنتظرها، وفي هذه المرحلة تبتدأ الكاتبة تحلم بالطيران، وبأنها تقود سيارتها مسرعة وسط طرق خطرة . في رفقة هذه الصديقة تبتدئ الكاتبة تشعر بالأنس ، وتحاول كتابتها على الورق لكنها رفيقة نزقة، تأتيها بأفكار غريبة، وتسرد عليها تجارب صادمة، تجعلها تفكّر في المعادلة الخطرة: العمر/ الزمن. وحين تطلب منها أن تكفّ عن هزّ ثوابتها وأن تتحول إلى فكرة مهذّبة، فلا تزعج أعماقها، تغادرها، وتغيب، لتتركها

---

(1) خريس ، خشخاش، ص 13.
(2) المصدر نفسه، ص 32.

للمرض والفراغ:" لا أرغب في إثارتها أو مناكفتها،كل ما أطمح إليه أن أهذّب هذه الخارجة من أفكاري أو من نبات الزينة، سيّان ، أردتها شخصية معقولة في رواية، أمّا أن أنزلق معها إلى هذا الجنون، فهذا ما لا أرغب به " [1].

تحاول أنثى الكاتبة نفض الغبار عن روح الكاتبة، وطرد "ملاك المنزل" الساكنة في حناياها، بيد أنها كلّما تدفعها للتحديق في مساحات مجهولة، تجفل، وتصد دونها الأبواب فهي تريد الكتابة، لكنها لا تريد كتابة مشاكسة ، فكلّ ما حولها يشير لها بأن هذا هو طريق الجنون الذي لا عودة منه. لكنها ما إنْ تصدّها ، حتى تقع فريسة المرض فتطلب حضورها من جديد، ففي داخلها ما يحفّزها للمغامرة، وفي الحقائق التي كشفتها لها أنثاها المتمردة/ فكرتها الشاردة، ما يجعلها وجهاً لوجه أمام صقيعها الداخليّ ووجه الواقع المكرور (مشهد الزوج النائم) ، وسطحيّة تجربتها (كشف أسرار الجسد)، ووقوعها أسيرة الهموم (وجهها في المرآة). إنها تضعها أمام تحدّ كبير.. كالذي واجهته فيرجينيا وولف أمام "ملاك المنزل" فعرفت أنهما ستصطرعان إمّا قاتلة أو مقتولة ، فالكاتبة تعرف أيّ هزيمة تعيشها إنْ تخلّت عن أنثى الكتابة شبيهة روحها: " ما أنا بدونك ؟ امرأة، عادية، هكذا، مثل ملايين النساء تمضي الحياة حولي بوقع رتيب، منذ آلاف السنين أكرر بغباء مذهل حركات جدّاتي، ويحدث أنني أوهم نفسي باختلافها، إنها مبدعة ، كاتبة صغيرة !! ها أنذا قبلك ، ها أنذا بعدك ، مجرد امرأة تربّي الأطفال للحياة ، ولا تجد من يربّي من أجلها زهرة ، .. ولكني أحتاجك الآن ، أحتاج زعانفك كيما أتمكن من الإبحار في حبر قلمي، أحتاج جنونك كيما أتمكّن من الإقلاع .. " [2].

بين لغة المقطعين المقتبسين في هذه الصفحة تباين كبير..فالصوت الأول صوت "ملاك المنزل" التي تريد من الكاتبة – إنْ أصرت على فعل الكتابة - أن تكون بطلتها عاقلة ، ولا تثير التقوّلات ولا تسبب إزعاجاً لأحد ، لذا فهي تساوي بين " الخارجة " من أفكارها بكل ما تحمله من دلالة على التمرد والتجاوز ورفض الحدود وبين نباتات الزينة، المسالمة، المهذبة، المشذبة، التي تقبع في الظل ساكنة، ولا تحتمل ضوء الشمس، فتحترق إنْ تعرّضت له أكثر ممّا يجب، إنّها تريد في المحصّلة بطلة مطواعة هلامية الشكل، بلا روح، تتكتب حروفا على الورق، لكنها لا تترك أثراً في الروح.

---

(1) خريس، خشخاش، ص 86.
(2) المصدر نفسه، ص 93.

أمّا الصوت الثاني فهو صوت المبدعة التي تحتاج لجذوة الموهبة والإبداع، تلك التي يحاصرها الواقع بلا رحمة، وهو صوت المرأة الموهوبة التي لا تريد دفن موهبتها والاكتفاء بأن تظلّ نصف مبدعة، ونصف مقروءة، ونصف مُعْتَرف بها، وهو كذلك صوت المرأة التي لا تريد أنْ تعيش فرصتها في الحياة كتكرار مملّ متشابه لحياة من سبقنها ، فتناضل من أجل البحث عن الفرادة .

ينتهي صراع الصوتين السّابقين بغلبة صوت "ملاك المنزل"، فالكاتبة لم تمتلك الجرأة الكافية لتخوض في الفراغ/ في الصفحة البيضاء ، وتكتب روايتها الخارجة على أصول الكتابة، ونظريات النقاد، لقد اعتادت أثقالها، وأفزعتها خفة الطيران، والفوضى التي قادتها إليها فكرتها المجنونة، وهنا ابتسمت "ملاك المنزل" وراقبت غريمتها تنسلّ صامتة، والكاتبة تعود أدراجها إلى دوّامة تفاصيلها بعد معركتها الدامية لطرد تلك النبتة الغريبة: " ذلك آخر عهدي بها، اختفت تماما، لم أشعر بالحنين إليها أو الرغبة في استدعائها، لم أجد حماسا لكتابة الرواية، مزقت أوراقي كلّها واسترحت .. وكأنها مجرد قطرة ندى تبخرت وتركتني في سلام " [1].

وإكمالاً للمهمّة فإنّ الكاتبة تحمل عود النبتة الذاوي بعيداً عن النافذة ، وتلقي به في أرض خلاء ترابية عند أطراف المدينة، وتظنّ أنها بذلك قد أعادت حياتها إلى سياقها المعهود قبلما تعترض مسيرتها الرتيبة .

بيد أن هاجس الإبداع لا يهزمه الزمن ، إذ تظلّ طاقاته كامنة في انتظار متحفّز لبزوغ جديد، هذا ما تقوله رواية "خشخاش"، فالكاتبة التي رمت نبتة الرفض بعيداً عنها ، تصفعها حقيقتها ذات يوم حينما تشاهد صورتها، وتقرأ تحتها المعلومة التالية : " الخشخاش ، نبات لا تموت بذوره، وهو قادر على تجديد دورة حياته في أيّ مكان جديد " [2] ، وتتعزز تلك الإشارة حينما تذهب في زيارة معرضٍ للفن التشكيلي يضم لوحات عالمية لتفاجأ هناك بلوحة لوجهٍ شاهدته، إنه وجه الفنان (فان كوخ) صاحب لوحة الخشخاش – بريشة يده – وحين تتأمّل ملامح

---

(1) خريس، خشخاش، ص 105.
(2) المصدر نفسه، ص 106.

وجهه تتعرف فيها على الرجل المجهول الذي أهداها نبتة الخشخاش ذات يوم !، وهنا تلتقط الكاتبة الإشارة، وحين تخرج من المعرض تلمح سيارة واقفة بانتظارها، تومئ إلى الواقع و إلى

إغراء العودة إليه، فتشعر في داخلها برغبة ملحّة في الركض، وفي الدخول إلى أماكن مجهولة، جديدة وفي الانتهاء من كتابة الرواية وبعدما أدركت سرّ نبتة الرفض الممنوعة، وقررت صداقة العوالم الجديدة التي ينقلها إليها "خشخاش" الإبداع.

وهنا يمكننا أن نلمح "ملاك المنزل" تقف في زاوية ما منكمشة على نفسها متربصة وقتا مناسباً للانقضاض من جديد .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانيا : من العتمة إلى الضوء

انتهت رواية "خشخاش" إلى تَعرّف الكاتبة سرّ انتمائها ، ومصيرية خيارها، واكتشافها أسرار نبتة الرفض التي تسكنها ، وفشل محاولتها في تطويعها ثم قتلها وإبعادها. فكما نبتة الخشخاش ، تستعصي بذرة الإبداع على الموت ، ولا تحيا إلاّ بالشمس والحرية والأكسجين. وكما نبتة الخشخاش المحرّمة ، يُلاحَق الإبداع بالمحظورات والمحرمات فكيف إن غامرت به امرأة ، وكما نبتة الخشخاش يقدّم الإبداع وعداً بالتحليق ، وبمفارقة الواقع ، وإفلات الطاقات الداخلية المحبوسة والمكبوتة ، وإطلاق أسر الخيالات .

في التقاء آخر مع النبات المحرّم تغدو تجربة الإبداع عبوراً صوب مناطق نفسّية يحصّنها الوعي ويُعلّي من حولها السيّاج، واكتشافاً لوجه الذات الحقيقي بعد خلع الأقنعة ، لذا قد يكون خيار الكتابة كما تَعهُّد نبتة الخشخاش – مغامرة لا تحمد عقباها ، وتستوجب جرأة ، واستعداداً لدفع الثمن ، إن لزم الأمر.

بيد أن الرواية قدّمتها من وجهة نظر المرأة الكاتبة[1] ، وخصوصية الصّراع الذي تخوضه بين ذاتها المبدعة ، وذاتها الاجتماعية ، وفداحة الثمن الذي تغامر بدفعه إن تبعت أياً منهما ، وقد يبدو أن انسياقها مع الذات الثانية / الاجتماعية هو الأسهل والأسلم والأكثر إغراء بالنسبة لزوجة وأم منهوكة بواجباتها الأسرية ، لكن الحقيقة ليست في ظاهر الأشياء دائماً ، فراوية " خشخاش" ومن بعدها " فسيفساء دمشقية " تعلمنا أن الكاتبة التي تشغلها تفاصيل يومها المكرورة تختنق بها يوماً بعد يوم . تتبدّى حاجة الكتابة لدى الكاتبة في رواية "خشخاش " شعوراً بنقص الأكسجين ورغبة في البحث عن نبتة خضراء تجدد الهواء، وفي سياقٍ مشابه يخبرنا " أمجد الخيّال " عن (هند) التي حوّلها من كاتبة إلى زوجة : " في هذا البيت الكبير كانت هند تختنق ولم أبال "[2] .

---

(1) لا يولي كمال الرياحي في دراسته لظاهرة الميتاقص في رواية خشخاش مسألة كون البطلة كاتبة أيّ انتباه. ينظر دراسته القيمة : حواشي نصّبت نفسها عتبات " 3/حزيران 2004 .
www.diwanalarab.com/article.ph3?id_article=1163.

(2) السمان، فسيفساء دمشقية، ص 21.

تتشكّل وجهة نظر رواية " فسيفساء دمشقية " حول كتابة المرأة ، من فعالية شخصيتين هما الأم (هند) والابنة (زين) ، لتؤلف سيرتهما مسيرة الكاتبة العربية خلال القرن العشرين من الصمت إلى الكلام ، ومن العتمة إلى الضوء، فـ(زين) لا تأخذ على عاتقها تمحيص خيارها كاتبة، والاستعداد لدفع ثمن هذا الاختيار دون تردد ، قبل أن تعيد اكتشاف أمّها، وتخرج صورتها من ظلام الشكوك والأوهام إلى جلاء المعرفة واليقين. بل إنّ (زين)/الجيل الجديد لم تختبر جذرية خيارها الكتابيّ إلاّ من خلال كشفها النقاب عن صورة أمها التي كاد يطويها النسيان والإهمال.

كانت (زين) تنصت دائما لتعليقات الآخرين: "هذه الجرذونة نسخة عن أمها بسمرتها وعنادها "[1] ، لكنها في ظلّ الصمت المطبق الذي يحيط بسيرة الأمّ ، لم تعرف السر وراء هذا الصمت الملغوم، وكان يمكن لها ألا تعرف ذلك أبداً ، لو لم تستجب لهاجس قويّ يملأ ذاتها ومن قبلها أمها بحمّى الكاتبة .

تكتشف (زين) أن القلم يمكن أن يغدو صديقاً وفياً في عالم لا أصدقاء لها فيه ، وكانت قد وجدت في الكتابة مهرباً تتخلّص عبره من سطوة أحلامها المفزعة في البيت الدمشقي الكبير المسكون بالأشباح والأرواح ، وقد تعززت صداقتها للكتابة والقلم بتأثير من معلمتها (جولييت)، وقد أحست بطعم النصر حين نشرت قصتها الأولى في الصحيفة والى جانبها اسمها وصورتها، وحين تتفاخر بذلك أمام أولاد عمها يحذرونها من السير على طريق أمها، ليبدأ مع هذا التحذير تنقيبها في خزائن الماضي ، عن وجه أمها الذي أخفاه "حراس الصمت" وحارساته الكثيرات بحرص وحذر: " إذاً، كانت لي أم ..أم يجب أن لا أكرر دربها كما هدّدني لؤي " [2].

لم تكن (زين) تدرك حجم المغامرة والحقائق التي ستخوّض فيها بمحاولاتها "التلصص على الماضي عبر ثقوب الزمن" متحدية "حرّاس الصمت" [3]، وقد ابتدأت بسؤال الجميع عن أمها، فلم تحصل على إجابات شافية، بينما كانت الحقائق المهمة تنتظرها في الخزائن المقفلة التي تضمّ أوراق أمها، ويملك مفاتيحها الوالد.

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص 56.
(2) المصدر نفسه، ص446.
(3) يحمل الفصل الرابع من الرواية عنوانين : حراس الصمت ومتلصصة عبر ثقوب الزمن.
(4) المصدر نفسه، ص 203.

ونلاحظ هنا أن والدها الذي حاول التكفير عن ذنوبه مع (هنـد)، برعايتـه لـ (زيـن)، وإعطائها الفرصة لتطوّر ذاتها، كان لا يزال يعايش رهبته من انطلاقة زين/الأنثى، ويحاول أن يبعدها عن الطريق الذي اختارته والدتها من قبل، فانضمّ بذلك إلى حرّاس الصمت، وإن كـان دافعه محبته لها، وحرصه عليها : "كم تزداد شبهاً بأمها كلما كبرت، ولكن هند كانـت تبـدو شاحبة وهادئة حتى حين تغضب مني، زين شعلة من نار، والمهم ألا تحرق نفسها "[4] .

Comment [حسغاع1]: أين المرجع؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

يحمل الفصل الرابع من الرواية عنوانين : حراس الصمت، من متلصصة عبر ثقوب الزمن.

من بين أوراق الماضي، تعيد (زين) تشكيل ملامح أمها، وتزيح الغبار عـن صـورتها المميّزة. تكشف مذكرات الأمّ عن شخصية مرهفة، شقّت طريقها ككاتبة واعـدة كانـت تنـشر كتاباتها في صفحة بريد القراء في جريدة النقاد، ولاحظت أن مذكرات أمهـا تعكـس خيبـات متتالية، وضيقاً من واقع الحال ، وأن تلك الأمّ كانت تكتب بقلم الرصاص الذي يوحي بـالتردد إزاء الكتابة وأنها أصبحت تكثر من شطب الأسطر الأكثر صدقا وألماً مع تقدمها فـي الكتابـة فتفكّر (زين): " لذا يبدو أنها لم تكن تبقي من السطور إلاّ على تلك التي قمعـت فيهـا حزنهـا وروّضته وعقلنته حتى قتلها" [1] .

تنتبه (زين) إلى تأثير الواقع على كتابة أمّها، وتحويلها إلى كتابة متعثّرة، مرتبكـة غيـر متماسكة، ونلمح هنا ظلال "ملاك المنزل" وقد وجدت طريقاً واضحاً إلى كتابة (هند) بل إلـى حياتها، فالمرأة الصالحة لا تنجرف مع عاطفتها، ولا تكتب ما يثير حنق الآخـرين، ولاتتـرك نفسها على سجيّتها ، غير أن تأثير "ملاك المنزل" لم يتوقف عند هذا الحدّ في مسيرة (هند) التي تواجه البيت الدمشقي الرافض لها بصبرها ، ومحاولتها استيعاب التناقـضات والمـسؤوليات ، على حساب إبداعها، وكأنها تساهم – مع الآخرين – في وأد نبتة الرفض التي تسكن أعماقها، كما حاولت ذلك مراراً البطلة الكاتبة في رواية " خشخاش " فنحن نعلم أنها امتنعت عن النـشر بعد ذلك، وأنها توقفت عن المشاركات الثقافية أيضاً إرضاء لزوجها الـذي كـان يحاصـرها بغيرته المَرَضِيّة، وأنها أخيراً، جازفت بجسدها الضعيف، لتنجب له "زين العابدين" الذي يحلـم به، فماتت ولحقها توأم الذكور الذي أنجبته.

تكتشف (زين) ضمن أوراق أمها مخطوطة لرواية كتبتها بعنوان "المرأة الجديدة " ،وكانـت تودُّ تقديمها للمشاركة في مسابقة الرواية لعام 1946 لكن الموت لـم يمهلهـا ، وقـد ضـمّت

---

(1) السمان، فسيفساء دمشقية، ص 448.

مخطوطة الرواية التي تبدو وكأنها مشروع الحلم الذي رسمته (هند) بديلاً عن الواقع ، ثلاث نهايات (خواتيم) محتملة للرواية منفصلة عن جسدها ، وعلى القارئ أن يختار واحدة فقط إن أراد شراء الرواية ، إذن ، فقد كانت أمها تعد العدة لتصبح كاتبة ذات حضور حقيقي، لا هاوية أو كاتبة خواطر يجلّلها النسيان: "كانت المسكينة تحاول أن تستمر ورأسها فوق الماء، تعوم وتغرق لأن أحداً لم يعلّمها السباحة جيداً ، تعوم وتغرق لأنها لكثرة ما ضربوها على رأسها بالعصيّ كي تستسلم وتعود إلى الضفة ، دمها يسيل في النهر ، لكنها تحاول الاستمرار" [1]

يلقي المقطع السابق باللائمة على المحيط الاجتماعي الذي يُجْهض ومضات الإبداع لدى المرأة. فالإبداع من حيث هو في الأساس تمرّد على شروط سائدة ، ومن حيث هو أنثوي في هذه الحالة، يلقى مقاومة شرسة من محيط متكامل. وبدل أن تشغل الكاتبة الأنثى نفسها بشروط إبداعها، وسبل إبداعها وسبل تطويره ،تشغل نفسها بمحاولة الاستمرار في الكتابة، بعيداً عن أيّ ترف آخر، وأحياناً كثيرة تشغل نفسها بمحاولة البقاء على قيد الحياة:"إنها تكتب لتغرق أحياناً، ولكنها غالباً تكتب لتنجو" [2] .

تهتدي (زين) إلى الجانب الخفيّ في علاقتها بأمّها وإلى القدر الذي يوحدّهما وهو حبهما للكتابة، فتردد : " نحن امرأة ، واحدة ، ولدت على مرحلتين " [3] . لذلك تأخذ على عاتقها ردّ الاعتبار لتاريخ أمّها ، المضيّع بإشراك روايتها في مسابقة الرواية تحت اسم دالّ : "زنوبيا الطابيات"، وهنا نتذكر أنّ زنوبيا هو الاسم الذي اختارته (هند) لابنتها بكل إحالاته المعنوية في حين اختار لها أبوها الاسم الاول من الذكر الذي تمناه (زين العابدين)، أمّا الطابيات، فهو شاطئ طفولتها في اللاذقية ، وشاطئ روحها المشرعة إلى البحر ، والذاكرة المشتركة بينها وبين ابنتها. وحين تفوز مخطوطة الرواية في المسابقة ، تدرك (زين) للمرة الأولى سرّ عظمة الأدب/الإبداع ، الذي يخلق حياة متجددة لصاحبه ، وسرّ عظمة الفعل ، الذي يغيّر وجه التاريخ، ويعيد رسم الحقائق، ويُرْجَع لها أجزاءها المبتورة عن قصد وتصميم .

بعد الانتهاء من إزالة العتمة عن ماضي أمها / المرأة ، وإدراكها لحقيقة اشتراكهما في مصير واحد ، تتفرّغ (زين) لعراك الحاضر فأمامها معركتان: معركة خارجية (ممثلة في

---

(1) السمّان ، فسيفساء دمشقية ، ص458.
(2) المصدر نفسه، ص 436.
(3) المصدر نفسه ص 459.

مواجهتها لأولاد عمها ، وأبيها الذي يريدها أن تدرس الطب وأن تتخد الكتابة هواية) ، ومعركة داخلية : ممثلة في اختبارها لاختيارها الذاتيّ العميق حتى لا تسير مشدودة بإحساس الغضب والتحدّي، أو الرغبة في الانتقام لوالدتها. يساعدها الشاعر الذي يشرف على الجنون/عاشق أمّها القديم (عدلون الشعلاني) في استجلاء خيارها الحقيقيّ حين يحدّرها من مغبة

طريق الإبداع / طريق الآلام، ويدلّها في الوقت ذاته على مكمن قوتها التي تجعلها أديبة شابة ووارثة لتراث أمّها، تتجاوز تلك الأم المتعثّرة، وتتلافى أخطاءها: " أنت تشبهينها من الوهلة الأولى، ولكنك مختلفة، أنت صلبة وبوسعك أن تكوني قاسية، أنت خجولة ولكن بوسعك أن تكوني جريئة، أنت النسخة العصرية المنقحة عنها "[1] .

نجد في المقطع السابق تأكيداً على الحقيقة التي اكتشفتها (زين) بنفسها، وهي أنها لا يمكن أن تخطو في الحاضر بثبات دون أن تستحضر ماضيها الأنثويّ، الذي يجد امتداده في النساء اللواتي سبقنها على درب الأدب الصعبة، ممثلا في أمّها الأديبة المجهولة. فقد أعادت استحضار ملامحها من غياهب النسيان والإهمال، وخزائن الذكورة المقفلة، فأخرجتها من هامش المشافهة الذي دفعت إليه قسراً إلى المتن الكتابي، وفي هذا الموقف تناصّ تام مع دعوة "فرجينيا وولف" الكاتبات لأن يكتبن عبر أمهاتهن. ولنقتبس هنا مقطعاً من تحليل رضا الظاهر للمقولة السابقة، ليتضّح لنا أكثر فأكثر ما كانت تبحث عنه (زين) عبر التنقيب عن صورة والدتها الأدبية، والانطلاق من خلالها: "عندما فكّرت "وولف" عبر أمهاتها الأديبات، كانت تتأمل أدوارها الثلاثة كفنانة ونسوية واشتراكية، وهي أدوار متداخلة وكانت تعني هنا بين أمور أخرى، أن الرواية كانت منطقة نسائية منذ زمن بعيد، وأنّ كلّ جيل من الكاتبات يؤثر على الجيل اللاحق، وأنّ الأسلوب ينشأ في إطار تاريخي، وكانت تتوقع من بناتها الأديبات أن يواصلن الطريق من النقطة التي توقفت عندها، إن الفنانة تحتاج إلى إحساس بأهداف مشتركة، وتقليد وجماعة "[2] .

حينما قررت (زين) في أعماقها أنها توّد أن تصبح أديبة لا طبيبة، حسمت معركتها الداخلية، لذلك لم تؤثر معركتها الخارجية في قرارها، بل زادتها رسوخاً على الرغم من الألم. وتقدّم لنا الرواية صورة بالغة الدلالة والإيحاء عن حجم الأذى المعنوي والماديّ الذي قد يلحق

---

(1) السمّان، فسيفساء دمشقية، ص468.
(2) الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، ص125.

المرأة لاختيارها طريق الأدب، إذ تعرّضت (زين) لرصاص الخرطوش من قبل أولاد عمها الرافضين لخط سيرها الجديد، لكنّ (زين) على العكس من والدتها، تختار الصمود: "سأكون كاتبة كأمي"[3] وسنلاحظ أخيراً كيف أن الكتابة غدت بالنسبة لها فعل مقاومة مشروعاً لتحقيق الذات والتصالح معها. أمّا التمكّن من الإفصاح عــن حقيقتــه الذات عبــر ضمير المتكلم فهــو

الانتصار الأكبر، ففعل الكتابة عبر ضمير المتكلم يعني امتلاك الجرأة للإعلان عن الذات، دون تمويهها بضمير الغائب، وهو إعلان مشروعية أحلامها وأوهامها وخيالاتها وأخطائها وأحقّيتها بالاستفادة من أجنحة اللغة والسفر من خلالها إلى دنيا جديدة، كانت حكراً على جنس الرجال.

تصبح الكتابة عبر ضمير المتكلم في هذه الحالة تعبيرَ حريةٍ، وستغدو للكتابة –ابتداءً من توظيف ضمير المتكلم– دواع أخرى ليس من ضمنها الهرب، تقول (زين):" ها أنذا للمرة الأولى في حياتي أسطّر مذكراتي بضمير المتكلم، وأتحدث عن نفسي فيه ، وأنا أعرف أنني أتحدث عن نفسي، ولا أكتب شيئاً نصفه حقيقة ونصفه خيال، ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي، ولا أخاف أنا أيضا من كوني أقترف ذلك وكأنما أحيتني الطلقة التي ربما كان القصد بها أن تقتلني أو تؤذيني وترعبني، وهو ما أرجحه.. حتى كوابيس أحلامي التي كنت أسطّرها، كنت أكتبها كما لو أنها وقعت لشخص آخر،كما لو كنت ظلّين يمشيان جنباً إلى جنب،يتداخلان أحياناً،ولكنهما لا يتطابقان أبداً اليوم شعرت أنني خطوت داخل طيفي،وصرنا واحداً" [1].

إنّ الحصار الذي تعيشه الكاتبة من خلال اتهامها بأنها لا تكتب في أدبها سوى سيرتها الشخصية ، وأسرار حياتها ، يتخذ لدى (زين) شكلاً معاكساً فهي تريد ممارسة البوح عبر اللغة دونما رقيب داخلي أو خارجي، وتريد أن تكون لغتها من الســعّة بحيث تكتــب ذاتها – إن أرادت – دون أقنعة، ودون التذرّع بالرموز، والإشارات، وضمير الغائب، هذه الحرية التي ما تزال بعيدة المنال بالنسبة للكاتبة والكاتب كليهما في المجتمع العربي. وضمير المتكلم في حالة (زين) يعني التعرّف على كنه الذات التي بحثت عن جذورها طويلاً، والإنصات إلى صوتها

---

(3) السّمان، فسيفساء دمشقية، ص 485.

(1) السمّان، فسيفساء دمشقية، ص487.

الداخلي، وكأنها بذلك تدافع عن تهمة مسبقة ستوجّه لجلّ الكاتبات العربيات ابتداءً من رواية " أنا أحيا " ، وصولا إلى رواية " فسيفساء دمشقية " نفسها.

فبناءً على المقطع السابق نفسه حكمت د. ماجدة حمّود، على رواية "فسيفساء دمشقية" بأنها رواية سيرة ذاتية، ورأت أن الكاتبة غادة السمّان تتذرّع بشخصية (زين) لتقول أفكارها، وتقدّم تفاصيل حياتها بجرأة وحرية:"وقد لاحظنا أن غادة السمّان هي الكاتبة الوحيدة التي تعترف بأنها تكتب مذكرات في روايتها الأخيرة "الرواية المستحيلة" أي تقترف إثم الكتابة عن الذات .

برغم هذا شكّل الإبداع الروائي منقذاً لها، فنجدها تختبئ تحت اسم وهمي هو (زين) لتسقط على لسان بطلتها أفكارها ومشاعرها، كما تقدّم تفاصيل حياتها بجرأة وحرية "[1]

وفي رأينا أن شخصية (زين) شكّلت في الرواية بطلة نموذجية لما يمكن أن تكون عليه شخصية المرأة / الكاتبة إن خُلِّيَ بينها وبين طاقاتها المبدعة، وإن سمح لها بالتواصل البنّاء المثمر مع ذاكرتها الأنثوية الشعرية والأديبة (الأمّ)، والجانب المذكّر من شخصيتها (الأب) فهي نموذج افتراضيّ كامن في روح أيّ طفلة موهوبة، وهو بفعاليته يعيد ترتيب الواقع اعتماداً على تصحيح قراءة الماضي، وتشخيص وجع الكتابة بالنسبة للكاتبة العربية، وضمير المتكلم أحد مظاهره.

إنّ البحث عن صدق التعبير – عبر ضمير المتكلم – وفضاء الحرية الذي يفترضه هذا الصدق – إذ لا صدق دون فضاء حرّ، هو هاجس كتابات إبداعية نسائية قديمة جديدة، تعلن رغبتها في كشف الزيف وقول الحقيقة، بطلة رواية "مذكرات امرأة مطلقة"، التي تتحدّى التقليد الكتابيّ دون مواربة: " وما معنى استمرار الحفلة التنكريّة، أيّ سخف هذا وأيّ تظليل للحقيقة، وأنا سأقف بكل ثقة وشجاعة لأكشف النقاب وأقول كل ما لا يجب أن يقال وهذه أكثر مرّة أحسّ أني أحترم نفسي بعمق، عساني أشبع نهم العيون المتطفلة التي لا تكفّ عن النظر من خلال الشقوق والثقوب"[2] .

والبطلة في موقع آخر توضح مأزق الكتابة الصريحة بالنسبة للكاتبة العربية، حين تستذكر كتاب "العاشق" لمارغريت دورا: " حسدتها على قوة شخصيتها، وقدرتها في تعرية

---

(1) حمود، الخطاب القصصي النسوي، ص147.
(2) بيطار، مذكرات امرأة مطلقة، ص188.

نفسها دون خجل وكذب ومواربة، دون استعمال الرموز والنور الخافت والأسماء المستعارة دون أي محاولات للتجميل"[3] .

ستدفع بطلة رواية "مذكرات امرأة مطلقة" ثمن تلك الصّراحة نبذاً ووحدة كما سبق أن دفعت (زين) حصّتها من هذا الثمن لاقترافها (ذنب) الكتابة، كما ستفعل ذلك كلّ من تتفتّق أعماقها عن النبتة المحرّمة فتشرعها للشمس، وتتبع إغواء المجهول الذي يناديها .

أمّا وقد رأينا في الروايتين السابقتين كيف استطاعت المرأة / الكاتبة إقصاء منافستها

المدافعة عن موقعها القديم بشراسة، أعني نموذج "ملاك المنزل" واستطاعت استرجاع قدرتها الرافضة، واستعادة تاريخ النساء الكاتبات من العتمة إلى النور، وأعادت الاعتبار لأمها الكاتبة، فما الذي تستعدّ له بعد؟ وما هي معركتها التالية؟ وهل سيكون النصر حليفها كما تجلّى في الروايتين السابقتين ؟ هذا ما ستجيب عنه الصفحات التالية .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(3) المصدر مفسه، ص251.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثالثا : سذاجة الخروج من الحصار :

تعرض رواية "امرأة خارج الحصار" لقضية التّسفيه واللاجدّية التي يُقابل بها إبداع المرأة، والاستهزاء الذي تلاحق بها محاولاتها التفرّغ لمشروعها الإبداعي، فـــ(زبيدة) الراوي رسّامة، تمتلك ذاكرة زاخرة بالأوجاع تحاول أن تعيد تشكيلها فنياً، بيد أنها تلاقي الهزء والسخرية من قبل زوجها (سلامة التاجر الغني) الذي يمثل الذائقة الاجتماعية التقليدية التي تبخسّ الشيء إلا من قيمته الماديّة، يسألها (سلامة):"-إذن،ما الذي تسعين إليه؟- أريدكَ أن تعترف بي كفنانة.- أنت تجرين وراء رسم الأشياء السخيفة: وجوه، خطوط، وأعضاء مبتورة، أليست هذه هلوسات؟ - هذا أسلوبي في تقصي الحقيقة، هل تعتقدين أنك وصلت إلى مرتبة بيكاسو؟"[1]، و في بيروت ما بعد الحرب الأهلية، بيروت الأنقاض واستشراء الدولار، تلفت أختها نظرها إلى الخواتم المعروضة قائلة: "أختي، اتركي الكتب والرسم وفكّري بالخواتم الذهبيّة"[2].

تواجه (زبيدة) حالة اللامبالاة التي تحيطها، فتنزوي في عليّتها، لكن فضاء العليّة الذي يذكر بفضاء الغرفة الخاصة بالكاتبة الذي شرحت فرجينيا وولف أسباب افتقاده وآثاراها، فضاء عليّتها هذا ليس فضاءاً خاصا بالإبداع فهو عرضة لاقتحام الاستهزاء الدائم: "تجلسين في العلية لساعات وأنتِ تستنشقين أبخرة الألوان السامة"[3]. وهنا يصبح فضاء العليّة معادلاً لقفص العصفور الذي تتأمل خوفه من الحرية لشدة ما لاذ بالقفص، فهل كانت (زبيدة) تخاف حريتها؟

توحي لنا حياة (زبيدة) الراهنة، لحظة ابتداء السّرد، وهي أم لشابّين قد جاوزت الأربعين عاماً، بأن وقتاً طويلاً قد مضى وانقضى على استكانتها في عزلة عليتها، فهي تطالب بالطلاق من حينٍ لآخر، كيما تستعيد حريتها، ثم تتراجع عن إلحاحها حين تفكّر بنفسها: امرأة قد فاتها قطار التغير ، وقد عطّل السرطان مكامن الأنوثة الجسدية فيها: الثدي والرحم لذلك نجدها تعود أدراجها دائماً إلى عالم سلامة الساخر الباذخ: " كنت أعلم أن سفرك لن يطول .. لقد أعتدتِ على مستوى حياة أفضل"[4]. لا يلمس (سلامة) سوى السطح الخارجي

---

(1) أبو غزالة،امرأة خارج الحصار، ص15.
(2) المصدر نفسه، ص56.
(3) المصدر نفسه، ص100.
(4) المصدر نفسه، ص71.

للأشياء، ويبدو نائيا عن عذابات روحها واحتراقها الداخليّ، لكننا لا نجد (زبيدة) قادرة على الردّ أو المواجهة، وكأنها في انتظار منقذ خارجي يأخذ بيدها، أو كأنّ عقم الجسد قد تضاعف مع مشاهد عقم المدينة، فوصل الروح، وحين تسافر (زبيدة) إلى أخيها في ألمانيا تجده يكرر معادلة الإهمال واللامبالاة برسومات زوجته الألمانية، فتلمح وحدة الحال بينهما لكنها لا تتقدّم خطوة لتغيّر هذا الحال. تفكّر بألم: "قبل كلّ شيء هي امرأة مثلك، وجعها هو وجعك، وغضبها هو غضبك، ولوحاتها المقبلة هي لوحاتك...بيتكما المغلق معرض للوحاتكما، والعالم دونكما مغلق وبارد."[1].

وأمام هذا العالم المغلق والبارد، تظل (زبيدة) تردد تاعسة: " أريد فقط أن أصبح فنانة، رسامة لها رؤاها المتجددة .. لا بد من انبثاق الحياة مهما طال زمن الموت "[2]

غني عن القول، أن العالم المغلق والبارد الذي تشتكي منه (زبيدة) يحتاج إلى طاقات وعمل طويل حتى تُفتَح أبوابُه أمام المرأة وليس لمجرد تمنيات، وأن عليّة عزلتها التي اعتادت أنْ تصعد إليها كلما انهالت عليها أسئلة الواقع، تحتاج إلى عمل دؤوب لتغدو فضاءً موحياً كعليّة طفولتها التي كانت تستلهم منها إحساسها بتيار الزمن المتدفق عبر نقوش حضارتها وزخارفها، وأنّ العليّة المفتوحة للشمس تحتاج إلى قلوب مفتوحة يملؤها دفء الشمس، وعقولٍ قد استنارت وغادرت ظلمت تعنّتها، لتستحيل العليّة فضاء حرية، تؤسس فيها المرأة مشروعها الفكري بأدواتها الإبداعية قلماً كانت أم فرشاة رسم ، وتخرجها إلى عالم يمتلك عيوناً ترى شيئاً آخر غير الدولار.. فماذا فعلت (زبيدة) لتحصد نجاحها الأخير؟

تخبرنا الرواية أن (زبيدة) قد تم استدعاؤها لحضور مؤتمر ثقافي في بيروت، وأنها تحدثت باسم النساء المبدعات العربيات، وفي هذا اللقاء الذي تبدو فيه (زبيدة) سعيدة للمرة الأولى، تلاحظ أن غرف الفندق قد جددت كلها فتذكرها ببيروت ما قبل الحرب. وفي المؤتمر يتم الحديث عن معاناة المرأة المبدعة، وحقوق المرأة. لنفاجأ بأن (زبيدة) قد وجدت عزاءها – عن تاريخ اقسائها كله! – في هذا المؤتمر: " ها هو الرجل المفكر يعترف بها، ويقف إلى جانبها كأن احتراق المدن العربية قد أزاح الغشاوة عن عينيه " [3].

---

(1) أبو غزالة، امرأة خارج الحصار ، ص162.
(2) المصدر نفسه ، ص150.
(3) المصدر نفسه ، ص200.

فهل يكفي عقد مؤتمر فكري في عاصمة عربية، ليحل قضية جذورها متعمقة، بعيدة الغور كقضية الاستخفاف بإبداع المراة، وحرمانها من الوقت الكافي والغرفة الخاصة بها لمتابعة مشروعها الإبداعي؟ وهل تَصَدّر (زبيدةَ) لمنبر الكلام – مرة وحيدة – يصحح منظور الرؤيا والفهم لقضية المرأة المبدعة في مجتمعها؟ وهل المنفذ الذي اقترحته كافٍ للخروج من الحصار ؟ لا نعتقد ذلك .

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

رابعا : هزيمة الفحولة الأدبيّة:

تثير رواية "امرأة من طابقين" الأسئلة الأكثر إحراجاً وإقلاقاً بالنسبة للمرأة الكاتبة، إذ تنطلق من القضية الملحّة التي تطرّقت إليها رواية "امرأة خارج الحصار" ومسّتها مسًّا خفيفاً، ألا وهي قضيّة الاعتراف الأدبيّ بالكاتبة، وإفساح الساحة الأدبية لفعاليتها وحضورها، لكنّ رواية "امرأة من طابقين" لا تتوقف عند هذه المسألة إلاّ لتثير جملة من الإشكاليات المحيطة بالمرأة الكاتبة ومعاناتها في كل خطوة تخطوها نحو إثبات شخصيتها كأديبة يتمتّع فنُّها بالمصداقية والخصوصية.

تطلّ بنا الرواية على رحلة (نازك) الأدبيّة من خلال زاويتَيّ نظر، نتابع عبر الزاوية الأولى محاولات (نازك) الحثيثة لكسب الاعتراف الأدبي بتملقها لأديب البلاد الشهير، الذي يمكنه أن يقودها إلى عالم الشهرة والمجد الذي سبقها إليه. وتطلعنا الزاوية الثانية على فصول من روايتها الأولى التي اتّخذت شكل السيرة الأدبيّة وتتناول حياة نازك الشابة التي كانتها قبل عشرين عاماً، ابتداءً من صدمتها بعالم المثل الذي تربّت عليه، ووجدت أنه يقف سَدّاً أمام حياة سويّة بحثت عنها، وصولاً إلى تواطئها مع الزيف الاجتماعي الذي جعلها على قارعة الحياة، تعيش انفصالها المؤلم عن حقيقة ذاتها.

تظهر لنا المقارنة بين رحلة (نازك) الأديبة، ورحلة (نازك) البطلة الروائية حالة التضاد التي يمثّلانها ظاهرياً، وتجمع بينهما على مستوى أعمق من النظر، فرحلة الأديبة، كانت انتقالاً من حالة التلوث والنفاق إلى حالة المكاشفة ورفض الزيف، واختيار النقاء الداخليّ على الرغم من الخسارة الخارجية (عدم طبع الرواية). أمّا رحلة البطلة الروائية فقد انطلقت من حالة التوازن والنقاء والانسجام إلى حالة التلوث والتشوّه والانقسام وفقدان السّلام الداخليّ، الأولى استعادت توازنها بالصّدق، والثانية خسرته بالنفاق.

تفصح لنا الكاتبة عن حالة التحدّي العميق التي تسكن روحها المسكونة بألق الكتابة وقلقها، وتجد متنفسًّا لها حينما تتعرف بكاتب البلاد ذائع الصّيت، الذي طبّقت شهرته الآفاق، بيد أن زخم لغتها يكشف عن تحدٍّ ذي مغزىً أكبر من المنافسة الأدبية، أو محاولة كسب اعتراف أديب مشهور، فلغتها تحيل إلى حسٍّ مفعم بالازدراء والاستهزاء تجاه أدب الكاتب الشهير، وحس متعاظم بالنقمة للشهرة الأدبية التي يتمتّع بها، وتدرك الكاتبة أيّ سرّ يقف وراءها، فالكاتب الكبير يُحْسِن مخاطبة مكبوتات الشباب فيحصد الإعجاب، أمّا الحسّ المتأصل في داخلها فهو إيمانها بتفوّق موهبتها، ورغبتها في أن تثبت له كفاءتها مقابل عجزه. وتوحي النار الداخلية التي تشتعل في روح الكاتبة بأبعاد أعمق غوراً من همّ الشهرة الذي تبحث عنه

ظاهرياً، فتبدو وكأنها في ساحة نزال مكشوفة لصراع نقيضين: أنوثة الأدب التي تعيش تفجّر شبابها وطاقتها وتجددها، وذكورته المتداعية الشائخة الآيلة للسقوط، الأولى عمادها الصدق وكشف الزّيف، والثانية تناغي المحرمات والمكبوتات، وهنا تتوضّح رغبة الكاتبة في الانتقام وكأنها انتقام من تاريخ أدبيّ مشبع بتمجيد الذكورة المتعالية، فهي تريد نزال الكاتب في ساحته التي تسيّدها منذ قرون، وتريد هزيمته لا كسب اعترافه: "كنت أدخل في لعبة التحدّي الكبير مع الكاتب الشهير، أن أتحدّاه،أن أصارعه، وأهزمه بموهبتي التي تفوق موهبته، كنت أريد أن أحاصره بثقافتي المتجددة، وأضعه وجهاً لوجه أمام شيخوخة فكره، وذبول موهبته، ولا جدوى معظم أعماله الأخيرة ... كنت أريد الانتقام من زمن أعطاه أكثر مما يستحق بكثير مجحفاً بحقي"[1]، " هيا يا كاتب البلاد، كفاك ما حصدته من مال وشهرة، وما أفرزته من كتب عليك الآن أن تتنحى، وأن تنام بعمق، نوما طويلا طويلا، ستدفؤك الأرض وستمص جسدك المهترئ، وأنا ستورثني عرشك، هكذا يقول المنطق"[2].

تستعير تلك المعركة الخفية لغة الجسد، فيظهر التباين واضحاً بين عافية الجسد الأنثوي المتدفق حيوية وشباباً ونضوب ماء الحياة من الجسد الذكوري السائر نحو الموت، وتتعزز تلك الدلالة حول أبعاد الصراع بينهما حين نطلّ على عمر الكاتبة فإذا هو ثمانية وثلاثون عاماً، بينما يكون الكاتب الشهير قد تجاوز السبعين منذ زمن. فسن الثامنة والثلاثين ليست السن الأكثر مناسبة للتفاخر بالشباب الحسّي، وهي حتماً ستتفوّق حيوية على أعوام الكاتب السبعين، لكنّ مفارقة العمر تقود إلى دلالة أخرى هي مفارقة الزمن بين الإبداع الأنثوي والإبداع الذكوري، فالكاتبة تمثل إبداع الأنوثة المزدهي شباباً وصدقاً ونضجاً المستعدّ لرمي ثماره، والكاتب العجوز يمثل تاريخ الإبداع الذكوري الموغل في قدمه، الراسخ في جذوره، المطمئن إلى ديمومته. ممّا يضيء لنا خلفية مشاعر الكاتبة التي تستبطن الهامشية والإقصاء وذلّ البقاء طيّ النسيان طوال تاريخها الذي لم يدوّن، فالانتقام في هذه الحالة يغدو انتقاما من الذاكرة المشبعة بالحضور المذكّر، ويغدو انتقاماً من الحاضر الذي لا يعترف بها إلا امرأة/ أنثى، لذلك ستقع الكاتبة في التباس الأنوثة وهامشيتها تحت وطأة أعراف الذكورة: "لا أدري لماذا شعرت فيما هو يسألني سابراً ثقافتي أنني امرأة من ضباب، فيما هو رجل من صخـــر، كنت نكـــرة، وكـــان معروفـــاً

---

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 17.
(2) المصدر نفسه، ص59.

ومقروءاً لدى الملايين، حاجز الشهرة ينتصب بيننا، يحفر له جذوراً راسخة، بينما أنا قادمة من عزلة قوقعتي وأوراقي التي لم يقرأها أحد"[1].

تحضر المفارقة في النص السابق من وطأة الإحساس بفارق التجربة والحضور الثقافي، فالكاتبة المغمورة، تستعد لإنجاز روايتها الأولى، وعلى الرغم من امتلاكها الثقة بموهبتها المصطلية بنار الوجود وقسوته إلا أن تلك الثقة تهتزّ أمام واقع السّلطة الأدبية الذكورية الراسخة، فكتاباتها كانت تضيع بين الرّكام الذي تنشره الصحف والمحلات، بينما يتابع الملايين كتابة الروائي المعروف. وحاجز الشهرة الذي تقصده الكاتبة هنا، وتفضح مكنونه صفحاتها التالية يعني ضمن ما يعنيه حاجز الذائقة التي تربّت على التملّق والكذب والمسايرة، تلك الذائقة التي يضللها الكاتب الكبير من حيث يجب أن يرتقي بها ويخضّها. وستجد الكاتبة أن دون الاعتراف بكتابتها ومشروعها الإبداعيّ أكثرَ من محاولة إغواءٍ للكاتب المتداعي. وسنلقي

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 12.

الضوء على هذا الصراع المصطخب الذي تقوم عليه الرواية من خلال عنوانين رئيسين هما : أنوثة الكتابة و ذكورتها و امرأة من طابقين.

- أنوثة الكتابة وذكورتها:

يبدو الصراع بين أنوثة الكتابة وذكورتها متخفياً وراء صراع الجسد، وفي هذا الصراع تميل الكفّة لصالح المرأة / الكاتبة، فالجسد الأنثوي الشاب تُحْصَر فعاليته في كشف مفارقة نضارته مقابل شيخوخة الجسد الذكوري، والاستهزاء من استماتته في الإقبال على الحياة التي لم يعد يستطيعها تلك التي تنبض في كل شيء حوله سواه، ويحاولها بأدواته المستهلكة وأساليبه المكرورة. إنها "شيخوخة الروح" الأدبية لا الجسد: "الكاتب لا يعيش شيخوخته الجسدية، بل شيخوخته الأدبية، عرفته في سقوطه وتعهّر أدبه"[1]. وكلّما اقترب الجسد الذكوري الشائخ من الجسد الأنثوي الشاب فضح عجزه وقبحه وجرأته في الوقت ذاته، وكأنّ مهمة الجسد الأنثوي هنا هي الكشف عن الخور المتمكن الذي يحتلّ أعماقه، ويجعله ميؤوساً منه، فهو يعيش في الحاضر الضاجّ بأمواج الحياة ملوّحاً بأمجاد ماضيه، ويسير بأشرعة ممزقة، معلناً زمن الذكورة الأدبية الآفلة: "أحست بإشعاع نظرته كيف تدفق فجأة من عينيه وغمر وجهي النضر، واستقرّ على شفتيّ المكتنزتين وأسناني اللؤلؤية، وحزرت من ارتعاش نظرته المتفحصة لأسناني بأنه يتحسّر على أسنانه، وبأنه يشعر بخجل من بدلة أسنانه، داهمتْ خيالي صورة خبيثة بأني لو تبادلت قبلة عميقة معه فتسقط بدلة أسنانه..."[2].

لا يظهر الجسد الأنثوي فعالية ما في اللقاء بالجسد الذكوري إذ يدرك عجزه، وبؤسه، ولا تغمره سوى مشاعر الشفقة عليه أو القرف من شيخوخته، وحين يسمح للجسد المذكر بالاقتراب فإنه يفعل ذلك من باب التسلية والفضول، وتأمّل الذكورة الغاربة، حين ترى كنز الأنوثة ولا تملك سوى الأنين من فداحة الحرمان والعجز.. وكأن ذلك اللقاء يُعَدّ للتشفيّ من ضعف الشيخوخة المحزن، وبما أنه لقاء بين عصرين وبين منهجين، أنثوي قادم، وذكوري مهزوم، فإن الكاتبة لا تبدي محاولة لإبعاده، ثقةً منها بعجزه من جهة، ورغبة منها في استعراض أنوثتها المتفجّرة أمام اضمحلاله من جهة ثانية، وإيماناً بأنها منتصرة عليه – بشبابها – لا محالة، من جهة ثالثة. فلا سلاح أمضى من الزمن:"كنت أنتصر عليه بمجرد كوني شابة" [3].

---

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 55.
(2) المصدر نفسه، ص 44.
(3) المصدر نفسه، ص 50.

الواعدة والكاتب العجوز، ويظهر اللقاء في مغزاه الأعمق أن لا شيء لدى الكاتب ليقدّمه للكاتبة، وأنها تتفوّق عليه في انتمائها لحقيقة رسالة الأدب بيد أنها تفتقر إلى التاريخ والجذور، وإلى الاعتراف بوجودها، وإلى القدرة على الاحتراف والانتفاع بالأدب وسدّ أبواب الفقر الفاغرة فاها. يتمّ إرساء هذه الحقيقة عبر المقارنة الدائبة بين إيقاع الجسدين، ولربما تكشف الصفات والمواقف المقتبسة التالية هذه الدلالة وتوضحها: "ضحك ضحكته الشيخيّة المتقطّعة التي اهتزّ لها كرشه الرّخو"[1]، "أمسك يدي البضة بقدسية ولثمها، وَخَزَني شاربه النحيل المصقر، أحسست بجفاف شفتيه على ظاهر يدي"[2]، "حدّقت في عينيه بعد أن نزع نظارته الطبية، لاحظت قوس الشيخيّة المزرقة المحيطة بقرنية عينيه، وشحوب قزحيته، تنهبت أن أشعار حاجبيه وأهدابه قد تساقط معظمها وما تبقى واهية مصفّرة"[3]، "خفت حقاً أن تطير روحه من جسده المهترئ، كنت جالسة في حضنه أطلّ على سنواته التي تجاوزت السبعين، وأتفرج على قبّة رأسه العارية بجلدها السميك المسمّر، بدا لي صلعه مضحكاً"[4].

على الرغم من الإيحاء الذي تحمله المقاطع السابقة الراسمة صورة كاريكاتورية مضخّمة للرجل / الكاتب العاجز الذي لا يستحق إلاّ الرثاء، والمرأة / الكاتبة التي تبدو في موقف القوة والانتصار، فإن خلفية تلك الصّورة تعكس النقيض، فصحيح أن العجوز يمتلك الماضي والشابة تمتلك المستقبل، إلا أن العجوز يمتلك التاريخ وفي التاريخ مفاتيح المستقبل، لذا تبدو الكاتبة متواطئة مع الكاتب الذي يمثل بقِيَمه وتاريخه الكتابيّ ما ترفضه، فهي تحتاج إلى اعترافه بموهبتها، وإلى استلال هذا الاعتراف من الساحة الأدبية التي يسيطر عليها، وهي في اقترابها منه، وإعراضها عنه تعيش اختلاط الحقائق عليها والتباس الخطوة القادمة، فهي تريـــد مغادرة أدراج النسيان والصمت التي لجأت إليها الكاتبات السابقات، فظللنَ على هامش الحراك الثقافي ولم يؤسسن ذاكرة هذا من جهة، وهي من جهة ثانية تدرك حجم تناقضها مع الكاتب العجوز/

---

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 46.
(2) المصدر نفسه، ص 47.
(3) المصدر نفسه، ص 47.
(4) المصدر نفسه، ص 49.

ممثل أدب الذكورة العريق وتدرك اختلافهما حول مغزى الأدب، والتزام الكتابة، فيدّلها حدسها إلى استحالة رعايته لها، أومساعدتها في شقّ الطريق، ويكون حدسهـــا صائبـــاً إذ يتوقف عـــن

مساعدتها مكتفياً بإيصالها إلى الناشر، فقد أوصلها الناشر إلى حلقة الربط بينه وبين الشهرة والنجاح، الناشر الذي يحسن اقتناص فرص النجاح، ويشتري روح الكاتب، ويملي عليه شروط الكتابة الناجحة/ التجارة: "لم أعد أعرف من أين تبدأ الخطوة الصـــحيحة، أمَا كنتُ أعتقد أن التعرف بكاتب البلد الشهير هو أهم خطوة لي في طريق الكتابة ؟! لكن هاهو ينتهكني بسنوات شهرته، بسلطة شهرته، الشهرة تغتصب كالقوة تماماً " [1].

بيد أنّ الكاتبة تظلّ مسكونة بلهفة الخروج من الظلّ إلى الضوء، على الرغم من خيباتها المستمرة بالكاتب، الذي أصبحت الكتابة لديه محض احتراف، لا مشروعَ صدق: "ما الذي جمعني به؟ هل أطمح أن يساعدني في النشر؟! لكنه لن يساعدني، كوم رسائلي، وقصصي اضطرتاه أن يعترف بموهبتي، لكنني متأكدة أنه لن يمدّ لي يد المساعدة، في أعماقه يخشى انطلاقي، يخاف أن أحقق ذاتي وأطغى عليه"[2].

لكن، لم تحتل رغبتها في نشر روايتها هذه الأهمية، طالما أنّ الكتابة لديها مشروع خلاص، وأنّ الخلاص هو في كتابة صادقة؟

- **امرأة من طابقين:**

بعيداً عن مدار رمزية الأدب الأنثوي والأدب الذكوري التي نستشفها من لقاء الكاتبة بالكاتب،فإننا نلمح خطاً واقعياً ينتظم أحداث الرواية،فالكاتبة التي كانت حتى لحظة لقائها بالأديب المشهور موظفة هامشية في إحدى الدوائر،وكانت تعيش حالة تشبه الشلل بسبب الفقر وذلّ الحاجة تتأمّل حين تلتقي الكاتب الكبير أن يساعدها بنشر مخطوطة روايتها عن طريق تقديمها لناشره المعروف، الذي أشهر الكثير من الأدبيات والأدباء من بينهم الأديب الكبير نفسه

تسعى الكاتبة من أجل تحقيق حلمها علّها تحظى بالشهرة وتكسب المال، فتطوي صفحة الفقر، وكأنها تستشعر في أعماق لاوعيها أنّ اتّخاذها الأدب مهنة يساعدها على فرض

---

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 55.
(2) المصدر نفسه، ص 67.

سطوتها واستقلاليتها كالكاتب الكبير. بيد أنها تدرك بحدسها الأنثوي، أنّ ذلك لن يتم دون ثمن وأنّ الأديب الشهير لن يساعدها مساعدة الأب ابنته، وتبدو منـــذ اللحظة الأولـــى للقاء

منقسمة على ذاتها، فطابقها الســـفلي يردد لها: ليس من ضير في كسب ودّ الكاتب الكبير طالما أنك ستنشرين روايتك وتصبحين في عداد المشهورات، وتودعين الفقر للأبد. وطابقها العلوي يدلّها على بؤس هذا الخيار، عبر استهزائه من كذبها على ذاتها وتملقها للكاتب وكتابته على الرغم من معرفتها للضحالة التي انتهت إليها، لكنها تقرر عدم الإصغاء للصوت الأخير، واللحاق بأوهام الصوت الأول، فتتقرب إلى الكاتب عبر أنوثتها من جهة وموهبتها من جهة أخرى، وبعدما يقرّ لها بالإبداع، تبدأ بالإلحاح عليه ليعرّفها بالناشر المشهور، حيث تلوّح لها أمجاد الشهرة قريبة، دانية القطاف.

تعرف الكاتبة بذلك أنها تخون روحها أولاً، وروايتها ثانياً، غير أنها لا تطيق مع البقاء في الظلّ والفقر صبراً، ولنتذكّر هنا أن عمرها قد بلغ ثمانية وثلاثين عاماً، ولمّا تنشر روايتها الأولى، كما أن طريق إثبات الذات بالمنافسة الشريفة والدأب تبدو مقفرة تماماً، فتسافر للقاء الناشر. وحيث يسلّمها الأديب لناشره المخضرم تجد الكاتبة نفسها في حلقة ضيّقة، فالناشر أشدّ فتوّة من الأديب، ومطالبه أكثر وضوحاً وفجاجة، وحين تقرر صدّه، يعايرها بأحداثِ روايتها التي اعترفت له بأنها سيرتها الذاتية، وهنا تعرف الكاتبة بأنها قد قامرت بروايتها وروحها فباعتهما للشيطان. لقد استسهلت تملّق الكاتب فوجدت نفسها في أحضانه، واستساغت التنازل للناشر فأتاحت له أنْ يفكّر بافتراسها بينما يشغلها سؤال وحيد: "لكن هل أسأله والآن متى ستطبع الرواية؟ إنه مستاء من سلوكي بالتأكيد، فأنا لم أشأ أن أعيره جسدي، يا لي من حمقاء! فلأهبه بضع قبلات كعربون على طباعة الرواية، ماذا ســـأخسر؟ رفعت نظري إليه بحذر، فوجدته مقطباً ومطرقاً، أحسست أنه لن يطبع الرواية"[1]، وحتى هذه اللحظة كانت الكاتبة ماتزال تصغي للطابق السفلي من ذاتها، الذي يُرضي الآخرين دائماً، لكنه يشوّه روحها، لقد ظنّت أنها تسايره قليلاً، فإذا بها تكاد تخسر ذاتها، وإذا بها تقف على الحقيقة العارية وذلك أنها من أجل نشر الرواية/مشروع الصدق

---

(1) بيطار، امرأة من طابقين، ص 170.

والتوازن، يفترض أنْ تفقد ما تبقى من صدقها وتوازنها. وهنا مرة أخرى يتّحد ظلّ الكاتب العجوز بالناشر الضليع حتى ليصبحا جداراً صلباً على الكاتبة أن تحطم ذاتها في محاولة اختراقه، ففي لحظة ما، وعندما تتنبّأ بأهداف الناشر تجاهها، تتمنى في داخلها: " لو يعتبرني

بمثابة ابنته"[1]، ثم تتفطّن لواقع الحال "كنت أعرف عبث تمنياتي، فهو يشتهيني بكل طاقة شيخوخته"[2].

والمقطع المقتبس هنا يميل إلى الواقع كما قد يميل إلى الرمز، فمقدرات وطاقات الأنوثة، والأنوثة الأدبية بخاصة ماتزال تحت سيطرة الذكورة الأدبية، وماتزال بحاجة لنيل الاعتراف عبر التنازل في أغلب الأحوال، فالقديم لا يمكن أن يسلم – دون حالة صراع – للجديد.

أخيراً تنقذ الكاتبة روحها وروايتها بانسحابها وفرارها بعد هزيمتها مع الناشر، مستشعرةً أنها قد نجت بنفسها وروايتها بعد أن وطئت عرين الأسد. إنها تتقبّل الهزيمة الصغرى: عدم طباعة الرواية، لكنها تدرك أنها قد استخلصت ذاتها من هزيمةٍ كبرى: انتفاءَ الصدق، الذي هو سرّ تبع الكتابة الحار الذي لا ينضب من أعماقها.

وإذن، لقد خسرت الكاتبة الشهرةَ، لكنها ربحت الكتابة، فلم تعد امراة من طابقين: "لكني الآن حرة كغيمة، نقية كدمعة، ربتّ بحنان على روايتي التي أوسدتها حضني – وأنا جالسة في المقعد الأمامي للسيارة، كنت أحسّ أنني أربت على كتف امرأة حرة ونقية تصالحت مع نفسها ومع العالم، ولم تعد كما كانت تشعر دوماً بأنها امرأة من طابقين"[3].

---

(1) بيطار، امرأة من طابقين ، ص 168
(2) المصدر نفسه، ص 168.
(3) المصدر نفسه، ص 181.

خامسا : كتابة نص المرأة

احتوت رواية "امرأة من طابقين" في متنها فصولاً من رواية بطلتها الكاتبة (نازك).ولمّا كان سعي الكاتبة من أجل طباعة مخطوطة روايتها قد باء بالفشل، فقد اتّخذت قرارها بإبقاء روايتها حرةً في الظلّ على أنْ تولد أسيرةَ لحظة عبودية واستكانة. وقد حملت بطلة الرواية التي اتّخذت شكل السيرة الذاتية اسم كاتبتها، التي عبّرت غير مرة في روايتها عن الصدق الذي حاولت أن تكتب روايتها به، ويمكننا القول أن خطّ تلك الرواية هو خطّ السّقوط الذي يتوعّد الذات إن زيّفت أعماقها، ونلاحظ هنا أن بطلات الكاتبة هيفاء بيطار بشكل عام لا يستطعن الصمود أمام الزيف الاجتماعي والأخلاقي، وأنهن يخترن الرفض والمقاومة أو يقعن عرضة الانهيار النفسي إن تواطأن مع زيف المجتمع، وإلى النوع الثاني تنتمي (نازك) بطلة الكاتبة (نازك).

فالعالم الأنثوي المسكون بالصدق وتوقد العاطفة وحرية التعبير عن الروح والجسد المتلازمين في وحدتهما، لا يجد له قبولاً في أرض الواقع المسكون بالتمييز الجنسي والطائفي والطبقي، إنه عالم يعاش كحلم، أو كحلم يقظة، أو كفترة خارجة عن المألوف، ولا بدّ من التكفير عنها مطولاً، هذا هو مغزى رواية (نازك) التي دمرت روحها إكراماً لرضى والديها ومجتمعها وصورة الفتاة البارة. وهذا هو مغزى رواية "ثلاثون" التي ترقب بطلتها فرار السنوات بين عينيها دون أن تعيش ذاتها، ودون أن تحتفي بوجودها فيكون نص المرأة الذي يطاردها نصّ غياب ووحدة وتأمّل في عبث الزمن الهارب. حين ابتدأت الحضارة تتخذ مساراً مغايراً ومفارقاً لإرادة المرأة: "لا أذكر متى حدث هذا... ما أذكره هو أنني أنا من كان موجوداً طوال الوقت، لم يكن أحد ثابت غيري، الجميع أتى ثم ذهب، انتقلت من مطرح لآخر انتقلت من الشمس الذهبية، إلى العتمة الخضراء لكني كنت موجودة، لا أذكر الوجوه كلها التي عايشتها .. أذكر فقط حزني حين فارقت الماء... وحزني حين لم أستطع أن أكون لبؤة، حين توقف جسدي عن اتخاذ لون الأشجار التي أنام فيها. حين لم يكن الكلام.. كان لي وللأشجار نفس اللغة. كانت تتحدث إلي كما أتحدث للماء، وكنت أشبه العالم الذي أعيش فيه"[1].

اللغة إذن وسيلة للمرأة، وسيلة فقيرة لتنقل عبرها شذرات من لغات أنثوية سابقة على الكلام، سابقة على الكذب، حين لم يكن للكلام ضرورة، وكان ما يُراد يفهم بنظرة العين، واللغة

إذن وسيـــلة لا مفرّ منها بعد خروج المرأة من التاريخ، من الذاكرة التي لم تكن بحاجة للكلام، ولنلاحظ هنا وقوع نصّ المرأة ذاته في شرك اللغة،إذ تعبّر الأنثى عن نفسها عبر ضمير المذكّر لاهية عن إيقاع الكلمات الذي يحيل وجودها إلى افتراض يدلّ عليه السياق ولا يدلّ على ذاته، وذلك حين قالت: "أنا من كان موجوداً طوال الوقت، لم يكن أحد ثابت غيري"، فما يقوله نصّ المرأة يبتدئ بمعاينة غياب المرأة / الحضارة، وحضور المرأة / النكرة، التي تسرد سنيّ غربتها وتشردها، لينتهي النص بمحاولة تدوين بعض ملامح المرأة قبل اندثارها، في محاولة للتصريح برغباتها البسيطة الساذجة المقتولة على بساطتها وسذاجتها وهامشيها، وإذن، فنص المرأة هو محاولة تأريخ غيابها عن القول: "أكتب نص المرأة.. كي لا يبقى ما لم أقله .. أكتب نص المرأة .. كي لا تبقى روحي تظن بنفسها خيراً.. كي تعرف أنها انتهت" [1].

ونص المرأة كذلك هو محاولة سرد تحوّلاتها، وتشرّدها في الشوارع الخلفية لحضارة الذكورة التي لا تناسبها، وهو محاولة تأريخ لافتقاداتها، وخيباتها التي تحاملت عليها، وجاهدت لاحتوائها قبل أن تحتويها. وحينها، لجأت للظلّ كي تداوي انكساراتها، وانزوت وغابت عن تصميم وإرادة لأنّ الحضور غدا مشاركة في تكريس التشوّه والزيف: "مُراوحة بين تشوّه قصي وتشوّه آخر قصي، بين الخجل من الطفولة وانعدام البراءة والسذاجة يبدأ عصر قسوتي عصر الإخفاءات والملل المتوحد أدور.. أدور حول الكلمات. أبحث عن الحقيقي إن كان موجوداً" [2].

بين لغة أمومية مشبعة بالنبوءة، وخلاصات الحكمة والتجربة، التي يتنفس الحزن من عمقها الأنثوي، ولغة التفاصيل اليومية الساخرة، من تفاهتها ولاجدواها يستمر نص المرأة، محاولاً التأشير على الماضي: الأمّ الأولى / الطبيعة / الاحتواء. والاشتراك في الحاضر: البيت/ الجامعة/ الشوارع/ العمل. وما بينهما: علامة الأمومة/ الألم/الجنين/الرجل/الحبيب الحاضر/

---

(1) التميمي، ثلاثون، ص 8.

(1) التميمي، ثلاثون، ص 10.
(2) المصدر نفسه، ص 125.

الغائب: "أنا المرأة – العراء أقول: جسدي إنما يوشح نفسه بنفسه، وعشب قلبي يغطّيه. ما يمنحني الدفء لا نيرانكم ولا أنفاسكم، إنما اشتعال الخلايا واشتعال الروح، واشتعال البدن" [3].

وما ينسجه نص المرأة يحاول أن يزيح الوهم عن صورة المرأة، ومغزى صمتها الذي قد يشتبه بالرضى حين يكون لغة رفضها وانسحابها وازدرائها. ولغتها المستوحاة من لغة الأمهات

الحكيمات تحاول قول حقيقتها، حقيقة ذاتها التي ضيعت قدراً كبيراً منها، وتحاول لفت انتباه الآخر/ الرجل إلى مافاته قبل فوات الأوان: "يسحرك ما تظنه عني وما لست إيّاه... تبني قصوراً وتتوّج ملكات.. ثم تنزع عن رؤوسهن تيجاناً لم تكن سوى وهمك" [1].

وفي نهاية نص المرأة تأتلق اللغة، تغدو حضوراً يدلّل على الغياب الحزين: " ما كنت سوى حزينة... مكسورة دوماً بغيابك – أو غيابي – سواء" [2].

وحيث تبدّت المرأة أحياناً كثيرة متواطئة مع هذا الغياب، ومحاصرة بأعوامها الثلاثين، تتّخذ الكتابة شكل الرثاء، وشكل الوصية الأخيرة قبل الغياب النهائي، قبل أنْ يغرقها الصمت، وتعود لمكمنها القديم في جذع شجرة أو بين موج الماء الذي انبثقت منه، بعد أن تركت نصّها، نصّ المرأة الذي حاولت أن يشبهها، وان يكون جارحاً كمرورها في هذا الوجود، صامتاً وموحياً وحزيناً بعيداً عن نصائح "ملاك المنزل" التي لا تمتُّ لروحها بصلة: "حين أكون مسلية، أحس بالخوف... بالسذاجة.. ما ألطف كلماتكِ.. كتاباتكِ لها عطر أنثوي، كتبتِ شيئاً مسلياً، يمكن لأيٍّ كان أنْ يقرَأه أثناء قزمرته في الحمّام.. كتابتكِ مهذّبة، أنيقة، مثل الطقم ذي الثلاث قطع.."[3].

---

(3) المصدر نفسه، ص193.

(1) التميمي، ثلاثون، ص 195.
(2) المصدر نفسه، ص 195
(3) المصدر نفسه، ص 46.

إنها لغة "ملاك المنزل" تتسرب من محاولات التطويع الدائبة، والجهود المبذولة للإبقاء على ذات المرأة الأصيلة خارج الكتابة، لكن الكاتبة تسخر بها، وتخلقها وحيدةً محاولة فكّ رموز نص المرأة الذي تبدعه رواية "ثلاثون".

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

سادسا : مواجهة الكتابة:

انطلقت المشروعات الروائية التي ناقشناها في الصفحات السابقة من زوايا نظر متباينة تقارب فيها المرأة / الكاتبة موضوع كتابتها ومعيقاته، فتبدّى لنا مشروع الكاتبة في روايـــة "خشخاش" هو المواجهة بين ذات الكاتبة المسكونة بقلق الإبداع، وبين المرأة "ملاك المنزل" التي تطلّ عليها من زاوية اجتماعية، فتحاول أن توقف نشاطها الإبداعي بتأجيله ومداهنته، والتحايل عليه، بيد أن الكاتبة نفسها هي التي تقمّصت صورة "ملاك المنزل"، في حين تزيّت موهبتها زيّ أنثى/سمكة تنبض حيوية وجرأة ومشاركة. وقد أظهرت الرواية العنت الـــذي واجهته تلك الموهبة من صاحبتها المرأة التي استكانت مرات ومرات لشروطها الاجتماعية، وساهمت عبر تجاهلها لموهبتها وخوفها من مغبة التعبير عنها فـــي تأجيـــل مـــشروعها الإبداعي. ولنتأمّل في هذا المقطع المقتبس من رواية "خشاش" الذي يُظهر استكانة الكاتبـــة لنموذج "ملاك المنزل"، ومحاولة ذاتها المبدعة استنهاض همّتها من جديد تتـــاءل الكاتبـــة: "متى سأنتهي من قطف أوراق الملوخية الخضراء اليانعة من أغصانها الرقيقة. هناك أكداس منها. ويداي تعملان بآلية بارعة.

:- هذا ممل... أليس كذلك؟

:- ليس تماماً. إنه يقتل الوقت.

:- أليس لديك ما يحيي الوقت حتى تبحثي عما يقتله؟

:- هذا مجرد تعبير"[1].

أمّا مشروع الكاتبة في رواية "فسيفساء دمشقية" فقد اتّجه وجهة أخرى، فظهر الجيل الجديد من الكاتبات ممثلاً في (زين) وهو يزيح أستار العتمة عن أمهاته الكاتبات اللواتي كادت جهودهن تطوى إهمالاً ونسياناً وذلك عبر شخصية (هند) الأمّ الأديبة التي لم يتسن لها الوقت لنشر روايتها، وكأنّ البطلة الكاتبة هنا تقف في مواجهة التاريخ/ الماضي بأكمله، وتحاول إعادة الاعتبار لتاريخ المرأة الإبداعي حيث لن يتسنى لها ككاتبة أن تَعْبُر نحو خصوصيتها إلا من خلاله. وقد أكملت (زين) بمعاونة (فيحاء) مهمة طباعة مخطوطة رواية أمها التي حـــملت عنوان:"المرأة الجديدة"، وتسرد فيها قصة فتاة تتحدّى التقاليد، في تفعيلٍ لمغزى الدور الذي يقـــع

---

(1) خريس، خشخاش، ص 95.

على عاتق النساء، فلقد كان تحدّي التقاليد الظالمة مجرد حلم صاغته (هند) ولم تستطع تحقيقه، لكن الأجيال التالية من النساء نفضت عنه الغبار ونشرته، ففاز بجائزة الرواية وعاد للحياة من جديد.

وشكّل مشروع البطلة المبدعة في الرواية الثالثة "امرأة خارج الحصار" تمثيلاً لواقع الإكراهات الاجتماعية، التي تزري بأيّ جهد إبداعي للمرأة ، وتحاول أن تسمه بسمة الخرف واللاجدوى والتفاهة، وكأن المبدعة تقف هنا في مواجهة المجتمع الذي يحاصر رؤاها ومشروعها الإبداعي بالتقليل من قيمته وجدواه، ويحاول صرفها عن إبداعها نحو اهتمامات واضحة الهدف، أمّا أنْ تسعى المرأة في سبيل فكرة أو خيال أو رؤى خاصة بها فهو جنون وأيّ جنون. وقد رأينا أن الحل الذي اقترحته الكاتبة جاء ساذجاً لا يعبر بحال عن شمولية الغربة التي عاشتها وسط مجتمع لا يعترف لها باهتمام خارج الأنوثة التقليدية، وإن كان الحل نفسه يحمل مغزى هاماً، فيرسي وجهة نظر تقود المبدعة من عزلتها ووحدتها إلى الاندغام في مجتمعها الذي قدَّر أخيراً مواهبها، وإبداعها فأنصفها.

وقد قدَّمت رواية " امرأة من طابقين" مقاربة لذات البطلة الكاتبة من زاوية لم تكد تطرق في رواية المرأة، حيث صورت البطلة الكاتبة في مواجهة فحولة الساحة الأدبية المكرَّسة عبر دهور من حضور المذكّر وإقصاء المؤنث إلى هامشيّة التعبير الثقافي، وتدني الطموح الإبداعي، الذي يظلّ حلماً بعيد المنال، دونه المساومة على الكرامة وروح الكتابة، وهكذا تبقى الكاتبة قيد الظلّ، أو التبعية، فلا مناص أمامها من أحدهما. وفي هذه الرواية مواجهة عبر ذات البطلة الكاتبة، للروح الأدبية الذكورية السائدة التي تجعل من أدب المرأة مساحة اتهام شخصية لها، لا فضاء إبداع وحرية وانطلاق، فالكاتبة – بطلة الرواية – جازفت بأنْ حَمَّلت بطلتها اسمها الشخصي (نازك)، وفي الاسم دلالة واضحة تحيل إلى رائدة شعر التفعيلة الحديث "نازك الملائكة" التي نقلت– مع غيرها من المجددين – الشعر إلى فضاءات أنثوية أرحب، أما البطلة الروائية المجددة فقد وجدت أن الناشر يحاسبها ويدينها اعتماداً على ما قرأه في روايتها كونها اتخذت شكل السيرة الذاتية، وهنا نتوقف متأمّلين أمام رواية "امرأة من طابقين" التي حملت على صفحتها الأولى عبارة: "كل شخصيات الرواية من الخيال..."[1].

---

(1) البيطار، امرأة من طابقين، ص 5.

وقد توضحت الزاوية التي قاربتها الرواية الأخيرة "ثلاثون" في المواجهة بين الذات الكاتبة والزمن، من حيث أن الفعل الإبداعي هو محاولة لوقف تدفق الزمن وتخليد اللحظة قبل ضياعها الأبدي، إنه من زاوية ما تأريخ لزمن المرأة الممتد منذ ذاكرة العهد الأمومي وذكرياته، ووقوف ثريّ عار أمام وهج الحياة قبل متاهة الغياب / الموت.

وبذلك تكون نماذج الروايات هنا قد انطلقت من موقف الكاتبة تجاه ذاتها ومسؤولية الكتابة، لتسير من ثمّ نحو ماضيها الأدبي فتعيده إلى الحياة، ولتقدِم من بعد على طلب الاعتراف والتقدير من مجتمع جاحد، لكن، يقف دون هذا الاعتراف أنْ تنجح في خلخلة معـــايير الذائقـــة الأدبيـــة والجمالية وشروط الشهرة والنجاح، فتهزم الفحولة الأدبية وتحسن مواجهة زمنها الخاص بكتابة نصّ المرأة وتكريس "أدب أنثوي مؤنسن" يكتبه الرجال والنساء على حدٍّ سواء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الفصل الرابع : صورة البطلة والبطل المضاد

مدخل

أولا : أحلام متواضعة

ثانيا : ضحايا الحرب

ثالثا : عابرون

رابعا : العودة إلى الرحم

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

مدخل:

توضَّحَ لنا عبر تجوالنا في رواية المرأة في بلاد الشام أنّ المرأة هي بطلة أعمالها بامتياز، وأظهرت الكاتبات ميلاً جلياً إلى التعبير من خلال ضمير المتكلم، وقد أسلفنا الحديث حول تفسير هذه الظاهرة. وعلى الرغم من حضور البطل الرجل محوراً في العمل الروائي النسائي إلى جانب البطلة المرأة في أعمال متزايدة، إلا أنْ الروايات النسائية التي امتلك فيها البطل الرجل دور البطولة الروائية ظلّت روايات قليلة، بل نادرة. ففي استقصائنا للروايات عماد هذا البحث، لم يحظ الرجل بالبطولة الروائية إلا في ثلاث عشرة رواية[1]، بينما تعددت الروايات التي تتنازعها بطولة مشتركة بين نساء ورجال يمثّلون المجتمع بتنوّعه وشموليته كرواية "طرف الخيط" ورواية "بيروت 75"، ورواية "يا سلام"، ورواية "باص الأوادم"، ورواية "الميراث" ورواية "عشاق وشهداء في بلاد الشام"، ورواية "شجرة الفهود: تقاسيم الحياة".

تكشف النظرة العامّة لصورة الرجل في الرواية النسائية عن ملامح متباينة متغيّرة طالت تلك الصورة عبر تطوّر مراحل السّرد النسائي . فقد سيطرت صورة الرجل/ الذئب في الرواية النسائية التقليدية المؤنثة، وقد تمثلت أدواره في إغواء المرأة، واستدراجها للتمتع بجسدها، ففي رواية "أروى بنت الخطوب" تتشابه ملامح الرجال، ولا نجد من بينهم شخصية متوازنة إلا خارج الأرض العربية حيث تتعرف البطلة الحكيم اليوناني وتتعلم الفلسفة على يديه. وتتكرر الصورة ذات الملامح المتشابهة في روايات "كفاح أم" و "امرأة ضائعة" و "هل ترجعين".

وفي الرواية النسوية بأشكالها المتنوعة وأصواتها المتعددة غلبت صورة الرجل السالبة ذاتها، وإن ظهرت ملامح صورة جديدة للرجل تمثل الجيل الشاب الذي يحمل فكراً تغييرياً ثورياً، ويتعاون مع المرأة في هز أركان بناء التقاليد الاجتماعية الذي غالباً ما رمز له بشخصية الأب، وذلك كما تبدّى في روايات "الآلهة الممسوخة"، و"طيور أيلول" و"شجرة الدفلى"، و"الصبّار" و"قبو العباسيين". ففي رواية "الصبّار" على سبيل المثال، ترمز شخصية والد (عادل) المريض المقعد، المصاب بذات الكلى، إلى عجز الطبقة البرجوازية التي يمثلها وإلى شللها وتحولها إلى عبء سياسي واجتماعي ونفسي ومادي، ويغدو التخلص من حصارها مطلباً ملحاً للجيل الجديد الذي يمثله (عادل) ، لذلك نجد (عادلاً) في موقف هدم البيت الذي ينفّذه الاحتلال،

---

(1) مجّدت بعض هذه الروايات البطل المذكّر الذي يقوم بأعمال بطولية شجاعة، وامتازت بلهجة احتفالية من مثل: رواية "النشمي" لجوليا صوالحة، و"القرمية" لسميحة خريس، و"أيام الحب والموت" لمنيرة قهوجي و "جدي" لألفة الإدلبي.

يتناسى عامداً الآلة الخاصة بغسيل كلية الوالد، ولا يخرجها من البيت قبل هدمه. مفكراً في الورطة التي يخلقها وجود الأب المريض لأفراد العائلة كلها، وكأنه يحكم عليه، وعلى ما تمثله شخصيته بالموت. كما نجد (باسلاً) يستثير أخته (نوار) لتحدي سلطة الوالد ومواجهته ويدفعها إلى ذلك دفعاً ، فتتشجع، وتبدي اعتراضها على الزواج الذي يُرَتّب لها. يذكّرنا هذا الموقف بموقف سابق في رواية "الآلهة الممسوخة" حينما ثار الفتى والفتاة على والدتهما التي تمثل التعلّق بالماضي، من خلال خضُوعها لصورة الأب التي تتصدر الحائط، فكان أن كُسِرَت الصورة، ونحيِّت بعيداً.

وسنجد عدداً من الروايات النسوية توجه نقداً لاذعاً لشخصية المثقف المتناقضة كما في روايات "أنا أحيا" و"أيام معه"، و "وأنتظر"، و "بوصلة من أجل عبّاد الشمس" و "عبّاد الشمس". بل يتمّ كشف الأقنعة عن شخصية "الأديب الكبير" المريض بحب الذات وتضخُّمها مقابل فقر الإبداع والعجز، والميل إلى استغلال المرأة الكاتبة لـ(صالح) نزواته الشخصية مستفيداً من شهرته، ووهج أدبه المزيف كما في رواية "امرأة من طابقين".

ولا مناص من الاعتراف في هذا المقام بأن الصورة التي رسمتها الروايات النسوية للرجل، هي صورة بالغة التشاؤم في معظم تفاصيلها، بينما نجد البطلات يتفاوتن في طريقة الانتقام من هذه الصورة السالبة التي عايشنها، فمنهن من سعت للانتقام الجسدي عبر استدراج الرجل ثم إبعاده كبطلة رواية "قبو العباسيين"، ومنهن من رغبت في العزلة والوحدة – وعزفت عن عروض الحب التي وجدتها متناقضة كبطلات روايات "الغربان والمسوح البيض" و"وأنتظر"، و"يوميات امرأة مطلّقة" و"مذكرات امرأة غير واقعية" ومنهن من وجدت مبتغاها في نموذج الرجل الغربي بعد خذلانها من قبل الرجل الشرقي كما في روايتي "ليلة واحدة" و "ومرّ صيف" ورواية "فرس الشيطان" حيث يتماهى البطل مع النموذج الغربي تماماً.

تظهر الرواية الأنثوية تنوعاً في صورة البطل، حيث نلمح صورتين جديدتين للبطل المذكّر هما: صورة البطل الضحية، وصورة البطل المتصالح مع الأنيما. فالصورة الأولى تظهر البطل خاضعاً لظروف طبقية واجتماعية قاهرة، تجعله ضحية الانغلاق والكبت والأوهام، فتسير حياته وجهة خاصة متناقضة، كما نرى في شخصية (فرح) في رواية "بيروت 75" أو شخصيات رواية "باص الأوادم"، أو شخصية (محمود) في رواية "مسك الغزال".

ولعل صورة البطل المتصالح مع الأنيما، ذي السمات الأنثوية، هي الصورة الأكثر جدة في الرواية النسائية، إذ تختفي من ملامح الرجل/ الأب سمات التسلط والغضب، وتصلب الرأي،

ويغدو هذا الأب / الحبيب الأنثوي السمات خير معين للأنثى في اكتشاف ذاتها واكتشاف العـــالم من حولها، دون أن تشوه هذه العلاقة رغبة في العراك وتحدي الممنوعـــات وخرقهـــا لمجـــرد التعبير عن الاختلاف، بل نكاد نلح هنا ظلّ تشابه مع الأنا الأعلى الذي يمثله البطل كما نرى في شخصية الأب في رواية "شبابيك الغزالة" ورواية "النعنع البري" ورواية "فسيفساء دمشقية".

أما الروايات التي يستأثر فيها البطل الذكر بدور البطولة في الرواية النسائية، فتكاد تكـــون تشخيصاً لحالة اغتراب المذكر وضياعه، إثر اشتراكه في استلاب العلاقات الاجتماعية والعنف السياسي الذي يطبع حياتنا المعاصرة، التي تسير دونما دليل.

وتحاول الصفحات التالية أن توضِّح ملامح البطل المذكّر كما تبدّت في الرواية النسائية قيد الدراسة، من خلال الروايات التي استأثر فيها الرجل بالبطولة الروائية، ومن خلال شكل العلاقة التي جمعته بالمرأة في الروايات نفسها، فتبتدئ برصد أحلام الرجال ومساربها لتبيّن من ثم الضلال الذي قادت إليه حضارة الذكورة وهواجس السيطرة ممثلة في الحروب الأهلية الطاحنة، حيث يتحوّل الناس جميعاً إمّا إلى قتلة أو ضحايا، ثم ترصد مشروعين يتصدّى الأول منهما لتسجيل وإضاءة ملامح الموت وعلاماته لدى بطل الرواية العجوز وكأنّ الرواية هنا تذكّر بنهايات مسير الرحلة الطويلة التي ضلّت الهدف في الروايات السابقة، ويتوجّه الثاني نحو مشروع مناقض هو أساس الحياة الحقيقية التي يسعى إليها البطل في رحلة بحثه الصعبة، لتقوده من بعد إلى أسرارية مفتاح البيت الأمومي، وليلجَ بقلب جديد بوابة الخلاص.

أولا : أحلام متواضعة:

تقترب الرواية النسائية – على وجل – من تقمّص ضمير المتكلم المذكّر، فأوّل رواية نسائية بين أيدينا تختار ولوج العالم الروائي من هذه الزاوية هي رواية "في مدينة المستنقع" الصادرة عام ألف وتسعمئة وثلاثة وسبعين.

تتمحور أحلام الرجال كما تصوّرها الروايات التي اختارت لبطولتها ضمير المتكلم المذكّر حول هواجس السطوة والسيطرة وأوهامها، وسنجد أن رحلة البطل ستمضي بعيداً في طريق تحقيق الذات، فالذات التي يملؤها الإحساس بهامشيتها تحاول اقتناص الفرصة واكتساب الشهرة وإعجاب الآخرين لتستمدّ من ذلك إحساساً بالقيمة والمنزلة والأهمية[1].

يمضي بطل رواية "في مدينة المستنقع" في رحلته من قريته الهادئة المتواضعة، شاقاً طريقه نحو زخم المدينة وأضوائها باحثاً عن موقع ما، فتقوده خطواته إلى قاع المدينة المظلم وعالمها السفليّ، إذ لا يحظى بأضواء المدينة اللامعة لنفسه سوى من أجاد اللعبة، وهذه الشخصية تذكّرنا بشخصية تالية هي شخصية (فرح) في رواية "بيروت 75" إذ يغادر البطل قريته للسبب نفسه، دون أن يعلم أيّ شيطان سيشتري روحه.

تتقزّم أحلام بطلنا الباحث عن المجد إذ تغلق المدينة أمامه الأبواب، إلاّ من باب خلفيّ يتيح له العمل ساقياً في بار تديره امرأة ذات شخصية مسيطرة، فلا يطمح إلاّ بكسب ودّها ورضاها وجسدها من ثم، وهنا تلوح المساومة واضحة المعالم: فأيّ أحلام هذه التي تسكن روحه وتزيّن له استبدال هواء قريته النقيّ ووجه طفله البريء بضباب مدينة طاعنة في شراء الرجال؟ فحين يوهم البطل ذاته بأنه واقع في غرام المرأة / المدينة فيردد لها: "سأحبك حين سيملأ الشيب شعرك وأرى تجعدات وجهك"[2]، تصفعه الحقيقة العارية على لسانها حين يسألها عن سبب إعجابها به فتعترف به بلا خجل "رائع في الفراش"[3] فيجفل ساخطاً: "لست بعاهر"[4].

---

(1) مالت بعض الروايات إلى تورية لمغزى القيم الذكورية والرحلة من أجل إثبات الذات من خلال السخرية، كما نجد في روايتيْ رفقة دودين:"مجدور العربان" و"أعواد ثقاب"، أو من خلال الحكايا الرمزية في رواية "المدّ" لسميحة خريس، حيث يتضح أن الرجال الباحثيين عن أمجاد الثراء، والمصلحة الشخصية تقودهم الرحلة إلى أحتافهم، فيبتلعهم البحر (المدّ)

(2) سمارة، نهى، (1973)، في مدينة المستنقع، ط1. بيروت: منشورات زهير بعلبكي.

(3) المصدر نفسه، ص 61.

(4) المصدر نفسه، ص 61.

في مدينة المستنقع، وفي البار المظلم، رحم المدينة الحافل بالتناقضات يعرف البطل أنه مجرد ظلّ واهٍ للرجل الذي حلم به، وكأنّه يرى المدينة ترمقه باستهزاء، وتذكّره بأنه ليس إلاّ جسداً آخر تمتصّ رحيقه وتلقي به في الظلام. بيد أن البطل مسكون بأحلام العظمة والشهرة ماضٍ من أجل تحقيقها بتصميم واصرار كبيرين، فزيارته التي يقوم بها للقرية حينما يستدعى لرؤية أمه في مرض موتها، تتمخّض عن قطع ما تبقى من أواصر تشدّه إلى ماضيه البسيط، فالأمّ تموت، والزوجة يطلقها ليلحق بأحلامه، أما وجه طفله الذي ذكّره بطفولته المعذبة فلا يستثير في داخله إلاّ كلمات حارّة، سرعان ما تضيع في ضوضاء المدينة، فحديثه عن مسؤوليته تجاهه لا نجد له صدى فعلياً في الواقع وسباق الشهرة يستنفد أنفاسه.

يعيش البطل هامشيته وحصاره النفسيّ: "عليّ أن أقاوم إمّا أن أكون رجلاً أو أنتهي"[1]، فالمرأة / المدنية، تبدو عصيّة، ولا حاجة بها إليه خارج شهوتها وخدمتها، أما مشاعره التي يبذرها عليها في محاولة لكسب ودّها واكتساب سطوة ما عليها متأمّلاً الوصول إلى الغنى فإنها ترفضها دونما تردد. فالأمور يجب أن تظلّ في نصابها الصحيح، واقترانها بالفتى الفقير لا يعني سوى فقدانها السيطرة عليه أو انتقال السلطة إليه – يتضح فيما بعد أنها متزوجة من تاجر – لذلك، يبدأ البطل بالتفكير في التمرّد عليها، ولكن ما السبيل؟

تبدو الأحداث التالية التي تغيّر مجرى حياة البطل مصنوعة بإتقان كي تبرزه للأضواء، وتعطيه دور البطولة والتميّز والشهرة الذي يبحث عنه، ليردّ الصفعة مضاعفة إلى وجه المدينة الذي ابتذله، ممّا يعزز رأينا في أن تلك الأحداث إن هي إلا حلم يقظة للشاب القروي الفقير الذي غزا المدينة معدماً إلا من إحساسه الداخلي بالتميّز. فالصدفة تجعل أحد مخرجي المسرحيات يختاره لبطولة مسرحيته، فينجح في أداء الدور، ويتعرف إلى "ميشلين" الوجه النقيض لامرأة البار التي تتخلىّ فجأة عن أمجادها واستقلاليتها وسلطانها، ليدركها الجنون حين تتأكد أنه غادرها بلا عودة. ويتوّج الانتصار بحصوله على الشهرة التي سعى لها: "بسرعة كبر حجمي في مدينة المستنقع، لم أعد صرصاراً في مدينة العمالقة، اليوم أصبحت أكبر من مدينتي"[2]، أمّا انتصاره

---

(1) سمارة، في مدينة المستنقع، ص 57.
(2) المصدر نفسه، ص 126.

الثاني فيكون في استحواذه على حب (ميشلين) الجميلة الفتيّة النقية: "بدت لي بريئة لدرجة كشفت عهري، شعرت لو لامست يدها لتلوثت"[3].

فحلم اليقظة السابق ينتقم للبطل من الهامشية وظلمة البار الذي خدم فيه، فيخرجه إلى النور، ويسلّط نحوه الأضواء مسنداً له دور البطولة والشهرة في عمل له طابع ثقافي متناقض لعمله السابق، ويتم الانتقام من امرأة البار / المدنية الملوثة / اللامبالية عبر استبدالها بالمرأة المطواعة الفتية عديمة التجربة، التي تهبه حبها دون شروط، ولا يكتفي حلم اليقظة عند هذا الحدّ، بل يجعل امرأة البار تنتهي إلى الجنون بسبب هجره لها، فتتناقض مع تاريخها وشخصيتها، لتطالب بما رفضته من قبل، وتردّ إليه إحساس الكرامة الذي تمرّغ في الذل. فأيّ انتصار مؤزر هذا ؟!

وعلى صعيد آخر من التحليل، وإن شئنا أن نظن أن البطل قد خدمه الحظ في الحصول على مراده، وأنه قد حقق طموح رحلته الذي سار على هَدْيه، دون جهد كبير، فإن مغزى ذلك أن المدينة قد ابتلعته، وأدخلته في سياقها منتقلاً من دور الهامشية (الصرصار)، إلى دور السلطة (العملاق)، فلا مساحة وسطى بينهما. أمّا قرية أمه ووجه طفله فقد تم تناسيهما، فبريق الأضواء يعشي البصر والذاكرة. وهنا نجد البطل يعمد إلى عملية تزييف ليتسنّى له الانطلاق في دوره دون إحساس بالإثم، فينسب إلى زوجته القروية اعترافها بخيانته في غيابه، ليطلقها بشهامة، مخلّفاً وراءه مسؤولية ابنه ووعداً لا يتحقق بالاهتمام به. وينسب سمات الطهر والبراءة إلى ابنة المدينة والأضواء. في حين يجعل امرأة البار المجرّبة/وجه المدينة الحقيقي تصل إلى الجنون ويصيبها الانهيار لغيابه عنها. فتكون صورة المرأة لديه هي الوجه الأمثل لرغباته الشخصية وأحلام يقظته غير المتواضعة، فبطلنا لا يرضيه أن يصير عملاقا في مدينة العمالقة والصراصير، بل يريد أن يكون أكبر من مدينته كلّها.

يتجه البطل في رواية "صهيل المسافات" وجهة مشابهة بحثاً عن أوهام السلطة والمجد والشهرة، فيغادر قريته البسيطة الوادعة، ويرتحل إلى مدن النفط والثراء. وتكشف لنا عقد طفولته التي يعرّيها أمامنا عن استكانة تسكن أعماقه تجاه رموز السلطة (حمود الواشلي)، وعن خوف جبان يبقيه صامتاً عن قول الحقائق. وعقدة الاستخذاء تلك تجعله عاجزاً جنسياً مدة من الزمن، وتصوغ هدف حياته القادمة، فيتمثل في الحصول على السلطة والشهرة كي يمحو ذكريات عهد غبر في مسقط رأسه "غابرة".

---

(3) المصدر نفسه، ص 104.

يتلبّس وهم العظمة البطل (صالح أيوب)، حتى وهو في محنة انتزاعه من جنّة "بيت جنان"، المكان الذي أغرقه في نعيم السلطة والثراء، فانتسب إليه متناسياً "غابرة"

وتتضح الرغبة العميقة لديه في البقاء تحت وهج الأضواء من خلال عباراته ومفرداته التي يفترض بها أن تكون تداعياً نفسياً صادقاً، فتكشف لنا عمق ارتهانه إلى وهم العظمة وإحساس السطوة والشهرة، الذي اهتزّت أركانه أخيراً، وتفصح الجمل والعبارات المقتبسة التالية هذا الارتهان: "مازال هنا في مكتبي الفخم"[1]، " أحداث حياتي أكبر من أيّ خيال جامح لكاتب سيناريو" [2]، " فأنا من أرباب الكلام وسادة المنطق" [3]، "هذا ما يردده عالم عربي أتلهّى بمقابلته في محطة تلفزيونية اخترتها من زحمة الفضاء"[4]، "لابدّ أن أكتب قصتي لتصير مسلسلاً دراميا"[5]، "تحققت أمنية من عديد أمنيات داعبتني وعملت من أجلها، أنْ أمتلك منبراً إعلامياً لأتحكّم فيه ويبثّ أفكاري"[6].

يكرر البطل وصف مقتنيات مكتبه، ومظاهر السلطة التي تمتّع بها في "بيت جنان"، وتفصح عباراته عن رغبة شديدة في أن يكون محط أنظار العالم وأسماعه، ويتمنى لو تُصاغ قصته لتذاع في وقت الذروة، فيصبح كبطل الرواية السابقة أكبر من المدينة. وتفصح عباراته كذلك عن إحساسه بتفوّقه وأهميته التي لا يوازيها أحد، أمّا قصة حياته التي يود إسماعها للعالم، فهي سيره الدائب للبقاء في ظلّ ذوي السلطان، الذين أغضبهم تسرّعه، لتغدو أمنيته المستحيلة هي استعادة تصريحاته الصحفية التي أثارت امتعاض أولياء نعمته، وتلامذته في الجامعة، وعموم الناس في "بيت جنان" التي استبدل بها وطنه. فأهين وضرب وطرد على إثرها.

يظهر البطل (صالح أيوب) في تداعياته المتوالية مهزوزاً بفعل انتقاصه للقوة التي يمتلكها غيره، واضطراره لكبت غضبه، وإهمال رفضه بسبب ذلّ الحاجة: "حاجتي إلى حمود وسكنه، ومعرفة والده في العاصمة، كبلت غضبي وأجلته. وأعجزتني عن مواجهته.. وحين قرر الواشلي الكبير أن أعيش وحمود في بيت يستأجره والده، فهمت أن دوري هو امتداد للمرافق والمساعد وقبلت باندفاع الحاجة والرهبة من القادم المجهول في عاصمة لا أعرفها"[7]، "وصبري

---

(1) الأطرش، ليلى (1999). صهيل المسافات. ط1. القاهرة: دار شرقيات، ص10.
(2) المصدر نفسه، ص 10.
(3) المصدر نفسه، ص 11.
(4) المصدر نفسه، ص 11.
(5) المصدر نفسه، ص 12.
(6) المصدر نفسه، ص 14.
(7) المصدر نفسه، ص 83.

أقعدني عن مساءلته كالأنداد إذ يقودني بين لباسي العشب والعتمة فأتبعه صامتاً"[8]. "مشلول أنا، يجرح الرفض العاجز أعماقي، ويطوح بي استنكار ذبيح"[9].

يتبع (صالح أيوب) ظلّ (حمود الواشلي) الذي يسكن أعماقه الخائفة، و(حمود الواشلي) يمثل الفحولة الاجتماعية والنفسية والسياسية – التي تنقص (صالح) – حيث لا يظهر إلا مقتنصاً ومفترساً. وحين يهرب (صالح أيوب) من وطأته وسطوته المباشرة، يتسرب إليه من حيث لا يحتسب، فتُخْتَصَر أحلامه على تحقيق مجد الشهرة والسطوة وامتلاك المنابر، وحين تصطدم قناعاته بمصالحه ومكاسبه يندم ندماً واضحاً على اندفاعه وتفريطه، لأنه سيدفع ثمناً غالياً لم يهيِّئ نفسه له: "إن السماء تخلّت عني؟ وإن القهر يملؤني إذ تسرّعت في كتابة ما أعرف وأتمنى لو أملك القدرة أنْ أصحو فأسحب ما كتبت" [1]، إذن فالطفل الذي كانت أحلامه واضحة: "أنا الطفل المسكون بذاتي، يدفعني تميّزي إلى التفرد، والترفع، وتصل بي شهرتي وأحلام اليقظة إلى الزعامة والتعالي"[2]. سار – سنوات شبابه – تحت وطاة هذه الأحلام ، وتحامل على رفضه وصدقه الداخلي مقابل الوصول إلى سدة المنصب والزعامة والسيادة، فكيف يطوّح بكل ما حققه في لحظة اندفاع وحيدة، نجح في قمعها سنوات وسنوات؟

يفسّر (صالح أيوب) لحظة الصدق الوحيدة في حياته بأنها سقوط مريع "السماء تخلّت عني"، ويحاول الاعتذار عنها دون جدوى، وحين يفشل في الحفاظ على مكتسباته يتذرع بالهموم القومية والوطنية، ليجلب إلى نفسه المجد من طريق آخر، فيظهر في صورة المحارب المقموع الذي تصادر آراؤه: "قالوا إنني خرجت عن حدودي! وأرى أنني اقتحمت ما أملك حق ارتياده بعملي ومركزي في عصر فضاء لا مجال فيه للاختفاء، أو التستر وعدم المصارحة"[3]. ، "هل أسقط وأنتهي إذ أزيل الحدود ما بين جديدة وبين جنان؟؟ كلاهما أوطان تعلمت أنها لي.."[4]. وفي

---

(8) المصدر نفسه، ص 87.
(9) المصدر نفسه، ص 89.

(1) الأطرش، صهيل المسافات. 15.
(2) المصدر نفسه، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص 16.
(4) المصدر نفسه، 23.

النزوع المثالي الأخير لحل المشاكل والنزاعات ينسى (صالح أيوب) أنه امتداد لإحدى السلطتين المتصارعتين وأن باب رزقه المفتوح من إحداهما سيغلق إن تجاوز مساحة الحرية المتاحة له، فقد ارتهن وجوده للسلطة بتبعيته لا بمواقفه الجذرية كما ارتهنت صداقته للـــ(واشلي) من قبل. فالحلم الذي ساق (صالح أيوب) في رحلته هو حلم السلطة والشهرة الذي سخّر من أجله كل شيء، فباع صدقه الداخليّ وهادن مخالفيه وزيّف قناعاته. أما شكاتيه الأخيرة فهـــي تنبع مـــن

الجانب العاجز الذي يقبع في أعماقه منذ الطفولة، وكان يجعله يختار الصمت والتراجع عن المواجهة، هذا الجانب الذي لم يستطع التغلب عليه، إذ ظل طموح السلطة واللحاق بظل ذاته الخفي (الواشلي) دأبه الذي لم يغادره.

يقتسم (صالح أيوب) مع بطل الرواية السابقة – الذي ظلّ اسمه نكرة – الحلم ذاته، وتنقسم ذاته ما بين الاحتجاج على (الواشلي)، والإعجاب الخفيّ به.بيد أن أحلامه تتبدد أخيراً إثر غلطته القاتلة، فيطرد من "بيت جنان" ويتهاوى عالم مجده المبنيّ على الثراء والسطوة، فيتقمص دور الضحية ورجل المبادئ الذي التبس على د. فيحاء عبد الهادي إذ رأت في شخصه نموذج المثقف المقموع والمُحَارَب من قبل السلطة لفكره ومواقفه: "ومن خلال صالح أيوب نتعرف على نموذج من الرجال المبدئيين الذي يصارعون المجتمع من أجل أفكارهم، فيطردون من وظائفهم ويقاسون من أجل الكلمة الصادقة الجريئة، وبسبب كشفهم للانتهازيين الذين يتحلقون حول السلطات والحاكم"[1].

ولا تصلنا علاقة (صالح أيوب) بالمرأة إلا من خلال ثنائية القوة / الضعف التي شكلت العامل الأهم في اختياراته، فـــ(سونيا) التي ستصبح عشيقة غريمه (الواشلي)، تكون مرآة لكشف عجزه الجنسي، بتأثير وقوفه عاجزاً أمام مشهد اعتداء (الواشلي) على امرأة وحيدة، وتغدو شخصية (سونيا) شاهداً آخر على سطوة (الواشلي) وقوته واستطاعته الوصول إلى أخصّ عوالمه، واستلابها من بين يديه، فيبدو كأنه يقرّ له في أعماقه بتلك السلطة والقدرة على الاستحواذ. أما (سوسن) فهي صورة أخرى مشخصة لعجزه، وضعفه الذي يسوّغ للآخرين

---

(1) عبد الهادي، فيحاء، الروائية الفلسطينية والكتابة (2001).
www. Alkarmel.org/prenumber/issue67/issue67.html.

اتخاذه ضحية، وتكون (زهرة) هي ملاذه الآمن، إذ تمثل قدرة المرأة على الاحتواء، وتسكين الألم، وكأنها صورة الأم الأبدية، التي تستوعب ضعفه، وتتحمّل قوته.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

ثانيا : ضحايا

رصدت الرواية النسائية المسار النهائي لحضارة الاستعلاء وشهوة السطوة والتسلط في عدد من أعمالها السردية الهامة، التي قدمت تجليّاتها، وبلورت وجهة نظرها في تحليلٍ ساخرٍ قاسٍ لأشكال الخراب التي باتت عنواناً مميّزاً لعصرنا، وكانت الحرب الأهلية اللبنانية، أحد اهم تفاعلات هذه الخرابات. وقد استطاعت الرواية النسائية أن تنفذ إلى العمق من الانهيار الاجتماعي الذي قاد إلى هذه الحرب. فقد قدّمت جُلّ الروايات النسائية التي تطرّقت لموضوع الحرب رؤية تدين الحرب البشعة بأطرافها المتنازعة دون تمييز، وحاولت أن تنطلق من الظاهر لتعاين الباطن فرأت في تلك الحرب مؤشّراً على فساد الداخل، وتفسّخ النظام الاجتماعي والسياسي الذي ابتدأ عبر الحرب الأهلية ــ بالتهام نفسه بنفسه، وإعلان فشله الذريع عن الاستمرار في الحياة. فقليلة هي الروايات التي رأت في الحرب بعداً طبقياً، فصنفتها ضمن حروب الفقراء والأغنياء وانتصرت لطرف على آخر كما نلمح في روايتي "بيروت "75 و"كوابيس بيروت" لغادة السمان، ورواية "الست ماري روز" لإيتيل عدنان، ورواية "قلعة الأسطة" لليلي عسيران ورواية "الآتي من المسافات" لسلوى البنا. وبعيداً عن معادلة الظالم والمظلوم حلّلت الكاتبات مجريات حرب الإخوة، وكشفن عيوب المستفيدين من هذه الحرب تجّاراً وسماسرة الذين يزدادون توحّداً وتضامناً كلما اشتعلت الحروب، وأظهرت تلك الروايات جانب التناقض الذي انطوت عليه تلك الحرب، والخراب الاجتماعي العميم الذي قاد إليها، ثم ترتب عليها بعد.

فراوية " حكاية زهرة" على سبيل المثال تضيء واقعاً اجتماعياً عائلياً عماده التسلّط والتمييز، نجده ينفجر عنفاً مسـلّحاً. وأمّا ضحية التمييز السابق "زهرة" فتقتل بيد ممثل هذا العــنف في شكــله الأبشع: القناص. في حين يتحوّل الأخ الفاشل اجتماعياً إلى مقاتل ثم إلى لصّ، بينما تشكّل الحرب الأهلية نفسها فرصة ذهبية لــ(زهرة) لتفريغ كبتها الجسدي والعاطفي في علاقتها مع القنّاص، فتتمنى استمرار الحرب التي أتاحت لها بعض حرية. هذا هو النسيج الاجتماعي الذي تشرّحه رواية "حكاية زهرة" فيبدو معها أن الحرب هي محصلة تراكم الأخطاء والأمراض الاجتماعية التي تنخر في الجذور دون أن يتطوع أحد للتوقف عندها ومعاينتها.

وفي رواية "بريد بيروت" نقع على المفارقات التي تكشفها الحرب التي يتصدر سدتها المستفيدون، بينما تُمَجَّد الضحايا من الطرفين عبر اللقب الرفيع: " شهداء ". فالمموّلون الأجانب يحوّلون الجنوب الشيعي، إلى مصنع حشيشٍ الذي يسوّقه التجار في بيروت الشرقية المسيحية

ذات الصلات الأوسع مع العالم الغربي، وبوابو العمارات المراهقون يتحوّلون إلى أبطال حرب يستمتعون بلعبتهم الجديدة "الدبابة" التي تدوس كل شيء.

توضّح في صور الحرب البشعة التي تحتوي عليها هذه الروايات مقدار الرفض الذي تكنّه لفكرة الحرب ذاتها. وهو رفض يدين الأطراف جميعها، ولا يستثني أحداً، ويوجّه قوته وجماليته لتصوير كيف يخسر الإنسان في هذه الحرب، وكيف تخسر المدينة.

ترسم الروايات حالة الفوضى ومجتمع الغاب التي يتردى إليها مجتمع الحرب الأهلية، ففي مثل هذه الحالة، تتوفر الظروف الكاملة لنمو نزوعات الشر واستشراس الأنانية وشهوات السلطة والتسيد التي لا يردعها رادع، فتنفجر دمامل الرغبات المكبوتة وتغمر وجه المدينة.

تقدّم لنا الروايات صورة لإنسان الحرب الأهلية، ولإحساس الهامشية المعذب الذي يقع تحت عبئه الإنسان البسيط الذي لا يشارك في هذه الحرب، ولاستطالة الشعور بسطوة الذات وقدراتها المنفلشة حينما يكون أو يصبح تابعاً لإحدى الفئات المسلّحة، وهنا نأخذ بعين الاعتبار أن تلك الروايات لم تعنَ بتفسير أسباب النزاع المباشرة بين الأطراف المتحاربة، بل عنيت بالتشوّهات التي قادت إلى الحرب وتفاقمت أثناءها وتخلفت عنها.

تفضي بنا روايتي "حجر الضحك" و"أهل الهوى" لهدى بركات إلى معرفة التحولات النفسية العميقة التي أحدثتها الحرب الأهلية الطاحنة في نفسية البطلين وكيف غدا كلاهما شخصاً آخر، يناسب في عنفه وتناقضه وشذوذه بشاعة الحرب. فـ(خليل) بطل رواية "حجر الضحك" يطاله تغيير داخليّ كبير، ينعكس حتى في شكله الخارجيّ. فنحصد المفارقة بين الإنسان المهزوز الذي كانه (خليل) في مطلع الرواية، والشخص انتهى إليه في نهايتها. ففي البداية يظهر (خليل) بعلامات التخنّث التي تلوح واضحة في شكله الصبياني وسلوكه الجنسي الأميل للشذوذ، وعزوفه عن مشاركة رجال الحرب الأهلية مهمّاتهم، وانصرافه إلى ترتيب غرفته وتنظيفها كلّما اشتدّ أوار الحرب، بهذه السمات يظهر (خليل) خارج الذكورة وفي موقع أقرب إلى الأنوثة السالبة، بعيداً عن حماسة الرجال ما بين الحرب والتنظير لها: " وهكذا أغلقت الرجولتان أبوابهما دون خليل فبقي وحيداً في معبر ضيق وعلى تماس بين منطقتين شديدتي الجذب مقيماً فيما يشبه الأنوثة الراكدة المستسلمة لحياة نباتية محضة، والرجولات الفاعلة المفجرة لبركان الحياة على قاب قوسين أو أدنى" [1] بل إنّ منظر (خليل) النائم لا يوحي إلاّ بالطفولة المستسلمة، وتدفق

---

(1) بركات ،حجر الضحك، ص 17.

الحنان: "ولا تملك إلاّ أنْ تضع رأسه الصغير على ركبتك وتروح تمسح شعره العسلي الناعم كشعر الأطفال فيما تترقرق عيناك بتمني الأحلام السعيدة له. "[1]

أمّا في نهاية السرد فإننا نقع على (خليل) آخر، حسم انتماءه إلى جنس الرجال القادرين، وغادر موقع هامشيته وانسحابه السابق، وتخلّى عن خوفه وجبنه ورعدته أمام الحرب ليغدو من صنّاعها، وليصبح لجسده المخنّث ملامح رجولة بارزة، تتجلّى في عنف ساديته مع المرأة سلوكياً، وتشابهه مع بقية الرجال شكلاً: "كان لخليل شاربين ونظارتين شمسيتين"[2] ، "كان يبدو خليل عريض المنكبين في جاكيته الجلدية البنية"[3]في إشارة صريحة إلى مغادرته تلك المنطقة الضبابية بين الأنوثة والذكورة، وتلك المنطقة الوسطى بين الفقر والغنى.

في مدينة الحرب الأهلية الآهلة بالكلاب التي غدت ذئاباً، والجرذان بالغة الوقاحة، حيث يغدو كلّ من لا يحمل سلاحاً عرضة لأنْ يكون الضحية التالية دونما ذنب، يبتدأ (خليل) بالتغيّر، وتأخذ مفاهيمه حول الأخلاق بالاختلاف من فكرة: "الذي يحبّ نفسه هو الذي يستطيع أنْ يحبّ الآخرين"[4] إلى الفكرة النقيضة: "أنْ تحب نفسك يعني أنْ تكره الآخرين"[5]. هذا الانقلاب في الأخلاق الذي تقود إليه لاأخلاقية الحرب الأهلية، وانحطاط موقع الإنسان فيها، حيث لا يتمتّع بالحياة والصحة الجسدية والنفسية سوى أبطال تلك الحرب الذين تعوّدوا على عدم كبت انفعالاتهم في أنفسهم، ففجّروا طلقاتهم في رؤوس الآخرين عند أول بادرة غضب، لذلك لم يحتاجوا للانفجار في البكاء المجنون مثل (خليل)، ولم تعذبهم قرحة المعدة مثله. بل ظهرت عليهم علامات الصحة وتفجر الحياة.

يظهر خليل في نهاية النص شخصاً واضح المعالم والسمات، منسجماً مع حياة الحرب الأهلية، وقد أدرك أنّ سرّ الضحك في مدينة حرّمت على نفسها الضحك والبكاء، هو في أن تكون شبيهاً بمدينتك، قادراً على العنف الذي يتطلبه الضحك، وعلى تصريف الغضب قبل أنْ يتهدد صحتك الشخصية، لذلك كلّه يبيع (خليل) جسده للزعيم السياسي، ويغتصب جارته الوحيدة، ويستخدم منزل صديقه مخزنَ سلاح، ويمسِّد شاربيه بسعادة وثقة.

---

(1) بركات ،حجر الضحك ، ص17.
(2) المصدر نفسه، ص 249.
(3) المصدر نفسه، ص250.
(4) المصدر نفسه، ص209.
(5) المصدر نفسه، 241.

كما تمضي حياة (خليل) بطل رواية "حجر الضحك" من وجود مموّه بين الأنوثة والذكورة إلى اختيار واضح لذكورة الحرب السادرة في قسوتها وشذوذها، كذلك تعبر حياة بطل رواية "أهل الهوى" تحوّلات جذرية، تسير به من حالة السلم إلىحالة العنف، ومن امتلاك العقل إلى الجنون، ومن تماسك الجسد إلى تهافته وتهاويه، ليناقض بذلك بطل رواية "حجر الضحك" الذي ابتدأ جسده الضئيل الضعيف غير المتناسق يتّخذ شكلاً واضحاً بعدما انتمى إلى آلة الحرب، بينما مال جسد البطل الضخم في رواية " أهل الهوى" إلى التخاذل تحت وطأة المسكنّات في المصحّ العقليّ الذي انتهى إليه.

تقف بنا عبارات البطل مجهول الاسم في رواية " أهل الهوى" على حقيقة الارتباك النفسيّ العميق الذي يعمر روحه، ويتركها للقلق، ويتجلّى هذا الارتباك في إحساسه المؤلم بالنبذ، وبالحرمان من الحب والاهتمام، والافتقار إلى جذر عميق ينغرس في تربة وجوده التي تجرفها الحرب الأهلية: " ما من أحد أحبّني لوقت ألتفتُ إليه من بعيد"[1] .

فمع تهديدات الحرب التي توحي لكلّ إنسان بأنه قد يقع اللحظة ضحية رصاصة طائشة، حيث تتعفّن جثته دون أنْ تحظى بوداع أو قبر، يغدو الشعور بهامشية الذات مسيطراً وأساسياً، ليبحث له عن متنفّس ما، فيجده بطل "أهل الهوى" في شخصية حبيبته السابقة، التي كانت قد نبذته وتزوّجت غيره.

فبطل رواية "أهل الهوى" الجائع إلى المحبة والاهتمام، يصرّح بحاجته الماسّة لمعنىً ما ينتظم حياته التي تسير على هامش الحرب، فخطاه لم تقده كـــ(خليل) إلى مراكز القوة في المدينة ليستمدّ إحساسه بالأهمية والقيمة منها. فلم يتحوّل إلى قاتلٍ مأجور، لكنه لم يسلم كذلك من لعنة الحرب، يردد: "لأني لم أعرف لحياتي أيّ ضرورة، ولأني لم أعد أجد لنفسي أيّ قدرة أو قوة، كانت حاجتي تتعاظم على نحو مخيف للقدرة والقوة، لأن أكون ضروريا لأحد، ضرورياً إلى حدّ عدم القدرة على الاستغناء عني"[2] .

يربط البطل بين حاجته العميقة للشعور بأهميته وبين مشاعره تجاه محبوبته السابقة التي تحتجزها ظروف القصف والحواجز في قريته، فيستضيفها لديه، لكنها تتحوّل مع الوقت إلى ساحته لتفريغ إحساسه بالهامشية واللاجدوى، فإعراضها عنه يذكي تلك المشاعر و يرفعهـــا

---

(1) بركات، أهل الهوى، ص 81.
(2) المصدر نفسه، ص157.

إلى أقصى درجة، لتغدو حبيبة الأمس رهينة اليوم، مجبرةً على الإقامة في بيته وعلى تحمّل رغباته وغرائزه وعنفه الذي ينفجر كلّما صدّته بصمتها وإهمالها.

تكشف عبارات البطل عن ارتكاسه العميق فيما يشبه حالة الطفل الذي أُخِذ عنوةً من حضن أمّه، فيصبح تعلّقه بها تعلّقاً بمكنون حياته ووجوده، أمّا رفضها فيتهدده بالضياع واليُتم والرمي على رصيف الحياة كلقيطٍ غير مرغوب فيه: " إنها تطلع من داخلي... مثل روحي... أين أضعها هذه المرأة التي لا تشبهني وهي نفسي إلى هذه الدرجة" [1].

يتأمّل بطل "أهل الهوى" احتدام الحرب الأهلية بعيداً عنه، ويراقب سباق التنظيمات السياسية في استثمار مشاريع الشهداء، ويحسب فائدته الشخصية من هذه الحرب التي أعادت له حبيبة الأمس. بيد أن العلاقة لا تسير كما يشتهي، إذ تحاول المرأة الهرب من قبضته مرة بعد أخرى، واللحاق بزوجها وقريتها، ممّا يجعله في حالة من الغضب المتأجج الدائم، ورويداً رويداً سيجد البطل المأزوم بضعفه وهامشيته، المهزوم بصمتها سبيله إلى السلوى عبر ضربها واستغلال جسدها حسب مشيئته، دون أن ينجح في السيطرة على إحساسه المتنامي باللاقيمة والنبذ: "أخرجتني وأبقتني خارجاً – في العراء – أنظر إلى جسمي ولا أطاله" [2]. ينقلب ضعف المرأة في هذه الحالة قوةً، إذ يتعاظم إحساس البطل بانعدام الجذور وفقدان الانتماء منذ أن اعتبرها بديلاً لوطنه وأهله: "إن ما تفعله بي في قوتها المتصاعدة وفي ضعفي المتزايد إنما هو إفقاري من جنسي، وإخراجي من جسمي وجميع أمكنتي"[3]، "أخذت مني تلك المرأة قبري"[4].

تصبح حرب البطل في مواجهة انثيال مشاعر الضياع والغربة الشاملة حرباً ضدّ المرأة/الأنثى الحلقة الأضعف في الحرب الأهلية التي اجتثت مشاعر الأمان من جذورها وشوّهت إنسانية البطل. وكأنه في احتلاله لجسدها وروحها يريد الهرب من ذكورة يرفضها وتقوده للجنون.

---

(1) بركات، أهل الهوى، ص88.
(2) المصدر نفسه، ص154 .
(3) بركات، أهل الهوى، ص154.
(4) المصدر نفسه، 139.

ينتهي بطل "اهل الهوى" في المصحّ العقليّ بعد قتله لحبيبته التي لم يُرد منها سوى روح الأنوثة التي تردّ إليه ما أفقدته الحرب: "عرفت حين قتلتها... ورأيت أني شربت روحهـــا.. عرفت أني قدّيس" [1].

في المصحّ العقليّ يتناغم أهل الهوى مع حياتهم، يسعدون بزمن السلم الذي وقره لهم المتحاربون : "ينتج لنا هؤلاء المباركون. ينتجون في حربهم السلام الذي يلائمنا"[2]. ففي زمن الحرب الأهلية يغدو الأفق محدوداً أمام الإنسان فإمّا ينتهي في فضاء المشفى والمصحّ العقليّ، وإمّا ينتهي في ساحات العنف والاقتتال. كلا الفضائين أسهبت رواية "يا سلام" في توصيف جنايتهما على حياةٍ بدت غرائبية لشدّة ما ابتعدت عن مدارها الصحيح.

إلى هنا أفضت بنا رحلة الذات الذكورية، فقادتنا إلى مدنٍ هَلِعَة مسكونة بالموت، وأحبة يغدون قتلة، وأطفالاً يصبحون مرتزقة، ومدينة أتخمتْ كلابها من أشلاء الضحايا. فأين المفرّ من حضارة الجنون التي يعشّش الموت في أركانها، وتنتظرها شيخوخة بائسة؟

مركز ايداع الرسائل الجامعية

---

(1) بركات، أهل الهوى، ص8.
(2) المصدر نفسه، ص96.

ثالثا : عابرون

تنفرد رواية "العابر" من بين الروايات النسائية قيد بحثنا هذا، بانصرافها إلى وصف تفصيليّ لحالة الشيخوخة المتداعية مرضاً وبرداً وانطفاءً التي يعاني منها البطل. فعبر ضمير المتكلم ينقل لنا الرجل العجوز الذي كان فلاّحاً نشيطاً فيما سبق تفاصيل حالة الغياب التي يعيشها حينما ابتدأ جسده يخذله، وينفر من مهمّاته التي كان يقوم بها نتيجة تفاقم أمراض الشيخوخة، فالدخول في حالة الشيخوخة يجعل من الحياة الماضية بالنسبة إليه ذكرى حلم جميل، ويجعل من الحاضر مرحلة تمهيدية يراقب فيها الجسد انحلاله وتراجعه المؤلم، فيتذكّر أنه محض عابر في هذا الوجود الذي وُجِد قبله، وسيستمر بعده.

تطرح تداعيات البطل حول الماضي الذي يبدو حيادياً بعد مضيّ زمن طويل على انقضائه، وحول اللحظة الراهنة التي تُعَاش وكأنها ظلّ الواقع لا الواقع نفسه، مسألة حضور الإنسان في الزمن، ومسألة العمر الذي يتقدّم كل لحظة تجاه الموت والغياب الفعليّ، ومسألة الجدوى من التطاحن الذي يقصف الأعمار، طالما أنّ الإنسان هو محض ذكرى، وطالما أنّ حضوره العابر في هذا العالم يلقي بظلال شكّ حول جدوى حروبه التي تنتقل جيلاً بعد جيل.

تدور تداعيات الماضي حول حياة قروية آمنة شتّتتها الحرب الأهلية، فآوت ابن الحقول والبراري إلى مداخل عمارات ضخمة بائسة، وشقق كالحة ضيّقة، حوّلت الفلاح العاشق للأرض ناطوراً ، وزوجته خادمة تمسح أدراج العمارات. لذلك تنصبّ أحلام البطل في منامه حول أشجاره وبساتينه العطشى التي لا تجد ماءً كافياً يرويها. أو حول تيّار الزمن الذي أودى بقواه فيرى أولاده قد غدوا عجائز بلا أسنان. وبغضّ النظر عن جناية الحرب بحقّه وبحقّ عائلته، فإنّ التفاصيل الأكثر إلحاحاً في الرواية تدور حول ملاحقة أمراض الشيخوخة بعجزها ولهاثها وبردها لروح البطل التي تحاول المداراة وإخفاء العجز أو التأقلم معه دون جدوى، فالعمر يسرع حثيثاً نحو الموت والسؤال القديم الذي طرحته رواية "ثلاثون" يعود يلحّ هنا على نحوٍ أكثر إيلاماً: "ما العمر إذن؟"

يوصلنا وصف المرض والعجز إلى حالةٍ من الأسى تَستحضر إلى الذاكرة الأبطال الأكثر سطوةً وقسوةً على امتداد السّرد النسائي: قتلة الحروب وفنّاني التعذيب والمصابين بتضخّم الذات وعبادة الأنا من الكتّاب المشهورين والإعلاميين العظماء، والمنتصرين عبر أحلام اليقظة ووهم العظمة، ليتمّ لفت نظرهم إلى العجز القادم المتخفّي خلف استمرار الدقائق وتدفق الزمن وليواجهوا سؤال الذات: ما القادم؟ فالرواية النسائية هنا تقذفهم بالجواب الأليم: إنه التخبّط العاجز. وكأنها بإضاءة تفاصيل هذا الخطر المحدق بالذات، تقيّم حضارة الحرب الأهلية

المنخورة وعبثية أهدافها وضحاياها من الميّتين والأحياء، الحضارة التي تمنع الضحك والبكاء كما يكتشف بطل رواية "حجر الضحك" ، وتقترح حرباً أهلية لإشاعة الجديّة والإحساس الوطنيّ الملتزم.

ينقل لنا البطل إحساس الخواء الذي يملؤه وكأنه يعاين الحياة عبر ستار كثيف فلا ينماز أمامه شيء، ولا ينتقل له سوى شعور البرد والألم: "فاحت رائحة الشواء. زادت من شعوري بخواء معدتي. حولي يتعالى ضجيج الأحاديث وصراخ الأولاد، ويحاول ياسر أنْ يستدرجني إلى الكلام بين الحين والآخر.كأنْ يسألني عن حادثة يعود تاريخها إلى أيام شبابي، أقول له أنني نسيتها.... حلقي جاف ، أسمع طقطقة حنكي كلّما حرّكت لساني في فمي. أنهض لأدخل الحمّام، يهبّ ياسر ليمسك بذراعي، فأجلسه مكانه بحركة من يدي.. أتلمّس جدران الرواق لأعرف طريقي.. حين أغادر الحمّام لأخرج إلى المصطبة، أعود إلى سريري، أنام ليسكت الطنين في رأسي" [1].

يتبدّى الانسحاب من الحياة في حالة العجز التي تجلّل وجوده، فعدم الرؤية وصداع الرأس وإحساس البرد القاتل ليلاً نهاراً، والحمية الفروضة بقسوة بسبب مرض السّكري، وثقل الحركة والخجل من اكتشاف الآخرين لحالته المزرية تدفعه لسريره ساعات طوال على الرغم من أنه لا يعرف للنوم طعماً، إذ يسيطر عليه الأرق أياماً طوالا، ويخاف من الشكوى من الآلام التي تمزّق عينيه تحسّباً من إرساله إلى الطبيب: "يدوم ذلك ساعات من الألم أو أياماً، لا أعرف خلالها طعم النوم. تزداد فوق الجسد البقع الزرقاء إذ أضيّع دربي ليلاً كلّما أردت دخول الحمّام. لولا البرد لجلست على الأرض قريباً منه فلا أضطر كلّ ربع ساعة إلى مغادرة فراشي، لأرتطم بالرفوف في الرواق أو بطرف المغسلة أو بصندوق الأدوية المعلّق إلى الجدار..... خلال النهار أحتمل أوجاعي بقوّة أكبر.. أضع رأسي تحت الماء الباردة ليخبو اللهيب..... مكعّبات الثلج تزيل الكثير من ألم عيني لكنني نادراً ما ألجأ إليها، إذ يحزرون عندها أن الضغط في عيني قد ارتفع، ويرهقونني طوال اليوم بالرعاية ....."[2].

لا تخرج تفاصيل حياة العجز تلك عن معطيات الصورة السابقة، فالأشياء هي ظلالها والأشخاص هم كتل سوداء لا تبين ملامحها، والقرية البعيدة حلم هارب يحلو له أنْ يتخيّله كـل

---

(1) الحايك، رينيه، (1999). العابر. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص45.
(2) المصدر نفسه، ص56.

لحظة، والفرح الأكبر حين يستطيع تهريب لوح شوكولاتة عن أعين العائلة التي تلاحقه بالحمية، والحياة عبء يوميّ لا يعرف كيف يدفع ثقله عن نفسه وعــن غيره :"منذ ثلاثة أشهر لم تنقشع الغيوم عن عيني، اعتدت أنْ أتلمّس الجدران أثناء تجوالي في البيت، ثمّ أبتعد عنها ما إنْ يتناهى صوت إلى مسمعي.. أنظر دائماً إلى مصدر الصوت، الذي أستدلّ منه على شخص. هكذا لا ينتبه أحد إلى أنني لا أرى منه إلاّ كتلة سوداء تتحرّك باتجاهي؟"[1]. "لم يعد نومي يشبه النوم، كأني مستلقٍ فوق مسامير حادّة، تحفر ظهري كلّما غمض لي جفن؟"[2].

تثقل كاهل العجوز العتمة المتزايدة، وتؤلمه عينان هما: "حفرتان سحيقتان، تهوي فيهما الأشياء فتفقد ألوانها"[3]، وتسقط أسنانه تباعاً، ويبدأ جسده المنهك يتشابه وأرض بستانه التي أمحلت بعد الاجتياح الاسرائيلي، وتنحصر أحلامه في أشجاره العطشى اليابسة، وتغدو الصورتان متماثلتين: العجوز الهرم والأرض المتشققة، أسنانه التي سقطت والثمار التي غطّت أرض البستان دون أنْ تجد من يجمعها، ريقه الجافّ وأوراق الشجر المتيبّسة، ولا يحضر الماء إلاّ عبر الحلم الأخير وكأنه يوحّده بالأرض التي فارقها مضطراً ليعيش شيخوخة قاسية بعيداً عنها. لتبدو الحياة حلماً بالغ التفاهة لا يستحق عناءً كبيراً إذ تحدّق به نهاية مؤسية يسبقها درب الشيخوخة المعتم.

تستدعي حالة الشيخوخة المائلة للغروب سؤالاً وجيهاً تطلقه الرواية النسائية في وجه حضارة الحرب والقتال وشهوة السلطات: أيّ المكاسب سعى من أجلها في رحلته القصيرة؟ وأيّ عمرٍ عاشه واستحقّ لحظة الوداع تلك؟ تصبح الإجابات دونما قيمة الآن فصاحبها معنيّ بأنْ يسير إلى الحمّام دون أنْ يصطدم بشيء، وأنْ يعود إلى سريره بأقلّ الخسائر الممكنة، وأنْ يجد وسيلة تخفّض من صداع الرأس ولهيبه، وشفقة الآخرين واهتمامهم. هنا تعود الذات إلى مرحلة الطفولة، حيث يُرَاقب الطفل ويُعْنَى به عناية حثيثة من قِبَل العائلة، وحيث يُلاحَق بالممنوع والمسموح، ولا تمتلك ذاته الوصاية على نفسها، ولا تملك ضرّاً ولا نفعاً. وفي هذه الحالة يقفز السؤال: ما الذي جنته الذات السائرة إلى موتها وقد هوّمت طويلاً في اجتراح مشاريع إثبات الوجود المجنونة؟ ما الذي حاربت لأجله طالما أنّ نهاية عاثرة تتربّص بها؟ ألــم يــكــن جديراً

---

(1) الحايك، العابر، ص31.
(2) المصدر نفسه، ص105.
(3) المصدر نفسه، ص117.

بمشعلي الحروب أنْ يتروّا قليلاً فتكون أحلام هذ العجوز/ وجه شيخوختهم المقبلة أكثر اشراقاً، فيغلق عينيه على فضاء أشجاره وعتبة بيته الذي صادرته الحرب؟

إنه سؤال الزمن وهمّ الرحلة والعمر الذي قد تبدّد هباء، وطوّحته الأحلام المجنونة لا أمراض الشيخوخة، وهو سؤال الرواية التالية التي تقترح جواباً على هيئة وعد وأمل بحضارة أقلّ قسوةً، يمكن للإنسان فيها أنْ يحظى بذكريات أجمل ومستقبل بلا دماء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

رابعا : العودة إلى الرحم

يتفتّق عن صدمة الموت نبع سلسال من المعاني يقود الذات في رحلة البحث عن مغزى وجودها وأسئلته المحيّرة. فمن صدمة معاينة الموت الذي يغتال الحياة في أوجها تبتدأ رحلة (حمد بن سيلانة) بطل رواية "حياة وآلام حمد بن سيلانة"[1] في البحث عن معنى وجود يتربّص به الموت. وكأنّ الرواية النسائية هنا تعيد الأمور إلى نصابها ، إلى نقطة البداية.. إلى ما قبل التشكّل والاستماتة في صنع الحروب والسباق على الوصول. فالرواية هنا تستبق كلّ شيء لتسأل عن مغزى الوصول ذاته ولتطرح السؤال الصعب: إلى أين؟

يعود (حمد بن سيلانة) الشاب المترع حياةً في بدء تفتّح أسرار الجسد، إلى بيته ذات مساء ليجدّ أمّه قد فارقت الحياة، و(حمد) آخر أبناء السيدة التي أنجبت السبع الإناث، لذا يمكننا أنْ نقدّر العلاقة الحميمة التي كانت تربطهما في ظلّ زواج الفتيات وموت الأب. فالأمّ كانت تعني الحياة، وبموتها ابتدأ اللغز والسؤال:فكيف تتحوّل الحياة –التي كانت مطمئنة متدفقة حتى الأمس– طعاماً لدود الأرض؟ وكيف تصبح الأمّ/الأنثى البالغة الجمال الوافرة العطاء محض ذكرى؟ في حين يبقى باب البيت شاهداً بعمره الطويل على حيَوات عديدة انطلقت صرخاتها قريباً منه، وأخرى أغمضت عينيها الإغماضة الأخيرة أمام ناظريه؟ تتفجّر الطاقة الداخلية في البطل الرّافض لهذه النهاية البائسة، على شكل سيرٍ محموم متواصل نحو اللاهدف والتلاشي. يسبل البطل عينيّ أمّه، ويقضي ليلته بجانبها، وفي الصباح يغلق باب بيته، يخبّئ المفتاح في مكانٍ قريبٍ معتاد، ويمضي بلا غاية سوى رغبة السّير التي تحثّه قُدُماً، وتقوده إلى الطريق الوعر غير المطروق، وكأنّه هارب من قوى مجهولة تتعقّبه، أو كأنه يأمل في الضياع، وسكينة الغياب.

من لغز الموت إذن، تنطلق رحلة المسير، ونحو اللاهدف تسير، بل بالأحرى إنّ هدفها السّير ذاته، بعيداً عن غايات أخرى، فهدف الرحلة هنا هو الرحلة ذاتها وهدف المشيّ هو رغبة ملحّة في المشي، وهدف المشي يتحدّد كذلك في اختيار الطريق الموحشة الملوِّحة بالأسرار، والمنطوية على مخاوف وتهديدات، تغوي الذات التي هزّها الارتباك، وخضّ مياهها العميقة الغور، فاستجابت لنداءات غامضة تنبثق من أعماقها السحيقة وتتجاوب مع لغة خفيّة يضجّ بها الكون.

---

(1) بركات، نجوى، (1995). حياة وآلام حمد بن سيلانة. ط1. بيروت: دار الآداب.

يتبع (حمد) حدسه الداخليّ، ويسير بهدي روحه القلقة، وطاقة الرفض وحدها، أيّاماً متتالية يقضيها دونما طعام أو شراب أو لحظة استراحة، وكأنما يسير بقوّة دفع تتجاوز وجوده الماديّ ليسقط مغشيّاً عليه في حضن الأشجار.

تذكّرنا رحلة استكشاف سرّ الموت/ الحياة هذه برحلات وجوديّة سابقة، قادت جلجامش، ومن بعده حي بن يقظان من حرارة السؤال اللاهبة إلى ظلّ الإجابة المنعشة بعد عناء وعنت طويلين. فطمأنينة المعرفة لا تجد السبيل إليهما إلاّ بعد شقاء الشك واللايقين.

تهدف رحلة البحث عن اليقين إلى نزع أشواك الشكّ التي تؤلم الروح، فتكون البداية بالرجوع إلى رحم الطبيعة، وارتشاف حكمتها، وامتلاك لغة التواصل معها، إذ يصحو (حمد) من غيبوبته الطويلة، ليجد قزماً منقّر الشكل قد تعهّده بالعناية والرعاية والمحبة والدأب حتى رجع إليه ماء الحياة ومِن هذا القزم الذي يسكن البريّة هارباً من قسوة مجتمع يزدري أمثاله، ويستعبدهم، يتعلّم (حمد) لغة الطبيعة، ويحصل على بعض سكينة، بيد أنّ تلك الحياة المعزولة المتوحشة (ممثّلة بشخص القزم غير الأنيس) لا تقدّم السّلوى لـــ (حمد) إلاّ بعض الوقت إذ يبدأ هاجسه الداخليّ بالتململ والتأهّب – مرة أخرى– لإطلاق قدميه في رحلة البحث التي لا يقف في سبيلها شيء، وهذا ما يحصل، إذ يستشعر (حمد) تلك النداءات الغامضة التي تحثّه على السّير، وتملأ قلبه شوقاً إلى ما لا يعرف.

تستبطن هذه التجربة تجربة قديمة مرّ بها النوع البشري، حينما دلّه وعيه الوليد على انفصاله عن الطبيعة الامّ، فعاش شقاء المعرفة، إذ هو الكائن الوحيد في الوجود الذي يدرك كنه وجوده، ولا تقنعه حياة الانسجام التي تعيشها الحيوانات والنباتات، باندغام وعيها في محيطها، فالنوع الإنساني وحده من يملك ذاكرة، وقدرة على الاختيار، وآلام الحياة هي من نصيبه كما مسرّاتها.

لا تتوقف النداءات البعيدة، ولا يتوقف (حمد) عن المسير، لا وجهة له ولا دليل، يسير بوهج نيرانه اللاهبة تحت قناع الجسد، كما تتلظّى نيران بركان تحت مياه شاطئ ماكر الهدوء. والتعب وحده يقطع خطّ الرحلة، ويترك (حمد) ليتداعى عند بوابة دير معزول لرهبان أشدّ عزلة، وعندما يفيق يكون داخل الدّير في غرفة تخاف الأغراب، ولا ترحّب بالطارئين، في مُنْتَبذ المبتعدين هذا. فعلى مضض، يتّخذ الرهبان قراراً بإبقاءه حتى يبلى من مرضه وإنهاكه، ولم يتهاونوا مع خرق قانون الدّير الذي لا يسمح بمثل هذا الاختراق المفاجئ للسكينة، ولواحة التعبّد الساكنة، ففرضوا البقاء عليه في غرفة لا تجوز مغادرتها، على أنْ يتولّى أحدهم أمر استجوابه، واستجلاء حقيقة أمره، بيد أنّ الأمر يطول، ذلك أنّ (حمد) يتذرّع بالصمت، فيظنّونه فاقد

الذاكرة. ويكون غرضه الخفيّ تأمّل حياة العزلة في الدّير حيث يكشف له الصمت ما لا يكشفه الكلام، فتتوضّح صراعات الرهبان، وانشغالاتهم بعيداً عن الروح التي ينطقون باسمها، ويشيّدون الأسوار من حولهم لحمايتها، ويشددون الحراسة عليها، بينما هي طليقة خارج النافذة، تسخر من انهماكهم وشهيّتهم المبالغ فيها لازدراد الطعام والتهامه.

تغدو غرفة (حمد) في الدّير سجناً تضيق به نفسه، إذ يبدأ راهب بالتقرّب إليه ليدلّه على طريق الخلاص، تتعاظم النداءات المستغيثة من أعماق ذاته، فثمّة ما يدعوه للمسير من جديد، وثمّة من ينتظره في مكان ما، وتكون النافذة مفتوحة أبداً، بستارتها الملوّحة كجناح طائر محبوس يريد الفكاك، شارة الحريّة، ومنفذ الهرب.

تقدّم تجربة الإقامة في الدّير فرصة لـــ(حمد) لاختبار الصمت، وتمييز الغثّ من السمين، إذ تكون المظاهر خدّاعة في كثير من الأحيان، وكأنّ إعراضه عن الكلام كان للإنصات إلى رسائل خافتة تسرّ بها ذاته إليه، وتلهمه إلى مسار الرحلة، وفي ذلك إشارة أخرى إلى لغو الكلام الذي أثقل سمعه من الرجال المتخمين في الدّير، وإلى المفارقة الحكيمة الماثلة بين لغتهم ولغة النافذة.

حين يقرّر (حمد) مغادرة الدّير دون أنْ يخبر أحداً، يكون منساقاً بنداءات أليفة مبهمة، وكأنها تصدر من أعماق ذاته، دون أنْ يتوضّح معناها تماماً، لكنها تدفعه للمسير لإكمال بحثه القدريّ، عن ماذا؟ إنه لا يعرف، كما لا نعرف نحن.. لكننا نتبع رحلته ونحاول قراءة الإشارات المبثوثة خللها.

في مسيرته الثالثة، بعدما خلّف حياة الاندماج بالطبيعة، ورفض الانسياق لطقوس، تطال سطح الذات ولا تنفذ إلى الأعماق، فغادر دير الرهبان غير آسف لا يلوي على شيء. تسرّ له ذاته بأنه قد قارب الوصول، وأنه سيصادف قريباً ما يبحث عنه، سيصادفه وجهاً لوجه دونما أقنعة، فيجدّ بالمسير وقد عاودته تلك الأشواق الغامضة إلى ما لا يعرف، إلى المجهول الذي سيتبدّى له في هيأة قاطع طريق، وكأنّ نهاية مأساوية كانت تحوم في الأفق غير بعيدة عن الدّير، بانتظاره.

يعرف (حمد) حين التقائه بقاطع الطريق أنّ هذا اللقاء هو ما كان يبحث عنه وينتظره منذ الأزل، وتدلّه ذبذبات الأعماق إلى أنه قد وصل نهاية الطريق الذي شكّل له إغواءً دائماً، وحين يتعاركان، محاولاً كلّ منهما قتل الآخر، تنقلب الكفّة لصالح (حمد) في لحظة خاطفة، فيمسك بالسّلاح، لكنه يمسك عن قتل قاطع الطريق الذي يرجوه أنْ يبقي على حياته، ليدّله على الكنز الذي يمتلك خارطته، ويعده باقتسامه معه إنْ أفلته. ولمّا بدا العرض مغرياً لـــ (حمد)، يفلته ليتّفقا على العمل.

بيد أنّ النهاية – نهاية الرحلة – وبداية الحياة تكون على مرمى حجر، فـــ(حمد) الذي يفسّر رموز خارطة الكنز ببصيرته، وتفكيره الصافي الذي لا تشوبه شائبة، لا يفجأ بقدراته المخبوءة، ولا يستغرب من انهماكه في العمل مع قاطع طريقٍ يبدو له أليفاً، وكأنه يعرفه منذ أزمان سحيقة، لكنه يضطر لعراكه مرة أخرى حين يصطدم بخيانته له، ورغبته في الاستحواذ على الكنز وحده، بعد أنْ كشف له (حمد) مخبأه ورموزه الغامضة، وإذ تدور معركة حامية على مشارف الكنز، ويستميت كلا الطرفين في استلاب الحياة من الآخر.. تكون الغلبة لـــ(حمد)، ليصبح قاتلاً في طرفة عين، ودون أنْ يفكّر كثيراً يهيل التراب على جسد قاطع الطريق، ويدفنه قرب كنزٍ زهدت رغبته فيه فجأة، واستيقظت مكانه رغبة جديدة في العودة إلى البيت، والبحث عن مفتاحه الذي وضعه في مكانٍ ما.

يسترعي انتباهنا هنا أنّ (حمد) قد غادرته نداءاته الخفيّة، وأنّه قد أحسّ بالتوازن والصلابة حينما تخلّص من قاطع الطريق، فمن هو قاطع الطريق، وما الخلاص الذي قدّمه لـــ (حمد)، هل كان قاطع الطريق كامناً في مكانٍ ما من نفسه التي تحاول أنْ تخضّ وجودها الأعمق، لتكشف أجمل ما في هذا الوجود، وتلقي بأردأ ما فيه خارجها؟ وهل كان كنز (حمد) هو التخلّص من طاقة الشرّ المختبئة على شكل وعدٍ بكنزٍ يُسيلُ لعابَ الشهواتِ العابرة؟ ومن أين جاءت تلك الطاقة الهائلة التي تسلّح بها (حمد) فتمكّن بجسده الذي أهزله البحث والسير من التغلّب على جسد قاطع الطريق المفتول العضل؟

توحي لنا نهاية الرحلة بإشاراتها ولا تلقي بالحكمة مباشرة، وهنا يبدو لنا أنّ (حمد) قد وجد كنزه الخاص الذي مشى طويلاً في سبيل اكتشافه، فتبدّى ذلك الكنز في التزام الحياة وحمل مسؤوليتها وهو ما يوحي به تفكيره المباشر في مفتاح البيت وفي الرجوع إليه، وكما كانت الأفعى في ملحمة جلجامش وسيلة اكتشاف الحكمة من الوجود، وذلك حين التهمت عشبة الخلود، كان قاطع الطريق ها هنا وسيلة الذات أيضاً لاكتشاف قدراتها الحقيقية، والاهتداء إلى كنزها/حياتها اليومية البسيطة التي تختزن العظمة كلّها، وكأنّ (حمد) يعلن لنا في إهماله للكنز المدفون في الأرض أنّ كنز الإنسان في أعماقه، وأنّه سيكتشفه بدخوله بوّابة الحياة بعد أنْ يهذّب روحه ويقتل من داخلها الطمع، طمع المال والسلطة وشهوة السطوة والقوة والتعالي والشهرة وحب الذات المَرَضيّ الذي طالعنا في نماذج كثيرة لأبطال اختاروا الطريق الخاطئة، فـــ (حمد) هنا يلوّح لنا باختيار آخر لا هو العزلة (رمزية إعراضه عن القزم ورهبان الدّير) ولا هو شهرة السلطة والتعالي (رمزية قاطع الطريق والكنز)، بل هو مفتاح بيت أمّه التي ودّعت الحياة لتسلّمه مفاتيحها.

تؤسس رواية " أحلام وآمال حمد بن سيلانة" مقولاتها بناءً على بنية رمزية تصلح لقراءات عديدة، فهناك الأمّ مانحة الحياة، والبيت القروي المعمّر كأشجار القرية الشامخة، وهناك أب وسبع بنات هنّ طاقة الخصب المتجددة. وهناك الكنيسة موئل أهل القرية وساحة سكينتهم في حياة توحي بأنها كانت منذ الأزل وستستمر تسير على هذه الشاكلة، ثمّ هناك تجربة موت الأم التي مرّ بها (حمد) فهرب أمام وطأة الموت، وأراد اختبار عمق جسده، وما وراء بعده الماديّ الذي سيذوي وتطاله مصيدة الموت في لحظة ما، فيصبح ذكرى كأمّه الجميلة. ثم هناك رموز الرحلة التي تتابعت : القزم وحياة الطبيعة، والرهبان وحياة العزلة البعيدة عن وقع البشر، وقاطع الطريق الملوّح بالمغريات والمهدد بالآلام، والكنز المدفون في عمق الأرض ومفتاح البيت الذي ينتظر.

ومن بين عالم الرموز كثيفة الدّلالة، يبدو لنا (حمد) نفسه رمزاً لطاقة الحياة الطالعة من قلب معادلة الميلاد والموت التي تنتظم الوجود، طاقة الحياة التي تصنع الخير كما يمكن أنْ تصنع الشرور والآثام، ويمكن أنْ تبني كما قد تهدم وتدمّر، غير أنّ البحث عن مغزى مقنع لانفلات القدرات الإنسانية الهادمة/البانية، تطلب بحثاً دائباً، وتجلّى عن معترك تقود طاقة الحياة غماره لتكتشف إيجابيتها وتنحّي سلبيتها، وهنا استبعدت طاقة الحياة الهدّارة ممثلة بجسد (حمد) الفتيّ المكتمل واندفاعاته الصارخة ألماً من عبء الوجود المهدد بالموت، استبعدت الرجوع الوحشيّ للطبيعة، إذ يحيل إلى مرحلة ما قبل الوعي الإنساني الذي لا يقبل العودة إلى الوراء، واسبعدت كذلك التعالي على الحياة ووضع العراقيل والصعوبات أمام الالتقاء بالناس كما فعل رهبان الدّير، إذ يعني ذلك إدارة الظهر للحياة الحقيقية، وركود الروح المحبوسة خلف أقنعة الإيمان، أمّا استبعادها لشهوة الاقتناص والتسلّط والسيطرة التي يرمز لها الكنز الماديّ، فلم تتمّ دون احتراب الذات مع ظلّها المظلم الذي تبدّى على شكل قاتل وقاطع طريق، فدون ذلك الصراع مع شهوة امتلاك المال والقوة، لا يمكن أنْ تسلّم الذات، وتنتصر على ظلاميتها الكامنة، تلك التي يمكن أنْ تخلق لنا شخصيات بالغة التشوّه والقسوة كما في رواية "يا سلام" أو رواية "حجر الضحك". وجاء الاختيار الحقيقي الذي يسير بطاقة الحياة نحو مسار تفتّحها ممثلاً في الالتزام بمسؤولية الحياة نفسها واكتشاف أسرار استمرارها وتجلّيها عبر رمزية مفتاح البيت، الذي يُرجع (حمد) إلى بيته رحم الحياة المتجددة.

تلتقي رحلة حمد في حصيلتها مع رحلة جلجامش في إدراك لغز الموت، واكتشاف قيمة الحياة، وتلخّص لنا تلك الرحلة – ابتداءً من اللجوء لحمى الطبيعة، مروراً بالتجربة اللاهوتية المتعالية على إيقاع البسطاء، وصولاً إلى الإيمان بذات الإنسان وقدراته واتّحاده بالحياة الخيّرة–

رحلة الإنسان القديمة عبر تتابع الأزمان من أجل اكتشاف مغزى وجوده وسرّ استمراره المعفر بالآلام من جهة، العابق بأريج الحياة من جهة أخرى. ونلاحظ هنا الدلالة التي يمكن استشفافها من اسم البطل فـــ (حمد) يحيل إلى (محمد) لكننا نعرف في الوقت نفسه أنه ولد مسيحيّاً في إشارة إلى وحدة أصل الأديان، ثمّ إنّه ينتسب إلى أمّه (سيلانة) لا إلى أبيه، في تناص مع المسيح ابن مريم العذراء، الذي حمل آلام البشر. وفي هذا الانتساب لمحة عدالة، ولفتة موحية إلى طبيعة التربية الأمومية التي حظيَ بها كلاهما.

فكأنّ (حمد بن سيلانة) هو ذاته ابن الحياة الذي تتطاول أشواق روحه وتسبق خطى جسده، ويحمل بين جوانحه نبيّاً وقاتلاً. وينطوي في داخله على شخصيتيّ هابيل وقابيل معاً، بيد أنّ بحثه الصادق عن ذاته عبر رحلة آلامه، يزيل شروره الكامنة ويخلق منه كائناً متوازناً.

تقدّم الرواية النسائية هنا طاقة أمل.. ينفذ منها النور والوعد بالقادم حين يعود سيّد العصر/البطل الرجل إلى لحظة البدء والولادة، ويمحّص خيارات حياته، ليرى ما يستحقّ الحياة على هدي من بلاغة الموت، والأمومة الذابلة.

لقد قدّمت الرواية النسائية التي توسّلت في خطابها البطل الرجل رؤية في انتقاد حركة هذا البطل ورحلته السائرة نحو أمجاد السلطة والقوة، فقادته للضياع وأغرقته في مدن الحرب الأهلية فغدا قاتلاً محترفاً، دون أنْ يستثيره الموت الذي يكمم أنفاس المدينة. ووجدنا في رسم الرواية النسائية لعناء الشيخوخة تحديقاً آخر في شرط الموت الذي تنطلق منه رحلة البطل الأخير فتقترح لحضارتنا فضاءَ أملٍ نطلّ عليه من عتبة البيت الأموميّ.

الخاتمة

طمحت هذه الدراسة إلى رسم ملامح صورة المرأة في رواية المرأة في بلاد الشام كما تبدّت خلال النصف الثاني من القرن العشرين ، وأملت في الكشف عن دلالات تلك الملامح وإحالاتها، ورصد التغيرات التي اعتورتها مع مراحل تطور الرواية النسائية.

وقد اجتهدت هذه الدراسة في تصنيف الروايات النسائية في بلاد الشام اعتماداً على صورة المرأة البارزة في تلك الروايات، واستهداءً بتصنيفات سابقة اقترحتها دراسات اختصت بأدب المرأة من وجهة نظر النظرية النقدية النسوية، من مثل دراسة إلين شوالتر " أدبهن الخاص".

واعتماداً على ذلك، قدّمت الدراسة اجتهادها فأطلقت مصطلح الرواية التقليدية المؤنثة على الروايات التي تعيد رسم صورة المرأة بحسب العرف الاجتماعي والثقافي السائد، وهي صورة سالبة الملامح في غالبها تظهر المرأة كائناً ضعيفا عاطفياً مسلوبَ الإرادة، أو خاضعاً لانفلات المشاعر والأهواء دونما ضابط أو رادع.

وعمدت إلى إطلاق مصطلح الرواية النسوية على الرواية التي حملت هموم المرأة من وجهة نظر نسوية غاضبة على طبيعة المجتمع الأبوي، رافضة التمييز والاستعلاء الذي تمارسه الثقافة الذكوريةعلى النساء.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

وقد ميّزت الدراسة هنا اتجاهين للرواية النسوية الأول منهما غلبت عليه الأصوات النسوية اللاواعية: وهي التي تستبطن الشعور بالظلم دون أن تمتلك الآليات لإبعاده أو مقاومته. ومنها الأصوات الغاضبة الرافضة التي تتمرد على الشرط الاجتماعي عبر انسحابها من المشاركة الاجتماعية والسياسية، واستهزائها من أسس المجتمع الذكوري و قيمه. ومنها كذلك الأصوات الشاكية أو رواية عرض المظالم: وهي التي تتميز بحضور شخصيات يتخذ رد فعلها على أسباب استلابها طابع الشكوى وعرض المظالم الواقعة على الأنثى التي تكبّل قدراتها، وتبقيها على هامش الفعل والحياة. أما الرواية النسوية الواعية فتضم الروايات التي امتلكت فيها البطلة مشروعاً لمقاومة أشكال الظلم والتمييز الواقعة عليها، وقد تتضامن مع نساء أخريات يسلكن الطريق ذاته.

وميزت الدراسة من ثم مصطلح الرواية الأنثوية، وهو مصطلح يعتريه بعض الغموض، إذ يخضع لحكم الذائقة الفنية، ويضم الروايات النسائية التي امتلكت خطاباً فكرياً متكاملا، مناهضاً للخطاب الأبوي الذكوري، حيث تــوَظــّفُ البطلة الروائية في هذه الروايات جزءا من خطاب عام تتجه فعاليته نحو تعرية ملامح فشل النظام الأبوي و ابتئاسه، وقد تقدّمُ إيماءات إلى عوالم أمومية بديلة.

وبعد أن توصّلت الدراسة إلى إرساء التصنيفات السابقة واعتمدتها في الكشف عن ماهية خطاب المرأة في روايتها ومراحل تطوره ، انصبّ جهدها على إظهار تجلّيات خاصة بكتابة المرأة الروائية، فحاولت سبر النماذج البدئية التي تنطوي عليها تنوّعات صور البطلات في رواية المرأة قيد البحث. ثمّ رسمت ملامح صورة المرأة الكاتبة بطلة روائية، وميّزت الأسئلة الهامّة التي شغلتها وخصوصية صدورها عن كاتبة امرأة. وقد خصصت جهد الفصل الأخير لمعاينة صورة البطل المضاد/الرجل حين يحظى بالبطولة الروائية في رواية المرأة، ورمزية علاقته بالبطلة في هذه الروايات، حين تبيّن أنّ الكاتبات قد توسلن البطل المضاد لكشف الجوانب الزائفة من شخصيته ممثلا لمجتمع الذكورة، واتّخذنه قناعاً ناجحاً لإدانة الانحدار الحضاري الذي يعبّر عنه، ولطرح بديل مفارق يلوح في إيماءات تشير إلى وعد بالتصالح مع رموز أمومية وأنثوية.

وبناءً على ما سلف، فإن الدراسة تصوغ استنتاجاتها التالية بثقة منبعها تحديق مطوّل وتأمّل متأنٍ في الظاهرة الروائية النسائية في بلاد الشام خلال النصف الثاني من القرن العشرين ممثلة عن الرواية النسائية العربية:

أولاً: لا يمكن إصدار حكم واحد مانع على الرواية النسائية، ذلك أنها رواية جدّ متمايزة، وقد مرّت كغيرها من الظواهر الثقافية بتطورات عبر تاريخها الممتد، مما يعني رفض أيّ أحكام نقدية جاهزة تتصدر للحكم على الرواية سلباً أو إيجاباً، فأيّ حكم نقدي يستلزم العودة إلى النصوص والبحث عن مفاتيحها.

ثانياً: كي نتجنّب الإجحاف في تقييم الإبداع النسائي، علينا أنْ نأخذ في عين الاعتبار الوضعية الخاصة التي عانت وتعاني منها النساء في مجتمعنا، فحين نفهم لِمَ يُعْرض الجائع عن الكتاب ويتّجه لرغيف الخبز، يمكننا أنْ نتفهّم كذلك لِمَ تعرض البطلة الروائية عن المشاركة السياسية وممارسة ترف الثقافة، وتتّجه إلى التعبير عن الامتهان الذي يسلبها مشاعر الكرامة الإنسانية، ويصادر ملكات الإبداع لديها.

ثالثاً: إنّ الإجابة التي تفسّر لِم يتّجه المذكّر إلى إثبات قدراته متحدياً القمع المفروض عليه، في حين تميل الأنثى إلى الاستسلام والاندغام في الدور المفروض عليها، تجد مكمنها في طبيعة المكانة التي يحظى بها كلاهما في البناء الاجتماعي، فالرجل وإن كان مقموعاً ضمن سياق ما، فإنه في الأساس من البناء الاجتماعي ويمتلك حق الرفض أو الخضوع، بينما تعيش المرأة هامشية وجودها واعتبارها، وانبتات الجذور حتى لو حظيت بمستوى متفوّق من الحريات فحتى تسلك المرأة سلوكاً حرّاً، عليها أنْ تفكّر بحرّية، وتعامَل على أساس من ذلك، وهذه

المسألة في الصّلب من البناء الحضاري، وليست مسألة ذاتية حسب. من هنا نرى كيف أنّ بطلات كثيرات حظين بالحرية الاجتماعية الظاهرية بيد أنهن عانين تخبّطاً وفشلاً ذريعاً في تجربتهنّ مع الحرية.

رابعاً: تنطوي صورة البطلة على أبعاد اجتماعية تصلح معها أنْ تكون دليلاً ساطعاً على حركية التقدّم الاجتماعي، وطبيعة الهموم الواقعية التي تحاصر المرأة، وتكشف هذه الصورة عبر تنوّعها عن مراوحة الإشكاليات والهموم الاجتماعية التي تعانيها المرأة. وعن إحساسٍ عميق بالغربة تعيشه المرأة المثقفة، وخيبة أمل مريرة في التقدّم نحو التغيير الاجتماعي الذي يعيد الاعتبار إلى إنسانيتها ويمنحها الفرصة لتكون ذاتاً متكاملة، وقد تبيّن ذلك في كشفها لتناقضات الفئة المثقفة من المجتمع.

خامساً: تفصح خطابات المرأة عن رغبة عميقة في التواصل الاجتماعي البنّاء، حتى في أكثر حالاتها تطرّفاً ورفضاً وانسحاباً، وإنما كانت حدّة ردود الأفعال منسجمة مع تلك الرغبة الخفيّة التواصل التي وجدنا أدلة عليها في غير مثال. ولذلك لا نرى أنّ البطلة الروائية في انغلاقها على نفسها تستعلي على واقعها، وتنزع إلى تدميره، أو تسيّرها كراهية الرجال كما توحي سلوكاتها الظاهرية، بل هي في الحقيقة تنزع نحو مجتمع أفضل، فترفض النقص والتشوّه، تماماً كما يرفضه أيّ أدب جاد أو موقف ثوريّ.

سادساً: يقودنا التأمّل في الرواية النسائية إلى استشفاف خصوصية هذه الرواية في طرقها لموضوعات معيّنة، وفي انشغالها بهموم متواترة في الرواية النسائية، دون أنْ يعني ذلك قطيعتها مع حركية الرواية العربية والعالمية، وإنّ فهمنا لتلك الإنشغالات يجعلنا نربط مباشرة بين رواية المرأة الفنية، ومعاناة المرأة الاجتماعية، والمكانة الهامشية التي انسحبت على أدبها جرّاء وضعها الاجتماعي، ذلك أننا لا نجد مبرراً بأيّ حال من الأحوال لإهمال كتابات روائية نسائية بالغة التميّز والرهافة الفنية قد تفوّقت في كثير من نماذجها على روايات رجالية حظيت بأهمية وشهرة كبيرتين، وسُلّطت عليها أضواء الدراسات النقدية الكثيفة.

سابعاً: يمكن للاستبصارات السابقة أن تخفف من غلواء السيوف النقدية التي تطوّح بكل شيء عدا الانسجام مع معاييرها النقدية الفنية التي تتمدد وتتقلّص– تبعاً لعوامل غير فنية – في كثير من الأحيان. وحيث إن قضية المرأة وحريتها رهينة بحرية المجتمع والرجل في الوقت ذاته، فإن الوقوف على درس رواية المرأة من زاوية خصوصيتها، واتّساع أفق الرؤية ليلمّ بهذه الخصوصية سيفضي في تقديرنا إلى إشاعة حسٍّ من عدالة يؤثر في الذائقة الثقافية من جهة، ويؤسس لتجاوز ما تمّ إرساؤه من جهة أخرى انسجاماً مع روح الإبداع المتجددة. وتجدر

الإشارة في هذا المقام إلى أنّ كثرة من الروايات النسائية تصلح لأن تدرّس باعتبارها روايات تعليمية تثقيفية نحسب أن أجيالنا الشابة في أمسّ الحاجة للاطّلاع عليها وتمثّل قضاياها.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

الـــــمصادر

- أبوغزالة، رجاء، (1995)، امرأة خارج الحصار. ط1. عمان: منشورات رابطة الكتاب الأردنيين.

الأدلبي، ألفة (1989). دمشق يا بسمة الحزن.ط1. دمشق: دار طـــلاس للدراســـات والترجمـــة والنشر.

(1991). جدي. ط1. دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر

- أرقش، مادلين، (1955)، تقدم في رحاب الهيكل. ط1. بيروت:مطابع الزمن.
- الأطرش، ليلى، (1988)، وتشرق غرباً. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(1990)، امرأة للفصول الخمسة.ط.1 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(1998)، ليلتان وظل امرأة. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(1999)، صهيل المسافات. ط1. القاهرة: دار شرقيات.

- بدر، ليانة، (1979)، بوصلة من أجل عباد الشمس. ط1. بيروت: دار ابن رشد.

(1993)، نجوم أريحا.ط1. بيروت : دار الآداب.

- بركات، نجوى، (1995)، حياة وآلام حمد بن سيلانة. ط1 بيروت: دار الآداب.

(1996)، باص الأوادم، ط1. بيروت: دار الآداب.

(1999)، يا سلام. ط1. بيروت: دار الآداب.

- بركات، هدى، (1990)، حجر الضحك. ط1 بيروت: دار رياض الريس.

(1993)، أهل الهوى. ط1.بيروت: دار النهار.

- بعلبكي، ليلى، (1963)، أنا أحيا. ط2. بيروت: المكتبة العصرية، مطابع سميا.

(1965)، الآلهة الممسوخة. ط1 بيروت: المكتب التجاري.

- بكرية، رجاء، (1995)، عواء ذاكرة. ط1. الناصرة: مطبعة النهضة.
- البنا، سلوى، (1972)، عروس خلف النهر. ط1. بيروت: دار الاتحاد.

جميع الحقوق محفوظة

(1977)، الآتي من المسافات. ط1. بيروت: منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

(1979)، مطر في صباح دافئ. ط1. بيروت: دار الحقائق

- بيطار، هيفاء، (2004)، قبو العباسيين. طبعة جديدة. بيروت: دار الأنوار.

(2004)، يوميات امرأة مطلقة. طبعة جديدة. بيروت: دار الأنوار.

(2004)، امرأة من طابقين. طبعة جديدة. بيروت: دار الأنوار.

- التميمي، فيروز، (1997)، ثلاثون. ط1. الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام.
- جبور، منى (1962)، فتاة تافهة. ط1. بيروت: دار مكتبة الحياة.

(1964)، الغربان والمسوح البيض. ط1. بيروت : دار مكتبة الحياة.

- الجويدي، امتثال، (1972)، شجرة الصبير.ط1. بيروت: دار الطليعة.
- الحاج، لطيفة، (2000)، مواويل الغربة، ط1. بيروت: دار الفارابي.
- الحايك، رينيه، (1998)، شتاء مهجور. ط1.بيروت: المركز الثقافي العربي.

(1999)، العابر. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

- الحسيني، أميرة، (1961)، الأزاهير الحمر. ط1. دمشق: مطابع ابن زيدون.
- حمدان، أمية، (1974)، وأنتظر. ط1. بيروت: المكتبة العصرية.
- حنا، هدى، (2000)، صوت الملاجئ. ط2. دمشق: الدار الوطنية الجديدة. ط1: 1951.
- حوماني، بلقيس، (1967)، حي اللجي. ط1. بيروت: دار حمد.
- الخاني، ملاحة، (1998)، بنات حارتنا. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- خريس، سميحة، (1989)، المد. ط1. عمان: دار الشروق.

(1998)، شجرة الفهود: تقاسيم العشق. ط1. القاهرة: دار شرقيات.

(2002)،شجرة الفهود: تقاسيم الحياة.ط2.عمان:منشورات أمانة عمان الكبرى.

(1999)، القرمية. ط1. عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

(2000) خشخاش. ط1. عمان: دار الفارس.

- خليفة سحر، (1974)، لم نعد جواري لكم. ط1. دار المعارف: القاهرة.

(1978). الصبار. ط2. بيروت: دار ابن رشد.

(1987). عباد الشمس. ط3. بيروت: دار الآداب. ط1: 1980.

(1986). مذكرات امرأة غير واقعية. بيروت: دار الآداب.

(1990). باب الساحة. ط1. بيروت :دار الآداب.

(1997). الميراث. ط1. بيروت: دار الآداب.

- خوري، كوليت، (1958). أيام معه. ط1. بيروت: دار الكتب.

(1992) ليلة واحدة. ط3. دمشق: دار الفارسة. ط1. 1961.

(1975)، ومر صيف. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

- خوست، ناديا، (2000)، عشاق وشهداء من بلاد الشام. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- داغر، كاترين، (1965) كفاح امرأة. ط1. بيروت: دار مكتبة الحياة.
- داود، سهير أبو عقصة، (2000)، شبابيك الغزالة. ط1. عمان: دار الفارس.
- دردنجي، هيام، (1985)، إلى اللقاء في يافا. ط2. عمان: دار الكتاب الذهبي.
- دودين، رفقة، (1993)، مجدور العربان. ط1. الكرك: مؤسسة رام للتكنولوجيا.

(2000)، أعواد ثقاب. ط1. عمان: دار الفارس.

- رحال، غصون، (1999)، موازييك . ط1. عمان: دار الشروق.
- رشو، ماري، (1993)، هرولة فوق صقيع توليدو. ط1. دمشق: دار الحصاد.
- سكاكيني، وداد، (1949)، أروى بنت الخطوب. ط1. القاهرة: دار الفكر العربي.

(1953). الحب المحرم. ط1. بيروت: دار الفكر العربي.

- سلامة، هند، (1968)، الدمى الحية.ط1 بيروت: المكتب التجاري.
- سمارة، نهى، (1973)، في مدينة المستنقع. ط1. بيروت: منشورات زهير بعلبكي.

- السمان، غادة، (1993) بيروت: 75. ط6. بيروت: منشورات غادة السمان. ط1 1975.

(1979)، كوابيس بيروت. ط3. بيروت: منشورات غادة السمان

(1997)،فسيفساء دمشقية/الرواية المستحيلة.ط1.بيروت:منشورات غادة السمان.

- الشيخ، حنان، (1975)، فرس الشيطان. ط1. بيروت: دار النهار.

(1989) حكاية زهرة. ط2. القاهرة: دار الآداب.

(1988)، مسك الغزال. ط1. بيروت: دار الآداب.

(1996) بريد بيروت. ط1. بيروت: دار الآداب.

(2001) امرأتان على شاطئ البحر. ط1. بيروت: دار الآداب.

- صوالحة، جوليا، (1980)، سلوى. ط1. عمان: المؤلف.

(1979)، النشمي. ط1. عمان: جمعية عمال المطابع التعاونية.

(1979)، هل ترجعين. ط1. عمان: مطبعة الصفدي.

- عبود، أنيسة، (1997). النعنع البري. ط1. اللاذقية: دار الحوار.
- .عدنان، ايتيل، (1979)، الست ماري روز. تعريب جيروم شاهين. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- عسيران، ليلى، (1963)، الحوار الأخرس. ط1. بيروت: دار الطليعة.

(1966)، المدينة الفارغة. ط1. بيروت: دار مكتبة الحياة.

(1968)، عصافير الفجر، ط1. بيروت: دار الطليعة.

(1972)، خط الأفعى. ط1. بيروت: دار الفتح.

(1979)، قلعة الأسطى. ط1 بيروت: دار النهار.

- العطار، سمر، (1980)، لينا: لوحة فتاة دمشقية. ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- الغزي، ناديا، (1993)، شروال برهوم. ط1. دمشق: دار الشادي للنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

- قصبجي، ضياء، (2000)، اختياراتي والحب. ط1. دمشق: المقدسية للطباعة والنشر.
- قعوار، نجوى، (1996)، سكان الطابق العلوي. ط1. عمان: إصدارات اللجنة الشعبية لدعم الانتفاضة.
- قهوجي، منيرة، (1989)، عيناك نافذتان على الوطن. ط1.إربد: دار طبريا.

(1997)، أيام الحب والموت. ط1.إربد:مطبعة كنعان.

كحلوني، سميحة، (1972)، امرأة ضائعة. ط2. بيروت: الدار العالمية للكتاب.

(1998) أنا الرجل. ط1. بيروت: دار الجيل.

(1998)، على طريق الضياع. ط1. بيروت: دار الجيل.

- الكزبري، سلمى الحفار، (-199)، عينان من أشبيلة. ط1. بيروت: دار الكاتب العربي.
- كيلاني، قمر، (1965)، أيام مغربية. ط1. بيروت: دار الكاتب العربي.

(1983)، الدوامة. ط1. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

- مشعل، مريم، (1978)، فتاة النكبة. ط2. عمان مطبعة الشعب. ط1 1957.
- الملوحي، سلوى هرمز، (1966)، المتمردة. ط1. بيروت: مركز المطبوعات.

(1968)، مريم ط1. بيروت: مركز المطبوعات.

- المنصب، فدوى، (1979)، المرحلة المرة. ط1. بيروت:
- منصور، الهام، (2000)، أنا هي أنت. ط1. بيروت: دار رياض الريس.

(2001)، عندما كنت رجلا. ط1. بيروت: دار رياض الريس.

- نصر الله، إملي، (1962)، طيور أيلول. ط1. بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر.

(1975)، شجرة الدفلى. ط2. بيروت: مؤسسة نوفل.

(1974)، الرهينة. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل.

- (1981)، الإقلاع عكس الزمن، ط1. بيروت مؤسسة نوفل.
- نعمة، رجاء، (1979)، طرف الخيط. ط2. بيروت: دار الآفاق الجديدة. ط1 1973.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

(1995)، مريم نور. ط1. بيروت: دار الآداب.

- نعنع، حميدة، (1979) الوطن في العينين. ط1. بيروت: دار الآداب.

(1989) من يجرؤ على الشوق. ط1. بيروت: دار الآداب.

- نويلاتي، هيام (1959)، في الليل. ط1. بيروت: مطبعة الصرخة.
- يارد، نازك، (1980) نقطة الدائرة. ط1. بيروت: دار الفكر اللبناني.

▪ المـــــراجـــــــع

- **الكتب باللغة العربية:**

- أبو إصبع، صالح، (1975)، فلسطين في الروايـــة العربيـــة. ط1.بيـــروت : منظمـــة التحريـــر الفلسطينية، مركز الأبحاث.
- أبو ريشة، زليخة، (1996)، اللغة الغائبة، نحو لغة غير جنسوية. ط1. عمان: دار أزمنة
- أبو زيد، نصر حامد، (1994)، المرأة في خطاب الأزمة.ط1. القاهرة: دار نصوص.
- أبو النجا، شرين، (1998)، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية. ط1. القـــاهرة: الهيئـــة المصرية العامة للكتاب.
- أبو نضال، نزيه، (1996). علامات على طريق الرواية في الأردن. ط1. عمان: دار أزمنة.
- أبو هيف، عبد الله، (2003)، الجنس الحائر. ط1. بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر.
- الأسطة، عادل، (2002)، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلـــسطينية. ط1. عكـــا: مؤســـسة الأسوار.
- الأعرجي، نازك، (1997)، صوت الأنثى. ط1 دمشق: دار الأهالي للطباعة والنشر.
- بحراوي، سيد، (1996)، محتوى الشكل في الرواية العربية. ط1. القـــاهرة: الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب.
- برهومة، عيسى، (2002)، اللغة والجنس. ط1. عمان: دار الشروق.

- جبر، مريم، (1995)، شخصية المرأة في القصة القصيرة في الأردن. ط1. عمان: دار الكندي.
- جبرا، إبراهيم جبرا، (1988)، صراخ في ليل طويل. ط3. دار الآداب: بيروت ط1. 1946.
- حجازي، مصطفى، (1980). التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور. ط2. بيروت: معهد الإنماء العربي.
- حمود، ماجدة، (2002) الخطاب القصصي النسوي/نماذج من سوريا. ط1. بيروت: دار الفكر المعاصر ودمشق: دار الفكر.
- الحميدي، أحمد جاسم، (1986)، المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل. ط1. دمشق: دار ابن هاني.
- الحوفي، أحمد، (1963). المرأة في الشعر الجاهلي. القاهرة: دار الفكر العربي.
- الخراط، إدوار، (1993).الحساسية الجديدة. ط1. بيروت: دار الآداب.

(1999). أصوات الحداثة. ط1 بيروت: دار الآداب.

- الخطيب، حسام، (1991). سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة القصيرة. ط5. دمشق: مطابع الإدارة السياسية.
- خليل، إبراهيم، (1994). الرواية في الأردن. ط1. عمان: دار الكرمل.
- دراج، فيصل، (1993). دلالات العلاقة الروائية. ط1. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر.
- دراج، فيصل، وآخرون، (1999). أفق التحولات في الرواية العربية. ط1. عمان: دار الفارس.
- الريحاني، أمين، (1948).خارج الحريم. ط2. بيروت: مطابع دار صادر الريحاني.ط1.1917
- زيدان، جوزيف، (1999). مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث (1800–1996).
- زيعور، علي، (1987)، التحليل النفسي للذات العربية. ط4. بيروت: دار الطليعة.
- السعافين، إبراهيم، (1987)، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870–1967). ط2. بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الأردنية

(1985)، نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 ط1. عمان: دار الفكر.

- سليمان، نبيل، (1999)، حوارية الواقع والخطاب. ط2. اللاذقية: دار الحوار.
- الشامي، حسان (1998)، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965-1985.ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- الشدياق، أحمد فارس، (1968)، الساق على الساق في ما هو الفارياق. ط . بيروت: دار مكتبة الحياة.
- شعبان، بثينة، (1999)، مئة عام من الرواية النسائية العربية. ط1. بيروت: دار الآداب.
- شكري، غالي، (1971)، أزمة الجنس في الرواية العربية. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
- صالح، نضال، (2001)، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. ط1. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.
- طرابيشي، جورج، (1978)، الأدب من الداخل. بيروت: دار الطليعة.
- الظاهر، رضا، (2003)، غرفة فرجينيا وولف. دراسة في كتابة النساء. ط1. دمشق: دار المدى.
- عبد الكريم، خليل، (1998)، العرب والمرأة : حفرية في الإسطير المخيم. ط1. دار الانتشار العربي.
- عبد الله، عادل، (2000)، التفكيكية: إرادة الاختلاف وسلطة العقل. ط1. دمشق: دار الحصاد.
- عبد الهادي، فيحاء، (1997)، نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبود، حنا، (1999)، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- عبيدات، أروى، (1995)، صورة المرأة في الرواية الأردنية (1948-1985). ط1. عمان: منشورات وزارة الثقافة.
- الغذامي، عبد الله، (1998)، المرأة واللغة. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(1998)، ثقافة الوهم. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(1999)، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

(2001)، النقد الثقافي. ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

- فراج، عفيف، (1975)، الحرية في أدب المرأة. ط1. بيروت: دار الفارابي.
- الفيصل، سمر روحي، (1996)، معجم القاصات و الروائيات العرب. ط1. لبنان، طرابلس: جروس برس للطباعة.
- الفيومي، إبراهيم، (1983)، الواقعية في الرواية العربية في بلاد الشام. ط1. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.
- القاضي، إيمان، (1992). الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية. ط1. دمشق: دار الأهالي للطباعة والنشر.
- قطامي، سمير، (1981)، الحركة الأدبية في شرقي الأردن منذ عام 1921 حتى عام 1948. ط1. عمان: منشورات وزارة الثقافة.
- الكركي. خالد، (1986). الرواية في الأردن. ط1. عمان: مطبعة كتابكم.
- الماضي. شكري عزيز، (2003). الرواية العربية في فلسطين والأردن. ط1.
- المرزوقي، سمير وشاكر، جميل، (1986)، مدخل إلى نظرية القصة. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- مناصرة، حسين، (2002)، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية. ط01 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- ناجي، سوسن، (1989)، المرأة في المرآة. ط1. القاهرة: العربي للنشر والتوزيع.
- نجمي، حسن، (2000)، شعرية الفضاء السردي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- نساج، سيد حامد (1982)، بانوراما الرواية العربية. ط2. القاهرة: مكتبة غريب.
- هلسا، غالب، (--19) المومس الفاضلة ومشكلة الحرية. ط1. بيروت: دار ابن رشد.
- وادى، طه، (1973). صورة المرأة في الرواية المعاصرة. ط1. القاهرة: مركز كتب الشرق الأوسط.
- ياغي، عبد الرحمن (1999) مع روايات في الأردن. ط1. عمان: دار أزمنة.
- يخلف، يحيي، (1985)، نشيد الحياة. ط1. بيروت: دار الحقائق.

- **الكتب المترجمة:**

جميع الحقوق محفوظة
مركز ايداع الرسائل الجامعية

- دي بفوار، سيمون، (1979)، الجنس الآخر ترجمة محمد علي شرف الدين. ط1. بيروت: المكتبة الحديثة للطباعة والنشر.
- زيرافا، ميشل، (1985)، الرواية والأسطورة. ترجمة صبحي حديدي. ط1. اللاذقية: دار الحوار.
- ستون، مارلين، (1998)، يوم كان الرب أنثى. ترجمة حنا عبود. ط1. دمشق: دار الأهالي.
- يونغ، كارل، (1987)، الإنسان ورموزه. ترجمة عبد الكريم ناصيف. ط1. عمان: دار منارات للنشر.

- **الدوريات:**

- بروز، فرانسيس، (1999)، عطر حبر المرأة. الثقافة العالمية (94)، ص 164-177.
- الجراح، نوري، (1993). الافتتاحية. الكاتبة (1). ص 2-3.
- رس، جوانا، (1992)، يوتوبيات نسوية جديدة. ترجمة سعاد عبد علي. الثقافة الأجنبية (1)، ص 31-39.
- سلدن، رامان، (1992). النقد النسوي. ترجمة سعيد الغانمي. الثقافة الأجنبية (1) ص 45-53.

- سلدن، رامان، و ويدوسون، بيتر، (2001). النظريات النسوية. ترجمة محمد نور النعيمي. أفكار (159). ص 23-27.
- عوض، ريتا، (2003)، النظرة الجنسية إلى الأدب: هل تغني الأجناس الأدبية. العربي (541). ص 82-85.
- المنلا، إبراهيم، (2000)، النسوية من منظور علم اللغة الاجتماعي. أفكار (149) ص 19-22

- **الرسائل الجامعية:**

- دودين، رفقة، (2004)، التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجماليتها. رسالة دكتوراة غير منشورة. جامعة مؤتة. الكرك – الأردن.
- السيوف، نبيلة، (2002)، قضايا المرأة بين الصمت والكلام، رسالة ماجستير غير منشورة. الجامعة الأردنية – عمان – الأردن.
- شهاب، أسامة، (1991) أدب المرأة في فلسطين والأردن. رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة عين شمس – مصر.
- فيصل، عاطفة، (1994)، التمرد والثورة لدى الشخصية النسائية في الرواية السورية 1937-1967. رسالة دكتوراة غير منشورة جامعة دمشق – سوريا.

جميع الحقوق محفوظة
مركز إيداع الرسائل الجامعية

- **الكتب باللغة الإنجليزية:**

- **(1) Tannen, Debourh (1992) you just don't understnd, london: ziragoo press.**
- **(2) Woolf, Virginia, (1954) A room of one's own, penguin books. First published:1928.**

- **مواقع الإنترنت:**

- باللغة العربية

- عبد الله، ابراهيم: تجليات الجسد والأنوثة.

- **http//www.abdulla-ibrahim.com page2,1117html.**

- برادة، محمد: المرأة والإبداع في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية.

- **http//www.diwanalarab.com/impnimersans.php3id_article=43**

2.

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية

-الرياحي، كمال: الميتاقص أو السرد.

- **http//www.diwanalarab.com/article.php3id_article=1163.**

- فيحاء، عبدالهادي: الروائية الفلسطينية والكتابة

- **http//www.lkarmel.org/prenumber/issue67/issue67.html.**

-العيد، يمنى: الخطاب النسوي المضاد

- **http//www.adabmag.com/issue%203-4-2003/[1].49.html.**

- المحسن، فاطمة: الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية

- **http//www.nizwa.com/volume33/p59_65.html**

- يقطين، سعيد: الأدب النسائي.

- **http//www.albayan.co.ae/abayan/998/06/25/2html.**

- باللغة الانجليزية:

- **Smethurst, paul(2003), novel today**

http//www.hkuenglish/courses2000/2078gender.html

- **Spender dale.man mad language.**

http//www.marxits.org/reference/subject/philosophy/works/ot/spender.html

- **Woolf, virginia: professions for women**

http//etext.library.edu.au/w/woolf/virginia/wgid/chap28.html

- **كتاب مخطوط:**
- **أبو نضال، نزيه، ببلوغرافيا رواية المرأة.**
- **أبو نضال، نزيه، تمرّد الأنثى، قيد الطباعة.**

جميع الحقوق محفوظة
مكتبة الجامعة الاردنية
مركز ايداع الرسائل الجامعية