جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية

إعداد الطالبة

رنا عبد الحميد سلمان الضمور

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة

في الدراســـات الأدبية قسم اللغة العربية وآدابهـــا

جامعة مؤتة ، 2009

الإهداء

إلى من غيّب الثرى مبسم محياه باكرا

إلى من علّمني معنى أن أكون

إلى من لا فرق في قاموسه بين الذكر والأنثى

إلى أغلى الأحبة والدي رحمه الله

إلى من حاكت خيوط الشمس لتقيني برد الحياة

إلى من هدهدتني ببركات دعائها

إلى من فاضت عليّ بعاطفتي الأمومة والأبوّة

إلى من لا فرق في قاموسها بين الذّكر والأنثى

إلى أغلى أغلى الأحبة أمي....

إلى من ترعرعت على حبهم لي

إلى من فاقوا بعطاياهم عطايا كلّ البشر

إلى من لا فرق في قاموسهم بين الذكر والأنثى

إلى الأحبة إخوتي

محمد، حاتم، ربيع، عبد الواحد، وشقيقتي رشا

رنا عبد الحميد الضمور

الشكر و التقدير

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان من أستاذي الفاضل سامح الرواشدة المشرف على هذه الدراسة، فقد كان نبراس علم نهتدي بهديه، وموردا عذبا طيبا ننهل من علمه وسعته الثقافية، وحصافته اللغوية، إذ لم يضّن علينا بعلمه وجهده ووقته ورحابة صدره، وتوجيهاته البرّاقة التي بها استقامت هذه الدراسة الذي استنزف بتوجيهاته لنا أقصى طاقاتنا، موجها ومنبها أحيانا، وناقدا ومقوما أحيانا أخرى، بحزم المعلّم ولين الموجّه. كما أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور يحيى العبابنة، والأستاذ الدكتور نبيل حداد، و الدكتور طارق المجالي الذين تكبدوا عناء قراءة هذه الدراسة التي ستفيد من توجيهاتهم وتقويماتهم ما استطاعت إلى ذلك سبيلا.

رنا عبد الحميد الضمور

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر و التقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الانجليزية	و
المقدمة	1
التمهيد: مفهوم النسوية في النقد والأدب	7
الفصل الأول: الرقيب والقضايا الموضوعية	56
1.1 الرقيب والقضايا الدينية	58
2.1 الرقيب والقضايا السياسية	77
3.1 الرقيب والقضايا الاجتماعية	93
الفصل الثاني: الرقيب والسارد ووجهات النظر	122
1.2 السارد البديل	127
2.2 السارد متعدد الأصوات	139
3.2 السارد المعلق	165
الفصل الثالث: الرقيب والزمن	169
1.3 الزمن الخارجي	171
2.3 الزمن الداخلي:	177
1.2.3 علاقة الترتيب والنظام	179
2.2.3 الاسترجاع	180
3.2.3 الاستباق	194
3.3 الديمومة	198
1.3.3 التلخيص	199
2.3.3 الحذف	209
3.3.3 الحوار	213
4.3.3 الوصف	217
الفصل الرابع: الرقيب والمكان	221
1.4 الأمكنة المغلقة	223
1.1.4 البيت	224
2.1.4 الحمام	235
3.1.4 السجن	247
4.1.4 المقهى	253
2.4 الأمكنة المفتوحة :	258

1.2.4 المدينة 259
2.2.4 المقبرة 266
الفصل الخامس: الرقيب وشعرية اللغة 270
1.5 شعرية الحوار 277
2.5 شعرية الحذف 291
3.5 شعرية التعبير المموه 296
4.5 شعرية الألوان 301
5.5 شعرية العنوان 309
الخاتمة 317
المراجع 321

الملخص

الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية

رنا عبد الحميد الضمور

جامعة مؤتة، 2009

تهدف هذه الدراسة إلى الخوض في أعمال روائية خطت بأقلام نسوية، تجلّى من خلالها قضية تثير الجدل والبحث، وهي تجاوز المرأة العربية لسلطة الرقيب في طرحها لعدد من القضايا السياسية، والدينية، والاجتماعية، حيث تكشف النصوص أن المرأة العربية استطاعت أن تبوح بما يختلج في نفسها من أفكار حول هذه القضايا الحساسة بشكل يبرز التمرد الجريء على سلطة الرقيب بأشكاله المتعددة سواء أكان خارجيا أم داخليا، بآليات تعبير خاصة بها، إذ جعلت من العقدين الماضيين شاهدا على هذا الخرق والتمرد.

وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أساليب المرأة العربية التي تتحايل من خلالها على قدسية الرقيب وحرمة التابو، ومدى تقبل المتلقي العربي لمثل هذا الطرح الجريء لاسيما في قضية الجنس التي انبثق من خلالها ما يدل على وعي وثقافة وإدراك يتباين من روائية إلى أخرى، ولتحقيق هذه الأهداف عرضت الدراسة لخمسة وعشرين عملا روائيا أنثويا، توزعت مبدعاته في معظم أنحاء الوطن العربي، حاولت الباحثة أن توجه هذا التنوع في الاختيار للكشف عن الهموم المشتركة لدى المرأة العربية.

لذا قسمت الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، احتلت قضية "مفهوم النسوية في النقد والأدب" صفحات التمهيد، أما الفصل الأول فعنون بالرقيب والقضايا الموضوعية، واعتنى الفصل الثاني بالرقيب والسارد ووجهات النظر، وعرض الفصل الثالث لقضية الرقيب والزمن، فتلاه الفصل الرابع ليعرض عنصرا يتلازم والزمن، وهو الرقيب والمكان، أما الفصل الأخير فاحتل متنه قضية الرقيب وشعرية اللغة، وأخيرا جاءت الخاتمة لتعرض أبرز ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

Abstract

الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية

رنا عبد الحميد الضمور

جامعة مؤتة، 2009

This study aims to discuss novels that are written by women. The most important and the most deductive case in this subject is how Arabian women (novelist) go beyond outhorities and break the rules of censorship to present political, religious, and social issues. Contexts display the fact that Arab women bursts all of what comes to here mind about these sensitive and critical issues regardless the power of censorship. She as well, refused all types of power and neglected them by special kinds of expressions techniques during the last two decades. internal and external type of censorship power have been ignored by her.

Furthermore this study examine Arab women subtle techniques and methods in breaking low and commet the ”taboo” especially sexual issues in which she shows great awareness and great wide cultural background. Also the study tries to discuss the extent Arab meeting views about this issue and how women differ in showing them.

Twenty five novel have been presented in order to meet this goal, all of them are feminine works, and picked up from all around the Arab world.

The researcher tried to vary the selected works in order to display Arab women shared burdens.

The study is divided in to four main parts which are: introuduction, preface five chapters and conclusion. The concept of “women hood in criticism and literature” occupied the preface the first chapter is declecated to the critical issues and the censor. the second discusses narrators and point of views. While the third one present the idea of time and censor. the fourth shows place and cwnsor relationship. the last one includes the issue of the censor and poetrical language. Finally, the conclusion presents the most important and main results of the syudy.

المقدمة:

حاولت الرواية العربية أن تواكب العديد من مستجدات الساحة الأدبية والثقافية، على الصعيدين العربي والعالمي، وظهرت النسوية في السرد العربي كردة فعل يتوقعها المتلقي لما حملته من أفكار ومبادئ تجذب إليها المرأة أكثر من الرجل؛ لأن النسوية كونت نواة استطاعت الروائية العربية –والغربية- أن تنطلق من خلالها، وتستغلها؛ لتعكس وتحاكي واقعها العربي المأزوم ثقافيا وسياسيا واجتماعيا وإنسانيا، فالنسوية حركة عالمية واجهت المرأة من خلالها العالم الذكوري حيث ارتبط في ذهنها بالظلم القهري الذي أوقعه مجتمعها عليها؛ لكونها خلقت أنثى، بينما رفع الظلم عن الذكر أحيانا لأنه خلق ذكرا لا أكثر، فتحول الصراع الأنثوي الذكوري الذي وجد منذ اللحظة التي خلق الله فيها الذكر والأنثى إلى أسلوب أدبي فكري لغوي، حاولت المرأة أن تستغله لتجعل من الهالة الذكورية نواة انطلاقها نحو تحرير مجتمعاتها من الظلم الذي وقع عليهما معا-الذكر والأنثى-؛ لأنهما يعيشان في مجتمع واحد ويتجرعان الظلم ذاته، مستغلة السيطرة الذكورية التي اتسمت بها المجتمعات العربية لتعلن ثورتها على الظلم الذكوري الذي رمزت به إلى كل ظلم يقع على الإنسان بصرف النظر عن جنسه البيولوجي سواء أكان ذكرا أم أنثى، وهذا ما تسعى النسوية إلى تحقيقه في تنظيراتها التي عكست الروائيات- في هذه الدراسة- بعض وجوه تلك التنظيرات.

ونظرا للمواجهة التي ستتعرض لها الروائية إذا ما حاولت نقد مجتمعها بكل ما فيه من قيم رسختها العادات والتقاليد في أذهاننا سواء أكانت إيجابية أم سلبية، فقد استطاعت أن تستغل اللغة الروائية الإبداعية؛ لتتوارى خلفها، وتحمّل شخصياتها مهمة البوح بما تريد دون أن تعرض نفسها للمواجهة المباشرة مع الآخر الذي يندرج تحت مسمى الرقيب- سواء أكان رقيبا ذاتيا أم خارجيا-، فاستظلت بمظلة النسوية لتفرغ من خلالها ما توالى على المرأة عبر العصور المتلاحقة من كبت وظلم واستلاب لحقوقها ومكانتها التي تحكم فيها الآخر الأقوى –الذكر- غير مراع لحكم الشريعة أحيانا وللمكانة التي كرّم الله بها المرأة أحيانا أخرى، ونظرا لحساسية موقع المرأة في المجتمع وطبيعة نظرة المجتمع لها من عدم إفساح المجال أمامها

للخوض في المحرمات الثلاثة –الدينية والسياسية والاجتماعية- لما تحفل به هذه المجالات من حساسية وخصوصية في تعاطيها التي طالت الرجل أيضا، فكيف الحال إذا ما أقدمت المرأة على الخوض فيها بشكل مباشر .

ورغم الصعوبات والعراقيل التي أحاطت بالمبدعة العربية من تكثيف الرقابة على أعمالها الأدبية ولا سيما السردية، فقد حاولت أن تطرح التابو بأشكال متعددة، تراوغ من خلالها الرقيب و تعبر في ذات الوقت عما تريده دون مواجهة مباشرة معه أحيانا ، فضمنت أعمالها أساليب وآليات تختلف من مبدعة إلى أخرى ، يتضح من خلالها قدرة كل كاتبة على التميز والتفنن في الهروب من الرقيب، والتحايل عليه بأساليب أدبية ولغوية ، لذا عنونت هذه الدراسة بـــ"الرقيب و آليات التعبير في الرواية النسوية العربية" ؛ لتكشف ستر الأساليب والآليات التي تسلحت بها المرأة في سردها ، ولتستخلص ما وراء هذه الأساليب والآليات من أهداف معلنة وأخرى بقيت حبيسة ما وراء السطور تفتح أفقا رحبا من التأويلات التي تثري النص.

ومما دفع بي للكتابة في هذا الموضوع دون غيره؛ العلاقة التي تربطني بعالم السرد الروائي من اهتمام وتفضيل ورغبة في الكشف عن عالم الأنثى من خلاله، ولعل أبرز ما عمق لديّ فكرة الإقدام على خوض غمار هذه الدراسة ما وجدته في بحث أستاذي الفاضل المشرف على هذه الأطروحة "سامح الرواشدة"، الموسوم بـــ الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي" ، إذ كان النواة التي انطلقت من خلالها لأنعم النظر في قضية الرقيب وعلاقته بالسرد النسوي.

وواجهت هذه الدراسة مجموعة من العقبات والتحديات، و بالرغم من وجودها إلا أنها زادت العمل متعة وتشويقا ولم تفقده حماسته واندفاعه، ولعل أبرز تلك الصعوبات اتساع رقعة النسوية عالميا، مما ساهم في ظهور العديد من التنظيرات حولها فتوسعت دائرتها وصار من الصعب الإلمام بها كلها لكثرتها واختلافها أحيانا وتناقضها، ومن ثم إفادتها من العديد من المناهج النقدية والأدبية والإنسانية.....، فتشعبت وصارت تعاني من عدم إيجاد مسمى ثابت تندرج تحته فكل ناقد أو مبدع أو مفكر يتعامل معها وفق البنية الفكرية والأدبية التي ينطلق منها.

ومن العقبات أيضا صعوبة انتقاء الأعمال الروائية التي ستتضمنها الدراسة لكثرة الأعمال الإبداعية النسوية، ومن ثم خصوصية الموضوع الذي يملي اختيارا دقيقا لما يتفق والموضوع الرئيس وهو الرقيب، ولقد واجهت صعوبة في عملية البحث لإيجاد أبحاث أو دراسات تعالج هذه القضية فلم أعثر على دراسة مستقلة سوى بحث أستاذي الفاضل .

وقد تمت الإفادة في هذه الدراسة من مجموعة من المؤلفات التي رصدت للنسوية نظريا حيث كان معظمها مترجما نذكر منها على سبيل المثال الآتي: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، جانيت تود، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، ريان فوت، النسوية والمواطنة، سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، أما الكتب العربية التي عالجت هذه القضية نذكر منها: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، إيمان القاضي، السمات النفسية والفنية للرواية النسوية في بلاد الشام1950-1985، نازك الأعرجي، صوت الأنثى، محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، رجا بهلول، المرأة وأسس الديمقراطية في الفكر النسوي، أما المصادر التي تحدثت عن البناء الفني للرواية فقد أفدت من العديد منها نذكر أبرزها: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، جيرار جينيت، خطاب الحكاية، والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، كولن ولسن، فن الرواية. أما المصادر التي بنيت عليها فصول هذه الدراسة فقد بلغت خمسا وعشرين رواية تراوحت بين عدد من المبدعات العربيات يمثلن مجتمعات عربية مختلفة- الأردن، فلسطين، العراق، سوريا، لبنان، مصر، السعودية، الجزائر، تونس، الكويت-، ساهم تنوعها وتشكلها في إثراء العمل والكشف عن البناء الفكري والحضاري والثقافي لهذه المجتمعات .

ولتحقيق أهداف هذه الدراسة فقد اتبعت في إعدادها منهجا يقوم على الدرس الدقيق للنصوص السردية، درسا متأنيا قائما على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الظاهرة، ومن ثم تحليلها تحليلا فنيا وموضوعيا، حيث ستعنى

الدراسة بالدراسة الفنية والموضوعية لإبراز الظواهر والسمات التي تشكل جزءا من الأدب النسوي العربي لدى مجموعة من الروائيات

وهكذا قسمت الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، وسم التمهيد فيها بـــ"مفهوم النسوية في النقد والأدب" ليوضح البناء النظري والفكري والثقافي والنقدي الذي تشكلت من خلاله النسوية عالميا وعربيا ، مع مراعاة توضيح موقف بعض الروائيات-ممن تناولت الدراسة بعض رواياتهن-،من النسوية والقاعدة التي انطلقن منها أثناء كتابتهن لبعض أعمالهن الإبداعية.

أما الفصل الأول فقد عنون بالرقيب والقضايا الموضوعية، تم فيه معالجة قضايا التابو الثلاث التي استطاعت المبدعة أن تخوض غمارها رغم تماسها مع الرقيب، فاحتوى الفصل على الرقيب والقضايا الدينية ومن ثم الرقيب والقضايا السياسية وأخيرا الرقيب والقضايا الاجتماعية، وهو من أكثر القضايا التي أثارت الرقيب وشكّلت موقفا قد يكون معاديا للمرأة أحيانا، خاصة عندما تعرضت لبعض القضايا الاجتماعية الحساسة كالجنس، بصرف النظر عن طبيعة العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة كالزواج أو العلاقات المحرمة، أوالعلاقات المثلية، وهكذا جاء الفصل ليوضح بعض المواضيع التي خاضت فيها المرأة متمردة على التابو والرقيب؛ لتعلن موقفها من الآخر والكون وحتى من ذاتها.

ومثّل الفصل الثاني الموسوم بـــ"الرقيب والسارد ووجهات النظر"بعدا آخر يتضح فيه بعض أساليب تحايل المرأة على الرقيب ومراوغته،من بوح صريح مباشر أو غير مباشر لجأت فيه إلى الاعتماد على السارد لتحمّله مسؤولية ما يقول خاصة وأنها أوكلت مهمة البوح بالتابو للذكر في معظم الأحيان، من خلال تعدد أصوات الرواة التي عكست وجهات نظر متعددة ، تحاكي الواقع في أحيان كثيرة ،ولم تدرس الباحثة في هذا الفصل الرواة بالشكل التقليدي الذي نظّر له (جان بويون)، بل تم تقسيم الرواة إلى ثلاثة أنواع أفرزتها نصوص هذه الدراسة وهي : السارد البديل، السارد متعدد الأصوات وأخيرا السارد المعلّق،إذ مارست كل مبدعة سلطاتها على رواتها بشكل يتفاوت عن غيرها من المبدعات، تثير الرقيب بأشكال ورؤى مختلفة متأثر بقدراتها اللغوية والأسلوبية.

وظهر عنصر الزمن الذي احتلّ الفصل الثالث-الرقيب والزمن- آلية سردية واجهت الروائية من خلاله الرقيب، بإسلوب أدبي فني تجذب من خلاله الزمن ليواجه الرقيب معها، مستغلة الزمن الخارجي الذي أبدعت نصوصها فيه وواقعيتها والعالم الخيالي الذي نسجت فيه خيوط عملها محاولة فيه محاكاة واقعها الذي عاشته أو ستعيشه، ولقد راوغت الرقيب بتقنيات الزمن الخارجية والداخلية من خلال علاقة الترتيب والديمومة، والديمومة كما هو معلوم تعمل على تسريع السرد أو تبطيئه، لذا صار الزمن إحدى آليات التعبير التي وظفت للتحايل على الرقيب.

أما الفصل الرابع الذي اعتنى بدراسة "الرقيب والمكان" فقد احتوى على الأمكنة التي تمّ خرق التابو فيها بأساليب تثير الجدل أحيانا؛ إذ قلبت بعض الروائيات دلالة بعض الأمكنة من مغلقة إلى مفتوحة ومن مفتوحة إلى مغلقة، لتومئ إلى المتلقي بإشارات خفية عن أهمية المكان وقدرتها على توظيفه بشكل يجعل الرقيب غير قادر على حزم أمره أحيانا، لذا قسمنا المكان إلى أمكنة مفتوحة تمثلت بـــ: المدينة والمقبرة، وأخرى مغلقة تمثلت بـــ: البيت، الحمّام،المقهى.

ونظرا لتنوع البناء الفني اللغوي النسوي الروائي وثرائه فقد خصص الفصل الأخير " للرقيب وشعرية اللغة"، وتم اختيار الشعرية لما لها من دور في تحقيق السمات الشعرية في لغة الرواية التي اشتبكت والرقيب، فحصرت الدراسة ببعض مظاهر الشعرية المشتركة بين الروائيات، اللواتي استطعن من خلالها التحايل على الرقيب، ومن هذه المظاهر : شعرية الحوار، شعرية الحذف، شعرية التعبير المموّه،شعرية اللون، شعرية العنوان.

أما ما توصلت إليه الدراسة من نتائج فقد تحصلت عليها الخاتمة التي احتوت على أهم ما انبثق عن النصوص التطبيقية من نتائج وأفكار ورؤى ساهمت في إيجاد خط نسوي روائي أدبي يفسح المجال أمام المرأة لتحرر ذاتها ومجتمعها الذي تعيش فيه.

وأخيرا أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان من أستاذي الفاضل سامح الرواشدة المشرف على هذه الدراسة، فقد كان نبراس علم نهتدي بهديه، وموردا عذبا طيبا ننهل من علمه وسعته الثقافية، وحصافته اللغوية، إذ لم يضّن علينا بعلمه

وجهده ووقته ورحابة صدره، وتوجيهاته البرّاقة التي بها استقامت هذه الدراسة الذي استنزف بتوجيهاته لنا أقصى طاقاتنا، موجها ومنبها أحيانا، وناقدا ومقوما أحيانا أخرى، بحزم المعلّم ولين الموجّه. كما أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور نبيل حداد، والأستاذ الدكتور يحيى العبابنة، و الدكتور طارق المجالي الذين تكبدوا عناء قراءة هذه الدراسة التي ستفيد من توجيهاتهم وتقويماتهم ما استطاعت إلى ذلك سبيلا.

وبعد فإن هذا العمل يبقى عملا بشريا يعتوره ما يعتور البشر من نقص ووقوع في الخطأ، فإن حدّت عن الطريق السوي فإنني أعتذر بأنه جهد بشري قابل للملاحظة والتقويم، وإن أصبت فبتوفيق من الله وهديه.

والله أسال التوفيق والسداد

التمهيد

مفهوم النسوية في النقد والأدب

ظهرت النسوية في النقد الأدبي إثر حركة أنثوية إبداعية، نتج عنها مجموعة من النصوص الإبداعية في شتى المجالات، مشكلة خصوصية نسوية تميّز كتابتهن لا سيما السردية منها، تحاول من خلالها أن تؤسس لإنسانيتها التي أفقدها المجتمع الكثير من مظاهرها، معلنة أنها إنسان يبحث عن حريته من خلال صوته هو لا أصوات أخرى قد تعبر عن قضيتها بشكل جيد، لكن من يعاني الشيء ويتجرع حنظله أقدر على النضال والدفاع عنه ممن يصف معاناة الآخرين دون أن تلذعه نيران المعاناة ولهب المقاومة والكفاح.

وأخذ الصوت النسوي يتبلور في بوتقة الأعمال الروائية عاكسا المراحل التي مرت بها المرأة، لتشكل ما يسمى"بالأدب النسوي"، وقبل الخوض في مقومات هذا الأدب، والعوامل التي تشكل من خلالها، والصعوبات التي واجهته لا بد من الحديث عن الآراء والأفكار التي تداولتها الساحة الأدبية النقدية العالمية والعربية حول مفهوم"الأدب النسوي"من مؤيد ومعارض لهذا المفهوم، ولكي يتأسس مفهوم الأدب النسوي كمصطلح أثبت نفسه في الساحة النقدية، يتراءى للباحث في القضايا الخاصة بالمرأة أن من أبرز الأسباب المهمة التي ساهمت في نضجه وتطوره، شعور المرأة نفسها بتحررها الذاتي من سيطرة الآخر على أفكارها دون وعي منها، إذ ترى (جوديث فيترلي) "أن المرأة يجب أن تتخلص من كل الرواسب، الكامنة في عقلها الباطن، لأنها أعتى وأخطر من الضغوط التي يمارسها الرجل عليها والتي يمكن أن تلمسها بسهولة اذا استخدمت عقلها الواعي، ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة وغامضة وزئبقية ومعتمة،وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها دون أن تدري"[1].

ولعل تحرر المرأة ذاتيا كان السبب الأول في ظهور ما يسمى بالأدب النسوي، هذا الأدب الذي دارت حوله الكثير من المناقشات والتساؤلات والمناظرات

---

[1] رائف، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 2003، ص661-662.

الأدبية."مصطلح الأدب النسوي مصطلح إشكالي، قيلت فيه أراء عديدة متباينة فبعضهم ينفيه لأن الأدب هو نتاج إنساني عام بغض النظر عن جنس من كتبه، وبعضهم يثبته لأن للمرأة خصائص تختلف عن خصائص الرجل"[1]

تختلف صفات المرأة من الناحية البيولوجية عن الرجل، مما ينعكس مباشرة في رصد العديد من الهموم والمشاكل التي يعاني منها كلا الطرفين، وقد تتلاقى هذه الهموم والمشاكل في أحيان عدة، لكن ما يميز تلاقيها عرضها من وجهة نظر خاصة تحكمها طبيعة المبدع وجنسه، فمثلا ما تعانيه المرأة من ظلم وقهر وإرادة مسلوبة في العديد من المجتمعات العربية، تعرض له بشكل يختلف عما يعرضه الرجل، الذي ينظر إلى الأمر من وجهة نظر المتفوق والمتميز دائما. ونجد من يخالف هذا الرأي ويذهب إلى أنه لا يوجد فرق بين قضايا نسائية وأخرى رجالية، وممن يوافق هذا الرأي علي الراعي الذي يتبنى فكرة عدم وجود "أدب يعنى بالقضايا النسائية ومشكلات المرأة وأدب آخر يعنى بهموم الرجل وأحوال حياته، فكلاهما المرأة والرجل يكونان خلية المجتمع، والأدب الإيجابي الراقي يعنى ويهتم بهما معا دون تفرقة، التفرقة فقط في نوعية الأدب، فهناك أدب إيجابي وراق ورفيع المستوى، وهناك أدب آخر رديء سلبي، هابط المستوى"[2].

ليست القضية رفعة الأدب أو رداءته فهذان أمران لا بد من الانتباه إليهما بصرف النظر عن جنس المبدع، ففي النهاية لا يعني المتلقي جنس المبدع بقدر ما تعنيه النوعية الأدبية التي وضعت بين يديه لقراءتها والاستفادة منها ونقدها، ولكن تكمن المشكلة الرئيسة في القبول بما يسمى بالأدب النسوي الذي استطاع أن يكون هوية مباشرة غير مموهة أو مستترة بحجاب أو ظل لآخر يسمح لها بالظهور أو الغياب، بل هو ردة فعل موفقة تجاه من يرى أن "نضال المرأة لم يكن قط إلا نضالا

---

[1] القاضي، إيمان، الر واية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950-1985)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1992، ص7.

[2] الراعي،علي، بين الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ص10.

رمزيا،ولم تفز إلا بما أراد الرجل التنازل عنه.لم تأخذ شيئا أبدا بل تسلمت ما أعطي لها"[1].

لو أن المرأة تسلّمت ما وصل إليها ووقفت عند حدوده لما استطاعت أن تكسر الحاجز الذي فصل بينها وبين الرجل، ولو أنها استكانت ورضخت للحلول التي فرضها الآخر عليها، لما استطاعت أن تثبت تمكنها من جعل الرواية العربية نافذة تعكس من خلالها قضيتها الذاتية،التي تتفرع من خلالها قضايا اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة واقتصاديّة....

بل وفقت في ترسيخ وتدعيم مبدأ أن"الخطاب الروائي يتأثر بما وصل إليه العصر، وما يتطور إليه من وسائل وأجهزة وأدوات تكنولوجيّة، وبما يحتدم ويتصارع فيه من قضايا ومفاهيم ومشاكل وقيم وعلاقات وقوى اجتماعية وعالمية، إن الخطاب الروائي هو إنتاج إنساني بكل ما يعنيه الإنتاج من معنى؛ ولهذا فهو جزء من الإنتاج الاجتماعي العام، ومن إشكاليات هذا الإنتاج العام، وليس إنتاجا من لا شيء من عدم، وإن تكن له خصوصيته الذاتية، وهو جزء من الواقع الاجتماعي وإن يكن رفضا لهذا الواقع، أو تكريسا له على نحو أو آخر وبمستوى أو آخر"[2].

وتسعى كل أنثى كما يسعى أي إنسان إلى إثبات هويته الخاصة كجواز سفر خاص به، كي يعبّر من خلاله العديد من الأجناس الأدبيّة والثقافيّة التي تعتنق مذاهب وأفكار ومبادئ شتى، إذ ما يقرؤه المتلقي من نتاجات أدبيّة يسعى صاحبها أو صاحبتها إلى إثبات ذاته أو ذاتها، وقضيته الخاصة به والعامة بشكل عام، كفيل بأن يجعله قادرا على الحكم والتأكيد"إن الذات هي غاية كل ايديولوجيا(أي الفرد في المجتمع) ودور الايديولوجيا هو ان تكون الناس كذوات"[3]ولعل سعي المرأة الدؤوب

---

[1] دي بوفوار، سيمون، الجنس الآخر، نقله إلى العربية مجموعة من أساتذة الجامعة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ،1971، ص5.

[2] العالم، محمود أمين، وآخرون، الرواية العربية بين الواقع و الأيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1986، ص15.

[3] بيلسي، كاترين، الممارسة النقدية، ترجمة : فؤاد عبد المطلب، دار التوحيد، حمص، سورية، ط1، 2003، ص107.

لدعم أسس بنائها النسوي جعلها تقدم فكرتهاالأيديولوجيّة التي تفوح منها رائحة الأنوثة الحربيّة بـــ"وجهة النظر المهيمنة"[1]فهي تقدم أفكارها ورؤاها بعدة زوايا ووجهات نظر لكن تبقى الفكرة الأساس هي المهيمنة، وهي البحث عن هوية نسوية خاصة تصلح لأن تتطور وتصبح جواز سفر يعترف بصلاحيته دون قيود وشروط تقلل من أهميته وشأنه.

وما السير الحثيث المتواصل في طريق الإبداع النسوي إلا محاولة خلخلة بعض المفاهيم السائدة في المجتمعات الذكوريّة والحد من هيمنتها، إذ يهيمن الخطاب الأبوي المستحدث على الساحة الإبداعيّة والنقديّة والاجتماعيّة، محاولا إخفاء ماديّة الخطاب النسوي الأدبي واستبعاده وإعادة تكريس الفصل والعزلة[2].

ولا تهدف هذه الدراسة بشكل رئيس إلى الفصل بين الخطاب كخطاب أنثوي وآخر ذكوري أو رجولي لأسباب بيولوجية بحتة، بل على العكس من ذلك ما نريد الوصول إليه هو أن المرأة استطاعت أن تجعل من خطابها خطابا خاصا بها وبكل من ينتمي إلى دائرتها البيولوجيّة والذهنيّة والفكريّة والإنسانيّة، وكانت مؤسسة لإبداع يحمل هموم انسانيّة واجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة واقتصاديّة... لكن بروح وأصوات إبداعيّة أنثويّة، جسّدت لهذه الروح بجسد أدبيّ روائيّ يحمل الصوت الذاتي الذي يعد الخيط الخفي غير المرئي الذي يرى فقط لمن ينعم نظره فيما بين السطور، وهو همها الأساس وقضيتها الجوهر، أليست بقادرة على الابداع كما يبدع الرجل بل وقد تتفوق عليه أحيانا بلغتها وأيديولوجيتها وفكرها الخاص بها، وإثر هذه الرؤية الخاصة. نؤيد ما رمى إليه نصر حامد أبو زيد في قوله:"إن الخطاب المنتج حول المرأة في العالم العربي المعاصر خطاب في مجمله طائفي عنصري،بمعنى أنه خطاب يتحدث عن مطلق المرأة/الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/الذكر، وحين تحدد علاقة ما بأنها بين طرفين متقابلين أو متعارضين، ويلزم

---

[1] أوبنسكي، بوريس، شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة :سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999، ص19.

[2] أبوالنجا، شيرين، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص14.

منها ضرورة خضوع أحدهما للآخر واستسلامه له ودخوله طائعا منطقة نفوذه، فإن من شأن الطرف الذي يتصور نفسه مهيمنا أن ينتج خطابا طائفيّا عنصريّا بكل معاني الألفاظ الثلاثة ودلالاتها"[1]

ولم تقتصر هذه النظرة الدونيّة للمرأة على المجتمعات العربيّة فقط، فمن ينعم النظر في الفكر الغربي الأوروبي، يلحظ بشكل جلي أن المرأة عانت من القمع والاضطهاد والظلم والمرتبة الدونية، بصرف النظر عن المجتمع الذي انبثقت منه، ولعل تنبه الحركات النسوية الغربية للحالة التي وصلت اليها المرأة كان السبب الرئيس في التنظير والتأسيس للأدب والنقد النسوي، وقد ظهرت النزعة النسوية في نهاية ستينات القرن العشرين كتيار مضاد للوضع الإنساني المهيمن الذي عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ومازالت، وكنتيجة طبيعية لمعاناة المرأة عبر العصور كان الهدف الاستراتيجي للأدب النسوي واحدا سواء بالنسبة لحركة تحرير المرأة أو بالنسبة للنظرية النسوية المعاصرة، وهو تغير أوضاع المرأة في المجتمع الذي اعتاد إهدار كيانها عبر العصور[2].

ويؤكد رامان سلدن أن الناقدات النسويات حرصن على فضح الموضوعية "الماكرة" للعالم الذكوري، يرى أن "فنظريات فرويد...تعرضت للتقويض بسبب نزعتها الجنسية السمجة، بافتراضها أن الجنسية النسوية يشكلها حسدها للذكر على العضو الذكري، والكثير من النقد النسوي يرغب في الإفلات من الثوابت والمحددات النظرية، ويود أن يطور خطابا نسويا لا يمكن إقرانه مفهوميا بالانتماء الى الموروث النظري المعروف(وربما بالتالي الذي أنتجه الذكور)"[3].

ولعل ما أكدته"سارا ميلر" في كتابها"الخطاب"يدعم الإبداع النسوي ووجوده وذلك بقولها:"إن العمل النسائي الحديث تحرك من كونه رؤية المرأة كمجموعات

---

[1] أبو زيد، نصر حامد، المرأة في خطاب الأزمة، نصوص للنشر والتوزيع، القاهرة، ميدان الدقي، ص21.

[2] ينظر:راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص652-654.

[3] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص188.

مضطهدة أوكضحايا لسيطرة الرجال الى محاولة لصياغة الطرق في تحليل القوة كماأظهرت نفسها وقاومت علاقات الحياة اليومية"[1]

ويظهر للمتلقي مجموعة نتائج أظهرها النضال النسوي كان من أبرزها تعدد المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالقضية النسوية، منها النقد النسوي، الأدب النسوي، الأدب الأنثوي وهكذا تنوعت المسميات بتنوع الأهداف والمطالب للحركات النسوية فمنذ عام 1791 عمدت "أولامب دوغج" إلى إصدار إعلان حقوق المرأة والمواطنة، ومن ثم كان القرن التاسع عشر أقسى القرون وأشدها وطأة على النساء، فاللائي استطعن الكلام من بينهن، كتبن مؤلفات جاءت عناوينها صرخة ألم وغضب من"ارتحالات امرأة منبوذة"1838 "لفلورا تريستان" إلى مذكرات ميتة_حية "لفيكتورين بروشيه"(1906)[2].

ونظرا لاختلاف المسميات من أدب نسوي، أنثوي، إنسي، كتابة البنات، أدب المرأة، نتج عن هذه التعددية وعدم الاتفاق على مسمى واحد تفريعات عدة، شكلت مجموعة من الأفكار والرؤى كل يؤيد رأيه ويعارض ما يخالف وجهة نظره، ونجد أيضا من يقف موقف الوسط لا بالموافق أو الرافض، ولتوضيح هذه الاختلافات والاتفاقات نعرض لهذه التقسيمات من خلال أبرز المنظرين لها.

إذ يرى "دانييل جولمان" أن السلوك الإنساني(المذكر والمؤنث) ،هو حصيلة تفاعل العوامل البيولوجية والثقافية والاجتماعية،وانطلق من أن ثقافة أي شعب هي خلاصة حضارته،وأن اللغة هي قوالب ومعايير هذه الثقافة، ومن خلال تعريفة للجنوسة gender وتفضيله على مصطلح النوع أفضى الى أن الجنوسة لا تشير إلى

---

[1] كامل،عصام خلف، إبداع المرأة العربية "رؤية سيسيولوجية"، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص22.

[2] غارودي، روجيه، فريدانيتي وآخرون، نقد مجتمع الذكور، ترجمة : هنريت عبود، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص73-75

الفوارق البيولوجية فقط بل إلى مجمل الأوضاع والأدوار المختلفة ليكون الرجل رجلا والمرأة امرأة[1].

وفي ما سبق إشارة إلى أن إدراك المرأة الطرف الآخر في الجنوسة لما تعانيه من تفرقة واستلاب للعديد من حقوقها هي وكافة النساء على اختلاف العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية، جعلها تستوعب القضية التي تبحث في أسبابها لتفند ردودا مقنعة توضحها وتؤمن لها إمكانية كسبها، وهكذا"يكون الوعي النسوي بابا يقودنا إلى إيجاد حلول لهذه المشاكل وإنهاء للتفرقة والوصول إلى مرحلة الانخراط في الحياة بكل أبعادها وجوانبها_كنساء_ولكن على مستوى واحد من التكافؤ والعدل، إن وجهة نظر المرأة تجاه جوانب الحياة التي تمسها تنبه المجتمع إلى أشياء وتثري من تجربته"[2]

وهكذا كانت الرواية من خلال رصدها للعديد من القضايا الواقعية التي تعاني منها بعض فئات المجتمعات، بإسلوب أدبي خيالي إحدى أهم الوسائل التي تكللت من خلالها جهود العديد من النسويات،اللواتي نظرن وأسسن لما يسمى بالأدب النسوي، ولتثبت أن الإنسانية ليست حكرا على المعنى الذكوري كما تقول سيمون دي بوفوار:"إن الانسانية في عرف الرجل شيئ مذكر،فهو يعتبر نفسه يمثل الجنس الانساني الحقيقي...أما المرأة فهي في عرفه تمثل الجنس الآخر"[3]وهكذا كانت سيمون دي بوفوار من أوائل المنظرين للنقد النسوي،كذلك فرجينيا وولف في كتابها"غرفة تخص المرء وحده"وقد ألقي بعض اللوم على وولف لكونها جوهرية؛فهي تؤمن على سبيل المثال بوجود جملةنسائية بصورة معترف بها في

---

[1] القلقيلي، عبد الفتاح، المرأة بين الحتمية البيولوجية والحتمية الاجتماعية، تايكي، ع 25، 2006، ص127.

[2] أبو بكر، أميمة، شكري، شيرين ، المرأة و الجندر إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2002، ص17.

[3] دي بوفوار، الجنس الآخر، ص4.

هيكلها وأسلوبها وكونها فردية بصورة كبيرة[1].وما يؤخذ على فرجينيا وولف في مراحل إبداعاتها الأولى هروبها من أنوثتها إلى عالم مخنث حيث يصل المذكروالمؤنث إلى حالة انسجام وتوازن كاملين، فهي ترى أن حالة الإبداع هي نقطة التوازن الخلاق بين العناصر الذكورية والأنثوي، وأن كل دماغ بشري فيه الأنثوي والذكوري إذ تقول: "تعيش في كل منا طاقتان، واحدة ذكرية والأخرى أنثوية،في دماغ الرجل تنتصر الطاقة الذكرية على الأنثوية، وفي دماغ المرأة تنتصر الطاقة الأنثوية على الذكرية، أما الحالة الطبيعية والمريحة فتحصل عندما تعيش الطاقتان سوية في انسجام وتعاون روحيين"[2]

وتقف فرجينيا مع الأدب النسوي، ولكنها ضد الحركات النسوية التي تعتمد الغضب والتمرد النسائي سبيلا لبروزها، بل تأبى أن تكون عاطفية أو انفعالية في ردود أفعالها، ولا يجب الثورة على أنوثة المرأة بل على ما تعانيه من ظلم واضطهاد، فتقول:"لم أعان من كوني أنثى،لقد عانيت من كوني إنسانة في أمة تعاني، ولكنني أعترف بأنني تألمت كثيرا لنساء عانين لمجرد كونهن نساء في مجتمع يعتبر (هاء التأنيث) نوعا من الرق، والمفجع هو أنهن كن يساهمن في ذلك باستسلامهن له واعتباره قدرا مقدسا لا واقعا اجتماعيا بحاجةإلى تبديل،شرطي الوحيد للمناضلة في صفوف الحركة النسائية هوأن تكون نسائية"[3]. وهكذا أصبح الأدب النسوي ليس بحثا عن حق التصويت الانتخابي، وتقويض السلطة الأبوية البطريركية فقط، بل تجاوزت هذه الأمور إلى قضايا أكثر خصوصية، تقود إلى أمور وقضايا بالغة الأهمية والخطورة .

---

[1] تنظر: جانيت، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، ترجمة : ريهام حسين إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص32-33.

[2] شعبان، بثينة، بين الأدب النسائي الانكليزي غادة السمان وفيرجينيا وولف، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد العرب، دمشق، ع186، تشرين الأول، 1986،متوفر عبر الانترنت. http://awudam.net/indexphp?mode=journalview@cahd=3@id=23787

[3] نفسه

وعلى هذا الأساس"فالنسوية مصطلح يمكن أن يوصف ككل الأفكار والحركات التي تتخذ من تحرير المرأة، أو تحسين أوضاعها،هدفها الأصلي، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام 1882، والنسوية توصف أيضا باعتبارها تأييد حقوق النساء على أساس تساوي الجنسين، وقد عرفت الحركة النسوية موجتين: الأولى هي فترة النضال من أجل اكتساب حق الاقتراع من عام1870 إلى عام1930، وذلك في معظم الديموقراطيات الليبرالية الغربية، والموجة الثانية هي فترة الثورة الثقافية النسائية بعد عام1968"[1].

وأول من أطلقت على نفسها مصطلح النسويةfeminist هي الفرنسية"هوبترين أوكلر"[2]، ويمكن لمصطلح النسويةfeminist "أن يوصف ككل الأفكار والحركات التي تتخذ من تحرير المرأة، أو تحسين أوضاعها بعمق هدفها الأصلي"، ونظرا لعدم اتفاق كل النسويات على رأي واحد أو فلسفة واحدة يقترح المنظرون الذي يدرسون النسوية أن يتم تقسيمها إلى فصائل من مثل: النسوية البرجوازية في مقابل نسوية الطبقة العاملة ونسوية قديمة مقابل أخرى حديثة، ونسوية اشتراكية مقابل أخرى ليبرالية[3]...

"وتنطلق النسويات الليبراليات في مجال الابستمولوجيا، من فكرة أساسية مفادها: أن المرأة ليست أقل أوأكثر عقلانية أو أكثر التصاقا من الرجل، بل هما يتمتعان بهذه الصفات بنفس المقدار... لا يجب علينا أن نستهين بأهمية مناداة أو إصرا ر النسوية الليبرالية على دخول المرأة في نادي المخلوقات العقلانية والموضوعية،ذلك أن اعتراف الرجل أو على الأقل الرجل الليبرالي ،بأن المرأة

---

(1) فوت، ريان، النسوية والمـ واطنة، ترجمة:أيمن بكر،سمر الشيشكلي، الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005، ص1.

(2) ينظر: نفسه، ص25.

(3) ينظر: نفسه، ص59-60.

مساوية له في هذه الجوانب يستتبع مطلبا نسويا بالإشتراك الكامل في صنع العالم، سياسيا، واقتصاديا وفي مختلف المجالات"[1].

وتتدرج النسوية الليبرالية من ثلاث نقاط: ميتافيزيقيا وهي أن الفرد كائن حر ومستقل بالطبيعة وهو أساس أي مجتمع، أمابستمولوجيا -المرتبة الثانية- فهي كائن عقلاني، يجيد حساب الوسائل المؤدية إلى الغايات، حيث تؤدي إلى الانطلاقة الثالثة التي انطلقت منها وهي الاخلاقية، فأخلاقيا: له الحق في العيش بحرية سعيا وراء تحقيق غاياته الفردية، أما من الناحية السياسية يلتزم الفرد بالخضوع للسلطة السياسية طالما استمدت شرعيتها من الموافقة الحرة[2].

إذن تستمد النسوية الليبرالية مبادئها من الفكر الليبرالي الذي يمنح حقوقه للإنسان بصرف النظر عن جنسه، و لم تسلم هذه –النسوية الليبرالية –من بعض الانتقادات التي وجهت إليها، إذ استندت إلى"المفاهيم والمباديء التي تحتويها الليبرالية لا تفي بحاجات المرأة ولا تعبر عن وجهة نظرها...إنها غير صالحة للنساء والرجال عل حد سواء"[3]

أما النسوية الماركسية فقد وجهت أنظار الماركسيين اللينينين إلى أن النسوية هي جزء من النضال البروليتاري العام الهادف إلى تحرير الكادحين، وتولي قضية النضال من أجل المساواة الاجتماعية للمرأة أهمية كبرى، باعتبارها عنصرا هاما في الحركة الديمقراطية العامة[4]، ويرى أحد النقاد الماركسيين "ريموندويليامز" صاحب كتاب "الثورة الطويلة"الذي نشر عام 1961م، أن الثورة الطويلة تتمحور في ثلاثة جوانب: ثورة ديمقراطية، وأخرى صناعية، وثالثا ثورة التوسع الثوري التكنولوجي خاصة تكنولوجيا الاتصالات، ولفهم الثورة يجب النظر إلى هذه

---

[1] بهلول، رجا، المرأة وأسس الديمقراطية في الفكر النسوي الليبرالي، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، ط1، 1998، ص55-57.

[2] ينظر: نفسه، ص40.

[3] نفسه، ص18.

[4] ينظرشايدولينا، لويزا، المرأة العربية والعصرتطّور الإسلام والمسألة النسوية، ترجمة : شوكت يوسف، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص32.

المكونات على أنها متفاعلة ومترابطة ترابطا عميقا وليست منفصلة، مما يؤدي إلى ثورة ثقافية أعمق، تعد جزءا كبيرا من أهم تجارب حياتنا؛ لذا يتم تفسيرها ولأجلها تدور الصراعات بطرق شديدة التعقيد في عالم الفكر والفن. وتصدت "جولييت ميتش" في كتابها"سلطة المرأة"عام 1971لهذا الرأي، إذ ترى أن الماركسية لم تطرح أي تحليل مادي لقمع المرأة، بل تنظر إلى تحرير المرأة على أنه مجرد أمر ملحق بالتحليل الطبقي[1].

وتختلف النسوية الماركسيةعن عدوتها الاشتراكية "الاشتراكية والحركة العمالية هما حليفان أساسيان للنساء من أجل الحصول على الحقوق السياسية، لقد تحقق هذا التضامن في النصف الأول من القرن التاسع عشر، غير أن الشعب الذي يوصف بالمزيج أكثر من أن يكون طبقة؛ كان يسعى بدوره لإقصاء النساء عن الحقوق السياسية، في حين أن تيار سان سيمون كان مشغولا بإزالة الظلم اللاحق بالبروليتاريا وبالنساء معا"[2]، وتركز "ايليانور ماكوبي" في مقال لها بعنوان "الهويات الثلاث للمرأة" أن النسوية الاشتراكية تعمل على إيضاح هويات المرأة والعمل على تكاملها لبعضها، إذ تقسم هويات المرأة إلى ثلاث هويات، تكمن الهوية الأولى في اعتبار النساء كائنات جنسية ما يسمح للمرأة بتشكيل علاقات داخل الجنس ذاته، ولا يتم التركيز في هذه الهوية على العلاقات الجنسية مع الآخر فقط، بل تركز في الهوية الثانية على أن وجود النساء كأمهات، هو الذي يمنح الحياة ويترك أثارا عميقة في حياة النساء والمجتمع، وتشير الهوية الثالثة إلى انتماء النساء إلى المجتمع كعاملات أو كمواطنات، ويقع على عاتق النساء توحيد الهويات الثلاث معا ودمجها كل حسب طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه[3].

---

(1) تنظر:جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، ترجمة:احمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص69.

(2) حلمي، جزيل، النساء نصف العالم، ونصف الحكم، ترجمة :عبد الوهاب ترو، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص32.

(3) ينظر: نفسه، ص96-97.

وتقرن جوليا كريستيفا بين الاشتراكية والفرويدية؛ لتوضح فكرتها بأن الجيل الجديد من النساء يتجلى في أوروبا الغربية بشكل اكثر وضوحا منه في الولايات المتحدة بسبب"قطيعة حقيقية في العلاقات الاجتماعية وفي الذهنيات أنتجتها الاشتراكية و الفرويدية، والحال أن الاشتراكية مع مكابدتها الآن أزمة عميقة كايديولوجية تدعو إلى المساواة، إنما تفرض على الحكومات والأحزاب من كل نوع توسيع الخبرات كما في الوصول الى الثقافة، أما الفرويدية بنفوذها السائد في الحقل الاجتماعي، فإنها تضع نزعة المساواة موضع المساءلة بطرحها مسألة الاختلاف بين الجنسين ومسألة فرادة الذوات، التي لا يمكن اختزال بعضها في البعض الآخر"[1].

وترى أيضا :"صحيح أن ثلاثة من المطالب الكبرى للحركة النسوية التأسيسية قد تحقق بالرغم من الانحرافات والعثرات، في بلدان أوروبا الشرقية، المساواة الاقتصادية والسياسية والمهنية، أما المطلب الرابع المساواة الجنسية والتي تنطوي على اباحة العلاقات الجنسية والاجهاض ومنع الحمل، فهي تظل ضحية التابوهات من جراء الاخلاقيات ... كما من جراء اعتبارات المصلحة"[2]

و تشترك المسميات النسوية السابقة جميعها في أنها تجعل المجتمعات بكافة أنواعها وأشكالها تعترف بالمرأة كائنا فاعلا، يساهم في بناء المجتمع، وليس عالة لا فائدة منه، بل له مطالب وأفكار ورؤى تسعى للتقدم في جميع نواحي الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية و...، وهي بهذا تسعى للقضاء على الاضطهاد الذي تعانيه وتواجهه والتخلص منه.

فقد يؤدي الاضطهاد النوعي والذي يعني شيوع تفوق الرجل على المرأة وسيادته عليها،من أجل تحقيق مصالحه الخاصة والعامة،إلى ثورة المرأة ودحضها لبعض الأفكار التي تصنفها في خانة المغلوبين على أمرهم المستكنين للظلم الذي يحيق بهم دون أدنى مقاومة،مما جعلها تغذ الخطى نحو التخلص من النوع الثاني

---

[1] كريستيفا، جوليا، زمن النساء، ترجمة :بشير السباعي، مجلة ألف البلاغة المقارنة، ع 19، 1999، ص197.

[2] نفسه، ص198.

من الاضطهاد الذي تواجهه، وهو الاضطهاد الأبوي البطريركي، الذي يمنح الأب سلطة دكتاتورية يتحكم من خلالها بأفراد العائلة ويلزمهم بالطاعة العمياء، ولعل سيطرة الأخوة الذكور على الإناث في العائلة هي تعبير عن استمرار النزعة الأبوية جيلا بعد جيل.

وينتج عن النوعين السابقين نوع أخير، وهو الاضطهاد القانوني الذي ينعكس في القوانين الوضعية والعرفية، التي تضطهد المرأة في حقوقها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهوما يعيق حركتها نحو العدالة الانسانية مع الآخر[1].

ظهرت "النسوية التفكيكية"كردة فعل على محاولات المرأة الحثيثة نحو التكامل الأسري والاجتماعي والعوائق التي حالت في العديد من الاحيان دون تحققه، إذ تميل معظم الإشارات منذ عصر أرسطو إلى الطبيعة البشربة الذكورية، وعدم النزوع إلى التقسيم الذكري والأنثوي، مما انعكس في النظرة الدونية لمكانة المرأة وما جعل"شارل فوربيه" يهاجم مثل هذه النظرة، بل وكان"أول من نظرإلى تقدم النساء نحو الحرية على أنه سبب أساسي للتقدم الاجتماعي العام، أما الأحداث الأخرى فهي تتأثر بهذه التغييرات السياسية، فهو يؤكد أنه ليس ثمة سبب يؤدي إلى التقدم أو الانهيار الاجتماعي بسرعة، قدر ما يؤدي تغير وضع النساء.إن اتساع نطاق المزايا التي تحصل عليها النساء هو السبب الأساسي في كل تقدم اجتماعي"[2]، وهكذا أصبح الإبداع الروائي الذي أبدعته المرأة نصا "لم يعد مجرد أداة للمعرفة بل أصبح هو نفسه ميدانا معرفيا مستقلا،أي مجالا لانتاج معرفة"[3].

وهكذا استطاعت النسوية أن تفيد من النقد التفكيكي وتتدرج إحدى مراحل تطور النسوية تحت النسوية التفكيكية، وهي بهذا تستند على جملة من الأفكار التي جاء بها الفيلسوف الفرنسي"جاك دريدا" وهنا لابد لنا أن نستذكر ما قاله دريدا"بأن

---

[1] ينظر: الحيدري، إبراهيم، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ،2003، ص12-14.

[2] أوكين، موللر، النساء في الفكر السياسي الغربي، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص18.

[3] حرب، علي، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص7.

نظام التعبير أو التمثيل البطرياركي (الذكوري) المسيطر في الثقافة الغربية، يستخدم القانون الرمزي(الكتابة) للإفصاح عن نفسه؛ ولهذا تقوم القصص النسوية بقلب النظرية البطرياركية أوالأبوية رأسا على عقب، وعن طريق التشكيك بواقع التمايز الاجتماعي الرمزي في الثقافة الغربية"[1]

ترنو المرأة في التفكيكية إلى النيل من الامتيازالفائق الذي حظي به الرجل؛ لذا لجأت إلى نصوصها الأدبية لتفكيك وزعزعة الكثير من الثنائيات كالمذكر/المؤنث، العقلاني/الوجداني، الحضارة/الطبيعة، وحاولت أن تدحض الهالة القدسية حول هذه الثنائيات، والتوصل إلى الأنثى التي تملك حق التفوق والتقدم في المجالات المختلفة، لاسيما الأدبي منها، وهي بهذا تزيل صفة الثبوت عن تلك الثنائيات، وتجعلها قابلة للمناقشة من وجهة نظر أنثوية[2].

ولم تقف جميع الناقدات والمبدعات النسويات مع التفكيكية، وفكرة ربط النسوية بها، فهذه"دينيس رايلي"تدفع بالتفكيكية بعيدا عن النسوية؛ لأن التفكيكية ليس لديها ولاء سياسي، أما"جين تومكنز" فيقلقها أن التفكيكية تصنف كل شيء وتحصره في اللغة، أما "مارجريت" و "تيفورد" فتريا أن التفكيكية تحاول أن تحيد أصحاب النظرية النسوية، ولا تأخذ الاختلاف الجنسي بجدية مكتفية باختزال العالم في اللغة.ورغم ما مرّ من انتقادات فإن التفكيكية تساهم من خلال ما تطرحه من تأجيل المعنى وعدم التحديد في الافصاح عن دعواها، بأنه يمكن فهم الحركة النسوية لا كمجرد نضال، لتأكيد الهوية بل لتأكيد الاختلاف، وتلجأ"لوسي إريجاري" وهي مفكرة تفكيكية إلى استخدام لغة مورفولوجية لتجد مداخل لغوية جديدة من شأنها أن تجعل النساء يتحدثن عن متعتهن المسكوت عنها، وغير قادرة على التشكل داخل

---

(1) جلال، مصطفى أحمد، التفكيكية والنسوية أفكار، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ع 151، نيسان، 2001، ص64.

(2) ينظر: نفسه، ص63.

مفردات الخطاب الأبوي،فهي تؤكد_اريجاري_أن متعة المرأة لا تقع في مكان واحد من جسدها، فالمرأة لا تكتب عن الجسد كجسد[1].

وهكذا تدخل التفكيكية في محاولات تفكيك ثنائية اللغة/المادة، فالنساء لسن مجرد مسألة لغة(شيء مجرد)أومسألة مادة أجساد خام إنما لغة ومادة في الوقت ذاته، وترى "جوديث باتلر" يجب على النسوية التفكيكية الاهتمام بالتراتب الجنسي الموجود ضمنيا في نظريات المادة حيث تتم النظرة إلى النساء من زاوية أنهن الجانب الأدبي للمادة، والرجال بوصفهم الجانب الأسمى للشكل والتجريد[2].

إذن تسعى النسوية للتضامن مع الفكر التفكيكي في البحث عن العدل، لذا جاءت النسوية بشتى المسميات التي اقترنت بها-ليبرالية، اشتراكية، ماركسية، تفكيكية- تسعى إلى الجمع بين هذه الأفكار والنظريات، وأخذ ما يخدم قضيتها الأساس"المرأة" والانطلاق تحت مسمى واحد مستقل يتأثر ويؤثر في الأفكار والآراء التي يتلقاها أو يبثها إلى غيره من المتلقين وهو"الأدب النسوي".

وقد يطرح تساؤل لماذا تم عرض تأثر النسوية ببعض المناهج النقدية الأدبية بداية، ومن ثم تأجيل الحديث عن التسميات المختلفة التي نعتت بها-نسوية، نسائية ، أنثوية، كتابة المرأة، كتابة البنات، الإنسى "ولعل سبب هذا النهج في الطرح الإشارة المباشرة أن مفهوم النسوية أدبيا ونقديا هو مفهوم غربي تأثرنا به نحن العرب إثر الترجمات التي وصلتنا، ويبقى غربي النكهة والجذور كحال موضوع دراستنا الرواية، ولعدم وضوح الرؤية النقدية التي ظهرت في بعض المصادر والمراجع التي أطلعنا عليها،فضلنا أن نعرض للفكر الغربي حول هذه القضية، ثم إفراد الساحة للحديث عن آراء المفكرين والأدباءوالنقاد العرب حول هذه المسألة، مازجين تأثرهم ببعض الآراء الغربية التي استندوا إليها في قبولهم أو رفضهم لما يسمى بالأدب النسوي.

---

[1] ينظر:إلام رانإ، النسوية والتفكيكية، ترجمة :شعبان مكاوي، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع15-16، 2005، ص96-99.

[2] ينظر: نفسه، ص99

وتجدر الإشارة إلى أن المجتمعات العربية وخاصة الإسلامية قد غبنت المرأة العربية كثيرا من حقوقها، مما يتنافى والشريعة الاسلامية التي حفظت لها كافة حقوقها بتشريع سماوي غير قابل للتغير أو التبديل، ولكن ما حفز الروائية العربية أن تعلن ثورتها على حالها المقموع وحقوقها المهضومة ما آلت إليه المجتمعات من امتثال لعادات وتقاليد وتشريعات، ليس لها صله بالشريعة الإسلامية، قائمة على أساس عبوديتها وخنوعها وسبي كرامتها. لذا كان ملجؤها هو الكتابة وكسر الحواجز والقيود، والتعبير بكل جرأة عن رفضها لآفات اجتماعية وسياسية واقتصادية جعلت منها كائنا ثانويا في هذه الحياة[1].

وأود في البداية وقبل عرض آراء المفكرات والناقدات والمفكرين والنقاد والأدباء، أن أعرض موقف بعض الروائيات ممن اعتمدت هذه الدراسة بشكل رئيسي على بعض إبداعاتهن الروائية، وموقفهن من الأدب النسوي، وقبل البوح بما عبرت به عن هذه المسألة، أود الإشارة إلى أنه على الرغم من اتفاقهن أو اختلافهن حول التسمية، إلا أنهن جميعا دون استثناء كن في نصوصهن التي رفدت هذا العمل بأمثلة ثرية، يتفقن دون وعي على أن المرأة هي بذرة النجاة بالمجتمعات العربية نحو التحرر، ونيل الحرية بكافة أنواعها وأشكالها، ولن ننكر أنهن كن على وعي مقصود بإيراد التسميات المختلفة للأدب النسوي في متون نصوصهن الإبداعية مما يثير إشكالية مقارنة النصوص بعضها ببعضها الآخر لدى المتلقي؛ ليكشف عن النبع الذي ارتوت منه.

---

[1] إن انفلات القلم النسوي من الرقابة الذاتية التي كانت تفرضها الأديبة على نفسها، كان الرصاصة الأولى التي جعلتها تستوعب الفكر النسوي الغربي، والحركات التحررية التي انبثقت منهن ولعل تجرؤ المرأة على الرقابة بأنواعها _ذاتية، اجتماعية، سياسية، اجتماعية، جعلها تبدع نصوصا روائيةاستحقت أن تترجم إلى لغات عدة، وكانت خير سفير يطلع الغرب على التطور الفكري والثقافي الذي وصلت إليه المرأة، والذي يعكس تطور المجتمع الذي تنتمي إليه.

فها هي إلهام منصور في روايتها الموسومة بـــ"حين كنت رجلا"تفرد ملحقا مستقلا بعد الانتهاء من سرد أحداث روايتها تعنونه بـــ"نحو تأسيس قول نسوي"[1]، وتشير إلى أنها تريد تغيير عنوان ملحقها بـــ"نحو تأسيس قول إنسوي".

تتساءل الهام منصور عن وجود مصطلحات: القول الذكوري والقول الرجولي، وغياب لفظ "امرأة" ليصبح قولها إما قولا نسويا نسبة إلى نسوة أو نساء وإما أنثويا نسبة إلى أنثى، لذا حاولت من خلال مناقشتها لكلمة امرأة: وهي مؤنث امرئ والمرأة مؤنث المرء، والمرء هو النكرة، فكان ما توصلت إليه"إذا عدنا إلى الجمع إلى كلمة نساء أونسوة نرى أنها قريبة من أن تكون جمع إنس، وإذا نظرنا إلى لفظة إنسان نرى أنها تعني الجمع بين الانسان إنسا وإنسى بدل رجل وامرأة كما هو الحال الآن؟ ويتبادر إلى ذهني اقتراح استبدال كلمة امرأة للتدليل على أنثى الذكر الإنساني بكلمة "إنسى"أو "ونسى"...ولهذا السبب رأيت من الضرورة أن نبحث معا عن اسم يخرج المرأة من اللاوجود إلى الوجود، يخرجها من وضعها كنكرة إلى وضعها كفاعل"[2]

وترى أن محاولات الحركات النسائية التي تساوى حقوق المرأة بالرجل عمل خاطئ، ويكمن الخطأ من الأساس الذي انبثقت منه المطالبة، وهو أن المرأة مثل الرجل تتمتع بنفس المقومات والقدرات، ويجب الانتباه إلى الفروقات البيولوجية بينهما وأن تبحث عن العدالة لا المثلية، ولهذا تؤكد أن الحركات النسائية التي لا زالت ناشطة لم تتوصل إلى نتائج مجدية، ودليل ذلك أن ما حقق للمرأة حتى الآن من مكاسب لم يغير شيئا بالنسبة لها، فهي ما زالت غير موجودة نكرة، والنجاح الحقيقي هو حين تجد المرأة قولها الخاص، قولها الذي يظهر الاختلاف فهي لا تتوجد إلا به[3]. ولذا يظهر اعتمادها في حديثها ومداخلاتها على المصطلحات والتعابير النسوية على"القول الرجولي للتدليل على قول الإنسان في الذكر، والقول

---

[1] منصور، الهام، حين كنت رجلا، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، أغسطس، 2002، ص193.

[2] نفسه، ص194.

[3] ينظر: نفسه،196-197.

الذكوري للتدليل على قول الذكر في الانسان،القول الإنسوي للتدليل على قول الانسان في الأنثى والقول الأنثوي للتدليل على قول الأنثى في الانسان،أخيرا سأستعمل مصطلح رجلة للتدليل على المرأة المناضلة في حقوق الحركة النسائية"[1]

وتناقش أهمية امتلاك المرأة لجسدها والخروج من دائرة ملكية الرجل لها، فيصبح قولها"امتداد للجسد، أو بالأحرى هو التعبير عن تفاعلات جسد الأنا مع الخارج بكل معاني التفاعل، إذن لكي يكون للأنا قوله الخاص، عليه أولا امتلاك هذه الآلة الأساسية التي هي الجسد،هنا نقيم ايجابيا مطالبة الحركات النسائية بحق المرأة في امتلاك جسدها"[2]، وتقف من بعض الروائيات موقف المعارض لأسلوبهن الكتابي وعدم فهمهن لطبيعة القضية النسوية وفحوى مضمونها، إذ تفتح المجال لوجود مفارقة بين كتابة الرجل والمرأة "نجد قولا إنسويا عند الرجل أكثر مما نجده عند المرأة ذاتها، لكني أجد أن الأمر طبيعي الآن، إذ إن الرجل يقول ذاته وهو مرتاح ومنسجم مع ذاته، ولهذا السبب يظهر في قوله الجزء الأنثوي الداخل في تركيبته،بينما المرأة ولأنها ترفض ذاتها لتتمثل بالرجل فهي تغالي بتبني قول الرجل فيأتي قولها أحيانا أكثر ذكورة من قوله، وكأنها تريد بذلك أن تدعم مطالبتها بالمساواة معه"[3].

وعلى أساس ما تبنته الروائية من تسمية المرأة بإنسى والأدب النسوي بالأدب الإنسوي، امتلأت روايتها بما يعبر عن وجهة نظرها الخاصة والتي زادت من خصوصية المطالب النسوية، ومقتها للتمييز العنصري بين الذكر والأنثى-كما حدث مع بطلة الرواية هبى-وكيف أن جسد الانسان وتصنيفه البيولوجي يكون أحيانا سبب شقائه؛ لفقر المجتمع إلى بعد النظر والتفكير السليم. ولعل عنونتها لروايتها بـــ"حين كنت رجلا" إشارة مباشرة إلى مؤازرتها الأدب النسوي، وتصريحها بأنه حان الوقت لأن تصبح المرأة هي لا هو، فلتصبح امرأة أو أنسى

---

[1] منصور، حين كنت رجلا،ص 195.

[2] نفسه، ص 198 .

[3] نفسه، ص208.

على حد تعبيرها فكلاهما يرفدان اتجاها واحدا،وهو أن النسوية فعل سياسي اجتماعي اقتصادي يعرض لمعاناة المرأة التي تعكس معاناة مجتمع بأكمله.

ويظهر الوعي باختلاف الفكر الغربي النسوي، وبعض مطالبه عن الفكر العربي النسوي لدى الهام منصور، من خلال ما أنطقت به إحدى شخصياتها في روايتها"أنا ،هي، أنت" "كانت سهام تريد أن تقول لأمها أن الحركات النسائية في فرنسا تدافع عن ذلك، وأن الأمر لا ينظر إليه هنا كما ينظر إليه في لبنان وفي المجتمعات العربية"[1]

أما الروائية سحر الموجى فيظهر تأثرها المباشر والصريح بإحدى أهم منظرات النسوية "كيت ميلت" في كتابها"السياسة الجنسية"، إذ تثبت سحر أفكارها النسوية من خلال بطلة عملها الروائي "دارية" التي جعلت اسم البطلة هو ذاته عنوان الرواية، وكأنه تصريح بانتصار العنصر الأنثوي على الطرف المقابل الذكوري في النص،ورغم معاناة دارية وهضم زوجها لأبسط حقوقها،جعلت المطالعة ملجأها الآمن الذي يشير إلى النسوية بشكل خفي وهو عالم الكتابة الذي صرحت المرأة بمطالبها من خلاله، والذي رفضه الرجل ورفضه لفكرة تحرر المرأة واعتمادها على ذاتها، لا أن تبقى طفيلية تقتات بما يمن به عليها فها هو زوج دارية يوبخها على قراءتها في الكتب النسوية:

"يمسك سيف كتابا مقلوبا على وجهه،ينظر إلى العنوان

-إيه ده؟

-"السياسة الجنسية"لكيت ميليت

-مش كتاب فاضح.ده بيناقش تاريخ الحركة النسائية في الغرب في الستينيات،حرب المرأة لحصول على حق التعليم والتصويت...

-انت مش مدركة تأثير الكتب دي عليك،تقرىء كتاب وتتحولي 180 درجة كأنه غير عقلك.

-بعض الكتب بتعمل كده

---

[1]منصور، إلهام، أنهي، أنت، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، تشرين الأول، أكتوبر،2000، ص28.

-يبقى انت انسانه معندكيش شخصية،أي شخص أوكتاب ممكن يغيرك..."[1]

يشير الحوار السابق بين دارية وزوجها إلى بعض المعاناة التي تعانيها المرأة العربية في مجتمع ذكوري بطريركي، إذ يستكثر عليها إنارة عقلها من خلال انفتاحها الفكري، ولعل في هذا الحوار إشارة خفية من المبدعة إلى أن الرجل يعي أثر النسوية في الفكروالأدب وسهولة وصولها إلى أيدي القراء، مما شكل خطورة ملحوظة تهز كيانه العاجي، الذي يحتمي فيه، وركزت الموجي من خلال شبكة العلاقات التي أوجدتها بين شخصيات عملها الروائي على بعض مصطلحات (كيت ميلت)، نذكر منها على سبيل المثال "مصطلح الأبوية وتعني حكم الأب وتسلطه لوصف قضية اضطهاد المرأة، وتضع الأبوية المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل،أو تعامل المرأة على أنها رجل ناقص"[2].

وتستمر الموجي في محاكاة قضيتها الجوهر النسوية، فها هي نور بطلة الرواية والتي نستمد من اسمها نواة التمرد والتغير تصرح:"ولا مؤاخذة ليه،إنتم الي يعرفكم لا يمكن يصدق إن الستات إيه.بيعانو من القهر في مجتمع ذكوري قال ذكوري قال!"[3]وما محاولة صوفي أن تكتب بحثها عن الساحرات في العصور القديمة والوسطى إلا اعلان صريح أن ما عانته المرأة ولا زالت تعانيه حاضر[4]،وترفض فكرة أن المرأة رحم لا أكثر[5].

صارت الكاتبة العربية تعي المسؤولية التي أوكلت نفسها لحملها، والنضال من أجلها، لذا تسلحت بوعي ظهر في نصوصها،وحس نقدي لازم ما وراء السطور، وبعض شخصياتها، فتصدير الكاتبة لأول صفحة في روايتها وقبل صفحة الإهداء "إلى كل الفراشات الصامتات المحصورات كالكلمات بين قوسين"[6]فيه

---

[1] الموجي، سحر، دارية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص46.

[2] سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص192.

[3] الموجي، سحر، نون، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص136.

[4] ينظر: نفسه، ص141.

[5] ينظر: نفسه، ص143 .

[6] العثمان، ليلى، صمت الفراشات، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص5.

وميض يشع بالثورة النسوية نحو الصمت الأنثوي، قبل الثورة على البوح الذكوري، فهن يملكن طوق نجاتهن، ويمسكن بأيديهن سكين خلاصهن،فهذه دعوة تدعمها الرواية بشكل جلي، على أن التغيير لا بد أن ينبع من الذات ليشمل الكل، فالإصلاح لا يتم إلا من الداخل إلى الخارج لا العكس. فالمرأة صارت تكره بنات جنسها "الأم أكرهها لأنها تجسد الخنوع، هذه العجوز أكرهها لأنها تجسد تداعي الانسان أمام الزمن، ونوارة هذه أكرهها لأنها مائعة لا تصلح للقيام بالدور المطلوب"[1]، ولعل مثل هذا الشعور يمثل إيذانا بالانفلات الرقابي الذي شعرت به الأنثى، بل تحديا للعديد من العوائق المصطنعة التي ملأت طريقها نحو التحرر،فأصبحت تميل الى التصريح لا التلميح و الإيماء، وإن كان التلميح أحيانا أعمق وأدل كما في الحوار الذي دار بين رفيف وعادل وهي تحاول قطع الشارع وبالفعل ليس المقصود الشارع الحقيقي بل كان رمزا للمجتمع الذي تعيش فيه رفيف، فتصرخ متحدية عادلا والفئة التي يمثلها محاولة خرق قوانين السير:

"-إذا كررت العملية فقدت كل الأضواء.

-اتحدى كل الأضواء

-بما فيها الاخضر؟

-الضوء الأخضر،رشوة ومؤامرة،يمهلوننا حتى يحققوا أهدافهم وما تبقى يلقون به للمشاة

رفعت قبضتها وهزتها:

-أتحدى كل الأضواء

-ستدوسك العجلات يوما.

-أكون قد قطعت الشارع

-ستدوسك وسط الشارع، ولن تصلي باب العامود.

-أكون قد أعطيت المشاة مثالا

أحس بالضيق والنفور.مد يده وسحب ذراعها وضغط.

---

[1] خليفة، سحر، الصبار، دار الآداب ،بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص169.

-اعقلي

صاحت

-اترك ذراعي

-أنت بحاجة للضوابط

-وهل أنت ضابط"[1]

يتضح أن قضية المرأة أصبحت قضية وطن، وهذا هو صلب النسوية، أن الخاص صار سبيلا الى العام، وهي بهذا -النسوية- تعزف على وتر حساس يدمي القلب العربي، وهو القضية الفلسطينية التي تلتقي بالنسوية في كثرة التنظير والكلام لكن دون وجود نتائج مرضية، فما زالت المرأة تعاني وما زالت فلسطين محتلة، ولعل حنكة سحر خليفة ودمجها لهذين الموضعين جعلا ثلاثيتها- الصبار، عباد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية -تؤكد أن الصوت الأنثوي الإبداعي قادر على تحدي العقبات بشتى أنواعها لتصل إلى نتيجة مفادها أنه لا يتم تحرر الأوطان الا بتحرر النساء ،مما جعلها تضع المسؤولية على كاهل الرجل المتملق المتذبذب الذي لا يشعر بالمسؤولية، فترى رفيف عادلا "ضبطته فهو ككل المثقفين متذبذب...يطبقون على العام مالا يطبقونه على الخاص، وتذكرت موقفه أمام الأضواء أنت بحاجة للضوابط...قضية الوطن مختلفة عن قضية المرأة؟ بل هذه من تلك ولا مجال للفصل، قضية المرأة جزء أساسي من قضية الوطن يحلون عقدهم على حسابي فأتعقد وأعقدهم معي، والحلقة النهائية تدور وندور معها"[2]. وتعلق سحر خليفة أنه يوجد أدب نسوي وآخر نسائي، والفرق بين الاثنين أن "الأدب النسائي تكتبه نساء، أما الأدب النسوي فهو الذي يعي ويتبنى القضية النسوية، أعني قضية المرأة في العالم العربي...والسؤال هل صوتي يعبر عن ذاتي فقط باعتباري أديبة، أم هو أوسع من ذلك؟ فإذا كان صوتي يعبرعني أنا فقط أنا سحر خليفة التي اخترقت كل الحجب،فهذا ليس بفخر كبير ،وإنما هو مسؤولية وشرف أن يكون

---

[1] خليفة، سحر، عباد الشمس، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص10-11.

[2] نفسه، ص17.

صوتي، أوسع من الصوت الفرداني الذاتي، وأنظر إلى قضايا المرأة التي تعوق نموها وتطورها، ومشاركتها في قضايا شعبها وحضارتها"[1].

وتساند رجاء الصانع ما ورد سابقا بما حملته لإحدى شخصياتها لتبثه لنا على لسان الساردة: "هل يشعر الرجل بتهديد لسلطته عندما يرى بوادر تفوق المرأة؟ هل يخاف الرجال من استقلالية نسائهن؟ وهل يظنون أن استقلال المرأة وتحقيقها لذاتها هما اغتصاب غير مشروع لصفة القوامة التي أثبتها الله لهم؟"[2]، بل صارت المرأة تثير مواضيع لا يستطيع حتى الرجل أن يتحدث فيها بشكل صريح في إبداعاته "يستهجن الجميع جرأتي في الكتابة، ويلومونني على ما أثيره من مواضيع" التابو" التي لم نعتد مناقشتها في مجتمعنا بهذه الصراحة وخاصة من قبل فتاة صغيرة مثلي،ولكن لكل شيء بداية؟"[3]

ولعل ما قالته الشخصية الروائية هو رأي رجاء الصانع الشخصي، وتعبيرها عن موقفها من النسوية بشكل صريح، وأنها مع أن تمتلك المرأة زمام الحكي كما يملكه الرجل، وما سمح له أن يخوض غماره في ابداعاته هي أيضا قادرة على الخوض والنقاش فيه.

فالعمل الابداعي في النهاية هو"عمل تشكيلي،بمعنى ما،وهو تكوين لعالم كامل وفق رؤية خاصة للمحيط تحتويه وتتجاوزه بمستويات مختلفة باختلاف مبدع عن آخر يقيم الشاعر في قصيدته،كما الفنان التشكيلي في لوحته عالما له بناؤه ومنطقه الخاص،فلدى كل مبدع نشاط جدلي مستمر بينه وبين العالم"[4].

---

[1] برادة، محمد، رواية المرأة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 17، ع1، صيف1997، ص442-443.

[2] الصانع، رجاء، بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7 ، 2007، ص92.

[3] نفسه، ص113.

[4] الملحم، إسماعيل، شهوة الكتابة وسلطة النقد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع430، شباط 2007.
http://awu_dam.net/index.php?mode=journals_cont&catId=3&journalId=3&id=914

أما ليلى الأطرش فترد على سؤال وجه لها "هل جنسوية الكاتبة هي الفاصل في الأدب الذي تكتب؟ فتجيب"لا علاقة للموهبة والقدرة بجنس الكاتب إذ كانت المرأة قد دخلت ميدان الكتابة منذ قرن فلا يجوز أن نسأل عن علاقتها بالأدب؛ لأنه عالم الكتابة ومحيطها الطبيعي اذا ما توافرت لها شروط الإبداع، وليست الكاتبة دخيلة على الأدب لنحدد علاقتها به، ولا هو مجال للآخر، وغزته عنوة"[1].

ويوجد من الروائيات من تحاول أن توصل صوتها الأنثوي وتجعله يتغلب على الصوت الإنساني، وتفضل أن تجعل تجربتها في الحياة محركها الرئيس في إبداعها، وهذا ما تراه سلوى النعيمي صاحبة"برهان العسل" اذ تقول:"أنا امرأة قبل أن أكون انسانا،تجربتي تنبع من أنوثة تحكم منظومة وعيي الفطري،وأحب أن يتحسس القارئ أنوثتي في النص"[2]

أما علوية صبح فقد كتبت بحس أدبي نسوي في روايتها "مريم الحكايا"، إذ عالجت قضايا سياسية واجتماعية ودينية بأسلوب أنثوي نسوي يشي بقدرة ابداعية تثير المتلقي فهي تقف في صف النسوية، إذ تعرفه بأنه"مذهب فكري متعدد الأبعاد والاتجاهات، لم يتحزب أو يلتحق به عربيا،نتاج كتابي جدير بالدراسة يؤهله لوضع أحكام ومعايير ابداعية تميزه في المضمون والشكل"[3].

وتشير إلى أن النقد النسوي فشل مرتين:مرة بما هو مشروع إيدولوجي، ومرة أخرى باعتباره مشروعا تحريريا لم يحصد من الانتصارات ما يكفي، فتغنم فيها الذكورة النصر والسلطة، وتبقى الأنثى تابعة ومملوكة، وإن شاركت فمشاركتها هامشية/مهمشة أوظرفية أو اتباعية،تماما على ما هي الحال في الكتابة"[4].

---

[1] علي، عزيزة، خفق أجنحةحوّارات نسائية في الأدب والفن "، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص133.

[2] الخوري ،ريم، سلوى النعيمي : في فرنسا أصبحت عربية أكثر من كوني سورية، تايكي، ع17، 2004، ص71.

[3] يسري، مقدم، النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية موهومة،متوفر عبر الانترنت ***www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=7440***

[4] ينظر: نفسه.

ونجد ليلى الأطرش وعالية ممدوح في روايتيهما يجمعان على أن الكتابة النسوية تنطلق من تجاوز التابوهات بعيدا عن السيطرة الذكورية، وأن القارئ مل من حرب الثنائيات الذكر/الأنثى، وتصرح هدى بطلة رواية "الولع" أن الذكر العربي محاط بهالات عدة أهمها هالة الفحولة، ولكن يجب على المرأة تجاوزمثل هذه الأمور:"في السبعينات كانت هذه الأمور تشغلنا،الجسد،والوجد،وإلهام الكتابة وأشباح الرجال الذين كنا نستطيع إبصار تأنيب وجدانهم وهم أمامنا،... أستطيع بالطبع تعداد خمسة عشر اسما بين شاعر وروائي وباحث ومسرحي وممثل وقاص لا أدري إن كانت تهولهم تلك الازدواجية الجنسية،ولو كانوا خارج العالم العربي لاستطاعوا النفاذ بصورة طوعية إلى دواخلهم والتوقف عن طرد أنفسهم من خانة الذكورة أو الأنوثة"[1].

وتذهب فضيلة الفاروق حسب نظرتها الخاصة إلى أن النساء تفوقن في السرد، وقلن ما لم يستطع الرجال قوله، وتشير إلى أن في أسلوبها الروائي انصياع لمزاجيتها النسوية فترد على سؤال وجه إليها بهذا الخصوص "أنا نسوية المزاج..شاء من شاء وأبى من أبى ...سيدتي ليس عيبا أن أكون نسوية، العيب أن أكتب سخافات وأكاذيب أحشي بها رأس القارئ؛ لاكتسابه بأية طريقة بالنسبة لي ساحة الأدب ليست حلبة سباق ولكنها ساحة نبيلة نقف فيها لنساعد الجميع"[2].

وتفصح صاحبة رواية"اكتشاف الشهوة"أن وضع المرأة الكاتبة متشابه من شرقه إلى غربه؛ لأن المشكلة لديهن تكمن في أنوثتهن ليس كعقبة في التعبير الأدبي لأنهن بلغن مستوى ثقافيا يسمح لهن بادراك لغة جسدهن، ولكن رغم هذا الادراك إلا أنهن لم يستطعن ايجاد جسد كتابي يترجم كل ما ادركته المرأة بعقلها وحواسها

---

[1] ينظر: الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، دار الآداب، بيروت، ط1، 2005، ص29.

[2] لحرش، نوارة، الروائية فضيلة الفاروق، جريدة اليوم الجزائرية،16-8-2007، http;www.shathaay.com\vb\archive\index.php.

كامرأة، ولهذا كثرت الكتابات النسائية، واتسم بعضها بصفات تقلل من شأن أهميتها كخلوها من المحتوى الفكري والكتابة من موقف ضعف وقصر النص المبدع[1].

ويتضح مما سبق أنه رغم اختلاف الروائيات في أساليب سردهن والقضايا اللواتي عالجنها، واختلاف البيئات الجغرافية اللواتي انبثقن منها، إلا أنهن اتحدن في القضية الرئيسة التي عرضن لها، وهي "النسوية"، ومهما بلغ مدى الاختلاف بين روائية وأخرى في نقاط جوهرية أوجزئية فإن نسويتهن كانت حلقة الوصل التي جعلتهن يشكلن دائرة واحدة تدور في فلك موضوع واحد، لهذا كانت نصوصهن هي السبب الرئيس مع غيرهن من المبدعات في ظهور ما يسمى بالنقد النسوي الذي وجه للأدب النسوي من قبل العديد من النقاد والمفكرين، والأدباء، وهذا ما سيتم مناقشته في الصفحات القادمة.

تهدف النسوية إلى محاربة الجنسوية، وهي"علاقة اجتماعية للذكور فيها سلطة على الإناث وهي سلوك وسياسة ولغة وأي فعل آخر يصدر عن رجال أو نساء، تعبر عن وجهة نظر مؤسساتية ونظامية وشاملة ومستمرة تقول بدونية المرأة ...والجنسوية بحسب سوزان ساندرز فلسفة غير واعية مؤسسة على القول إن الرجال الاختيار الاول في كل أمر"[2]، لذا كان ظهور التنظيرات للجندر نتيجة مباشرة للحركات النسوية ومرحلة من مراحل تطورها، فهي ترفض الفصل على أساس بيولوجي –كما مر في الصفحات السابقة –وتعلق نوال السعداوي ان الرؤية النسوية منذ بداياتها تسعى لتقويض دعائم الجنسوية التي رسخت مبدأ التفرقة بين العام والخاص؛ فالعام هو مجال الرجال، أما الخاص فهو المجال الأصلح والأنسب للنساء، ولكن ما يظهره الواقع الاجتماعي ورغم مناداة الجنسوية بتساوي العام والخاص يقول عكس ذلك، إذ يقدم العام على الخاص، وخير مثال ذلك ما تشكله

---

[1] الفاروق، فضيلة، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، ع 36، أكتوبر،2003.متوفر عبر الانترنت، www.nizwa.net

[2] أبو ريشة، زليخة، اللغة الغائبة، نحو لغة غير جنسوية، مركز دراسات المرأة، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص20.

الأسرة من نظام خاص تسيطر عليه وتسوده الأبوية، لذا لجأت النسوية إلى تفكيك الأسرة وتحليل كل عنصر منها على حدة، ونقدت العلاقات الأسرية التي تحصر دور المرأة في الإنجاب والأمومة فقط[1].إذن تشكلت النسوية من مفاهيم سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية حتى صارت تنادي بشعار"ما هو شخصي هو أيضا سياسي"[2].

وما يلاحظ أن الواقع السياسي هو أحد الأسباب الرئيسة التي فجرت النسوية أدبيا ونقديا،ففي نهاية الستينات كانت أحداث ومظاهرات الطلبة عام1968 في فرنسا تحمل وعيا سياسيا واجتماعيا رفع من قيمة المرأة، وساهم في تبلور النظرية النسوية فصارت تظهر حركات تنادي بتحرر المرأة بزعامة نسائية بحتة،وهكذا كان الرافد السياسي سببا كافيا لإيجاد وعي نسوي، وهذا ما كانت تلوح بوادره لدى فرجينيا وولف التي تعد من أهم المنظرات والمبدعات في مجال الأدب النسوي، وتلاها "ماري ايغلتون" التي ثارت ردود فعل كثيرة حول كتابها "النقد النسوي الأدبي" كذلك "كاثرين سمبسون" في كتابها "غرفة وولف،بناء النقد النسوي"ومنه اقتحمت أدب الرجل وفكت شفرته؛ لتعلن من خلال أعمالها الأدبية عن مأساتها الحضارية والانسانية وإدانتها للحضارة والثقافة التي همشت دور المرأة[3].

وهكذا مرت الموجة النسوية بمرحلتين المرحلة: الأولى دعوة النساء إلى التحرر خاصة التمييز ضد السود في الغرب،كانت حركة السود هي أكبر الهام نحو حركة تحرير المرأة[4]، أما الموجة الثانية فهي اقتران النضال النسوي بالحركة السياسية الواعية. وتدعو بيتي فريدان إلى إعادة تشكيل كامل للصورة الثقافية الأنثوية بما يفسح المجال أمام المرأة للوصول إلى النضوج والهوية من خلال ما اصطلحت على تسميته"السحر الأنثوي"، فالأنوثة غامضة وغريزية وقريبة جدا من

---

[1] ينظر: السعداوي، نوال، المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص175-176.

[2] نفسه، ص177.

[3] ينظر: راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص655-657.

[4] ينظر:جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص61.

خلق الحياة، وأصلها إلى درجة أن العلم الذي صنعه الرجل قد لا يستطيع أبدا فهمها، والخطأ الذي وقعت فيه المرأة في الماضي حسب هذا المفهوم أنها كانت تحسد الرجل محاولة أن تكون مثله، بدلا من تقبلها لطبيعتها[1]، لذا صار النضال من أجل اثبات الهوية هدفا لا مفر منه وصارت النسويات ينهجن نهج سيمون دي بوفوار في ضرورة أن يتم إثبات الوجود لتأكيد الهوية.

دخل مصطلح الأدب النسوي الساحة العربية الثقافية و النقدية والأدبية في سبعينيات القرن العشرين، وقد لعبت الصحافة الأدبية دورا مهما في طرح هذا المصطلح للتداول الأدبي[2]، وهو مصطلح "مشروع وصحيح،يستمد مشروعيته لا من جنس الكاتبة،لا لأنها تكتب بعواطفها ولا لأن روايتها لم تنضج بعد النضوج المطلوب،ولكن لأن هناك سمة خاصة تميز الرواية النسوية، وهي الاهتمام بالموضوع النسوي وإبراز المعاناة النسوية، والوقوف عند بعض المواقف التي لا ينتبه لها كاتب رجل، وأن فعل فلا يؤكدها ويحفل بها كما تفعل الكاتبة"[3]

ولعل وجود الآراء المؤيدة لهذا النوع من الأدب والمعارضة يشي بمجموعة من العراقيل التي اعترضت طريقه،و أولى هذه العراقيل لماذا تكتب النساء؟"لماذا نكتب وفعل الكتابة أصعب من طلق الولادة هذه التي لا تميزنا ككائنات انسانية بقدر ما تميز جميع الكائنات المولودة في الطبيعة عن ذكورها!لكن طلق الولادة وجع آني ..أما الكتابة فهي وجع عقد...إذن لماذا نكتب ونحن ندرك أننا نضع أصابعنا المنذورة للحناء في أسيد الكتابة الحارق ؟"[4]

---

[1] ينظر: جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص65.

[2] ينظر: أبو سيف، ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص132.

[3] القاضي، الرواية النسوية في بلاد الشام، ص10.

[4] خميس،هلاناه تكتب النساء، تأملات في إشكالية إبداع المرأة ، نزوى، ع 14، ابريل 1998، متوفر عبر الانترنت
www.nizwa.net

تعامل كتابة المرأة وابداعها كاشكالية لا بد من البحث في جذورها،والغريب في السؤال لماذا نسأل النساء هذا السؤال،ولا يطرح على الرجال بذات الخصوصية التي يلح فيها السؤال على المرأة الكاتبة؟ أم أن الكتابة حكر على الذكور دون الإناث،أظن أن كل امرأة مبدعة يجب أن تجيب: نكتب لنفضح المستور من مخلفات الجهل التي كبلت أنامل المرأة المبدعة من بقايا دكتاتورية اجتماعية وسياسية واقتصادية وانسانية جعلت منها االرقم الثاني في كل شيء،تكتب النساء لأنهن الأقدر على التعبير عن قضاياهن ومشاكلهن بموضوعية وقدرة ابداعية لا تجرفها العواطف والمشاعر، ويجب أن يكتبن ويستمررن في الكتابة لإثبات وجودهن الذي يسعى الآخر إلى إلغائه والتقليل من شأنه.

فلذا صار حديث بعض النقاد عن المرأة في الرواية يشوبه الخلط فقليلا ما يفرقون بين المرأة بوصفها موضوعا،والمرأة بوصفها عنصرا رئيسا من عناصر بناء النص القصصي، ويؤدي هذا الخلط الى نتائج تؤثر سلبا في عملية البحث والدرس[1]، فصار الباحث يتخبط أحيانا في عشوائية استخدام المصطلحات لدى بعض النقاد والأدباء.

وأخذ الأدب النسوي مسميات متعددة لكنها ذات دلالات متقاربة، وأحيانا تكاد تكون متشابهة "قضية الإبداع النسوي قضية قديمة جديدة فهي قضية متجددة لكن مصطلحات الخطاب النسوي والنقد النسوي والنظرية النسوية مصطلحات تنتمي الى مرحلة ما بعد الحداثة، فقد ظهرت مع قضايا ومصطلحات أخرى من مثل:الأدب الكولونيالي، والنقد الكونيالي، وكتابات الزنوج، وعلم النص، والتاريخانية الجديدة، ونظريات الخطاب والنقد الثقافي"[2]، ولتأثر النسوية كخطاب أدبي بالقضايا السياسية والاجتماعية والسياسية... يميز شكري عزيز الماضي بين الخطاب النسوي والخطاب النسائي، "فالخطاب النسائي يدل على الأعمال والكتابات التي يبدعها

---

[1] ينظر:خليل، إبراهيم، شخصية المرأة في الرواية النسوية :ليلى الأطـرش أنموذجـا، مجلـة أبحاث اليرموك، مج14، ع1، 1996، ص85.

[2] الماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط2، 2008، ص210.

الرجال والنساء معا وتقف مع المرأة وتعالج قضاياها وأحوالها وتاريخها وسبل تحررها.أما الخطاب النسوي فيدل على الأعمال الإبداعية التي تنجزها النساء فقط"[1]، ويصرح بأن الإبداع النسوي هو"الإبداع الذي تنجزه النساء سواء أكان متصلا بقضايا المرأة والمعايير المزدوجة أم معالجا قضايا أخرى عامة"[2].

ويلجأ بعض النقاد إلى تمييز الأدب النسوي من خلال الرجوع إلى المعجم اللغوي، ليكون الفيصل في حل قضية اختلاف المسميات، فمثلا لا يصلح (الأدب المؤنث)كتعبير عن الإبداع النسوي لأن المؤنث والمذكر صفتان لغويتان،لا ترتبطان بحقيقة الانتماء النوعي، فهناك المؤنث الحقيقي والمؤنث المجازي، وأما لفظة نسوي ونسائي، فالنسوة والنساء جمع المرأة وكلا المفردتين صالحة لأداء المعنى المقصود، لكن المعجم يضيف الى معنى لفظ النساء إضافة ترجع عليها مفردة"النسوة" ذلك أن النساء يكون جمعا للمرأة اذا كثرت النساء[3]، وهذا من الأسباب التي حرضت محمد عبد المطلب إلى الميل لاستخدام التعبير النسوي وتفضيله على باقي التسميات واعتمادها في كتاباته النقدية، ويوجد من يتحمس للنسوية[4] ويجعلها تحتل متون كتب نقدية، تضع أمام المتلقي العربي الإرهاصات التي ساهمت في تشكلها وما يدور حول المفهوم من خلافات، ويفضي حسين المناصرة: أن الكتابة النسوية العربية هي سليلة العديد من الأفكار النسوية الغربية، لذا حفت عملية التنظير لها بمخاطر قلة المصادر وتنوع المسميات والأطروحات التي تناولتها،ولكنه يقف مع الكتابة النسوية فهي"الكتابة التي تتمرد على كتابة الذكور أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل،ومن ثم كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي ترتب

---

[1] الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص215.

[2] نفسه، 216.

[3] ينظر: محمد، عبد المطلب، الأدب النسوي والثقافة، تايكي، ع27، ص10-11.

[4] ينظر: المناصرة، حسين، النسوية في الثقافة والإبداع،عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2007، ص 2-7.

عليها في تاريخها الطويل،مما جعل كتابتها لا تعبر عن ذاتها وإنما عن التمثلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها"[5].

وقسم الكتابة النسوية إلى طورين: الطور الأول ما قبل الكتابة النسوية الذي استخدمت المرأة فيه سقف كتابة الرجل وأرضيتها وهواءها في إطار المسموح به للمرأة اجتماعيا،كأن ترثي مثلما فعلت الخنساء،أما الطور الثاني فهو الكتابة النسوية التي بدأت تنتج ثمارها بعد الستينات،وأخذت على عاتقها على الأقل من ناحية المضامين والرؤى فتح جبهة صراع مع الرجل،وما يمثله من سلطات اجتماعية وثقافية واقتصادية وغيرها،ومحاربة تكوينها الجسدي إن قصد به التأثيم،وقد تتقن الكاتبة الكتابة بقلم الرجل كما قد يتقن الكاتب الكتابة بقلم المرأة،لكن كلا منهما يتقن الكتابة بقلمه الخاص به،في ظروفه الخاصة،مع مراعاة أن ظروف الكتابة النسوية قائمة على محاربة الرجل بصفته شيئا لا إنسانا[1]، ويقول حسين مناصرة: "من جهتي أفضل مصطلح الكتابة النسوية على مصطلح الكتابة النسائية لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية، ويجب ألا تفهم كلمة النسوية على أنها دونية اجتماعية كما في التصور اللغوي الشائع اجتماعيا"[2].

ويتضح تأثره في هذه الرؤية ببعض الآراء النقدية التي وقفت إلى جانب الكتابة النسوية ورفضت بحدة الكتابة الأنثوية؛ فالأنوثة تعني ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وتنضبط إليه، وترى أن لفظ الأنثى يستدعي من المرأة على الفور ودون مقدمات، وبشكل مباشر وظيفتها الجنسية وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والاستسلام والسلبية،لذا آثرت استخدام الكتابة النسوية لما فيه من رفعة للمرأة،وتقديمها الإطار المحيط بها من مادي وبشري في حركة وجدل دائمين[3]، لذا"إن الفهم النسوي للمصطلح يركز على التلاحم بين الخاص النسوي، والعام الاجتماعي بوصفهما بنيتين متداخلتين، تستدعيان التأكيد على علاقة حميمة بينهما

---

[5] نفسه، ص1.

[1] المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص3-7.

[2] نفسه، ص99.

[3] ينظر: الأعرجي، نازك ،صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، 1997، ص26-37.

لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة، مقابل الحرص الجمعي على احتواء هذه الكتابة، وضرورة دفن أية شوفونية نسوية جنسوية ضيقة الأفق تقصد اضطهاد الرجل والانعزال عن المجتمع، مما قد يفرض ثقافة نسوية غير سوية تفصل بين المرأة والمجتمع"[1].

وينضم إلى نفس الدائرة محسن جاسم الموسوي الذي يؤكد أن الكتابة النسوية لا تشكل اتجاها واحدا، ومن الخطأ أن يتم التعامل معها على أساس أنها تيار وحيد، فسمة هذه الكتابة الأساسية التباين والاختلاف داخل صفوف الحركة النسوية، وترك باب التساؤل مفتوحا أمام بداية الكتابة النسوية ونهايتها[2].

بينما تنظر شيرين أبو النجا إلى النسوية على أساس أنها مفهوم سياسي استمد جذوره من الغرب حيث لا تتلائم كلية مع الخصوصية الشديدة للمرأة العربية، وبهذا بقيت كلمة نسوي كلمة غامضة مبهمة لا تعني سوى التعصب للنساء،ولم ينجح في حل شفرة هذه الكلمة سوى من لهم فرصة الاطلاع على النظريات النقدية الغربية، وبذلك لا يساهم المطلعون على الآداب الأخرى سوى في إعادة إنتاج معرفة تمت صياغتها في مكان آخر، وفي سياق مختلف سياسيا واجتماعيا وثقافيا،وتتسع الهوة بين الأبحاث المنشورة والواقع الذي ينبغي نقده،فهي تعرف النسوية على أساس "التركيز على خصوصية المرأة العربية في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي وبالتالي الأدبي...فخصوصية الكاتبة العربية ...خصوصية شديدة معقدة مرتهنة بعوامل أخرى خصوصية متحولة وليست ثابتة"[3].

وتنطلق أبو النجا في نسويتها من الظلم الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة العربية،والتمييز العنصري البيولوجي بين الجنسين، وتسعى إلى كسر بعض المفاهيم المغلقة على ذاتها كالأنوثة التي ينظر اليها على أساس الجمال والرقة المائلة إلى

---

[1] مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص67-68.

[2] ينظر:الموسوي، محسن، جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص75.

[3] أبو النجا، شيرين،عاطفة الاختلاف "قراءة في كتابات نسوية"، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، 1998، ص15-16.

الضعف،والذكورة التي هي على العكس من ذلك، وهي كلها في منظورها مفاهيم عمومية وبدائية لا تحاول كسر القشرة الخارجية الظاهرية لتقدم تعريفات علمية، وأكثر ما يرعب الثقافة الأبوية هو أي بادرة تشير إلى إعادة صياغة التعريفات، إذ إن التغير في مفهوم الأنوثة المطلق يهدد الذات الأبوية، وبقاء الأنوثة مقتصرة على الشكل، يزيد من قوة الذكورة من حيث كونها فاعلا مؤثرا ومن هنا ينبع القلق تجاه الاقرار بوجود صوت أنثوي أدبي[1].

ولعل المتلقي الواعي هو الذي يملك القدرة على إدراك هذه التباينات والاختلافات النقدية والفكرية، ويستطيع أن يلج العالم الأنثوي لدى المرأة لا من البديهيات التي رسخها المجتمع في الوعي أواللاوعي لديه من انحطاط ودونية المرأة انسانا وإبداعا، بل من منطلق أنها كائن حي يملك حرية نفسه وفكره، يفتخر بأنوثته التي كادت تكون الشرارة الأولى التي فجرت ثورتها نحو التحرر الإنساني، تحت شعار النسوية، لذا كان تحكمها في جسدها عنوان أنوثتها وإحدى سبلها في قوة الطرح الأدبي الإبداعي لديه، مما ساهم في إثراء الساحة النقدية النسوية .

فينظر محمد نور الدين أفاية إلى الكتابة النسوية من زاوية تحكمها في جسدها البيولوجي والفكري لتعيد الاعتبار إلى إنسانيتها "أثمن قيمة تنشدها المرأة في كتاباتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به أشد الارتباط، وليس ينطلق من فضاء الاختلاف...الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرموز والكتابة سواء كان جسد امرأة أو رجل لان كل جسد يشكل نصا يتحدث إليه ويحاوره،يتخاصم معه،فالذات تعاني من كونها لا تتطابق مع صورتها حتى كانت الأكثر بهاء وجمالا والمراة تكتسب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه"[2]

ويقف أفاية إلى صف الكتابة والابداع النسوي؛ لأنها لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، بل تسعى لحل

---

[1] ينظر:أبو النجا، عاطفة الاختلاف، ص23.

[2] أفاية، محمد نور الدين، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الـــدار البيضاء، 1988، ص44-45.

تناقضاتها مع الرجل أو الأم أو المجتمع الذكوري بشكل عام، فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاتها، لتشكل دورا على القهر الوجودي العام الذي تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية، ولو أنها أرادت السيطرة فقط للجأت الى استعمال كتابة من نوع اخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة[1]، وفي هذا اتفاق مع الكتابة النسوية "التي تحقق كشف وازاحة عناصر المنظور الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب مقابل الأدب الرجالي بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة؛ لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كدينامية أساسية في تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع ومن ثم ينتمي للثقافة"[2]

وبناء على ما سبق يكاد معظم من يؤيد الأدب النسوي أو الكتابة النسوية أو الابداع النسوي أن يجمع على أن النسوية ليست حكرا على ما تبدعه المرأة من نصوص أدبية تحاكي بها الواقع بشتى مجالاته وأشكاله؛ ثائرة على الفكر البطريركي الذي جعلها في مرتبة دونية، فكأن نديتها للرجل ليست حربا جنسية أو جنسوية بل بحثا وراء حريتها الانسانية قبل الانثوية التي سلبتها إياها القوانين البشرية، جاعلة من الآخر سببا في سلبها حقوقها، فكان لجوؤها إلى الأدب لتفرغ فيه مكنونات نفسها وتبوح بمعاناتها لتكون سببا في تغيرها وحث الآخرين على الوقوف إلى جانبها، بل وتنبهم إلى أن التغير نحوالأفضل مقرون بها وبتحررها؛ لذا وجدت الأدب النسوي من أنجع الطرق لبث قضايا مجتمعاتها الانسانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية...من خلال قضيتها النسوية، ويتم تبني مصطلح النسوية في هذه الدراسة ايمانا بشموليته ورفعه شأن المرأة فكريا وأدبيا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا.

---

[1] ينظر: أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، ص35.

[2] الأعرجي، نازك، صوت الأنثى، ص36.

وظهر الأدب النسائي أحيانا كمرادف للأدب النسوي لدى بعض الأدباء والنقاد، ولكن في هذا مخالفة للصواب؛ لأن تقسيم الأدب نسائي وذكوري يضعف المرأة إبداعا وقضية، ويطرح السؤال الذي يطرح نفسه بنفسه هل يوجد أدب ذكوري وآخر نسائي؟ إذا أخذ الجواب بهذا الجمود والانغلاق فسيفقد الإبداع الأدبي الكثير من التميز والتفرد، وسينظر إليه على أساس بيولوجي ذكوري وآخر أنثوي، وهذا ما تحاول النسوية تخطيه بل تسعى إلى أن تجعل صوتها النسوي سفيرا لها يدخل كافة المجتمعات بشتى انتماءاتها وتصنيفاتها، ولا تهدف إلى جعل الذكر هو محط نضالها، فهي إن فعلت هذا تحط من قدسية إبداعها وتجعله دونيا لا يستحق أن يرقى إلى التعبير الروائي الأدبي.

تتساءل بثينة شعبان إن كان هناك ما يسمى بأدب النساء، فهي ترفضه إذ تسأل هل للأدب أعضاء تناسلية كي يقسم إلى ذكر وأنثى؟ وترى أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف؛ لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية،وهذا لا يعني طبعا أن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها، أو أن الرجال يكتبون بذات الطريقة، ولكن يوجد خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء من كتابات الرجال، وميزات أخرى تميز كتابات الرجال، وتؤكد أنه لا يجب الفصل بينهما بسبب جنس الكاتب بل يجب ان يندمجا معا ،وعدم السعي وراء الفصل لتحتل المرأة المرتبة الأولى فالأفضلية للذي قدرته الابداعية في نتاجه[1].

ورغم رفضها للأدب النسائي إلا أنها تقر بحتمية وجوده ،ولكن يكمن اعتراضها عليه في أنه"يصف خصوصية هذا الأدب، التي هي في هذه الحالة خصوصية نسائية وقد يكون الأدب المنتج من قبل هذه الكاتبة أو تلك وضيعا أو رفيعا بالمعايير النقدية الحيادية...كما أن النساء موجودات ويتميزن عن الرجال بخصائص نسوية كثيرة، ليس جسديا وحسب...بل تاريخيا حيث التنوع والاختلاف في الدور الاجتماعي"[2]

---

[1] ينظر:شعبان، بثينةقئة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب ، بيروت، لبنـــان، ط1، 1999، ص11—14.

[2] شعبان، بثينة، المرأة العربية في القرن العشرين، المدى، سوريا، ط1، 2000، ص92-93.

بينما ترجع يمنى العيد استعمال مصطلح الأدب النسائي في العالم العربي إلى مرحلة النهضة التي"أدرك فيها المتنورون أهمية دور المرأة في نهوض المجتمع، وهو ما استدعى تعليمها وأفسح لها،من ثم،امكان المشاركة في النشاطات الاجتماعية والثقافية والإنتاج الأدبي"[1]فهي تبعد عن الثنائية: أنثوي ذكوري، وما تنتجه المرأة لا يهدف إلى الاختلاف عن نتاج الرجل الأدبي بل"إن خطاب المرأة الموصوف بالنسائي، هو خطاب يؤكد حضورها الذاتي ويميزه، ويظهر النسائي في الخطاب الادبي العربي معنى الدفاع عن الأنثوية بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والانسانية، ومن موقع الندية يواجه"النسائي"لا الرجل بصفة الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا قامع ومتسلط"[2]وهي في تعريفها هذا تتفق والأدب النسوي لكنها تؤثر استخدام النسائي الذي ينظر إليه الأغلب على أساس الكتابة التي تتميز بأنها تصدر عن أنثى بصرف النظر عن الأفكار التي تطرحها، وتحاول مناقشتها، وتتفق ماجدة حمود مع بثينة شعبان في"أن استخدام مصطلح النسوية مثله مثل أي مصطلح لا يحمل دلالات تفضيلية، أي أننا لا نفضل أدب المرأة على أدب الرجل، فالأدب الحقيقي ليست له جنسية سوى الإبداع"[3].

ولعل استخدام بعض النقاد وخاصة الرجال لمسمى النسائي هو اعتراض صريح على النسوية والنسائية معا، بل يجب الاحتكام إلى جودة الإبداع، ولعل في هذه الرؤية إشارة إلى التفوق الذكوري، وعدم فسح المجال لتظهر على الشاشة الأدبية والنقدية التي كان له فيها نصيب الأسد"يجب ان ننظر للأدب كأدب دون أن نقسمه على أساس بيولوجي (ذكر-أنثى)لماذا في الأدب بالذات تصر على تقسيم

---

[1] العيد، يمنى، أدب نسائي في عالم عربي، جريدة الحياة، 20-5-2005. متوفر عبر الانترنت http://darstor.com\nohahammad.com\filse\130037.pdf

[2] ينظر: نفسه.

[3] حمود، ماجدة، الرواية النسوية السورية وخصوصية الخطاب، الموقف الأدبي، اتحاد الكتـــاب العرب، دمشق، ع361، أيار،2001 .
http://awu_dam.net/index.php?mode=journals_cont&catId=3&journalId=3&id=914

الأدب(نسائي-رجالي) لماذا لا يحدث هذا في الهندسة.فتقول هندسة رجالية وأخرى نسائية"[1]

ولا تخلو التسميات من الفوضوية وعدم الدقة "النسوي والنسائي لا نزال نتعثر في متاهاتهما،ونبعث بخصوصيتهما،نتداول في مقاربة الاشكاليات الابداعية والنقدية عشوائيا أو استنسابيا"[2]. يرى البعض أن الكتابة النسائية فيها قسمة عنصرية عنفية إذا ما قورنت بالكتابة النسوية، وتتسلح الأولى بمنطق الهوية الجنسية لترسخ في الأدب، ويحاولن كتابة ما يزعمنه كتابة الذات توقا إلى الخروج عن طوع الصورة المدسوسة، وإثباتا للهوية وانتصار الذات، لكن جنوحهن الموهوم لا يحمل في طياته سوى الكشف عن المزيد من التيه والتخبط والعجز عن اسقاط الهوية الدون[3]، وهكذا فإن الرواية النسائية"لا تتمذهب أو تتأدلج أو تتيح قولا، فهي لا تملك القدرة على الفعل، على غرار ما تفعل قريبتها"الرواية النسوية"كما ليس لها ما لهذه الأخيرة،من مقاصد وتوجيهات فكرية ومعرفية تتقولب داخل الخطاب الأيدولوجي النسوي...وتأسيسا على ما تقدم نجرؤ على أن نخالف بدعة التصنيف أو التخصيص التي تمكر بالنساء والكاتبات، وتفتعل بقوة القسر خصومة وهمية ليس لها من ميزة الابداع ما يفرق بين كاتب وكاتبة ،فكلاهما يترسم في ما يكتبه حول المرأة،ثقافة النمط الواحد ،كما لو أنها قانون أدبي ملزم،لا يستقيم خارجه فكرا أو وجدانا"[4]

---

[1] اليملاحي، حسن،الكتابة النسائية سؤال الاختلاف والمعنى، مدونة النقد الأدبي،28-7-2008.
ألقيت هذه الورقة البحثي في ملتقى أسفى صيف 2007 للكتابة النسائية المنظم من قبل اتحاد الكتاب العرب.
http://hasanlyamlahy.elaphblog.com\post.aspx

[2] مقدم،يسرى،النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية إبداعية، متوفر عبر الانترنت www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=744.

[3] ينظر: نفسه.

[4] نفسه. للمزيد ينظر:عباس، أمينة الأدب النسائي بين مؤيد ومعارض، متوفر عبر الانترنت http://www.syrianstory.com

ويحاول بعض النقاد ممن لا يحبذون استخدام الأدب النسوي والأدب النسائي التملص منه بطرق لغوية أخرى،كاستخدام التسمية الثالثة التي حفلت بها الساحة الثقافية في عرضها لمفهوم النسوية، منطلقين من مبدأ كيف يستطيع المتلقي تمييز مقالة المرأة عن مقالة الرجل؟ وما الذي يميز خطاب الأنثى عن خطاب الرجل؟ وهل ثمة سمات لكتابة الرجل؟ ولو وجدت فكيف نحددها من الكتابة النسوية ؟ ويحاول بعض النقاد الإجابة عن بعض هذه التساؤلات معتمدين على ميل المرأة الفطري لاختيار مضامين قريبة من شخصيتها، وأنوثتها فيما يجنح الرجل للاهتمام بقضايا أكثر جدية وصراحة، وتلجأ المرأة إلى المحافظة قدر الامكان على قوالب النص الجاهزة، فهي بحكم طبيعتها الهادئة غير العدوانية لا تحاول أن تقوض الأسس والأصول الجمالية القديمة بل تسير على هداها، ويؤكد أن هذه أهم السمات التي يتخذها المتلقي، والناقد للتمييز والفصل بين أسلوب الرجل وأسلوب المرأة "الكتابة الأنثوية"[1].

ويخلص الرأي السابق إلى جعل المرأة في مكانة أدنى من الرجل، لا في مجالات الحياة الاجتماعية ...حسب، بل والإبداعية أيضا، فحتى ملكة الإبداع يحكمها جنسها البيولوجي، ولا تستطيع الخلاص منه حتى في نصوصها الأدبية،وفي هذا إجحاف بحق المرأة وبحق ما أنتجته للساحة الروائية من نصوص كانت خير مثال على خروجها من شرنقتها التي مكثت فيها مدة تزيد عن الوقت اللازم لتشكلها، وسنثبت في صفحات هذه الدراسة أن المرأة قد تكتب بلسان الرجل وتضاهي أسلوبه، ولكن بحس أنثوي يجعل منها انسانا بصرف النظر عن جنسه، يعرض لقضايا مجتمعة والمجتمعات المحيطة به، بكل تفوق وابداع ،وكمثال على ذلك ثلاثية أحلام مستغانمي خاصة"ذاكرة الجسد".

ولو سلمنا بهذا الرأي لكان الإبداع حكرا على الرجل فهو يضع القالب ويحدد سماته ومقاساته وأشكاله، وما على المرأة إلا أن تستنسخ عنه صورا طبق الأصل،مما يؤدي إلى التكرار والنمطية والسطحية وضيق الأفق، ورغم ما للرجل

---

[1] ينظر:أحمد، ناهم، أسلوب الكتابة النسوية، تايكي، ع16، 2004، ص141-142.

من ريادة وتفوق وتميز في الإبداع الروائي، أحيانا يتفوق فيه على المرأة، إلا أن حصرها في فلك ابداعه هو ما يقتل روح الابداع فيها ،ويجعلها تسبح عكس التيار فهو يرى أن المرأة قادرة على الابداع والكتابة لكن بأنوثة مؤطرة بقيود ذكورية بطريركية،وهذا ما ترفضه النسوية فكرا وتنظيرا.

وعلى وفق ما سبق يتضح تأثر النقاد العرب ببعض الأفكار الغربية المستوردة، والتي نسجت خيوطا متشعبة حول القضية النسوية، لذا مرت النسوية وما زالت تمر بحركات تحريرية تابعة لها"كالحركة الانثوية" feminine " و"هي مرحلة متقدمة من الحركة النسوية، لأنها الجهود النظرية والتعبوية والعملية التي تهدف إلى نقد أو تعديل النظام السائد في البنية الاجتماعية التي تتيح للرجل وصفاته أن يكون المقياس، وتسعى هذه الحركة لمساواة المرأة بالرجل في الانسانية دون التشبه به، أو فقدان أنوثتها لأنها(أي الحركة)ترفض مركزية النموذج الذكوري،فالفحولة ليست مقياس النجاح،أي هذه الحركة ترى أن الأنوثة والذكورة،صفات أفقية وليست هرمية."[1]

ولعل جورج طرابيشي في تركيزه على مفهوم الفحولة والرجولة يميل إلى "الكتابة الأنثوية"التابعة لقانون الرجولة والفحولة والسيطرة المطلقة، إذ"يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوما موجها لا للعلاقات بين الرجل والمراة فحسب،بل أيضا للعلاقات بين الإنسان والعالم"[2]وجعل مدار كتابات الرجل العالم،أما المرأة فذاتها الخاصة،ففي عرفه الحرب رجولة والسلام أنوثة،والقوة رجولة والسلام أنوثة ،والقوة رجولة،والضعف أنوثة ،والسجن للرجال والبيت للنساء[3]

ويتماهى أيضا مع رؤية غاستون باشلار في أن الإبداع ذكوري وفعل الكتابة أنثوي، ومن الطبيعي أن تكتب المرأة لكن ابداعا ينبع من فعل الأنوثة فالكتابة

---

[1] القلقيلي، عبد الفتاح، المرأة بين الحتمية البيولوجية والحتمية الاجتماعية، ص127.

[2] طرابيشي، جورج، شرق وغرب رجولة وأنوثة "دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط4، 1997، ص6.

[3] ينظر: نفسه، ص6.للمزيد ينظر:جورج طرابيشي الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت ، ط2، 1981،ص9-13.

المبدعة"امكانية لكل امرأة لأنها"فعل الأنوثة"...الابداع يعتمد الحدس والشفافية والطلاقة والعمق وهو جوهر الأنوثة وحقيقتها ، والكتابة تنبعث من الاصطراع المقنن بين التوق للتبدل والتغيير والسكون القسري، وهذا الاصطراع هو الواقع الذي تعيشه كل النساء بوعي أو بدونه"[1]ومن هنا انطلقت المرأة لتؤسس نسويتها الخاصة بها، والعامة في طرحها للقضايا بخصوصية المرأة المأزومة، ولتعلن أن نعتها بالذاتية والشاعرية العاطفية ليست أمرا سلبيا يقلل من شأنها، بل هو سبب في جعلها تنظرإلى العالم بنظرة خاصة بها، استطاعت من خلالها أن تدمج واقعها الخارجي بواقعها الذاتي، منبئة بفجر جديد لوعي وإدراك قادرين على إيجاد هوية روائية خاصة بهن، تستظل بمظلة النسوية الروائية الأدبية النقدية،معلنة رفضها لما أطلق بها من أن"السرد في الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوي في الخطاب اللغوي،فالأصل أن الحكاية أنثى،تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها،تاركة الفلسفةوالشعر والكتابة للرجل،ولعل مثال (ألف ليلة وليلة)أصدق الأدلة على أن الحكاية كائن أنثوي ...فجاء فن الرواية ليكون نوعا أدبيا متلبسا بالذكورة ومنقادا لشروطها حتى أن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائي بوصفه فعلا من أفعال الرجال"[2].

فصارت الأنثوية صفة لا مفر منها لأنها من أهم ما يميز المرأة كأنثى، ولكنها في مجال الإبداع لعنة حلت عليها من قبل العالم الذكوري الذي مكن الرجال من السيطرة على الأعمال المهمة والوظائف المتحكمة، ومحاولة "إقصاء المرأة عن المنافسة مما حرمها من فرصة الظهور العام،ومنعها من الحضور في عالم الشهود لتشكيل الواقع، فظلت ثاوية على حواف الذاكرة،فإن همت بالتفكير فعقلها خداج، وإن طمحت فانجازها منزوع القيمة والأهمية وإن تحدثت فكلامها ثرثرة ولغو"[3].

---

[1] خميس، لماذا تكتب النساء.

[2] الغذامي،عبد الله، النص الأزرق، هل الرواية رجل أبيض، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4، ربيع1998، ص24-25.

[3] بزهومة، عيسى، اللغة والجنس "حفريات في الذكورة والأنوثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.ص72.

ولم تكن هذه النظرة وليدة الساعة بل ضربت جذورها في الفلسفة القديمة والعالم الأسطوري، فيذهب الخطاب النيتشي على سبيل المثال إلى اقصاء المرأة عبر العصور،إذ يجعل المرأة مجرد موضوع لعملياته الفلسفية، إما بالتقليل من شأنها صراحة، أو باستعمال لفظ المرأة مجازا،فالمرأة في عرفه بطبيعتها خنوع، دائمة الاستياء، خداعة وعاجزة عن السعي الذي لا يكل نحو الحقيقة، ويرى أنها في المجتمعات الأبوية عنصرا نموذجيا للتخريب،فإن أي رجل يريد الهدم أو إعادة تقييم مجموعة من القيم المحضة يجد نفسه منساقا إلى تصوير نفسه امرأة[1].

وهنالك من يرى أن الكتابة الأنثوية هي كتابة مؤنسنة"تعني نظرة مؤنثة ووعيا مؤنثا للعالم فهي كتابة وعي واعتراف وتجاوز للسائد ،يظهر الرجل والمرأة فيها إنسانين بكامل ضعفهما وقوتهما وجمالهما وقبحهما واختلافهما،فهي كتابة تتصرف باللغة عن وعي بها وتحاورها لا عن الخضوع وتوجس وخوف بل وعي وقناعة وسيطرة ،ويدعي البعض أن اعتماد الكتابة الأنثوية على كثرة استخدام الفعل في ابداعاتها ياتي بسبب غياب المرأة عن الفعل الحقيقي المرضي لذاتها فترة طويلة"[2] ويتماهى مفهوم الكتابة الأنثوية هنا مع النسوية إذ يصبان في ذات الإناء وهو سخط المرأة على المفاهيم الخاطئة التي حيكت حول قدراتها العقلية والنفسية...ومحاولتها أن تجد لنفسها أسلوبا كتابيا خاصا بها، يعرض الخاص من خلال العام، وهو ذاتها المقهورة المتقوقعة في مجتمع مأزوم يعاني من تراكمات مجتمعية ذكورية جعلتها تسعى نحو التغيير والتخلص من التبعية.

وتسهم الكتابة الأنثوية المتمردة كما يرى نزيه أبو نضال في لعب دور تنويري مهم، للخروج من عصر الظلمات إلى النور،وتهدف في أعمالها الفنية إلى تحقيق أمرين مترابطين: أولهما هو التعبير عن ذاتها بحرية ضد كل قوانين التحريم،مما يجعل الكتابة تشعرها بحريتها،أما الأمر الثاني فتسعى من خلاله إلى

---

[1] ينظر:بوث، ديفيد،نيتشه وبلاغته النسوية، ترجمة:حسن حلمي، نزوى، ع13، يناير،1998 . www.nizwa.net

[2] خليل، غادة، كتابة المرأة :هل هي كتابة مغايرة؟ "قراءة تاريخية لفاعلية المرأة اللغوية، تايكي، ع9، صيف 2002، ص131-132.

فكرة أن تبلغ الذكر بأن قاموس اشتراطاته في الكيفية التي يجب أن تكونها الفتاة-أما،أختا،ابنة،زوجة-من حيث لغتها وعقلها ومشاعرها وأحاسيسها العاطفية والجنسية هي على النقيض تماما من اعتقاداته، مما يسهم في جعله يعيد برمجة مسلماته وأوهامه وفق مقتنيات الحقائق المستجدة[1] التي تتجسد في ما يصدر عنها من أعمال روائية هي إعلان لشهادة ميلاد جديدة جعلت منها وستجعل عنصرا فعّالا في المجتمع يقوده نحو الحرية الفكرية والعقلية.

وينتج عن عدم الاتفاق على مسمى موحد للكتابة النسوية ظهور التخبط العشوائي في إعلان المسميات والتمثيل بها، لدى النقاد والأدباء أحيانا،فما يتم اطلاقه في النقد العربي على نوع من الكتابات الأدبية كتعبير عن الرضا بما يسمى الأدب النسوي أو النسائي، أو الرفض له يأتي أحيانا من تأثر بتنظيرات لنسويات غربيات كن من المنظرات الرئيسات للأدب النسوي، أو يأتي من رأي خاص تحكمه أيدولوجة معينة تتأثر بفكر الناقد أو الأديب التي شكلت منهجه ومذهبه الخاص الذي يمتاز به، وأحيانا يميل إلى ما يستجد من قضايا،بتسميات تخدم فكره وتنظيراته قبولا ورفضا.

ولعل نعت ادوارد الخراط ما ينتج عن المرأة من نص إبداعي ب"كتابة البنات"يندرج تحت التشتت في التسميات التي أحاطت بالإبداع النسوي، فيرى أن كتابة البنات تتشابه أحيانا مع كتابة الصبيان، ولكن كتابة البنات تحفل بالشاعرية وأقرب إلى الرومانسية "تسري فيها شرايين منعشة من اهتزاز المشاعر والحنو أكثر بكثير من التحييد الصارم والتشييء البارد الذي قد يغلب على كتابة الصبيان وليس هذا مجرد الاكليشية التقليدي عن الخلاف بين البنت والولد أو بين المرأة والرجل بل هو واقعه نصية ماثلة"[2]

فهو يستخدم سلاح الرومانسية ليوجهه ضد الأنثى ويعده نقطة ضعف أصابت المرأة في مقتلها، وكأنه بهذا يجعل الرومانسية حكرا عليها، علما بأنه يظهر

---

[1] أبو نضال، نزيه، تمرد الأنثى، تايكي، ع8، ربيع2002، ص53-54.

[2] ، الخراط، ادوارد، أصوات الحداثة، اتجاهاتحداثية في القص العربي، دار الآ داب، بيروت، ط1، 1999، ص168.

للمتمعن في ما يكتبه بعض الرجال رومانسية قد تفوق أو تضاهي فيض المشاعر لديها.ولعل رأيه فيه انحراف عن الدقة والموضوعية فالرومانسية ليست سلبية تلتصق بالمرأة،بل هي شيء ملازم لصفاتها الربانية التي جبلت عليها،بل كانت سببا في جعلها-كما سنرى في هذه الدراسة –شعارها الخاص العام في ذات الوقت الذي جعلها تكيف وعيها الذي توصلت إليه،لتصوغه في متون أبدعتها برومانسية أنثوية وقوة ليست رجولية بل قوة تنبع من ادراك عميق لعمق المسؤولية التي حملتها نفسها، وهي أن تثبت للمجتمع قبل الرجل أنها بانوثتها استطاعت أن تطرح من القضايا، وتتميز في طرحها لا برومنسيتها فقط بل بقدرتها الفذة على دمج الخاص بالعام، أي النسوية بالقضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية...،فأنتجت رواية لا بالانوثة أو الرجولية بل أدب كما قالت هيلين سيكسو في مقالتها"ضحكة الميدوزا عام1975 أن "الابداع الأنثوي لا يمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره،وهذا لا يعني أنه ليس موجودا ولكنه سوف يتخطى دائما الخطاب الذي يحدد المنطق الذكوري،الابداع الانثوي يحدث في مناطق غير تلك التابعة للهيمنة النظرية الفلسفية"[1]

ويمكن الرد على من يرى في الكتابة الأنثوية شائبة تعكر صفو الابداع الروائي، بأن الرومانسية التي تفوح رائحتها من الحس النسوي ما هي إلا صدى للذات البشرية الذكرية والأنثوية "إن الأنوثة في الكتابة هي قواعد ومعايير يؤثر فيها السلوك الاجتماعي والثقافي العام، قدر ما هي نتاج حساسية وثقافة الفرد المعني بالتعبير عنها كاتبا كان أم كاتبة"[2]

ويقودنا الحديث عن الكتابة الانثوية إلى عرض ما قدمته كل من (إيلين شوالتر)و(جوليا كريستفا) و(توريل موي) من تصنيف للمراحل التي مرت بها النسوية، إذ كانت الأنثوية نقطة مشتركة لديهما من خلال رصدهما للعديد من

---

[1] أبو النجا،عاطفة الاختلاف،ص27.

[2] المحسن، فاطمة، الأنوثة و الرومانس في الكتابة النسائية من غـادة الـسمان، حتـى أحـلام مستغانمي، نزوى، ع33، يناير 2003، متوفر عبر الانترنت

www.nizwa.com

الأعمال الروائية التي خطت بأقلام نساء من دول وثقافات وحضارات مختلفة ومتنوعة.وفي اعتمادهن على دراسة الرواية هن ومعظم المنظرين والمؤسسين للنقد النسوي إجابة على التساؤل الملح: لماذا اتجهت معظم الكاتبات النسويات الى الرواية دون غيرها من الفنون لبث شكواها ومعاناتها؟ لعل اختيارهن لهذا النوع السردي يحيل إلى نقطة ايجابية تحسب لصالحهن، فكما تعلن الساحة الثقافة عن سيطرة ذكورية على هذا الفن السردي -الرواية-كما ونوعا- وما ترصده من نظرة رجولية إلى تفوق لا يستطيع أحد زحزحته أو خلخة أساساته، كان اختيار المرأة الكتابة فيه هو نوع من التغير المباشر قبل أن يطلع المتلقي على متون روايتها، فكانت الرواية عالمها الواقعي الذي رغم خياليته استطاعت أن تحاكي من خلاله واقعا كان ينبئ بخيالية تحقق تمردها وتوقها لنيل حريتها؛ فأصبح الخيال حقيقة بعدما كان سرابا ما زالت تغذ الخطا نحو التميز والريادة.

ولذا تشكل الرواية لديها فضاء واسعا "يعطي الحرية بعيدا عن قيود الزمان والمكان، كما أنها ملحمة ذاتية يستطيع فيها الكاتب تصوير العالم على طريقته الخاصة، من خلال الرواية يستطيع الكاتب أن يعري ذاته، كما أنها تستوعب التفاصيل ويتم تذوية اللغة أي تصبح اللغة مرادفة لذات الكاتبة، الإحصائية تقول إن 80%مما يترجم إلى اللغات العالميةمن الادب العربي، روايات و80% من هذه الروايات روائيات نسائية، ومن ثم كان للرواية نصيبا الأسد من كتابات المرأة"[1]

وهكذا تقسم إيلين شوالتر مراحل تطور الكتابة النسوية إلى ثلاث مراحل أو أطوار: الكتابة المؤنثة، وهي التي تحاكي فيها المرأة ما هو سائد من أشكال أدبية تقليدية تسيطر على الساحة الأدبية، وجعلت الكتابة النسوية تحتل المرحلة الثانية إذ حملتها مسؤولية الرفض والاعتراض والتصدي للأحكام التي انبثقت عن معايير وقيم تشكلت من خلالها المرحلة الأولى، فكانت المرحلة الثانية ثائرة على التقليدي

---

[1] مفتاح ،ربيع،هوامش حول النسائية العربية،جريدة كل الوطن،جريدة سعودية الكترونية.
www.kolalwatan.net

منادية بالتحرر من معيارية التبعية العمياء لنموذج الرجل المبدع، فصار ضروريا أن ينتج كتابة أنثوية نتيجة الثورة السابقة تعبر عن الذات التي نادت المرأة إلى الكشف عنها واعادة اكتشافها مما يشكل لها هوية مستقلة من شخصيتها ومقوماتها التي شكلته[1].

وإثر اهتمامها بالأدب النسوي ناقشت النقد الذي سار في ذات الدرب معه، وقسمته إلى منطقتين: "الأولى ما يسمى بالنقد النسوي،يهتم بالمرأة باعتبارها قارئة، ويفحص الفروض الأيديولوجية للظاهرة الأدبية والطريقة التي تغير بها الفروض القارئة في فهم النص، وأما المنطقة الثانية فهي ما يهتم بالمرأة في الأدب النسائي،وتقول: "إن كلا النوعين سياسي... وينتمي إلى علم الاجتماع ، وعلم الجمال الماركسي، ولكن ليس خاضعا لسيطرتهما"[2] يتضح تفضيلها لنقاد الأدب النسائي على النقد النسوي، وتصرح :"المهمة الأولى لنقاد الأدب النسائي يجب أن تكون أدراج الموضوع الثقافي المحدد للهوية الأدبية النسائية ووصف القوى التي تتقاطع مع المجال الثقافي للمرأة الكاتبة الفرد، كما أن نقاد الادب النسائي أيضا يضعون المرأة الكاتبة بالنظر إلى المتغيرات الخاصة بالثقافة الأدبية مثل أساليب الإنتاج وعلاقات التوزيع للكاتب والجمهور"[3]

أما الناقدة جوليا كريستيفيا والتي تعد من رواد النظرية النسوية، فقد قدمت دراسة عن "النقد الأدبي النسوي"عام1968"وأوضحت فيها المساواة بين المراة والرجل في الصور والعلاقات والدلالات التي تتجلى في الآداب والفنون وغيرها من النظم التي تصوغ العقول، ووجهات النظر، وبالتالي السلوك تجاه الآخر في المجتمع"[4]، وهي تعارض بهذا أي سلطة من أي نوع ومتفقة مع ما ذهبت إليه

---

[1] جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص198-199. للمزيد ينظر: بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة :عبد الوهابعلوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات، ط 1 ، 1995، ص154، 156، 309، 319. وينظر:رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة، ص197.

[2] تود، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي،ص59.

[3] نفسه، ص62.

[4] راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص661.

شوالتر من أن كتابة النساء تختلف عن كتابة الرجال، وأن التراث النسائي قد أهمله النقد الذكوري.

وتتمحور وجهة نظرها-جوليا كريستيفا، حول الأدب النسائي من خلال مرتكزين أثنين: أولهما رفضها للتحديدات البيولوجية التي تعد من الأساسيات في التمايز الجنسي، بل أهمها وتؤكد مطالبة المرأة بالانخراط المتساوي واقعيا ورمزيا للتعبير عن التحرر الحقيق للنساء، وأما المرتكز الثاني من وجهة نظرها،يرفض التراتب الرمزي الذكوري باسم التمايز،وهكذا يتميز نقدها برفضها الصريح والمباشر لعملية التقسيم التي تتم بين الذكورة والأنوثة على المستوى البيولوجي"[1] ولذا كانت الأنثوية هي الأكثر تعبيرا عن الذات المهمشة لأي انسان كان ،فكل مهمش يسعى لأن يصبح هاما لا على الهامش.

ويظهر تقسيم آخر لدى (توريل موي) وهو "الأنثى،الأنثوية،النسوية"وتعنى بكتابة الأنثى كل ما يكتب عن المرأة "كتابة المرأة"مع عدم الدلالة على طبيعة الكتابة،أو جنس مبدعها،فقد تصدر عن ذكر أو أنثى والمهم فيها طرح قضية المرأة سواء أكانت كاتبة أو شخصية روائية، أما الكاتبة الأنثوية فهي التي عانت من إهمال النظام اللغوي السائد لها، وجعلها في مرحلة دونية، فكانت الكتابة النسوية هي التي تمردت على المفردتين السابقتين –الانثى،الانوثة-وشكلت مبادىء وأسسا حازمة ضد التسلط الأبوي البطريركي والتمييز القائم على أساس بيولوجي بحت[2].

إن لجوء أي مبدع مأزوم فكريا ونفسيا وجسديا...إلى فعل الكتابة،يساهم في تحقيق ما يسمى ب"سلطة النص"،بصرف النظر عن اختلاف التسميات السابقة-أدب نسوي،نسائي،أنثوي،أنوثي أدب المرأة،كتابة البنات -،فما أن يصبح النص نتاجا قابلا للقراءة من قبل المتلقين حتى يصبح"يمتلك سلطة،تجعله موضوع قراءة،تحدد

---

[1] إدريس، عبد النور، النقد النسائي بين فرجينيا وولف وجوليا كريستيفا، دروبن ، ديسمبر،2005، متوفر عبر الانترنت

http:www.doroob.com

[2] موي، توريل، النسوية والأنثى والأنوثة، ترجمة كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، ع 76، خريف1993، ص44.

مرجعيته التي يستمد منها سلطته،وهي مرجعية أدبية،أساسها اللغة بانتظامها ومدلولاتها على مستوى أنساق العلاقات داخل بنية النص،الذي يستند في جوهره إلى نظم ومستويات متداخلة،تؤسس بناء موحدا،يحتاج إلى أدوات منهجية وقرائية"[1]

تشترك روائيات هذه الدراسة في استنادهن إلى ركن أساسي شكل جزءا من وعيهن الفكري والأدبي،وهو تمثيلهن لهواجس المرأة العربية الذاتية التي عانت من عقم الإجابة عن تساؤلاتها،وتحطيم آمالها وأحلامها في مراحل تاريخية كثيرة، واشتراكهن بمعاناة قديمة جديدة؛ قديمة بسطوتها وقهرها لها،وقمعها واضطهادها، جديدة بتطويرها لأساليبها التي من شأنها الزيادة من رئاستها وتحكمها، وهي ظاهرة الحكم الذكوري البطريركي الذي يستمد استمراريته من عادات وتقاليد، ومعتقدات اجتماعية،رسخها المجتمع رغم تهميشها للمرأة كانسان أحيانا،وكأنثى أحيانا أخرى،وككائن بشري له الحق في حياة يسودها العدل والمساواة،فتوجهت للرواية لتبث أن"لكل نص عبقريته،كما أن لكل اقليم جغرافي في العالم عبقريته بتجاربه المتقاطعة الخاصة،وبتواريخ النزاع المتوافقة (المتبادلة بالاعتماد)الخاصة به"[2] فاستطعن أن يخضن في مجالات كانت حكرا على الرجل ردحا من الزمن،متسلحات بخصوصية ميزت إبداع كل واحدة فيهن عن الأخرى،رغم الهاجس المشترك الذي جمع بينهن وهو التحررمن التسلط الذكوري وإيجاد هوية خاصة بهن، تعرف من يطلع على إبداعاتهن بما وصلن إليه من قدرة على خرق الواقع الذي تجرأن واخترقن من خلاله حدود التابو الثلاثة-السياسة والدين والجنس-التي أعطتهن ميزة اخرى جعلت منهن نسويات يؤطرن لأدب نسوي يفرز ما يسمى بالنقد النسوي.

ولعل ما جاءت به كاثرين كريكسنا(1987) من تحديد لبعض ما يرصده النقد النسوي فيه موضوعية، وتأطير لهذا النوع من النقد،اذ ترى أن ثمة ثلاثة أوجه للنقد النسوي الجوهري، وهي وثيقة الصلة بعملية التواص"تشمل البنية الاجتماعية للمعرفة والمعلومات ولا سيما تلك الادعاءات المتعلقة بالجنوسة،ودور اللغة في

---

[1] بن خليفة، مشري، سلطة النص، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص7.

[2] ادوارد، سعيد، الثقافة والامبريالية،ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب ، بيروت، ط 1، 1997، ص135.

ترسيخ اللا-مساواة في الجنوسة-وكذلك مفاهيم الاختلاف بوصفها تحد للفلسفات الذكورية، والتأكيدات التي تدور على شمولية الحالة الإنسانية والمرتبطة بالمواقف المنهجية السياسية"[1]، وقد تكون بهذا أكدت أن الأدب النسوي قدم نماذج طرحت مواضيع لم تقف عند محاكاة الواقع فقط ،بل استمدت جذور محاكاتها تاريخيا لتبني لنفسها قاعدة صلبة تنطلق من خلالها في ممارسة فعل الحرية،إذ تصبح واقعا تمارسه بعلنية لا خوف فيها، و تراجع الذي حملها إياه الزمن جعل من ذاتها تمتلك حرية داخلية كانت الموجه والمحرك الديناميكي وراء مطالبها"الحرية الداخلية هي القدرة على التوجيه الذاتي للذهن أي أن يقوم الذهن بتوجيه حركاته وعملياته حيث يشاء ولا مسيطر عليه مباشرا من خارجه"[2]

وإذ أردنا إجراء دمج بين التسميات السابقة يظهر أنها كانت نتاجا لقيم -_(ثقافية،سياسية،اجتماعية،اقتصادية) _ غربية وعربية تعبر عن أيديولوجيات تعكس إرثا تراكميا، أوجدته وأثرت فيه مسببات مختلفة تجمع بينها قضية المرأة بصرف النظر عن الزاوية التي ينظر منها إليها،فهي الحلقة التي تعلق وتتعلق فيها أطروحات المجتمعات على وحشيتها وألفتها التي تمخض عنها ما يسمى بالنقد النسوي، ولا يعني -النقد النسوي – النقد المكتوب من قبل النساء فحسب وإنما هو"ممارسة تتقصى لتمييز بين ذكورية المجتمع وغيره، أو أنه النقد الذي يتبدى بهذا التقصي ليبلغ الممارسة الأنثوية في اللغة، مارا بالمجابهة والصراع والاستقلال والوعي الأنثوي،لكنه فوق كل هذا وذاك أعانه تفكيك اللغة بصفتها الميدان النسائي الذي يتشكل فيه الخطاب"[3] وأهم ما يميز المراحل التي مر بها النقد النسوي اتكاؤه في العديد من مبادئه على علم النفس الذي كان سببا لا يستهان به بل اسفينا وجه إلى جسد ما أوجدته المرأة من أدب حملته مفاهيم نفسية تطرح رؤيتها من خلالها.

---

[1] أيبرجر، آرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة : وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص67.

[2] قرني، عزت، طبيعة الحرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د .ط، 2001، ص125.

[3] الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص128.

فنتج مفردات استحوذت على جل اهتمام النقد النسوي الذي لم يألُ جهدا في التنويه إلى أن الحركة النسوية شكلت سياسة خاصة بها"تتضمن طريقة محددة لفهم البطريركية ولفهم احتمالات واتجاهات التغيير،...فالمنظورات النسوية حول البطريركية ستتضمن الاحتكام لعدة فروض حول الجنس والفرع والأنوثة،والرجولة،والممارسة الجنسية المثلية،والهوية ،والتغير"[1]

وستحفل الصفحات التالية بعرض دقيق ومفصل لهذه المفردات من خلال خصوصية عربية لكاتبات كن ممثلات لنسوية عربية متقدمة،استطاعت أن تطرح في الساحة النقدية أدبا خاصا انبرى به أقلام نقدية عربية أنجبت ما يسمى بالنقد النسوي العربي، ولم يكن حكرا على النساء فقط،بل كان ساحة كرنفالية يصرح بها الذكر والأنثى عن آرائه وأفكاره النقدية على السواء، فهو نقد يدرس"الحياة الاجتماعية والفلسفية بما يصحح انحرافات التحيز التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع(أي في مكانة الثانوية)،واستصغار شأنها وهو من أصعب الطرائق النقدية عند التطبيق على النص الأدبي وبالطبع النقد فيه لا يكون بيولوجيا"[2]

ولتوضيح الأبعاد الإنسانية والنقدية لنصوص هذه الدراسة السردية ،خصص فصلها الأول لكشف الغطاء عن محاولات المبدعة من مراوغة وابتعاد عن البوح المباشر خوفا من سلطة الرقيب،أوما صدحت باعلانه متمردة على كل ما تكللت به السلطة الرقابية من هالة قدسية كانت مباحة للرجل في أحيان عدة محرمة على المرأة إلى مستوى يكاد يصل حد الاطلاق؛فكان الرقيب والقضايا الموضوعيةنواة الانطلاق الى عالم المرأة الخيالي الابداعي الذي صيرته سفيرا دبلوماسيا يحتكم إلى الحنكة والمراوغة السياسية في تحقيق مكاسبه دون ايقاع خسائر فادحة.

---

[1] الموسوي،النظرية والنقد الثقافي، ص99.

[2] أبو زيد، مصطفى،عفاف عبد المعطي، نحن نستورد كل شيء من الغرب حتى النظريات النقدية، جريدة الشرق الأوسط، ع9445، الخميس، أكتوبر 2004، متوفر عبر الانترنت.
http://www.aawsat.com/default.asp?myday=12mymonth=10@myyear=2004@12@12=10

الفصل الأول

الرقيب والقضايا الموضوعية

قد يتبادر إلى ذهن المتلقي عند قراءة عنوان"الرقيب والقضايا الموضوعية "تزوع الدراسة إلى إبراز أثر الرقيب في تشكيل البنية السردية للرواية العربية فقط، وما نتج عنها من طرح لقضايا مختلفة ومتنوعة تتصارع مع سلطة الرقيب أحيانا، وتراوغ وتموه أحيانا أخرى، وما يزيد من وهج الرواية وتطاير شررها هو عدم احتفالها بهذا أو ذاك وحسب؛ بل تمردها وثورتها المعلنة في أغلب الأحيان على الرقيب سلطة ونفوذا؛ فصار الرقيب المحرك الرئيس لقضاياها الموضوعية ، والحافز الخطير الذي يوجهها ويتحكم في خطواتها.

لذا أصبح الرقيب إحدى القضايا الموضوعية التي صرحت بها متون الأعمال السردية، وكان لبنة الأساس التي شيدت المبدعات أعمالهن من خلالها، فكان عاملا مشتركا بين جميع أنواع الموضوعات؛ لأنها تدور حول الثالوث المحرم(الدين، السياسة، الجنس)، وهي أخطر ما تم طرحه ومناقشته في عالم الورق الإبداعي الخيالي_الروائي_، وعالم الإنسان الواقعي، فتشكلت لحمة فنية وموضوعية صلبة بين نصوص هذه الدراسة،عكست وعي المرأة بواقعها وواقع أمتها العربية والإسلامية، وقلدت نفسها منصبا رقابيا جديدا، تحاكم وتصدر أحكامها من خلاله على ما يمارس ضدها من وسائل قمع واستلاب، تستر بعباءة الرقيب التقليدية، الذي لا يتوانى عند تنفيذ سلطاته الدكتاتورية ضدها،غير آبه بالتطور الفكري الذي تجاوز الفكر الرجولي ليشملها ولتبث من خلاله أن المرأة استطاعت أن تواجه السلطة الذكورية بالسلاح ذاته الذي حارب فيه المرأة لسنوات طويلة وهو"الرقيب".

وتعتبر" الرقابة المشتقة من الفعل اللاتيني censere (قوم،وقدر القيمة)، في أوسع معانيها: فعلا من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول(الكتابات،الأغاني،الفنون التشكيلية...،تمهيدا لمراقبتها ويعتمد معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية،أو جمالية،تبعا للحالات والأزمات"[1]، ويتمركز الفعل

---

(1) عبد الكريم، جمعاوي، التشويش الأكبر على التواصل الروائي http:\\www.aljabriabed.net\fikrwanakd\jamaoui.htm.788

الرقابي حول الثالوث المحرم الذي يرى البعض أن الخوض فيه لا يعد خروجا على المألوف، بل هو أمر طبيعي تقتضيه طبيعة الحياة، لما تفرزه من ايجابيات وسلبيات، متناقضات ومترادفات"إن وصف الجنس والدين والسياسة بأنها المحرمات الثلاث وبهذا التحديد القاطع،يدل على أن تلك القضايا حقول ألغام على الكاتب أن يتحرك فيها بحذر شديد، أما المحرمات الحقيقية، فيمكن أن تكون البذاءة والتجديف والمعارضة السياسية، وهي الأسباب التقليدية لقمع حرية التعبير منذ القدم، وإن كان ذلك يعتبر أيضا من قبيل التعميم،وبالنسبة للسياسة، فإن ما كان يتم قمعه هو حق المعارضة السياسية،أحد أعمدة حرية التعبير"[1].

لذا تمحورت الإشكالية في ما يثيره العمل الإبداعي من خرق لحدود التابو، ولو أردنا أن نحدد أخطر هذه الحدود لوقعنا في شرك المحظور ذاته، فالدين مهم، والسياسة تشكل خطرا يهدد الدين أحيانا، والجنس سر بقاء البشرية فكل يتمم الآخر، ويتكئ عليه ليطل من صموده، ونظرا لما يحاط الدين به من هالة قدسية، تمس المعتقد والإيمان،فقد توخت المرأة الحذر وهي تخوض فيه، إذ برز لكن بدرجة أقل من السياسة والجنس، ورغم قلته كان حضوره فاعلا وقويا ومؤثرا، أما اختراق الحدود السياسية فجاء في المرتبة الثانية، وكان حضوره كتوأم سيامي للجنس الذي احتل المرتبة الأولى اختراقا لما هو مألوف، ويتضح من هذا التسلسل تمرد المرأة على ما هو مألوف وتقليدي في التعبير، واثبات أنها لا تسير نحو انفعالاتها وما تتركه من آثار في شخصيتها،بل كشفت عن تحولات في شخصيتها النسوية وتحررها من الشكل وانطلاقها نحو الحرية"ليس الشكل هو العقدة لكاتبة شرقية يا أمل،بل الثالوث المحرم،الدين والسياسة والجنس"[2].

وترى ليلى الأطرش على لسان إحدى شخصياتها أن الرقيب حافز في ما تدونه الأقلام في متون الكتب،بينما ما تتناقله الألسن يملك القوة والسلطة والجرأة تكون أوضح أحيانا:"ولكن تراثنا العربي ظل شفويا متناقلا فأفلت المحكي من

---

[1] شتاغ، مارينا، حدود حرية التعبير "تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1995،ص111.

[2] الأطرش، مرافئ الوهم، ص150.

الرقابة، لهذا نجد النكتة والحكاية الشعبية أكثر جرأة وصراحة لأنها قفزت فوق أسوار الممنوع والمرفوض، وتخلصت من سطوة الرقيب، بينما اصطدم المدوّن بالقمع، فتقزمت الأفكار بمنعها وملاحقتها وصار للكتابة رقيبها الذاتي في وعي ولا وعي الكتاب والباحثين"[1]، ونلحظ أن الروائيات اللواتي تبنين قضية النسوية قد وصلن أحيانا إلى الجرأة والصراحة ذاتها في المحكي الشعبي، في القضايا الثلاث الدينية والسياسية والاجتماعية.

1.1 الرقيب والقضايا الدينية

توزعت مبدعات الأعمال الروائية النسوية مثار هذه الدراسة على الديانتين الإسلامية والمسيحية، واجتمعن على موضوعية الطرح وجرأة العرض، و لعل الخوض في أقدس التابوهات يضع الإنسان مباشرة أمام سطوة الرقيب، التي تؤثر في النص الإبداعي والمبدع معا.

تفضي المرأة من خلال كشف ستر المحظور لا سيما ما يمنع الخوض فيه من قضايا دينية، عن وعي وبعد نظر وإدراك عميق، إن أساس نيل الحرية يكمن في النصوص المقدسة: القرآن، الإنجيل، التوراة، فصارت تبحث عن العدل والمساواة الإنسانية لا بين الذكر والأنثى بل بين الإنسان وأخيه الإنسان، بصرف النظر عن انتماءاته الفكرية والدينية،"إن أي دين من الأديان لا يمكن أن يتعارض مع العدل والمساواة بين جميع أفراد المجتمع ولا يمكن أن يتعارض أي دين مع الصحة الجسدية والنفسية لجميع أفراده رجالا ونساء ولهذا ليس علينا إلا أن نعرف الطريق الذي يقود إلى صحة الإنسان رجلا أو امرأة،فيكون هو الطريق الدين،لأن الدين خلق لسعادة الإنسان وصحته ولم يخلق لتعاسته ومرضه"[2]، وتتضح أشكال التمرد على الرقيب الديني بنسب متفاوتة من مبدعة إلى أخرى من تصريح مباشر أو تلميح أو تورية-سنعرض لهذا في فصل اللغة- ، ويقع عبء المسؤولية في هذه الحالة على المتلقي والمتلقية في رصدها والكشف عما تحويه في جعبتها،فيجب على

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص30-31.

[2] السعداوي، نوال، الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص17-18.

المتلقي أن يعي خطورة ما يقرؤه ولا يسلم بالأمور كما هي بل يدأب على معرفة المغزى أو ما هو قريب منه.

تتشابه القضايا التي طرحت في الروايات النسوية، إذ سردت قضية المرأة والمساواة بالرجل، وما أثير من إشكالات حول مسألة الحجاب الإسلامي، وبعض الاختلافات المذهبية كالسنة والشيعة، وإذا أنعم النظر في هذه المواضيع، يرى المرء أنها مواضيع قديمة جديدة سبق أن نوقشت، ولكن ما يميزها أنها لم تكن سطحية إلى هذه الدرجة، بل أخذت عمقا فكريا وفلسفيا واجتماعيا وسياسيا أفضى إلى تأويلات مهمة، تشي أن فكر كل مبدعة ينبثق من أيديولوجية خاصة، كانت تمثل فكرا أنثويا نسويا لم تحقد فيها على بعض المفاهيم الذكورية الإنسانية، بل ثارت على كل ما من شأنه أن ينقص من قيمتها الإنسانية أولا والأنثوية النسوية ثانيا، فنتج عن ذلك أيديولوجيا نسوية، ويعرف كلوس موللر الإيديولوجيا بأنها "أنظمة اعتقاد متكاملة تكفل تفسيرات للواقع السياسي،وتؤسس أهدافا جمعية لطبقة أو جماعة أو للمجتمع ككل في حالة الأيديولوجية المسيطرة،ولهذه الأنظمة عنصر تقيمي الذي فيه تربط الأيديولوجيات الأحكام السلبية أو الايجابية وتصلها بأحوال المجتمع أو الأهداف السياسية"[1].

ويظهر من خلال تصارع الأيديولوجيات المختلفة للشخصيات الورقية أيديولوجيا المبدع الخاصة التي يحاول أن يميزها عن باقي الأيديولوجيات، إذ يرى المفكر الفرنسي دي ترسي أن الأيديولوجيا "علم الأفكار الذي يمكن من خلاله التوصل إلى الحقيقة اعتمادا على التفكير والتحليل وبالتالي القضاء على الأوهام والمبررات الميتافيزيقية في تفسير الظواهر"[2].

وتكمن خطورة الطرح الأيديولوجي الروائي في الإطار الديني الذي ينبثق منه،إذ تتجلى آثارها في إشارات عدة، في العقيدة الدينية و السلوكات الخاضعة لها،

---

[1] أيزابرجر، آرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة : وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003ص103.

[2] النجار، سليم، المرأة والايديولوجيا ذاكرة القهر وعولمة الأنوثة، تايكي، ع 12، 2003،ص63.

بعد تشكلها للنفس والذهن والوعي واللاوعي، وفي تحريف رغبات الذات الطبيعية، وإدارة الفرد للقوة والسلطة، والحياة والحب والجنس والعلم والتحرر والحرية والمعرفة والسياسة[1]، فجاءت أطروحات الروايات متشابهه لتشابه الأيديولوجيات التي انبثقت منها.

وهكذا نجد الاختلاف في طرح قضية العدل والمساواة بين الذكر والأنثى ومناقشتها، علما بأن الإسلام فصّل بشكل دقيق فيها، إلا أن التفسيرات البشرية تتأثر بالميول والاتجاهات الفكرية والدينية المختلفة، ويختلف مقدار الالتزام الديني وتطبيق الأحكام من شخص لآخر،فتولد عن ذلك العديد من المفاهيم الخاطئة التي حيكت حول المرأة والرجل، فالمرأة تبحث عن العدل قبل المساواة، فها هي إحدى بطلات الروائية الهام منصور (هبى) ترى:"كنت أحرض البنات على التمرد وأدفعهن من دون وعي كامل لما أقوم به،على إهمال نسويتهن والتركيز على التماهي بالرجل،كنت أجابه بالرفض من قبل الطالبات اللواتي كن في غالبيتهن مسلمات محجبات،كن يحاولن إقناعي بأن القرآن الكريم ولأنه كلام الله، فقد حقق لهن أقصى ما يمكن تحقيقه للإنسى، وأنها لا يمكن أن تطمح إلى أكثر من ذلك، فشلت في إقناعهم أن الإسلام كما في الأديان الأخرى حقر الإنسى أنه حولها إلى موضوع للحق،لم يجعل منها ذاتا كما الرجل"[2].

قد يلاحظ المتلقي من خلال القراءة الأولية للنص السابق أن(هبى) لم تخترق التابو الديني فقط، بل شككت في ثوابت دينية تمس الدين الإسلامي، كقصوره عن تحقيق العدل للمرأة،ولكن هذا التشكيك والتمرد على الرقيب الديني كان موجها بشكل دقيق لا يحمل سوء الفهم والتقدير المباشر، إذ بني الرأي على أساس التماثل والتطابق الجنسي البيولوجي بين الرجل والمرأة، وأن الطبيعة لم تميز بينهما، لكن الواقع يقول عكس ذلك فالاختلاف البيولوجي موجود، والدعوة إلى التماثل هي إنقاص من قدر المرأة وحرمانها من أبسط حقوقها، لذا اعترفت الأستاذة الجامعية

---

[1] ينظر: إسويرتي، محمد، حضرة المحترم أو أنسنة السردي الأيديولوجي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م6، ع3، 1986 ، ص135.

[2] منصور، حين كنت رجلا، ص184.

بسوء تقديرها وفهمها"كنت أقمع اختلافي،كنت ألغي ذاتي وتميزي،كنت أدفن حالي وأنا اعتقد أنني أبعثها"[1]،وفي هذا إشارة إلى أن إلهام منصور تعي تماما أن المرأة المتلقية ليست ساذجة بل تستطيع تمييز الغث من السمين. والمبدع"مسكون بما سكنت به عقول الناس، ولكنه يمتلك قدرة على خلق معاهدة غير معلنة بين المتناقضات حين يضطرها للتجاور في نصه، ويفرض عليها التعايش بفعل سيطرة عليا يحكمها بسلطته التي يمارس بها الكتابة"[2]. ويظهر التعايش عندما تعرض المبدعة لقضاياها النسوية من خلال قضاياها الخاصة.

فالتمييز العنصري بين المولود الذكر والمولودة الأنثى هو هاجس يسكن ذاكرة كل أنثى، واستطاعت الروائية أن تحمله أبعادا إنسانية أخرى، أوسع فضاء وأقدر على التأثير في المتلقي، مما يجعل الرسالة تصل بوضوح رغم صعوبة رموز شيفراتها، فتاء التأنيث صارت لعنة تحل بكل نساء الكون؛ لأنها تضعها وتصنفها في خانة الإناث لا الذكور"منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ، منذ أقدم من هذا ،...منذ القدم ،منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،منهن... إلي أنا ولا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء"[3]، وفي هذا نقد لمجتمعاتنا العربية،أنها تطور وسائل قمعها للمرأة والإنسان، وتلهو بنفسها بعيدا عن الوعي الثقافي والفكري وانطلاقا من التمييز البيولوجي بين المخلوقات البشرية، طرحت قضية دينية إشكالية، قضية آدم وحواء بشكل رمزي دال، ليس خوفا من الرقابة الدينية بل لتحميل الخروج عن التابو دلالات ضمنية تفتح أبوابا متعددة للتلقي والتأويل، وها هي سحر خليفة تبدأ روايتها-مذكرات امرأة غير واقعية-بشراء والد

---

[1] منصور، حين كنت رجلا، ص184.

[2] الرواشدة، سامح، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص179.

[3] الفارق، فضيلة، تاء الخجل، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط 2، حزيران/يونيو2006، ص12.

البطلة"عفاف"لها تفاحة بعد أن بكت بكاء شديدا،رفضت أكلها بل نظفتها وجعلتها لامعة حد الإبراق فرحة بها، لكن سرعان ما زالت سعادتها بتقطيع والدتها التفاحة وتوزيعها على إخوتها، وإعطاء عفاف قطعة صغيرة، "كانت التفاحة حية وأصبحت ميتة،أحببتها وأحبتني...وها هي الأم تقدم لي قطعة مقشرة مغروسة على طرف السكين،أنا آكل لحم التفاحة"[1]، يذكر مشهد إصرار الطفلة عفاف على شراء والدها لها التفاحة بما تداولته الكتب من تفسيرات لقصة آدم في الجنة وأكلهما من الشجرة التي لم يحدد نوعها، ويرى البعض أنها شجرة تفاح، والدال هنا ليس نوع الشجرة،بل الفكرة التي حيكت أن حواء سبب إغواء آدم[2]، وبصرف النظر عن مقاربة صدق هذه الحكاية أو مجانبتها للصواب، فقد جعلت الرواية التفاحة رمزا للخطيئة الأنثوية التي ارتبطت بالمرأة ، "لا حد فاصل بين الإنسان والحيوان، والنبات والجماد، كلها أشياء في نظري، والناس أشياء؟ أستغفر الله بل الأشياء ناس، أقصد الأشياء عوالم، والناس عوالم،عالم الناس...وعالم التفاحة، وعالم القصة...كلها عوالم.أتعامل مع الأشياء بعاطفة تبلغ حد المراهقة، و أخالها تبادلني نفس الشعور، إلا الناس، أراهقهم فيرهقونني،لم يكن الذنب ذنبي،هكذا خلقت،بل هكذا تخلق لي.فهمت أن البنت مصيبة فتخلق لي الذكر في حلة أين منها من طلعة الملكوت"[3].

ونظرا لاستسلامها للضغوطات البشرية ضد كل أنثى تركت عفاف موهبة رسم التفاحة منفردة، وصارت ترسم مجموعة من التفاحات[4]، لعلها تؤكد أن الذكر ما زال منتصرا لا بفكره هو بل بفكر فطري انغرس في ذاكرة المجتمعات العربية، إذ يميز بين الولد والبنت بوسائل شتى تبرز ما أن تنجب الأم مولودها "تخرجت من بيت يتعطر ببول الذكر ولأن الظاهرة لم تكن جديدة علي فقد اعتدتها،ومن باب

---

[1] خليفة، سحر، مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص10.

[2] ينظر:الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير،جامع البيان في تأويل القــرآن، مــج 1، ج1، دار المعرفة، المحقق ، بيروت، لبنان، ص239.

[3] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص9.

[4] ينظر: نفسه، ص148.

العادة أيضا حقدت عليها حقدا لا يعرف الأناة أو الهوادة، وشربت مرارتها حتى استقرت في أحشائي، وترسبت في كريات دمي. فبفضلها أصبحت "خنتة"، وبفضلها حرمت من البسملات والتبريكات والشبة والخرزة الزرقاء....كنت أغار طبعا كنت أغار وما زلت"[1].

ولم يكن التمييز حكرا على الذكور حسب، بل نجد المرأة قد فضلت الذكر على الأنثى رغم أنوثتها وما ذاقته من هوان الذل والعبودية؛ لمجرد أنها أنثى ناسية ما فرضه الدين من تساو بينهما، متمردة على كل السلطات الدنيوية، وفي إصرار الروائيات على عرض هذا النمط النسوي ثورة على الاستكانة والضعف، وبث روح الثورة والتمرد على التمييز وهضم حقوق كل إنسان أيا كان جنسه، فنجد الأم ترفض إرضاع مولودتها الأنثى[2].

ويلاحظ في الروايات النسوية أن خرق التابو الديني جاء على لسان الشخصيات النسوية، ولعله كان بقصد من المؤلفات لغايات ايجابية وأخرى سلبية، فيوجد بينهن من ترفض الانصياع والانقياد لأي دين أو شريعة، فمنى المسلمة تتزوج بمسيحي، وهذا مخالف لتعاليم الدين الإسلامي، وغيب الرقيب تماما فصار"عقد الثقة والحب والوفاء الذي نوقعه كل يوم،أقدس عندي من العقود القانونية والشرعية"[3]، ولم تقف عند هذا الحد، بل صرحت علنا برفضها لكل الأديان، ورفضت أن يدخل زوجها (ستيورت) الدين الإسلامي، معلقة"كلنا في خطر،لأني ولدت لقبيلة لم أخترها، ولأني أدين لدين تبعه أجدادي وأبي من قبلي، لو كنت ذكرا لما تبقى العفن ولما وقف بيني وبين شرفات المستقبل،حتى جنسي الذي لم أختره أكره ما يلقيه علي من قيود"[4] .

---

[1] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية ، ص48.

[2] ينظرالشيخ ، حنان، مسك الغـــزال، دار الآداب،بيـــروت،ط 3، 2002، ص104. وصـــبح، علوية، مريم الحكايا، دار الآداب، بيروت، ط3، 2007، ص36، 166.

[3] بطاينة، عفاف، خارج الجسد، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص385.

[4] نفسه، ص432، وينظر: الخضري، كم بدت السماء قريبة، ص139، 151.

ويتضح من خلال الاقتباسات السابقة كفر الشخصية بدينها ومبادئ مجتمعها وأفكار عشيرتها، لا ننكر وقوعها في دائرة المحرم والمدنس شرعا وعرفا،ولكن رغم عدم احترامها لرقيبها الذاتي قبل الرقيب الخارجي استطاعت أن تصل إلى هذا الحد من المباشرة في التصريح، والقول، مما ساهم في منع روايتها من النشر،ونحن لا نتفق معها في الخروج على الدين لأي سبب كان، ولعل من المبررات التي دفعت بها إلى مثل هذا السلوك ليس إعلان التمرد على الرقيب حسب، بل استفزازه إلى حد يدفع به إلى معرفة أبعاد القضية من كافة جوانبها، فلعلها تريد إثبات حالات موجودة في المجتمع لكن لسطوة الرقيب الديني يحرم الحديث فيها كالكفر"إن الفرد يعكس في أقواله وأفعاله وتفكيره بعض ما يسود المجتمع فلا بد والحالة هذه من التسليم بما للمجتمع من أثر بالغ في هذا الخصوص على شخصية الأفراد" [1].ولا يقصد بزواجها من مسيحي العلاقة الجسديّة-رغم مخالفتها تعاليم الدين الإسلامي- بل لإثبات جوهري أن المرأة إنسان يملك حرية نفسه وجسده .

وعفاف بطاينة ليست ساذجة حد الإفصاح عن كفر الإنسان بدينه هكذا لمجرد الكفر بل هي ترمي لأبعد من ذلك،لماذا يطبّق الدين على الأنثى دون الذكر، لماذا تخضع النساء لبطش الذكر حتى وهو مخطئ، لماذا لا يفتح باب الحوار العادل بينهما، لماذا يسمح له بسن الأنظمة والقوانين بما يخدم مصالحه ويغيّب مصالحها هي بل ولا يحفل بها، فهي توجه خطابا إلى كل امرأة"أقل ما يمكنك فعله هو فضح الممارسات المستترة، وإثارة الرأي العام ،...بحق الإنسان في الحياة،والكرامة الإنسانية"[2]، وهي بهذا تفضي إلى أن النص الأدبي كجبل الثلج لا يظهر منه إلا جزء يسير، ويبقى الجزء الأعظم مستترا، مغمورا، وهذا حال النص الأدبي ما يغيبه خطابه من دلالات توازي في أهميتها ما صرح به الخطاب، ومما يدفع الناقد

---

[1] خوري، توما جورج، الشخصية، مفهومها، سلوكها وعلاقتها بالتعلم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص59.

[2] بطاينة، خارج الجسد، ص378.

الحديث للبحث عن إستراتيجية لاستكناه المسكوت عنه والمغيب وإعادة إنتاجه وتأويله، وجعله يرى النور، ويحمل قيمة قد تفوق أحيانا قيمة النص المكتوب[3].

ويوجد من الروائيات من حملت بعض شخصياتها نوعا من الكفر بالذات الإلهية، لكن لم يصل حد جرأة صاحبة"ذاكرة الجسد"، بل اعتمدن إلى التلميح أو الإشارة، قد يكون خوفا من الرقيب الإلهي أولا، والرقيب البشري ثانيا، ولكن لا نستطيع أن نحاكم الروائي بما ينطق شخصياته به دائما؛ لأن الرواية تعكس الواقع ولا تتطابق معه تماما،وهذا مما يبث روح التشويق والمتعة فيها، ترى خضرة المرأة الفلسطينية"المومس"عندما حقق معها الجنود الإسرائيليون، وأذاقوها وسعدية مرّ العذاب لمجرد أنهما كانتا في باص قاده سائقه بسرعة كبيرة، ويتكشف من خلال الحوار الذي دار بين سعدية المرأة المناضلة التي تعمل لتطعم أبناءها الأيتام، واضطرتها الحاجة للعمل في مصانع اليهود، الخروج على التابو الديني إذ تسأل سعدية خضرة قائلة:

"-وأولادك...

-أنا عارفة إن كان ماتوا وإلا عاشوا؟ مع أبوهم، الله يقطعهم ويقطع أبوهم...ما شفتهم من عشر سنين، سنة67 هاجرنا مع اللي هاجروا للضفة الشرقية، وشفنا أيام ما شفنا مثلها إلا أيام ال48...

أنا عارفة شو عملنا لك يا رب!

ورفعت رأسها وأشارت بيدها إلى أعلى.

-شو عملنا لك ياللي فوق؟..."[1].

ولم يكن الخروج على التابو الديني تمردا مفتعلا، بل كان نتيجة قمع الاحتلال الصهيوني، الذي دفع بالمرأة أن تصل هذا الحد،فهي في النهاية لا منجي لها إلا الله، ويظهر ذكاء الروائية حتى وهي تتمرد على الرقيب الديني التي، جعلتها رغم بغائها وتدنيسها لشرفها وإباحة جسدها للرجال بعلاقة محرمة، هي التي تكفر

---

[3] ينظر: ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، ع152، أيار2001، ص22.

[1] خليفة، عباد الشمس، ص83.

بمسلمات لا مجال للشك فيها،لذا جعلت هذا الكفر ينطق على لسان بغي خرجت عن حدود الدين فور أن مارست العلاقات غير الشرعية المحرمة،لذا ترى أن السرقة حلال، وتبرر سرقتها بسوء توزيع إلهي للأرزاق،فهي تسرق لتصبح كبقية الأثرياء.

"-آ لازم كباب، إذن الكباب لمين؟ ليش ناس تاكل كباب وناس تاكل خره؟ فهميني ليش؟

-قسمتنا يا خضرة، قسمتنا، ولازم الإنسان يرضى بالمقسوم، هدرت خضرة.

-طز على المقسوم وبلحقه التقسيم، ومين إللي قسم؟

-الله قسم يا خضرة، حرام تكفري.

لأ مش الله، وإذا كان الله غلطان.ليش احنا نعرف الله وغيرنا ما يعرفه؟ ولك يا هبلة، ماسمعت الجندي وهو يقول لك ما فيش الله؟ وظل يضرب فيك وإنت تصيحي وتقولي منشان الله....

واصلت خضرة:

-لا تقولي الله ولا غير الله،الناس تعمل العملة وتقول الله،والهبل إللي مثلي يصيحوا منشان الله.خلي الله بحاله وخلينا بحالنا.الله لا سائل عني ولا عنك.ولو بده يسأل شو يلحق ليلحق؟"[1].

ولعل في هذا البوح المخالف للدين، والمدنس لحرمة التابو إشارة مبطنة إلى التفاوت الطبقي بين أفراد الشعب الفلسطيني الراضخ تحت الاحتلال، الذي يتفنن بأنواع شتى من القهر والإذلال لأبناء شعبه، مما أوجد تفاوتا طبقيا جعل المجتمع يزخر بالتناقضات الحلال والحرام،الكفر والإيمان،الظلم والعدل،وهذه أمور تصب في صميم الفكر النسوي الذي تبحث من خلاله إلى إنصاف الإنسان الذي بدوره سينصف المرأة من طغيان الفهم الذكوري المستبد، وهكذا تأثر الرقيب الديني بالأوضاع السياسية والاجتماعية، وصار اليهودي ليس رمزا للظلم فقط، بل رمزا للاستبداد الذكوري ضد المرأة، وصارت المرأة الفلسطينية رمزا للتحرر

[1] خليفة، عباد الشمس، ص90-91.

الفلسطيني"لا لأي مشروع يأخذ طابع المرحلية،التحرير كامل من المحيط إلى الخليج.لا فرق بين فلسطيني وخليجي.لا فرق بين رجل وامرأة"[1].

وهكذا يتم التحرير من الداخل إلى الخارج، فخرجت المرأة من نطاق الحريم إلى نطاق الإنسان الحر المنطلق المدافع عن وطنه وقضاياه الخاصة والعامة، فشادن أنموذج للمرأة المناضلة المكافحة عن حقوق الوطن التي ماهتها بحقوق المرأة الخاصة، ساعية لتحقيق العدالة من خلالها"هذه امرأة دماغ،عقل وثقافة جميلة،أي نعم جبلة وحدها.ليست من صنف الحريم...شادن امرأة غير عادية"[2]، وتؤكد سحر الموجى أن التغيير في واقع المرأة العربية لا يتم من الخارج إلى الداخل بل العكس تماما من المرأة ذاتها ثم من حولها ومن ثم تنطلق إلى المجتمع بأكمله، فينصح والد دارية بطلة الرواية أن علاقتها بزوجها لا تقوم على الندية والعند بل"افتكري دايما يا دارية كلام رسولك الكريم"من أصلح جوانيه، أصلح الله برانيه"[3].

وتعرض الروايات لإحدى الثوابت الدينية الخطيرة والتي تمس المرأة على وجه الخصوص دون الذكر، وهي ارتداء المرأة المسلمة للحجاب والزي الإسلامي الذي فرضه الله في ديننا الإسلامي الحنيف،وتميز عرض هذه المسألة بالخصوصية النسوية والمجتمعية، ومرد ذلك إلى اختلاف البيئات التي مثلتها الروايات، التي كان يظهر فيها أثر بيئة المبدعة بشكل جلي، ساهم في إثراء هذا الجانب كما ونوعا،ورغم التسليم بأن الحجاب فرض من الله لا مجال للاجتهاد فيه، نجد الروائيات قد اخترقن هذه القدسية بشكل منظم ومدروس، لا للثورة أو رفض الحجاب، بل كان الحجاب رمزا للقيود البشرية التي كبّلت المرأة وقيدت حريتها فكان الأمر مشوقا للمتلقي أحيانا ومربكا أحيانا أخرى؛ عندما تتمادى بعض

---

[1] نفسه، ص123، وينظرالشيخ،حنان، حكاية زهرة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2004، ص71. و مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط11، 2005، ص305.

[2] الأطرش، مرافئ الوهم، ص63.

[3] الموجى، دارية، ص40.

الشخصيات الورقية في نزعه وتفضيل السفور عليه، مما أفضى إلى آراء ومعتقدات متنافرة ومتجاورة في ذات الوقت، فتحت أفق تلق واسعة أمام القارئ.

ترى أحلام مستغانمي أن ظلم المرأة متوارث من الجدة إلى الفتيات وهكذا رغم تطور شكل الحجاب وتغيره إلا أن الظلم واحد، تغيرت الملامح وظل الجوهر نفسه، فقسنطينة ثابتة مدينة جزائرية عانت الاحتلال ولكنها في النهاية انتصرت واستقلت ورغم استقلالها بقيت مضطهدة من أبنائها فقسنطينة بخير"كلما ماتت عجوز كفنت بملايتها،وولد حجاب جديد مع صبية"[1] أي صارت قضية المرأة قضية أمة ووطن فكلما ذهب احتلال برز احتلال آخر، لكن بشكل يختلف عما سبقه، ولكن النتيجة واحدة، فالاحتلال هو الاحتلال، وهذا حال المرأة العربية ينادي بإعطائها حقوقها كل مرة بحلة جديدة، لكن دون تقديم وقائع عملية تطبيقية كحال الحجاب يستر ما تحته.

لذا صارت المرأة تتحايل على الحجاب، ولبس العباءة كما في بعض المجتمعات، التي ترى هذا اللباس رمزا للعفة والشرف، وترى نور عكس ذلك، فالعباءة سبيلها للوصول إلى الآخر الذكر"أنا أرتدي العباءة الخضراء والحمراء، وأغطي وجهي أحيانا بغطاء سميك أسود...وكنت أعرف كم أن والدي وأمي يريدانني أن أتزوج،لأنهما ما عادا يتحملان نزقي،وتحايلي على العباءة وسهري، والشائعات بأن أصدقاء أخوتي يأتون إلى هذه السهرات"[2]، ولم يكن هذا التحايل إلا سببا لعادات بعض المجتمعات الخليجية التي ترى أن الفتاة ما أن ترتدي الحجاب والعباءة يحين وقت تزويجها، وكأن الحجاب هو الطريق إلى قيد آخر هو الزوجية التي ترغم عليها الفتاة إرغاما في العديد من الأحيان، ولعل مثل هذه النظرة إلى الحجاب يشي بسطحية النظرة إلى المرأة ودونيتها التي أسقطها البشر على الحجاب، فكان التخلص من الحجاب ليس تحررا من الدين، وكسرا للتابو بل هو رمز للحرية، حرية التعبير والانطلاق التي حرمتها إياها العباءة.

---

(1) مستغانمي، أحلام، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، ص132.

(2) الشيخ، مسك الغزال، ص95.

فخلع نور العباءة أثناء دراستها في مصر لم يعن لها الحرية فقط، بل التحرر مما تمثله أحيانا العباءة الخليجية من كبح جماح المرأة والتقليل من شأنها، وحصرها بالمنزل والزوج والأبناء، وحرمانها من العمل، فصار السعي وراء الحرية يمثل لدى بعض النساء التحرر من كل ما يمت للماضي بصلة، حتى لو كان له مرجع ديني ثابت لا يحتمل التغيير"لأكتشف أن الحرية التي ظننت أني نلتها بالصحراء لا تقارن بحريتي في القاهرة، مجرد سيري في الشارع على الأقدام كان حرية، فكيف سيري بلا عباءة"[1].

ونجد في المقابل وجهة نظر بعض المجتمعات للمسلمة التي لا ترتدي الحجاب، بأن إيمانها متزعزع ضعيف، مما يجعل الشكل الخارجي هو الحكم المباشر على شخص الإنسان، وهذا ما تريد المرأة أن تتخلص منه، وتثبت أن الإنسان بجوهره لا بمظهره، كذلك الأنثى بعقلها وشخصيتها لا بأنوثتها وفطرتها العاطفية التي حباها الله بها فقط، فكان تحريرها من الحجاب وسفورها هو رفض صريح لقوانين بشرية، لا لقوانين إلهية،فنادية المرأة المطلقة الجميلة الجذابة، التي تعاني من مرض في أوتارها الصوتية، لم تستسلم لهذه النظرة بل جعلت من سفورها ثورة معبرة دون كلام عن رفضها لكافة أنواع التمييز الاجتماعي الإنساني، السياسي... وأثبتت أن الإنسان بفكره لا بقشوره الخارجية البراقة

"-دكتور...الخوف شعور طبيعي عند كل إنسان حتى أنت ألا تخاف

نطق كأنه يقلل من شأني:

-المؤمن لا يخاف، يسلم أمره لله ويتكل عليه.

-لكن الله هو الذي خلق الخوف والشجاعة.كل المتناقضات موجودة في الإنسان وأنت بكلامك كأنك تنفي ما خلقه الله.

عبس وجهه

-أستغفر الله.لم أقصد ذلك،أردت فقط أن أوضح لك أن الإنسان القوي الإيمان يتجاوز حالات الخوف فلهذا أنا لا أخاف.

---

[1] الشيخ، مسك الغزال ، ص91.

شعرت وكأنه يشكك بإيماني لأنني لست محجبة"[1]

وتعرض العثمان في المقابل صورة سلبية للمرأة المحجبة المنقبة، إذ تجعل من زيها سبيلا لممارسة الفحش والخطأ وارتكاب المحرمات، فتفعل ما تشاء دون أن يستطيع أحد تمييزها حتى أنها جلست مع صديق زوجها، ومارست الفحش معه دون أن يدرك الزوج أن من تجلس مع صديقه هي زوجته[2]، إن في هذا إشارة إلى أن الدين سلوك وفعل وأن الظاهر لا يوحي أبدا بالباطن، وهو يمس في هذا الرقابة الدينية المفروضة على الأعمال الأدبية.

وتعرض بعض الروايات لإشكالية اتهام الزي الإسلامي بالتخلف وعدم التحضر، فيصر زوج قمرة وهما في أمريكا أن تخلع زوجته الحجاب والزي الإسلامي "-ليش ما تلبسين ملابس عادية مثل باقي الحريم،كأنك تتعمدين تحرجيني قدام أصدقائي بهذه الملابس المبهدلة!وتسألينني ليش ما أطلع معك"[3]، ولم يكتف بهذا الأمر بل استخدم سلطته لإجبارها على خلع حجابها، ويظهر تناقضه مع ذاته عندما يلح عليها أن تلبس عباءتها وحجابها وهما في الطائرة أثناء عودتهما للسعودية وارتداءه الزي السعودي[4]،وهنا يبدو الرجل باضطرابه السلوكي والفكري خير مثال على اضطراب بعض العقليات العربية وعدم قدرتها على تخطي العادات والتقاليد، ولكنها تتخطى الرقيب الديني بكل سهولة ويسر.

وتلجأ بعض الروائيات إلى جعل مسألة الحجاب سبيلا يمكنها من الحديث عن قضايا دينية إذ يلجأ البعض إلى الترهيب[5] في الإرشاد إلى الدين، دون الترغيب، مما يساهم أحيانا في إبعاد الإنسان عن دينه، وخاصة الترهيب الذي يمارس على المرأة وهي طفلة لإقناعها بارتداء الحجاب دون فهم المغزى الديني من وراء فرضه على النساء دون الرجال، الحديث عن النتيجة دون توضيح الأسباب، ولعل تمسك

---

[1] العثمان، صمت الفراشات، ص147.

[2] ينظر: العثمان، صمت الفراشات ، ص192.

[3] الصانع، بنات الرياض، ص60-61.

[4] ينظر: نفسه، ص134.

[5] ينظر: بطاينة، خارج الجسد، ص63.

بعض الروائيات بهذه النقطة، إشارة إلى أن التوازن مطلوب ويجب استخدام أسلوب الحجة والبرهان للإقناع، لا الأخذ بالأسباب دون المسببات كما هو الحال في تعامل الذكر مع الأنثى.

ولعل خير ما يمثل الدلالة التي خرج إليها الحجاب من ثورة وتمرد ورمز إلى الإصلاح والمصالحة بين الضدين الرجل والمرأة، ما جاء على لسان زياد وهو يحدّث محبوبته سارة "أريد أن أراك في الخمار الأسود!!، ضحكت معلقة: هل تفكر في تنقيبي من رأسي لأخمص قدمي، وضمي لواحدة من الجماعات الإسلامية المتطرفة؟! بل أريد اختراق الأزمنة الغادرة التي تحول بيني وبينك، أمحو من خلالك كل المؤامرات التي حيكت لتفريقنا، كسر القيود التي تعزل روحينا.هناك قصيدة جميلة قرأتها ورسخت في ذاكرتي... قل للمليحة في الخمار الأسود ...ماذا صنعت بزاهد متعبد؟!"[1]

ويرى البعض أن الحجاب هو عائق يمنع المرأة عن التعبير،"يصعب على المرأة العربية أن تعبر عن همومها ومسائلها فيما الحجاب يحكم قبضته على شفاهها،فكلما تزايد إقرار الغرب بالنسوية ومكاسبها،وكلما اتسعت إدانة الغربيين لأوضاع المرأة العربية، تفاقم صمت النساء العربيات حيال ما يتعرضن له"[2].

وهناك من يرى أن الحجاب دليل اعتداء على جسد المرأة وسلب لحقوقها"إذا كان الحجاب جوابا على اعتداء جنسي، على التعرض، فإنه في الوقت نفسه مرآته، إنه يركز، ويعكس هذا الاعتداء بالاعتراف أن الجسد النسوي هو عورة، جسد عطوب بدون دفاع"[3].ونحن لا نتفق مع هذه الآراء بل نراها مجحفة في حق كل امرأة مسلمة، لأن الحجاب هو إعلان لهويتها دون تصريح منها،وهو أبلغ بكثير من

---

[1] لحفني، زينب، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص72-73

[2] غصوب، مي، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص5.

[3] المرنيسي، فاطمة، الحريم السياسي النبي والنساء، ترجمة :عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، ص220. وينظر: الصانع، بنات الرياض، ص189.

الكلام،فهو يعبر مباشرة دون تورية عن إرث ديني وحضاري رفع قدر المرأة وسما بها فوق جميع الشبهات.وما يتردد من أقاويل كهذه هو بتأثير الغرب السلبي في بعض العقول العربية.ومثال ذلك ما قاله جيرمي تيليون "إذا كان الحجاب النسائي قد أصبح رمزا، عندما بدأت الارتعاشات الأولى للغليان الحديث في جعل البحر الإنساني العميق المسمى"أفرو-آسيوي"يرتجف على مستوى السطح، فإن ذلك لم يكن مصادفة:لقد أصبح الحجاب رمز استعباد نصف الإنسانية"[1] .

ومن أخطر المظاهر التي تجلت فيها الخروقات النسوية للرقيب الديني، من خلال مجموعة من المعيقات المذهبية والطائفية التي من المحظور الحديث فيها، الخلافات بين السنة والشيعة...ويقع هذا الأمر في صلب النقد النسوي الذي هو عبارة عن"استراتيجيا لتدمير كل ترابت عنيف...هو إبطال لكل أنواع الطرد الذي تمارسه قوى الهيمنة ضد المهمشين جنسيا وسياسيا وعرقيا، فالمرأة تعامل في مجتمعات القمع والإكراه مثل الأقليات: الزنوج،المهاجرين المهمشين والفقراء، وتصر بنى السلطة والهيمنة على إخضاعها وجعلها تحت نفوذها [2]، وبهذا يكون عرض الخلافات المذهبية والطائفية في مختلف المجتمعات العربية هو تعبير عن حال المرأة أيضا، إذ تعرض لقضيتها من العام إلى الخاص؛ مما يكسبها ثراء معرفيا وسلطة فكرية ثقافية .جاعلة لنفسها ومثيلاتها من النسويات مذهبا خاصا يميزهن وقضيتهن، فالمذهب"مجموعة مبادئ وآراء متصلة ومنسقة لمفكر أو لمدرسة، ومنه المذاهب الفقهية والأدبية والعلمية والفلسفية"[3] وهن بهذا أوجدن لأنفسهن أسلوبا أدبيا كان بمثابة هوية شخصية لكل واحدة منهن.

---

[1] تيليون، جيرمين، الحريم وأبناء العم تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط "، ترجمة:عز الدين الخطابي وإدريس كثير، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص193.

[2] بدر،علي، النقد النسوي من شفرة الجسد إلى إعادة تأويل النص، تايكي، ع18، 2004،ص43.

[3] وهبة، مجدي و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص346.

حاولت الروائيات من خلال الخلافات بين أهل السنة والشيعة، رصد العديد من القضايا الدينية والاجتماعية والسياسية، إذ لا نستطيع التفريق بين إحدى هذه القضايا، لأنهن يتممن بعضهن بعضا، وكن الأرضية التي تحركت حولها الشخصيات لتنتج أحداثا تؤطر لهذه المذاهب والطوائف فرواية "مرافئ الوهم" قائمة على هذا الأساس، وشادن شخصية فلسطينية مسلمة أحبت كفاح أبو غليون المسيحي الذي رفض أهلها تزويجها به، واقترنت سلاف المسلمة السنية بجواد المسلم الشيعي،بينما نور الهولية الفارسية تزوجت سيف الذي رفض أهله تزويجه إياها[1]، وهن بهذا يمثلن أيديولوجيات مختلفة ومساحات جغرافية متباينة ومختلفة،نتج عنها صراعات دينية واجتماعية،رفض سلاف العودة إلى زوجها جواد بعد أن طلقها الطلقة الثالثة من خلال زواج المتعة لمخالفته دينها.من خلال حوار يكشف بعض الاختلافات بين السنيين والشيعيين

"-كل ما هو مطلوب منك أن تقولي زوجتك أو أنكحتك أو متعتك نفسي وينتهي الأمر.

-كيف أعتبر زواجنا السابق متعة؟..ثم أنا سنية حرام في شرعنا.

-من حرمه؟...عمر؟ مارسه الصحابة كلهم، وهو في شرعي حلال والمرأة على شريعة زوجها...إذن اقبلي بالمحلل لنخرج من هذه الورطة...

-مصلحتك تعميك عن أبسط القواعد! العقد الصوري حرمه الشرع، لن أخدع ربي من أجلك أو أمارس الحرام لتنكح وتطلق متى تشاء..."[2].

وإذا أنعمنا النظر في الحوار السابق نجد الحرص من قبل المؤلفة، إذ لم تخرق الرقيب الديني صراحة بل اتكأت على الحذف الذي يحيل إلى أفكار أخرى، يستطيع المتلقي رصدها من تصرفات هاتين الشخصيتين على مدار الرواية، حيث لم يتقابلا كزوجين بل كان الانفصال طريقهما، وكأنه إشارة إلى صعوبة التوفيق بين هذين المذهبين، وهكذا استطاعت الرواية"أن تكشف تحولات المرأة في أرض الصراع بأبعاده المختلفة وهوامشها المحددة في تحقيق ذاتها، وموقفها من الذات

---

[1] ينظر: الأطرش، مرافئ الوهم، ص64، 67، 89، 166 .

[2] نفسه، ص89.

والآخر والحياة والعمل، لتصل في النهاية إلى أن المرأة هي التي تدفع الثمن في الأحوال كلها، سواء أكان ذلك رفضا وهزيمة متعالية كما فعلت شادن، أم رضا بالآخر الواقع وقبولا بما فرضته الشروط السياسية والدينية والاجتماعية كما فعلت سلاف، أو خنوعا أو انزواء ورضا يتعامى عن الحقيقة كما فعلت نور"[1].

وترفض أيضا ناديا السنية زواج المتعة الذي عرضه عليها أستاذها في الجامعة"جواد" "تعرف أن مذهبنا لا يعترف بهذا الزواج، هذا أولا أمّا ثانيا، فأنا لا أتشرف أن أرتبط برجل جبان مثلك"[2]ولم يقتصر المذهب الشيعي على الرجال، بل ظهرت شخصيات نسائية كزهرة اللبنانية فهي مسلمة شيعية لعائلة لم تتوان في الدفاع عن بلدها، بل كانت زهرة تستنكر مواجهات السنة والشيعة، المسيحية والإسلام [3].وإذا ما أنعمنا النظر في روايات الكاتبات اللبنانيات استوقفنا اجتماعهن على عرض هذا النوع من الحروب الطائفية لكثرة ما جلب للبنان من ويلات ونكبات وحروب،وبذا تكون الرواية مرآة تعكس واقعا مريرا عانت منه المبدعات وما زال لبنان يعاني منه الكثير إلى هذا الوقت، إذ تؤدي التفرقة العنصرية الطائفية والمذهبية إلى حرمان العديد من اللبنانيين الانخراط في بعض الأعمال كالتعليم في المدارس "بسبب ضرورة التوزيع الطائفي وداخله التوزيع المذهبي،لم تخولني المرتبة التي حصلت عليها،وكانت الرابعة في الحصول على وظيفة في الدولة"[4] .

أما روائيات الخليج فقد ماثلن اللبنانيات في طرحهن لهذه القضية-التمييز بين السنة والشيعة-ولكن اختلفن في تفضيلهن للعديد من عادات الشيعيين والسنيين وتقاليدهم، حيث ترصد لميس السنية صعوبة أن يتقبل أهلها فكرة أن إحدى صديقاتها شيعية، بل وتدرس معها، وقد أشارت الساردة أن هذه القضية من أهم

---

[1] اشدة، سامح، المرأة والثالوث المحرم قراءة في رواية مرافئ الوهم لليلى الأطرش، تايكي، ع27، ص123.

[2] العثمان، صمت الفراشات، ص154.

[3] ينظر:الشيخ، حكاية زهرة، ص 54، 145، 149، 154، 156.وينظر: علوية صبح: مريم الحكايا، ص278، ص386.

[4] منصور، حين كنت رجلا، ص100، وينظر: نفسه، ص185، 186.

الصعوبات التي واجهت لميس طيلة فترة دراستها التي بلغت خمس سنوات، ومما زاد الأمر تعقيدا ملاحظة لميس لتصرفات فاطمة التي جذبت انتباهها، ففي رمضان تفطر فاطمة بعد آذان المغرب بثلث ساعة، ولهم طقوس حج خاصة بهم، يحيونها في منتصف شعبان من كل عام[1]، وكذلك لهم عاداتهم الخاصة بهم في الزواج إذ"كانت بعض الصور تظهر جدتي العروسين وهما تريقان الماء على قدمي كل من العروسين الموضوعتين في إناء فضي كبير، وقد تناثرت قطع معدنية من النقود في قاع الإناء، أخبرتها فاطمة أن هذا من تقاليدهم في الأعراس، مثل الحنة والحلوة، تفرك قدما العريس والعروس تحت ماء قرئت عليه آيات قرآنية وأدعية معينة وترمى النقود تحت قدميهما صدقة حتى يتبارك زواجهما"[2]، ولم تقف هذه العادات والتقاليد في منع لميس من مصادقة فاطمة رغم إلحاح أختها-تماضر أخت لميس- على الابتعاد عن فاطمة لتشيعها،ولم تكن الصداقة هي الممنوعة فقط،بل لا يقبل أهل السنة أن يزوجوا بناتهم من شباب الشيعة ،فقد كان ضبط رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر لكل من لميس وعلي شقيق فاطمة في مكان مقهى عام إشارة إلى التمييز السياسي بينهم لا الاجتماعي فقط،فقد أخذاهما إلى التحقيق وسلموا لميس إلى والدها الذي توعدها،وطمأن رجال الهيئة الوالد أن عقاب علي سيكون قاسيا لأنه"من الرافضة وأن عقابه سيكون أقسى بكثير من عقابها هي..انقطعت علاقة لميس بعلي منذ ذلك اليوم،كما انقطعت علاقتها بفاطمة" [3].

ولعل عدم الفصل في هذه القضية هو دليل على حال المرأة في الخليج العربي،وخطؤها وإن كان صغيرا يبقى محفورا بالذاكرة لا ينسى، بل تتناقله العقول الذكورية جيلا بعد جيل "تتحول نزواتنا الصغيرة وأخطاؤنا وعيوبنا قضايا بالغة الجدية لا يسكت عليها في أي حال،هكذا نحن ملزمون،بلا قانون مكتوب أن نكون لوحة صماء متقنة التفاصيل، بلا خدش واحد،مشرفة وبراقة، وخارقين

---

[1] ينظر: الصانع، بنات الرياض. ص147، 149،148.

[2] نفسه، ص150.

[3] نفسه، ص161.

كأنبياء،وبيضا كالملائكة"[4]، ولم يكن رفض أهل الشيعة أزواجا لدى أهل الرياض، بل وافقهم أهل القطيف في السعودية، ورفضهم أن يزوجوا شبابهم بفتيات شيعيات، وتتملص الساردة من الرقيب الديني والاجتماعي في جعل لقائمها يكون عبر الدردشة الالكترونية في الانترنت، فريان الشباب السني من أهل الرياض، والفتاة الشيعية من أهل القطيف، يؤكدان رغم تمثيلهما لجيل الغد أنهما متشربان لكل عادات وتقاليد أهلهم وما أورثوهم إياه من تفرقة وعنصرية، تقول الساردة : إن مذهب كل منهما كان"سببا للسخرية، كنا حتى نسخر من أنفسنا،...حتى تلك المرة التي كنا فيها نتحدث بصورة تخيلية: ماذا لو تزوجنا؟ لو أنجبنا؟ وضاعت كلماته في ضحكاته وهو يقول: بوسعي إقناع أهلي بالزواج من خادمة،لكن شيعية؟آخر المستحيلات،...أجابني لا أريد لأولادي أن يكونوا روافض"[1] ودار بينهما حوارات طويلة حول سبب التشيع، ومبادئه، ونظرة المجتمع إليه والاختلافات التي تميزه عن السنية[2]، وما يميز هذه الحوارات أن بطلة الرواية إنسانة مارست العلاقة المثلية المحرمة"السحاق"، وقد تكون المبدعة حملتها هذه الخطيئة وجعلتها تتعرف إلى سني للدلالة على أن هذه القضية تضرب جذورها في عمق التاريخ ولا بد أن تتغير العقلية العربية لتصل إلى التسامح الإنساني والعدل والمساواة.

---

[4] الحرز، صبا، الآخرون، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص31.

[1] الحرز، الآخرون، ص244.

[2] ينظر: نفسه، ص222، 223، 224، 225، 226، 227.

2.1 الرقيب والقضايا السياسية

ظل المبدع يواجه تابوهات وممنوعات كثيرة، حتى صار في رأسه شرطي يضيء الضوء الأحمر، ويرفع عصاه هنا،وهناك، منبها، محذرا حتى بات الكاتب أعجز من أن يكتب لكثرة ما يشتعل أمامه الضوء الأحمر، الأمر الذي دفع بالكثير إلى أن يبتعدوا عن تلك الممنوعات والتابوهات[1]، ونتيجة التطور الزمني والتاريخي أخذ الأدباء يقتحمون هذا العالم يصولون ويجولون فيه متحدين الرقيب السياسي في أحيان عديدة، ولعل الظروف السياسية التي أحاطت بهم،قد أثرت فيهم و في من حولهم؛ لذا كان من الوضع الطبيعي أن تزخر مؤلفاتهم بمواضيع سياسية تعكس الصراع الخارجي والداخلي للفرد، والدول، فنجد الروائيات قد عكفن على التركيز في القضايا السياسية بشتى أنواعها، بشكل يبرز تمردهن على الرقيب السياسي الذي وصل حد منع نشر بعض رواياتهن-ليلى العثمان،وفضيلة الفاروق،وعفاف بطاينة،وإلهام منصور-"فالأديب يواجه مهمة الإبداع الفني ،وهو يدرك أن شخوصه ذكورا أم إناثا ،ينبغي أن تمتاز بخصائص إنسانية تحقق واقعية السلوك الإنساني،وطبيعة التناقضات الجوهرية في المواقف المختلفة"[2] .

وقد انعكس الاضطراب السياسي الذي مرت وما زالت تمر به المنطقة العربية على عالم الورق الخيالي، إذ أصبح الخيال مرآة تعكس الواقع العربي لا كما هو فقط، بل وتحاول تعريته وكشف عيوبه ومثالبه، بحيث يجد المتلقي أساليب متنوعة في العرض وطرائق الطرح، من جرأة، وتمرد، وثورة سياسية، مما يثير العديد من الإشكاليات بين المبدع والرقيب السياسي من ناحية، ويؤكد مفهوم المواطنة من ناحية أخرى، فالمواطنة "تعني كلا من العلاقات بين دولة ما والمواطن

---

[1] ينظر: ناصيف، عبد الكريم، الرواية والسياسة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العددان416-417، كانون الأول، 2005متوفر عبر الانترنت

http://awudam.netlindex.php?mode=journalscont@cahd=3=8jouranalld=204994.

[2] السلحافين، إبراهيم، صورة المرأة في روايات حنا مينة، الأقلام، ع 9السنة الخامسة عشرة ، حزيران،1980، ص22.

الفرد،وكذلك العلاقات السياسية بين المواطنين أنفسهم، ومن زاوية أخرى، يمكن للمواطنة أن تشير فقط إلى الحقوق، ولكنها أيضا تشير إلى الواجبات والفعاليات،والتأثيرات والآراء،التي تنتج من العلاقات السابقة"[1] ولإيمان المبدعات بقضية أن المرأة ستنال حقوقها إذا وجد العدل والمساواة السياسية، ولارتباط الأمن السياسي بقضيتها ومبادئها واللحمة بينهما حملت نصوصها أبعادا سياسية ذات دلالات متشعبة تخدم العام والخاص.

فناقشت السلطة السياسية، وأسس الديمقراطية من مثل حق الاقتراع، وحرية الأحزاب، وصورت ما مرّ به العرب من نكسات، ونكبات، وحروب أهلية، وثورات ومظاهرات وتنظيمات سياسية خلطت بين الدين والسياسة؛ فأصبحت تنعت بالإرهابية لسوء فهما وخلطها الصواب بالخطأ، وتغليب الحرام على الحلال في أحيان عدة، ولم يأت هذا التنوع في إلقاء الضوء على هذه المسائل بالغة الخطورة، إلا نتيجة لتنوع المناطق الجغرافية والسياسية التي تنتمي إليها كل مبدعة من مبدعات نصوص هذه الدراسة.

تقوم بعض الروايات على أساس سياسي وطني قومي، بحس جمالي أنثوي، يعكس قيمة الوطن الذي لا تتحقق المواطنة فيه إلا إذا تحرر الإنسان تحررا ذاتيا؛ ليستطيع تحرير وطنه،وهذا ما سعت إلى تحقيقه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها-ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير-، فرغم طغيان الأحداث؛ العاطفية والرومانسية على بقية الأحداث إلا أنها جعلت من السياسة القلب الذي يبث الدم إلى بقية أعضاء الجسد،فهو الشريان المغذي لبقية القضايا إن قطع ماتت بقية الأعضاء، لذا حرصت على تقريع الأنظمة العربية، والتصريح بتخاذلها وانكساراتها التي جلبت الظلم والطغيان والتمرد والثورة معا، معلنة خرقها لجدار الصمت الذي فرضه الرقيب السياسي"يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت"[2].

---

[1] فوت، النسوية والمواطنة، ص32.

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص28.

كانت هزيمة العرب عام 1967 هي"بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي؛ فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة،وقد جاءت الهزيمة تعبيرا حادا وصارخا عن تفسخ الأيديولوجيا السائدة آنذاك وعن هزيمة الأبنية الحزبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبهذا المعنى فإن الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعلت الشخصية المحلية تهتز من جذورها"[1].

إلا أن سحر خليفة جعلت الهزائم التي حلت بفلسطين عام1948-1967، قوة تنشئ نساء رغم معانتهن ويلات الحروب وقسوة الاحتلال قادرات على الثورة والكفاح والنضال، والتمسك بالحياة، رغم الفقر والعوز والحرمان الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي،وحمل جيل الشباب مسؤولية الثورة والتحرر، فكانت رواية الصبار أنموذجا لمجتمع عانى ويلات نكسة حزيران، ولشخصيات حملت هم الوطن فأنجبت أسامة الكرمي الذي مات شهيدا، يقاتل المحتل، كذلك زهدي وباسل و رفيف ونوار ولينا اللواتي كن ثائرات مناضلات يشاركن في الثورة والانتفاضة، يتقاسمن الدفاع عن الوطن مع الرجال معلنات الصمود، والصبر في السجون الإسرائيلية.

وقد استغلت الروائية الأوضاع السياسية؛ لتبث من خلالها مشروعية حق المرأة في نيل حريتها والكيفية التي تحرر بها نفسها؛ ليكون سبيلا لتحرير وطنها من كل تبعية واحتلال؛ فالوطن هو المرأة وهو بحاجة إلى أن تحل قضاياه الداخلية؛ لينال استقلاله، تقول رفيف: "الثورة لن تحل مأساة الشعب وهؤلاء هم القادة.عادل والشعب.وأنا نصف المجتمع ،أنا المرأة أنا النموذج الذي يمارس عادل عليه تطبيق النظرية...فهو عاجز عن رؤية واقع المرأة ومتطلبات هذا الواقع،فهو عاجز عن دمج الوقع بالنظرية،...ثم ماذا يحل بنا؟ ما حل للمرأة الجزائرية بعد الاستقلال؟ وعادت المرأة إلى قاعدة الحريم وغطاء الرأس.ناضلت وحملت السلاح وتعذبت في السجون الفرنسية، وجميلة وعائشة وعائشات؟ ثم ماذا؟ وخرجوا للنور وتركوها في الظلمة، وكأن الحرية مقصورة على الرجل وحده، ونحن أين حريتنا وما هو السبيل

---

[1] الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع355، سبتمبر، 2008، ص10.

إليها؟ لن يخدعونا، الحرية للرجل، والاستقلال للرجل، والصلاحيات للرجل ونحن؟ المساندات للثورة حتى يتم التحرير ويتم الاستقلال. ولنا من كل هذا المجد زاوية المرأة نحن القارئات ونحن المساندات"[1] .

ويهمش الرجل ويظطهد أيضا في الحرب، فهو يعاني ما تعانيه المرأة،ولعل هذا من أبرز ما ميز الروائية في أسلوب طرحها للقضية النسوية التي كان المناخ السياسي أنسب مناخ لتنمو وترعرع فيه، فالرجل كما جاء على لسان السارد:"رجل،مجرد،إنسان مشوه مقموع مثلها تماما، ومثل الآخرين، مهمش، هشمته الدنيا وبلّدته التجارب بدون عواطف؟ لا، العلة تكمن فيما هو أعمق، ولماذا لم تستطع الوصول إلى علته لتعرف؟ الشرق؟ والده؟ العائلة؟ الاحتلال؟ العروبة؟ الخذلان والإحباط وتعقيد الحياة؟"[2].وبهذا كان المزج بين القضايا الإنسانية ينتج في النهاية خليطا لوصفة الحرية النسوية التي جعلت انعتاق الإنسان من عبوديته لنفسه سبيلا لتحرير وطنه.

ورصدت الرواية ما أنتجه الاحتلال وما زال من آفات سياسية"واقع الهزيمة والاحتلال.احتلال هذا أم انحلال؟سيان يا بلدي سيان"[3] وتصرح الرواية دون مواربة: أن فتح وحماس ما هما إلا نتاج بذور التفرقة التي أوجدتها إسرائيل بين أبناء الدين الواحد والوطن الواحد[4]، ولم يقتصر طرح القضية الفلسطينية على الروائيات الفلسطينيات حسب، بل كانت هاجسا لكل مؤلفة عربية جعلت من قضية المرأة قضية وطن وحرية، فقد تنبهت المبدعة السعودية-زينب حفني- إلى هذا الأمر، ورصدت ما تمخض عن الاحتلال من تأثير على الفلسطينيين ممن بقى داخلها أو ممن غادرها مكرها، أو طلبا للقمة العيش، ومحاربتهم الشرسة للحصول على جنسيات من الدول التي نزحوا إليها[5]، فبعض الدول سمحت لهم بالحصول

---

[1] خليفة، عباد الشمس، ص119. وللمزيد ينظر: خليفة، الصبار، ص156، 163، 164، 169.

[2] نفسه، ص114.

[3] خليفة، الصبار، ص62.

[4] ينظر: نفسه، ص88، والموجى، سحر، نون، ص160.

[5] ينظر: حفني، سيقان ملتوية، ص67.

عليها والآخر لم يسمح[1].ومزجت حفني بين هزيمة1967، وحرب1973 في مصر إشارة منها إلى أن المأساة تتكرر مرتين، وفلسطين ما زالت ككرة تحرّك بين أقدام السياسيين، الغلبة فيها للأقوى، مما بث روح اليأس لدى الفلسطينيين في تحرير وطنهم، وتم طرح هذا الأمر من خلال شخصية والد زياد"عند قيام حرب1973، عادت الفرحة تقرع طبوله في دنيا والده...يغني بصوت جهوري"وطني حبيبي الوطن الأكبر"...ذات ليلة...صاح...نكبة جديدة.الرئيس أنور السادات باع القضية الفلسطينية،سيزور القدس دون أن يساوم على حقوقنا، من يومها أصابه داء البكم، لم يعد يردد أغنية الوطن الأكبر"[2].

وقد يشي ربط القضيتين معا إلى إشارة مبطنة، تتضح من خلال علاقة سارة الفتاة السعودية التي تعيش مع أهلها في انجلترا، بزياد الفلسطيني الفنان الرسام الذي يعمل مترجما، ولعل العلاقة تومئ أن القضية الفلسطينية لن تحل إلا بتكاثف الجهود العربية، وبتخليص المرأة من قيود العبودية السياسية لتصبح شريكا للرجل في تحرير الأرض المحتلة.

وظهر أيضا ربط بقية الروائيات بين قضايا بلادهن السياسية والقضية الفلسطينية، فكانت فلسطين هي المشعل الذي أشعلن من خلاله فتيل الثورة والغضب والتمرد على السياسات الظالمة غير العادلة، وكن متفاوتات في خوفهن وتجرئهن على سلطة الرقيب السياسي،إذ لجأ بعضهن إلى استخدام آلية الحذف،وعدم التصريح، ويكون ذلك لسببين :إما خوفا من الرقيب وما ينتج عنه من منع لنشر الرواية أو جذب انتباه المتلقي لما وراء السطور، وإكسابه أهمية تفوق ما ذكر، ولعل عفاف بطاينة كانت حيرى بين الاثنين، رغم تمردها على التابو الديني بشكل صريح، إلا أنها آثرت التواري عن الرقيب السياسي والمداهنة السياسية، إذ لم تصرح باسم الأستاذ الجامعي الذي تحمل وإياه ذات الكنية، بل صرحت انه زميل لعمها سالم الذي قضى معظم سنوات عمره في السجن؛ لحرصه على الفدائيين

---

[1] ينظر: حفني، سيقان ملتوية، ص67.

[2] نفسه، ص69، وللمزيد حول أثر حرب1967، ونكبة 1984. ينظر: حفني، ملامـــح، ص41-42.

وتسريبه معلومات الجيش الخاصة بهم؛ لتفادي القضاء عليهم من قبل الدولة، ويظهر ذلك التواري من خلال ما دار بينها وبين أستاذها الجامعي:

"استعاد أيام شبابه مع عمي في غور الأردن...مع فدائي1967، 1970...،معركة الكرامة...أيلول الأسود...الخوف على النظام...ضفاف نهر الأردن...الشباب العربي ...الأحزاب والتنظيمات داخل التنظيمات..

تنهد طويلا ثم صمت بعد أن قال:

-الله يلعن أبو هيك ذل وزمن.وين كنا وين صرنا كله بده يحكم... يقول بصوت لا يكاد يكون مسموعا:

-خلي الواحد ساكت أحسن،الحيطان صار إلها آذان"[1].

ولكن أحلام مستغانمي استطاعت من خلال ربطها بين النسوية والسياسة أن تتملص من الرقيب عبر التورية السياسية، إذ يبدو لمن يقرأ النص للوهلة الأولى أنها تريد أن تكشف ممارسات العنف التي يمارسها المجتمع ضد المرأة، ويبدو لمن ينعم النظر في النص السابق أنها توازي بين السياسية والمرأة، وتجعلها ككفتي ميزان لا يستقيم العدل إلا بهما، وهي بهذا كانت محنكة سياسيا ومثقفة أدبيا،تعي أهمية أن يصل عملها الأدبي إلى أيدي المتلقين؛ لتوصل رسالتها كما تريد لا كما يريد الرقيب، بل تجعل خالدا يصرح بذلك دون مراوغة، وهو يتحدث عن حياة التي قد تكون هي أحلام مستغانمي ذاتها:"ما الذي صنع من تلك المرأة روائية...أم هي رغبتا في تحريض الريح،بإضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات ...ولذا قلت لها يوما لن أنتزع منك أعواد الثقاب،واصلي اللهو بالنار من أجل الحرائق القادمة، ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة، هي التي يحلو لها التحايل على الجمارك العربية،وعلى نقاط التفتيش،ماذا تراها كانت تخبئ في حقائبها الثقيلة وكتبها السميكة؟"[2].

---

[1] بطاينة، خارج الجسد، ص187-188.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص17.

وهي إذ تعي خطورة اجتياز الحواجز الرقابية، وأهميتها ألبست السياسة رداء نسويا، رغم العرّي الذي اقترن ببعض العقول الذكورية، التي كانت تنظر إليها كجسد لا كإنسان[1]، وعتبت على وطنها الذي لفظ أبناءه من حضنه إلى المنافي والشتات لفظا لم تقبله الحيوانات لأبنائها[2]، ولذا نجدها تحمل وطنها في ثلاثيتها مسؤولية الغربة والمنفى،تعرض له كل جزائري حر دافع عنها، ولكنها كانت حريصة على وطنها إذ لم يغب هذا البعد عن روايتها أبدا، بل كان هاجسها الذي ظلت صفحات روايتها ترددده، كأنه نشيدها الوطني الخاص بها، فجعلت قسنطينة وجسورها رمزا للجزائر على مر العصور بتراثها وتاريخها وعروبتها.

لقد وازنت الروائية في حديثها عن الشرفاء من أبناء بلدها والحروب التي خاضوها ضد الاستعمار، وما قدموا من شهداء وأبطال، ولكنها نبشت جراح وطنها وأعادت نزفها، في مواجهة الممارسات السياسية الآثمة التي فرضت سلطتها على الوطن أولا وضد الأبرياء من أبناء الشعب ثانيا، وهو هاجس شاركتها فيه فضيلة الفاروق، من خلال رصد العديد من الانتهاكات السياسية والإنسانية التي قامت بها الجماعات السياسية، التي تسترت بغطاء الدين، فصارت تنهب الناس حقوقها وحريتها بل وحياتها،بالقتل والتشريد واستباحة الأعراض[3].

وقد عابت الروائيتان على هذه المنظمات السياسية التستر بالدين لكسب الشرعية، وتحليل ما تقوم به من أعمال، وقتل للثورة الجزائرية التي انتصرت على المستعمر الفرنسي، لكنها فشلت أمام أبناء جنسها، ونقل الاختلاف بين هذه المنظمات العدوى إلى بقية أجهزة الدولة، وحاول كتم الصوت المعبّر عن الشعب ، وهو الصحافة،"انغمست في العمل الإبداعي، انضممت إلى جريدة"الرأي الآخر"المعارضة، والتي كانت مزيجا من الإسلاميين والديمقراطيين والعلمانيين،كنا

---

[1] ينظر: مستغانمي، عابر سرير، ص45.

[2] ينظر: نفسه، ص48.

[3] ينظر:مستغانمي، أحلام،عابر سرير، 88، 91، 121، 174.وينظر:فوضى الحواس :97، 98، 156، 167، 199، 239، 241، وينظرالفاروق، تاء الخجل، ص 53، 98، 99، 109، 114، 167، 199، 209، 239، 214.

نتفق عموما رغم أن البعض لا يصافح النساء، والبعض يصافحهن، كان ذلك قبل أن تمتد الخلافات السياسية بين الأحزاب، فتصل إلينا؛ لنصبح مؤسسة من الأعداء وتتحول مكاتبنا إلى مواقع حربية، لكن حين بلغت موجة اغتيال الصحافيين ذروتها، أدركنا جميعا أن باب الحديد الذي نغلق به مقر الجريدة لن يحمينا ما دمنا مشتتين"[1]، ولم يكن قتل الأصوليين في الجزائر للصحافيين إلا هدفا استراتيجيا، إذ يتم بكتم التعبير الصحفي حذف الرأي الآخر، الذي لا يتم التخلص منه إلا بقتل صاحب الرأي المختلف، ولذلك انصب جزء كبير من العنف على الكتاب والصحفيين، لأنهم بالإضافة إلى امتلاكهم للرأي الآخر،فهم قادرون على إيصال هذا الرأي واقناع الكثيرين به[2].

وهكذا انتشرت الاغتيالات العشوائية خاصة من قبل الجماعات الإسلامية- على وفق النصوص الروائية المدروسة- وصار القتل إحدى الوجبات الرئيسية التي يتناولها أفراد هذه الجماعات التي وصفت بأنها إرهابية[3]، أما الأسلوب الآخر الذي انتهجته، وكان أثره عميقا في تشكيل الوعي النسوي، فهو اتخاذ المرأة وشرفها كسلاح لتتغلب كل جماعة على ندها من الجماعات الأخرى"سنة العار..سنة1994 التي شهدت اغتيال 1151 امرأة،واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداء من عام1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية"GIA" في بيانها رقم 28 الصادر في30 نيسان(إفريل)أنها قد وسعت دائرة معركتها:للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربونا أينما كانوا،في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء...وسنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهن واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء"[4].

---

[1] الفاروق، تاء الخجل، ص34-35.

[2] منيف، عبد الرحمن، بين الثقافة والسياسية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص114.

[3] ينظر: مستغانمي، عابر سرير، ص121.

[4] الفاروق، تاء الخجل، ص36.

وفي هذا امتهان لكرامة المرأة وإنقاص لقيمتها، وحرمان من حق شرعه الله وهو حق الحياة،فصارت سلعة حربية تباع وتشترى بميزان الأقوى،ولعل الروائية أوردت هذا المقطع في نصها بقصد منها،لتوضح أن علاقة الأدب بالسياسة تتحدد من خلال"وجود أدب ثوري،وآخر سلطوي حيث يسعى الأول إلى فضح العلاقات والقوى الاجتماعية المهيمنة،بينما يستمر الثاني في معانقة السلطة الحاكمة والالتصاق بتوجهاتها"[1].

ولم تكن النظرة سوداوية متشائمة للسياسية في المغرب العربي دائما، بل عبّرت النصوص عن نماذج ثورية قيادية شهد لها التاريخ بعروبتها ووطنيتها، لذا كان"السي طاهر"[2] والد حياة هو رمز لكل عربي يغار على وطنه يجود بنفسه؛ ليسقي ثرى بلاده ماء الحرية والاستقلال، وتوحي هذه الشخصية أن الفكر النسوي على وعي بأهمية التفاهم والاتفاق بين الذكر والأنثى في شتى المجالات، وأن الأحداث السياسية قد أثرت في حركة المرأة كما أثرت في الرجل أيضا.

وحفلت أيضا الساحة اللبنانية بتنظيمات سياسية تراوحت بين الدينية والطائفية والعنصرية، ورغم ما امتاز به لبنان من حرية فكرية وثقافية،وانفتاح ثقافي وحضاري،إلا أن المرأة اللبنانية عانت من ويلات الحروب السياسية ما عانته بقية نساء الوطن العربي، وإن لم يكن بدرجات أعلى؛ وما تبنّي الروائية اللبنانية للواقع السياسي إلا مواصلة السير مع غيرهن من النساء لشق طريقهن نحو الحرية من خلال ما ينتجنه من أدب، يعد صنفا من أصناف الحرية بل "أرقى أنماط الوعي،وكل وعي،أيا كان نوعه،هو من شيعة الحرية،أو من سلالتها النبيلة"[3].

استحوذ الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982 على أحداث معظم روايات هذه الدراسة،التي كانت لبنان مسرحا لأحداثها، وعلى الرغم من الاضطراب النفسي

---

[1] عبد العظيم، صالح سليمان، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص30.

[2] ينظر: مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص32.

[3] اليوسف، يوسف سامي، الخيال والحرية مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2003، ص35.

للشخصيات والخوف من الحرب والعدو إلا أن الروائيات جعلن من تناقضات الحرب مادة دسمة أثرت إبداعاتهن وسوغت العديد من الخروقات التي تجاوزن من خلالها سلطة الرقيب السياسي.

وأولى هذه الخروقات أن الإنسان اللبناني أصبح لا يريد انتهاء الحرب، خوفا من الحال التي يتصور أنها ستؤول إليها بعد انتهائها،إذ سيطرت عليه توقعات الضياع والتيه والاستغلال والتخبط وعدم توفر سبل العيش، والعمل"لا أريد أن تنتهي،لا أريد أن أحتار بما سأفعله،الحرب قررتني،قررت يومي وليلى وجيبي،الحرب وظيفة لاءمتني،خاصة بعد الأشهر الأولى التي كنت فيها خجلا،مترددا،خائفا،لأصبح بعد الأشهر الأولى فخورا كديك الحبش أنفش عرفي...أن تنتهي الحرب بلا نتيجة معناها خسارة وضعف وخوف"[1]،ولم يختر أحمد هذه النتيجة دون مبرر،بل كانت إحدى النتائج التي خلفها الاجتياح الإسرائيلي بعد تركه بيروت،فصارت الحرب حربا أهلية يذهب ضحيتها الأبرياء من أبناء الشعب،وأصبح الخوف من الخوف نفسه،أن يسكن الإنسان هاجس عدم السكينة إذ صار يشك في كل من يحيط به حتى أقرب الناس إليه.

وصارت الطوائف اللبنانية المتناحرة المتقاتلة تمارس شتى أنواع الأسلحة الحية، والمعنوية النفسية، كذلك صارت الكتابة الروائية توجه حروفها مدججة بالذخيرة، تطلقها في وجه الزعماء اللبنانيين والرؤساء العرب"بعد مدة اكتشفت كم كنت مغفلة في تفكيري.المقاتلون من هم غير الزعماء؟فعند قرار وقف إطلاق النار كان يتوقف المقاتلون، إذن؛ هل أكتب رسائل إلى كل من بيار وكمال جنبلاط وياسر عرفات"[2]وفي هذا ما يعكس الوعي السياسي الذي وصلت إليه المرأة العربية، وإلى مواكبة التطور الزمني بما يحمله من نكسات وانتصارات، وأن المشهد الروائي أصبح متجددا، ومتميزا بحضور الصوت النسوي فيه بقوة، إذ لم تعد المكانة

---

[1] الشيخ، حكاية زهرة، ص200.

[2] نفسه، ص156.

الممنوحة للمبدعة العربية فيه هامشية أو تزيينية، بل مكانة دالة على أن الإبداع النسوي مكون فاعل في حركته[1].

وعكست الروايات وعي الشعب اللبناني أن الحرب ليست حرب طوائف،أو مسيحي ومسلم بل هي"لعبة دولية،الحرب مش بين مسيحي ومسلم"[2]، وكذلك النسوية ليست حرب بين الرجل والمرأة، فقد أعلنت ذلك علوية صبح من خلال حديثها عن نكسات العرب و"حرب الميليشيات اللبنانية وما نتج عنها من حواجز تفتيشية،وقتل وخطف واستهزاء بالروح البشرية،وتهجير لمواطنين،وردم منازل على ساكنيها"[3]، فصارت الهزائم والصراعات السياسية هي الوجه الآخر للصراع بين النسوية والمجتمعات ذات السلطة الذكورية الدكتاتورية، وهل خسارة الرجال في الحرب هي انتصار للمرأة أم هزيمة مشتركة يعاني منها كلا الطرفين"هل حين ينهزم الإنسان، ينهزم في السياسة والحب وفي كل الأحلام؟ لماذا نحن النساء صدقنا ثم انكسرنا ونحن نحاول أن نكتشف مساحات أخرى وفضاءات جديدة لأحلامنا وأجسادنا ومشاعرنا؟ هل حصدنا خيبات مضاعفة من خيبات الرجال، الذين صدقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم،وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسية وفكرية وأجساد تحمل في داخلها عصورا مضت،ونماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري؟هل كنا نحن النساء حقيقيات في أحلامنا،أم كانت لدينا أيضا انفصامات ومشاكل نحملها في أجسادنا المخبأة بثياب الثورة والنضال ونخبيء فيها روائح الجواري في كل العصور"[4] .

---

[1] ينظر: الصالح، نضال، مستقبل الرواية العربية، الموقف الأدبي، مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدوان419 آذار، 2006 ، متوفر عبر الانترنت.
http://awu-dam.net/index.php?mode=journalview@cahd=3@id=20312>

[2] الشيخ، حكاية زهرة، ص149.

[3] ينظرضبح، مريم الحكايا، ص 52، 80، 87، 88، 94و منصور،حين كنت رجلا،ص 150، 158،159، 163، 171، 176، 185إذ يتضح محاولات الميلي شيات تقسيم لبنان إلى منـــاطق شرقية وغربية، وصار الانتماء الحزبي يشكل دوامة يصعب على المنتسب إليها الخروج ســـالما منها.

[4] نفسه، ص80.

ويثبت هذا الأصول السياسية التي انبثقت منها الحركة النسائية، وأثرها في تشكلها وتحقيق نجاحاتها أو إخفاقاتها، ولذا يرتبط تحرر النساء مباشرة بالصراعات السياسية والاقتصادية التي تعيشها المجتمعات العربية"وكل انتكاسة سياسية تولد حاجة جديدة إلى تحرير جميع قوى النمو والتطور في الأمم الإسلامية، والمفارقة تكمن في أن كل انتكاسة سياسية يكبدنا إياها الكفار تولد أيضا حاجة مضادة إلى إعادة تأكيد الطبيعة التقليدية لهذه المجتمعات الإسلامية، وهكذا يطلق عنان كل من قوى الحداثة والتقليد وبوتيرة واحدة لتواجه بعضها بعضا مخلفة عواقب دراماتيكية في العلاقات بين الجنسين"[1].

ونلمح في الروايات الحديثة استيعابها لأحداث الساحة الحالية من حروب كالحرب العراقية الأمريكية ودخول العراق إلى الكويت والحرب العراقية الإيرانية، والمشهد الأخير إعدام صدام حسين، إذ عبرت كل من الروائيتين العراقيتين -عالية ممدوح و بتول الخضيري- عن تجاوزات للرقيب لكن اتبعن الحيطة والحذر عند الحديث عن الأوضاع السياسية العراقية، ولعل سبب ذلك هو ما يمنع العديد من الروائيين، الخوف من السلطة أو الحرص على أن لا يمنع الكتاب من النشر.

ولخصوصية الرواية العراقية والظروف السياسية المحيطة بها، ولتواكب المبدعة العراقية غيرها من مبدعات الوطن العربي في تحديهن للتابوهات السياسية، لجأت إلى المراوغة والمشاكسة، فهناك محرمات للديكتاتورية يعرفها الروائي، ولكن لا يوجد حدود واضحة لهذه المحرمات، ولا بروتوكول محدد يتحاشى المبدع خطوطه الحمراء، مما ساهم في ملامسة الروايات لتخوم التابوهات فأكسبتها هذه الملامسة توترا إبداعيا جعلها تنجز صورة عن زمنها ضمن رهافة الفن وزئبقيتة لا يستطيع المؤرخ الرسمي نفيها أو إثباتها[2]، ورغم الخصوصية التي تطرح من خلالها الحرب العراقية الإيرانية، إلا أن بتول الخضيري استطاعت أن تحمل

---

(1) المرنيسي، فاطمة، ما وراء الحجاب، ترجمة :أحمد صالح، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع سورية، دمشق، ط1، 1997، ص64.

(2) ينظر: سعداوي، أحمد، ما بين استبداد السلطة واستبداد الثقافة، يظل الرقيب حاضرا،مجلة النبأ "شعرية ثقافية عامة"، ع80، ذي الحجة426، كانون الثاني، 2006، متوفر عبر الانترنت.

شخصياتها العراقية أبعادا إنسانية كانت الموضوعية تتفاوت بينهما كتفاوت الأوساط العراقية من مؤيد ومعارض، وأصبح الإنسان العراقي يخاف العزلة عن وطنه"بلدي والخير هنا في هذه الأرض، لا أريد أن يصيبنا ضياع حضاري...فكرة العزلة عن الوطن تخيفني"[1]، ولكن رغم هذا الحب الوطني فإن غربان الحرب تعكر صفو سماء العراق فتصبح البيوت مأتما وصفارات الإنذار حديث الناس، إذ تغلق المدارس وتستنفر القوى الوطنية من جيش شعبي ومنظمات حزبية، واضطراب اجتماعي واقتصادي[2].

وقد توحي العلاقة التي أوجدتها المبدعة بين البطلة المسلمة التي لم تصرح باسمها على مدار الرواية وحبيبها المسيحي سليم، وعدم نجاح علاقتهما وتركها له يقاتل في صفوف الجيش وسفرها إلى انجلترا هو إعلان عن رفضها للحرب العراقية الإيرانية واستنكارها لما خلفته من دمار وخراب، معززة ذلك في الرواية لرفضها الدخول العراقي إلى الكويت معلنة معارضتها"رفعت جريدة عربية أتابع أخبار الشرق الأوسط...علق أحد الطلبة بانكليزية ركيكة :هيي، أنتم تقرأون من اليمين إلى اليسار أليس كذلك؟ أجبت بابتسامة: نعم إلا الجرائد فنقرأها من اليسار إلى اليمين"...فجأة مشاكل حدودية تدين دخول العراق إلى الكويت"[3] وفي هذا ما يظهر أن النساء والرجال قد أجمعوا على تغيير خطابهم بعد صدمة حرب الخليج، التي عمّ من خلالها الضعف الجميع، حكاما ومحكومين، ولم تعد معرفة من يسيطر على الآخر مسألة جنس، لأن الإبادة الثقافية تتربص بكل الذين لم يتعلموا مبادئ الحوار، فلقد أصبح الرجال والنساء ينظرون ويصغون إلى بعضهم، يسيرون معا لا من أجل العيش بسعادة بل بهدف البقاء[4].

---

[1] الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص81.

[2] ينظر نفسه: ص90، 91، 92، 93، 97، 98، 113، 117، 118، 124.

[3] نفسه: ص 154، 155.

[4] ينظر المرنيسي، فاطمة، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة : نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص28-29.

وقد طرحت الروائية السعودية رؤيتها الخاصة للدخول العراقي للكويت، ليس الحزن على الأسرى الكويتيين والعراقيين لدى البلدين ولا تأييد الحرب أو معارضتها، بل القضية أعقد من ذلك، فهي تشير إلى مسألة الانتماء"سابقا كنا إزاء كل طارئ، كل جديد، كل مختلف نظمت لنا رأيا واحدا واستجابة واحدة، وصوتا واحدا، كنا موحدين مثل البزات العسكرية، الآن الأمر اختلف، هناك تيارات وأسماء رنانة ومصطلحات لا يكاد الواحد منا لفظ أحرفها صحيحة والأمر صار مختلطا ولم يعد بوسعنا تحديد ما الذي نريده؟ ما الذي نبحث عنه؟ وما هي خياراتنا"[1]. ولعل البناء الذي شيّدت عليه الرواية من علاقات مثلية بين شخصيات الرواية الأنثوية، هو تعبير غير مباشر عن التنافر بين المتشابهات، وهذا حال الدول العربية فقد وقعت في المحضور بوعي أو عدم وعي منها، وما المثلية إلا سلاح الأديب ليس لرصد ظاهرة اجتماعية يرفضها الدين والمجتمع فقط، بل تفضي إلى أن السياسة سبب في سلوك الإنسان منعرجات تبعده عن الطريق السوي.

ولكي لا يعمّ التشاؤم وانعدام التضامن والتكافل العربي ترصد الكاتبات المظاهرات التي أقيمت في الدول العربية التي تستنكر الاحتلال الأمريكي للعراق، وليس هذا هو ما يميز هذه المظاهرات بل استغلتها المبدعة لترصد التطور الذي شمل المرأة العربية، التي حرمت لسنوات من المشاركة في أي مظاهرة، ولأي سبب كان، وخاصة مجتمع الخليج العربي، لما فيه من خصوصية، فنجد المرأة منظمة للعديد من المظاهرات ضد الاحتلال الأمريكي والصهيوني، ورفض للممارسات الوحشية من قتل وتعذيب ونهب لمتاحف؛ وما يمارس من تعذيب للسجناء في سجن أبو غريب[2]، وما يثير المتلقي في تصدي السرد لهذه المعاناة ردود الأفعال المختلفة التي زخرت بها الروايات من مؤيد، ومعارض ومتعصب لرأيه، وموضوعي في إصدار حكمه، فعكست واقعا حيا يحفل بالحياة وتناقضاتها،

---

[1] الحرز، الآخرون، ص202.

[2] ينظر: الموجي، نون، ص164، 183، 205، 208، 238، 330.

وزادها واقعية وحياة ربط القضية العراقية بالقضية الفلسطينية مما يخص المرأة العربية والفلسطينية في كيفية التعاطي معها، وما حل بالمسلمين في أفغانستان[1].

واستحوذ مشهد إعدام الرئيس العراقي صدام حسين على أجزاء من سرد بعض الروائيات، وقد كان فيه من المفارقة ما يثير الانتباه والشك، إذ يهيئ لسرد خبر إعدام صدام حسين بجو يحفل بالبرودة الشديدة، إذ بلغت درجات الحرارة الرابعة تحت الصفر، والثلوج متراكمة، والناس في أهبة الاستعداد لأعياد الميلاد في بريطانيا، وفي إحدى أهم أحيائها الراقية التي يقطنها العرب، ويفصح عن الخبر وبطل القصة يدخل متجرا عربيا يريد شراء علبة سجائر، يسمع ويرى الخبر عبر التلفاز فيعلق: "يا أخي،لا أعرف لماذا كل هذا الحزن على صدام حسين!!ماذا يهم إن أعدم أول أيام عيد الأضحى أو في يوم آخر!!هل نسي الناس ما اقترفه من جرائم، وأصبح في نظرهم بطلا مغوارا يتباكون عليه!!هل نسوا الجرائم الفظيعة التي ارتكبها؟!"[2] ومن ينعم النظر في هذا الكلام يرى أن الكاتبة مع موت صدام، وتتفق مع جميع الآراء التي قيلت حول سياسته فترة حكمه العراق، ولعلها وافقت في هذا عين الرقيب الذي يتبنى هذا الرأي، وبذا تضمن السلامة ونشر كتابها.

ولكن ما علّقت به الساردة على ما قاله مساعد"كان مساعد قد ابتعد عن المكان قبل أن يصل إليه رد الرجل الآخر،والذي كانت هيئته الخارجية تدل على أنه عراقي أيضا"[3] ،وعدم إفصاحها عن رد الرجل الآخر قد يفضي إلى نقض ما تم قوله، ولم تصرح به لجذب الانتباه إليه أو خوفا من سلطة الرقيب، ويوجد من الروائيات من نظرت إلى الطريقة التي أعدم بها صدام حسين هي إهانة لكل عربي"زي ما أكون أنا وأنت وأمي كنا في أيديهم"[4]، إذ أصبح الأمريكي صاحب حق في أرض ليست أرضه، وفي حق لا يملك أية صكوك شرعية دولية أو دينية

---

[1] ينظر: الموجي، نون ، ص164، 240، 273، 274، 288، 290.

[2] حفني، سيقان ملتوية، ص9.

[3] نفسه، ص9.

[4] الموجي، نون، ص256.

تؤيده، بل امتهن كرامة العرب وقلل من قيمتهم ليس أمام غيرهم من البشر بل أمام أنفسهم هم.

وأما أحداث سبتمبر وشخصية ابن لادن فقد كانت مدار اتفاق لدى بعض الروائيات في رفضهن للإرهاب والتعدي على الحقوق البشرية، وقد لا نتفق معهن في هذا الوصف ليس تأيدا للإرهاب، ولكن أين هي الحقوق البشرية للمسلمين والعرب، إذ تكبدوا خسائر فاقت خسائر أمريكا خاصة بعد أحداث سبتمبر"إذ تشبثت بهويتي الوطنية أطرد من الشركة التي كنت أتدرب فيها في الواحد والتسعين، لا أحد يرى فيّ هنا لا الصديق، ولا المواطن، ولا الإنسان لا المسلم، ولا العربي، ولا العراقي فهم يحكمون علي من النظرة الأولى تلك التي تراك خطرا داهما وأنت في طريقك إما إلى ابتلاعهم أو لتحليل أسطورتهم"[1].

وهكذا أصبحت السياسة تشكل خطرا على الإنسان بشكل عام بصرف النظر عن جنسه البيولوجي،ومارست إحدى سلطاتها من خلال الرقيب الذي فرضته على الأعمال الأدبية تحاول طمس الحقيقة وترفض الإفصاح عنها،ولكن الإبداع الأدبي وضع أمام المؤلف حلولا كثيرة يمكنه تجاوز الرقيب السياسي من خلالها بشكل فيه من الحذق والذكاء ما يتفاوت من مبدع لآخر ومن تلك الحلول امتزاج السياسة بالتابوهات الأخرى الدينية والاجتماعية.

---

[1] ممدوح، عالية، الولع، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص10.

3.1 الرقيب والقضايا الاجتماعية

يحدد موقف المجتمع من المرأة، ومن قضية مشاركتها في التنمية المكانة التي وصلت إليها ، كقضية تحريرها وتحررها من الجهل والفقر والعبودية والقمع والاضطهاد، والامتهان الجماعي والاستغلال الجنسي بكافة أشكاله وأنواعه،ومستوى تطور هذا المجتمع كبنية اجتماعية واقتصادية وسياسية،ويحدد الموقف التقدمي أو الرجعي، ذلك أن الموقف الاجتماعي من المرأة في زمان ما،محكوم بمستوى تطور المجتمع،ويصبح العمل الروائي بحاجة ماسة إلى حاضنة اجتماعية تحتضن المبدعين والمبدعات،يتم تحديد مستوى التطور الاجتماعي من خلال موقف تلك الحاضنة من المرأة وقضيتها[1]

وتظهر القضايا الاجتماعية كعامل يشير إلى بعض الاختلافات في المجتمعات العربية، وخاصة ما يتعلق منها بالمرأة، وإذ تتأثر بانفتاح وانغلاق الشعوب فكريا وحضاريا وثقافيا، وبالعادات والتقاليد والدين والأوضاع السياسية والاقتصادية...، وقد زخرت روايات هذه الدراسة بقضايا اجتماعية متعددة ومتنوعة تصلح أن تشكل دراسة مستقلة بحد ذاتها، ولكي لا نخرج عن صلب الموضوع وهو الرقيب والقضايا الاجتماعية، حاولنا أن نعرض لما له تماس مباشر أو غير مباشر مع الرقيب الاجتماعي، وقد برز الجنس كقضية تجرأت المرأة العربية على خوض غمار حرمتها وقدسيتها، إذ احتلت هذه القضية المرتبة الأولى في معظم النصوص لما حملته من تجاوزات واختراقات خالفت ما ألفناه في الفنون السردية، وخاصة الرواية من حفاوة بهذا المقدس وحرص شديد على عدم المساس بقدسيته، لذا كان خرق المرأة العربية لتابو الجنس، يحمل دلالات وأبعادا إنسانية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفكرية، جعلت من جسد المرأة سبيلها إلى تخليص المجتمعات من عقدها الذكورية تجاه المرأة كأنثى، وتوضح من خلاله أزمتها الذاتية وسعيها وراء نيل حريتها الذاتية والخارجية.

---

[1] الأزعي، سليمان، المرأة في روايات ريف شمال الأردن وباديته، تايكي ع 16، 2004، ص11

الجنس بين حدي الفضيلة والرذيلة

يتحكم المجتمع في العلاقات الجسدية التي تنشأ بين أفراده من علاقات يحللها الشرع والمجتمع، وعلاقات محرمة تخالف الشرع والعرف والتقليد الاجتماعي، وقد تشكلت مفاهيم مختلفة لعلاقة الزواج وهي العلاقة الوحيدة التي يتحلل من خلالها ممارسة الفعل الجسدي بين الرجل والمرأة، إذ يسمى الجنس المنضوي المؤسس أي الزواج[1]، وقد كان خطوة جريئة من قبل الروائيات لا بهدف الإثارة والإغواء، وجذب انتباه القراء، وتحقيق كم كبير من المبيعات كما يتهمن في ذلك، بل كان فعلا مدركا موجها ليخدم قضايا حساسة ومهمة أخرى، فاستطعن من خلاله أن يناقشن حريتهن المنشودة وعدم إخضاع أجسادهن التي شكلت رموزا متعددة إلى سلطة الرجل، والمجتمع اللذين تحالفا ضدها"إن الرجل يعتبر جسمه كما لو كان كائنا مستقلا يتصل مع العالم اتصالا حرا خاضعا لإرادته هو...بينما يعتبر جسم المرأة حافلا بالقيود التي تعرقل حركة صاحبته، ألم يقل أفلاطون:"الأنثى هي أنثى بسبب نقص في الصفات"[2]، وهكذا يصبح جسد المرأة بحديه المقدس والمدنس رمزا لثورتها المعلنة ضد ما يعتور العالم من ظلم وتخلف وقهر لكل إنسان وخاصة الأنثى، بل وسهما يخترقن من خلاله تابو الجنس الذي يعاقب من يتخطى حدوده في المجتمعات العربية عقابا أشد من عقاب من يخترق بقية التابوهات الدينية والسياسية.

وإثر ذلك طرحت تساؤلات عدة:لماذا اعتنت معظم روايات هذه الدراسة بتحطيم حدود التابو الجنسي بشكل طغى على بقية التابوهات الأخرى؟ ولماذا احتفلن بالجسد الأنثوي الذي يملك حقيقة الإغواء والشهوة والرغبة؟ولماذا يكتبن بأجسادهن؟ وهل أوجدن كتابة جديدة تسمى"كتابة الجسد"؟ هل حاولن التمرد على سلطة الرجل بأن روضن الجسد؟ هل صار الجسد الشيفرة التي حققت المرأة من خلالها بعض حقوقها؟ هل اختلاف الجسد الأنثوي عن الجسد الذكوري بيولوجيا كان علامة قهر

---

[1] ينظر: الضمور،رنا عبد الحميد، فؤاد التكرلي روائيا،رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة مؤتة 2002، ص71-73.

[2] دي بوفوار، الجنس الآخر، ص4.

وظلم أم استعباد وعبودية للمرأة؟ هل وفقت المرأة العربية في حوارها مع جسدها؟ وما الأساليب التي استخدمتها في حوارها معه؟ إن هذه التساؤلات هي ما ستحاول هذه الوريقات الإجابة عنها، ولكن لا بد من الإشارة إلى أننا سنتناول الجانب المضموني للتابو الجنسي في هذه الجزئية، أما الكيفية والأساليب التي اخترقت اللغة بها هذا التابو سنناقشها في فصل مستقل هو فصل اللغة.

ويتجلى من خلال وعي المرأة لأهمية جسدها،وما يمثله النص من أبعاد مختلفة ومتعددة له،أن ما تكتبه المرأة من أدب هو رصد وعيها لذاتها كحرية مستلبة وإرادة معطلة الوعي،فالمرأة الجديدة تبدعها التجربة،ولحظة الفعل،والثقافة التي تستجلي الجوهر العقلي[1]،وهي بهذا تدرك أن المطلب الأساسي من الفن الروائي إثارة الاهتمام عن طريق تسلسل ما،يخضع في النهاية لمنهج الكاتب ورؤيته الذاتية في بناء روايته[2]،وقد أخضعت الجنس إلى ثنائية الفضيلة والرذيلة.

وكما ورد سابقا إن الزواج هو التشريع الديني والاجتماعي والإنساني الوحيد الذي يبيح للإنسان ممارسة الجنس علنا دون تورية أو تردد وخوف؛ لأن به تستمر الحياة البشرية والسلالة الإنسانية، وبه يفرغ الإنسان شهوته ورغباته الفطرية.

ورغم قدسية الزواج وقدسية العائلة التي هي النتاج الطبيعي له،إلا أن الملاحظة في معظم الروايات هي عدم وجود علاقة زوجية مثالية يكون فيها الزوجان متحابين متفاهمين، فإما أن يكون الزوج متسلطا ظالما يمارس علاقات جنسية محرمة مع زوجته أو غيرها من النساء،أو شاذا جنسيا، أو يكون من الضعف ما يوصله حد الاستسلام لرغبات زوجته بصرف النظر عن صوابها أو خطئها،ويوجد صنف محب لعائلته ملتزم بقدسية الزواج لكنه غير محب لزوجته،أما الطرف الآخر في الرباط الزوجي المرأة فكانت إما شهيدة الزواج وتسلط الرجل،أو

---

[1] ينظر:ارتاج، عفيف، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 3، 1985، ص19- 20.

[2] ينظر:الشاذلي، عبد السلام، شخصية المثقف في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

متمردة نالت حريتها بطلاقها ،أو شاذة جنسيا،أو محبة لعائلتها وزوجها كحال معظم نساء سحر خليفة.

وما يمارس من علاقة زوجية في عالم الورق الخيالي يعكس واقعا ملموسا إذ أصبح"الجنس في أدب المرأة العربية الحديثة، موضوعا أساسيا، ذلك أن الجنس ظل دائما كعلاقة حيوية بين الرجل والمرأة-معيارا صادقا في تحديد معنى المرأة عند الرجل،ومعنى الرجل عند المرأة، بل كان مقياسا بالغ الحساسية لأكبر معاني الحياة الإنسانية الحرية"[1]، فالحرية هي جل ما تبحث عنه المرأة إذ حملت بعض الروائيات عقد الزواج مسؤولية العبودية، فهو صك عبودية تباع المرأة من خلاله وتشترى حتى أن لا حق لها في التوقيع عليه، فالأفضلية للرجال وهم من يملكون حق التوقيع أما النساء فلا حق لهن سوى البصم"الشيخ يقول بتبصم ما توقع.الرجال بس هم إلي يوقعون"[2] فهي سلعة لاحق لها سوى الانصياع لطلب السوق من عرض وبيع يسلم فيها المالك المملوك"عملية تسلم وتسليم!رجل يسلم إنسى إلى رجل آخر.يتسلم سلعة لا كيان لها إلا بأحدهما،انتابتني للحظة موجة من الغضب والتمرد للحظة كدت أحطم كل شيء،...لكني جبنت وتابعت المسرحية وسمعت الزغاريد"[3].

ولم يأت خرق المبدعة العربية لتابو الجنس فجا همجيا،بل كان خرقا مخططا له بأساليب تكنيكية تخدم ما وراء الخرق ،إذ كان صك الزواج رمزا لكل الصكوك التي سلبت المرأة حقوقها الدينية والسياسية والاجتماعية لا سيما الجنسية منها،وما إرغامها على الزواج من قبل السلطة الذكورية العائلية سوى رصد للاضطهاد والقمع الذي مورس ضدها عبر التاريخ، من سلطة أبوية ومجتمعية إذ على رغم ما لاقته من الزوج الذكر من ظلم إلا أنها تقبلته لأنه تحرر من ظلم آخر-ظلم أبوي، وبداية ثورة لتحقيق مطالبها، فكان سبيلها لإتمام تعليمها، إذ أقرنت إتمام الزواج

---

[1] شكري، غالي، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ص268.

[2] الصانع، بنات الرياض، ص39.

[3] منصور، حين كنت رجلا، ص66.

بشرط إتمامها لتعليمها."منذ وضع محروس الخاتم في إصبعي وقيد خشن ضيق يطبق على رقبتي، ويمنعني من التفكير،هذا الكائن الغريب الضخم والقبيح إلا على مستقبلي، فكيف لي أن أسير نحو المستقبل،خاتم محروس هو سجن مستقبلي ولكنه في الوقت نفسه،الزقاق الذي سأهرب عبره من سجن أبي"[1].

وتستغل الروائيات العلاقة الزوجية الجسدية بين الرجل والمرأة لطرح العديد من القضايا الاجتماعية التي عانت منها المرأة في بعض المجتمعات العربية، مما جعل منها تربة صالحة للثورة النسوية في نضالها ضد التفوق والتميز الذكوري والظلم الاجتماعي، ومن أهم هذه القضايا العدل في الممارسة الجسدية الزوجية بين الزوجين، الأنثى وغشاء البكارة، الأنثى والختان، وقتل الرغبة الجنسية، الأنثى والإنجاب وغريزة الأمومة.

لا يعني إبرام عقد الزواج وإشهاره إعلان لسجن المرأة ونقل صكوك ملكية حريتها من إنسان لآخر، بل هو علاقة إنسانية يجب أن تقوم على مبدئي الود والتفاهم،لا الندية والتمييز العنصري لكن ما يمارس من سلوكات خاطئة في استغلال شرعية الزواج في العديد من فئات المجتمع العربية،ساهم في فتح باب التمرد لدى الروائيات على مصراعيه، من خلال توظيفهن للتابو الجنسي في عرض قضاياهن، وهن بهذا يوازن بين الفن والواقع الحقيقي؛ فالفن"يعتبر وسيلة الحضارة الوحيدة للتعلم وترسيخ ما يجب ترسيخه وما يجب نبذه"[2].

يتفاجأ المتلقي في جعل معظم النصوص ليلة الزفاف ليلة تمتهن فيها كرامة المرأة الجسدية والنفسية والفكرية والثقافية، إذ تصبح مجرد جسد يفرغ فيه الرجل شهوته الجسدية، فيتحول الجماع إلى اغتصاب وهذا ما حل بنادية التي زوجها والدها بعجوز يكبره بالعديد من السنوات، إذ أعطى الزوج لنفسه الحق في منح جسد ناديا إلى عبده"عطيه"الذي أمره بمعاشرة زوجته البكر وفض غشاء بكارتها[3]؛

---

[1] بطاينة، خارج الجسد، ص86.

[2] كاردنر، جونفي الرواية الأخلاقية، ترجمة إيشو اليس يوسف، مراجعة : سلمان داوود الواسطي، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986، ص143.

[3] ينظر: العثمان، صمت الفراشات، ص20،15-23.

ليمارس الزوج بعد ذلك علاقته الجسدية معها دون تعب وعناء، ولعل إيكال مهمة اغتصاب بطلة الرواية إلى إنسان عبد ليس حرا، هو تصريح باستمرارية عبودية الإنسان للقوى المهيمنة والمسيطرة، خاصة القوى المتمكنة اقتصاديا،وما استباحة جسد المرأة إلا رمز يجسد المتوارث في المجتمعات العربية من امتهان للمرأة، ومعاملتها على أنها إنسان ناقص لاختلافها البيولوجي عن الرجل، إذ تستنكر ناديا ما حلّ بها، وتتذكر وصايا أمها بضرورة ستر عورتها منذ نعومة أظفارها وهي تلعب مع أخيها الصغير الذي ميّز عنها في كل شيء، فقط لأن له عضو لا تملك هي مثله[1]،"إن الفكرة التي تذهب إلى أن المجتمعات التي تسودها السيطرة الذكورية، ... إنها تعكس قوة القضيب الذكوري، هي الفكرة المركزية في التفكير النسوي، ووفقا لهذه الفكرة فقد تشكلت مؤسسات المجتمع والثقافات الموجودة في المجتمعات،والأدوار الموكلة إلى النساء في الفنون الراقية،وفي وسائل الإعلام الجماهيرية، وفي كل جوانب الحياة(وإلى حد ما على نحو غير واعي)بواسطة القضيب الذكوري"[2] .

وقد يفضى سرد الرواية من نشوء علاقة جسدية محرمة بين نادية والعبد عطية بعد وفاة الزوج العجوز، ودفاعهم عن حقوق بعضهم، ورفع ناديا شأن عطية وتعليمه القراءة والكتابة ومحو أميته، وتأمين وظيفة محترمة له، وقبولها الاقتران به كزوج رغم مخالفة الأهل والمجتمع فيه إلى أن المقموعين والمضطهدين يملكون نقاط مشتركة من المعاناة والظلم وهضم الحقوق، وبيدهم فقط يمكنهم تحرير أنفسهم، أي بثورتهم على كل القيود التي تكبلهم وتزيد من عبوديتهم، ولعل في هذا تلميح إلى أن الرجل عبد كالمرأة لعادات وتقاليد مجتمعة،وهذا دليل أن المرأة والرجل سيان يعانيان ظلم المجتمعات لهم.

وبهذا تجنح المرأة من وراء المساواة في العلاقة الزوجية إلى نيل حريتها الذاتية أولا، التي تكفل لها كسر جدار الصمت الذي توارثته عن بنات جنسها عبر العصور الماضية، فصارت ملزمة بخرق التابو الجنسي؛ لتضع حدودا لا يمكن لأي

---

[1] ينظر: العثمان، صمت الفراشات، ص21.

[2] أيزابرجر، النقد الثقافي، ص68.

إنسان كان أن يخترقها، مهما كانت قوة المظلة التي يستتر بها، ولتحارب من يتستر بالدين لخرق كل ما هو إنساني قبل أن يكون شرعيا دينيا"فالمقدس الاجتماعي مجموعة من الفعاليات والقيم التي تحصن المجتمع ضد موروثة الأخلاقي،وغالبا ما يكون هذا المقدس مرتبطا بالمقدس الديني وبالامتيازات الطبقية التي لا تكف عن استخدام القيم الدينية غطاء أيديولوجيا لأطروحاتها،وقوانينها وأعرافها الوضعية"[1].

فصار رفض المرأة فكرة أن تسلّم جسدها للرجل، هي مناداة لرفض واقع مشوه، حاول تطبيق عقده عليها، وصارت تسخط على عضو الرجل لما يمثله من القوة المباشرة التي ينتهك من خلالها حرمة جسدها،"أشعر لحظة عرّاني،فأشعر باجتماع ذكور العالم حول جسدي،ينتهكون قدسية خصوصيته،يأكلون لحمة باردا،ويتبعونه بكؤوس من دمي،مخالب مثلمة تشد شعري وتقتل أنفاسي"[2]،لذا تمنعت على زوجها بل دفعت به إلى جعله سلاحا لا فائدة منه، مما يدفع محروس زوج منى أن يصرخ"أريد أن أدمر أسوارها حتى وإن أفسدتها،سأحتلها وأقيم فوق أرضها رغما عنها.سأقاوم الاحتلال والقهر ولن يدنس جسدي حتى وإن وضع أصابعه فوقه،لن يدخل قلبي ولن يتذوق صفائي"[3].

وتستنكر النصوص بعض العادات الاجتماعية من احتفال بفض غشاء البكارة، مما يفقد العلاقة الزوجية خصوصيتها وقدسيتها، وامتهان جسد المرأة وممارسة السلطة عليه عنوة حتى لو كان يفيض شرفا ونزاهة، امتثالا لعادات وتقاليد تزخر بالسيطرة الذكورية المجتمعية، حدا دفع بالمرأة أن تتمنى أن تكون ذكرا لتحصل على ما يتمتع به من حقوق"أنت نفسك ألا تتمنين أن تكوني ذكرا لا يخاف من مقص الشهر ولا من غشاء البكارة ولا من الوقاحة والقتل"[4].

---

[1] الصالح، نضال، المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربيـــة، منـــشورات اتحـــاد الكتـــاب العرب، 2000، ص97.

[2] بطاينة، خارج الجسد، ص122.

[3] نفسه، ص133.

[4] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص52.

ونجد أن جسد المرأة صار أنموذجا للوطن المتحصن بحصن قوي منيع، فما أن تخترق إحدى بوابات هذا الحصن حتى يستباح الوطن ويصبح جسدا مدنسا يمارس العدو فيه كافة أشكال التنكيل والتعذيب والمسخ، ولعل زينب حفني قد حمّلت فض غشاء البكارة بعدا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وفكريا، فما أن قام الزوج حسين بفض ختم زوجته، أباح حسب قانونه الانتهازي الوصولي لغيره من الرجال أن يدوسوا حرمة جسد زوجته، برضا منه، وعلى مرأى من عينيه، بل وهو من مهد لهم الطريق للوصول إليها،فصارت مستباحة من الجميع على اختلاف طبقاتهم وانتماءتهم، إرضاء لأنانيته وانتهازيته وخنوعه لنظام الطبقية في بعض المجتمعات الخليجية.

وتتساءل الزوجة"ثريا"، عن سلوك زوجها هذا ونعته لها بالعاهرة، فهي لا تعرف معنى هذه الكلمة قبل دخولها مملكة زوجها "ماذا تعني بالضبط في مجتمعاتنا العربية؟ أسمع الذين حولي يرددون بأن هناك عهرا فكريا، وعهرا سياسيا، وعهرا اقتصاديا، وعهرا اجتماعيا كان عقلي لا يزال عاجزا عن استيعاب هذه التصنيفات"[1]، وتنفي أن تنتمي إلى العهر الفكري لكرهها الأدباء ومؤلفاتهم بسبب حياة الضنك والبؤس التي عاشوها،كذلك تنفي الانتماء إلى العهر السياسي،فالسياسي ممثل بارع وأعلى نسبة كذابين في العالم هم من السياسيين،وتنفي العهر الاقتصادي لأنها لا تعرف سوى الشراء، كذلك العهر الاجتماعي، ولكنها صرحت أنها قد تكون منتمية إلى هذه الأنواع دون وعي منها، ونجدها قد انتمت لهن جميعا على حد سواء،إذ جعلت من جسدها رمزا لوطنها الذي يمارس أبناء شعبه وسائلهم في جعله لقمة سائغة في فم العدو أيا كان من الداخل أم الخارج.

ويعد ظهور مثل هذا التماس لتابو الجنس في مجتمع متشدد كالسعودية مخاطرة في حد ذاتها، وأن تصبح المرأة رمزا لقضية الوطن والأمة العربية الذي قد يكون جسد ثريا رمزا لها، وهذا قمة الخروج على المألوف"أمة تعودت على لعق جراحها باستكانة الضعفاء...أمة عربية صارت تعيش في منطقة متأرجحة بين فتنة

---

[1] حفني، ملامح، ص9-10.

مزيفة، ورجولة ناقصة، لا تعرف كيف تطالب، وإن طالبت فلا تعرف كيف تساوم،وإذا ساومت فلا تعرف كيف تأخذ ما لها وتعطي ما عليها!!"[1] .

وحمّلت عفاف بطاينة عجز الرجل عن أداء الفعل الجسدي مع المرأة مسؤولية النكبات والهزائم التي حلّت بالأمة العربية؛ فقد استحوذ عجزه الجنسي على لغة التواصل بينهم "لم يعد لنا من حديث إلا النكسة وأسبابها ومحاولة الخروج منها.حين أطلقت اسم النكسة على ما يحدث له،ضحك بمرارة وقال:

-إذا نكسته بدها تكون مثل نكسة العرب خرب بيتنا.

شعرت بمرارة ضحكته حين قلت.

-أي وحدة من نكساتهم؟ ماشاالله النسوان بتفرخ رجال،والرجال بيفرخوا نكسات والحبل عالجرار"[2]ويمكن أن تفضي محاولات محروس المتكررة لفض بكارة زوجته بشتى الوسائل وعدم نجاحه،إلى أن الأمة العربية لن تتمكن من تجاوز أزمتها إلا بالتخطيط المنطقي السليم لا بالسحر والشعوذة التي لجأ إليها محروس ووالدته وأهل منى[3].ولعلها ترمي إلى نقص فكرة عدم كفاءة المرأة سياسيا"اليوم كلما اقتربت النساء من امتلاك التاريخ أكثر، يشعر الرجال بعمق محنة الإقصاء والإخصاء، والتحكم بالتاريخ أو خلخلة سياقاته وأنساقه على الأقل سلطة احتفظ بها الرجال وتركوا الفتيات مشغولات بالحفاظ على غشاء البكارة"[4]، وحتى الآخر:"جيم" الغربي تأثرت فحولته ورجولته بحال السياسة في الشرق الأوسط، إذ أصابته بحساسية مفرطة في أماكن حساسة من جسده، وعدم قدرته على ضبط الحكة التي تصيبه مما يضطره أن يلامسها علنا أمام الناس دون استحياء أو محاولة للتواري، فقد أصابته أحداث فلسطين من قتل للأطفال الأبرياء، والنسوة، ووحشية

---

[1] حفني، زينب، فلتسقط الحرية و لتحيا العبودية، 16|3|2003متوفر عبر الانترنت http://www.syrian.com\z.hafny.htm

"2" بطاينة، عفاف، خارج الجسد، ص146.

[3] ينظر: نفسه، ص147، 154.

[4] اللاذقاني، محي الدين، أساليب تعامل الرواية النسوية مع الذاكرة التاريخية العربية، جريدة الشرق الأوسط، الجمعة،6رمضان_1424، 31أكتوبر،2003 ، العدد9103.

الإسرائيليين ورفضهم للسلام بحكة مفرطة، ويرى أن العدالة يجب أن لا تعرف التمييز، فالإنسان بصرف النظر عن دينه ووطنه يجب أن يحظى بعيش كريم يضمن له العدل والسلام، يرى صعوبة أن يتحرر العرب لأنهم يستعبدون بعضهم بعضا، ولا يتفقون على شيء، يشغلون أنفسهم بنزاعات داخلية لا مبرر لوجودها، لذا يبرر جيم الذي يمثل وجهة نظر الآخر المعتدلة أن ما أصابه من حكة سببها عفونة السياسة في الشرق الأوسط، مما يحمله على التصريح لصديقه مساعد "لاحظت أنني كلما انخرطت في تدوين تقاريري الصحافية عما يجري في الأبواب الخلفية بأوطانكم العظيمة أنها تزداد سوء، بعد خمسة عشر عاما من الخيبات المتكررة في إمكانية تغيركم قررت الاستقالة،خفت أن أصاب بتقرحات مزمنة لا ينفع معها أي نوع من العلاجات"أفقد على أثرها فحولتي" [1].

ولم يقتصر غشاء البكارة على رصد للقضايا السياسية حسب، بل كان كعين الكاميرا التقطت صورا مختلفة لمجتمعات متنوعة على رغم اختلافها إلا، أنها متشابهة حد التماثل في النظرة الاجتماعية لهذه القضية، إذ رصدت الروائيات احتفال المجتمعات - الفلسطينية، الأردنية، المصرية، السعودية، اللبنانية، المصرية، العراقية، الكويتية، المغربية- بمشهد المنديل المرصع بنقط دم عذرية العروس، الذي يثبت فحولة الرجل وانتصاره على المرأة؛ فهو المضطهِد والمرأة مضطهدة، ومن ممارسات وسلوكات خاطئة دفعت بعض فئات المجتمع إلى إتيانها، كالتعامل مع المشعوذين والسحرة لإيجاد دواء فعال لداء العنة عند الرجل، الذي لم تستطع المجتمعات الكشف عنه إلا من عادة المنديل، الذي يجب أن يريه الرجل لأهله وأبناء عشيرته ليلة زفافه؛ مما يكشف العورات الاجتماعية في بعض المجتمعات، فرغم التطور العلمي وانتشار الوعي الديني بين الناس إلا أن مثل هذه الفئات ما زالت موجودة؛ لتدل على فقر البيئة التي تنتمي إليها وجهلها، وابتعادها عن تعاليم الدين، وانسياقها وراء الخرافة والسحر والشعوذة؛ إذ تصبح العلاقة الجسدية عملا

---

[1] حفني، سيقان ملتوية، ص34- 35.

عسكريا يجب على الرجل أن ينجزه دون أي تردد أو خوف غير مبال بالمرأة، وحاجاتها النفسية والجسدية، ممتهنا لكرامتها[1].

وبهذا يصبح حديث الروائي عن الجسد شيئا محتما سواء كان برؤية نسوية أم ذكورية؛ إذ"لا يمكن أن يكون حديثا عن الجسد فقط، الجسد هو أحد وسائل إدراك العالم"[2] ويظهر الإدراك الواعي لدى المرأة العربية من الأهمية التي أولتها جسدها الأنثوي ليكون سبيلها إلى إدراك ما يدور حولها من مخططات لإيقاعها في فخ أنثويتها، وحبسها في جسدها والحد من إدراكها وفهمها لأسرار العالم بشكل عام والعالم الذكوري بشكل خاص.

ومن المفارقة التي أعلنتها بعض النصوص استخدام اللغة للتعبير عن فض بكارة الرجل،وهو لفظ لطالما التصق بالمرأة للدلالة على عذريتها، إذ انتهكت بكارة زياد الفلسطيني الذي نزح من بلده رغما عنه إلى إنجلترا، كما انتهك اليهود بكارة وطنه واستباحوها،"انتهكت بكارتي امرأة وأنا لم أتجاوز الخامسة عشرة،وهل الرجل تنتهك بكارته؟!قلت بنبرة متهكمة:لماذا أتعتقد المرأة بان الرجل من السهل أن يستبيح نفسه!!الرجل يضن أيضا بجسده، ولا يقدمه لكل عابرة سبيل تهز له ردفيها!!نعم لقد نهبت مراهقتي امرأة"[3].وبهذا يشترك الرجل مع المرأة في جعل الجسد معبرا عن الواقع المشوه الأليم الذي يعاني منه الإنسان العربي في أي مكان يقطنه.

ويدفع فقدان المرأة عذريتها قبل الزواج إلى إيجاد صراعات بين المرأة وذاتها، وبين المرأة والمجتمع الذكوري الذي يحيط بها، مما يجعلها تعاني الاغتراب الذاتي والخارجي، ويثري العالم الروائي بمظاهر اجتماعية تعتور المجتمعات العربية على امتداد الوطن العربي، كالاغتراب والانتحار وجرائم الشرف، وقد أخذ

---

[1] ينظر:الفاروق، تاء الخجل، ص 26الصانع، بنات الرياض، ص 64، بطاينة، عفاف، خارج الجسد،15 4، 175، 233، النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص128.

[2] أبو النجا،عاطفة الاختلاف، ص151.

[3] حفني، سيقان ملتوية، ص61.

فقد المرأة لعذريتها شكلين:عن وعي وقصد منها من خلال العلاقات الجسدية المحرمة، ورغما عنها وخارج إرادتها من خلال ما يسمى بالاغتصاب، وقد عالجت حنان الشيخ الشكل الأول إذ فقدت زهرة عذريتها بكامل وعيها وبمحض إرادتها، فدفعت ضريبة هذا الاختيار بأن هاجرت إلى أفريقيا التي لم يتقبل زوجها-ماجد تزوجت به في إفريقيا- فكرة فقدانها صك إثبات عذريتها؛ فأحست باغترابها عن ذاتها،واغترابها عن وطنها، وحتى لحظة عودتها لبنان وممارسة علاقة جسدية محرمة مع قناص إحدى المنظمات المتناحرة فترة الحرب الأهلية في لبنان، ظلت تعاني من الاغتراب الذاتي وعاشت صراعها القاسي مع جسدها محاولة التصالح معه لكنه لفظها وتخلى عنها كما تخلى عنها ماجد وطلقها بسبب اكتشافه عدم عذريتها[1]، وهكذا يصبح جسد المرأة ليس تعبيرا عن الشهوانية والرغبة بل يضع"الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء ، مواجهة العالم، ومواجهة شريكها الرجل في علاقة حميمية تلخص رغبتها في الحياة"[2].

ويتطور استخدام الروائيات لفكرة فقدان المرأة بكارتها، ليصبح رمزا لثورتها المباشرة على الظلم الأبوي البطريركي، الذي يرى جسد المرأة ملجأ يلجأ الرجل إليه ليفرغ فيه شهوته حسب، غير آبه بالمرأة نفسها،بل وسبيلها إلى الأخذ بثأرها منه حتى لو كانت شريفة محافظة على شرفها"غشاء يقرر مصيري؟ أردت أن أدخل أصابعي في فرجي وأخرق الغشاء وليكن الموت مصيري.أردت أن أنتقم من والدي.كنت أعرف تمزيق الغشاء سيضع رأسه في التراب إلى الأبد، كدت أفعل، لكن وجوها كثيرة التفت حولي ومنعتني.أمي ومنال وسناء وعمي سالم. كلهم بانتظار تقرير الطبيب ليثبتوا له خطأ ظنونه"[3]، فيصبح سلاحا توجهه في وجه الرجل، ويصبح جسدها خاضعا لإرادتها؛ توجهه كيفما تشاء لتقنع المجتمع بأنها إنسان قبل أن تكون امرأة"ماذا لو كنت حقا قد خسرت عذريتي؟ أصبح أقل استحقاقا

---

[1] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة، ص98، 102، 132.

[2] إدريس، عبد النور، الجسد الأنثوي وفتنة الكتابة، متوفر عبر الانترنت http:\\www.syrianstory.com

[3] بطاينة، خارج الجسد، ص44.

للحياة؟ أيصبح من حقه أن يقتلني؟ إن كان الغشاء سيمنع الرجال من الزواج مني فما علاقة والدي؟ لماذا يعطي لنفسه حق الدفاع عن غشائي وكأنه مالكه؟ لماذا يرتبط شرفه وشرف كل العائلة بغشائي؟كم هو ثمين هذا الغشاء!أغلى من حياة إنسان"[1].وهي بذا تحتج على ازدواجية المجتمع ووضعه المرأة دائما في خانة المشكوك فيها وبعفتها وبقدراتها.

وقد تفقد المرأة عنوان عذريتها على يدي خطيبها الذي أحلّت له شرعا،ولكن تبقى العادات والتقاليد الاجتماعية التي كبلت العقلية العربية الذكورية راسخة في الذات والعقل البشري العربي، إذ يمنح نفسه سلطة تطليقها رغم أنه ذاته من سلبها سلطتها-عفتها-التي كانت سب اقترانه بها[2]،وهكذا فهو يستحضر ما يستبطن المجتمع من محظور اجتماعي جنسي أخلاقي،ويكشف جوانب هامة من دوافع اغتراب الإنسان عن جسده.

ولا تخالف النظرة السابقة ردة الفعل التي تجنيها المرأة نتيجة العنف الجنسي الذي يمارس ضدها تحت ما يسمى بالاغتصاب،فقد تساوت الفئتان معا لأن القاضي ذكر، والجاني ذكر، والمجني عليه أنثى، ففي كلا الحالتين الرجل هو المنتصر حتى في مخالفة الشريعة والعرف والتقاليد، وهذا ما استطاعت الكاتبة أن تستغله لتجعل من التابو الجنسي جسرا تعبر من خلاله إلى الضفة الأخرى، عالم الرجل الجنسي الذي تدفعه شهوته إلى عدم التفريق بين الأم والأخت والابنة، فكلهم في نظره ثقب عيب يستخدم لتفريغ شهوته، لا أكثر ولا أقل، حتى لو كان يمارس خطيئته مع ابنته التي هي من لحمه ودمه، بل تورث الابن ذات السلطة ليغتصب أخته دون شفقة ولا رحمة[3]،متمردة على ما حل بها من ظلم، خارقة للتابو الديني، إذ جعلت من الانتحار وسيلتها الوحيدة التي أعطتها الحق في امتلاك جسدها.

ولم تعرض المؤلفة مثل هذه الجريمة النكراء بهدف المتعة والتشويق، إذ لم تفصل في سرد مثل هذه الممارسات اللاأخلاقية، بل على العكس من ذلك تسعى إلى

---

[1] بطاينة، خارج الجسد ، ص45.

[2] ينظر: الصانع، ص40، 43.

[3] ينظر: العثمان، صمت الفراشات، ص189، 203.

إيجاد مرحلة خطاب أنثوي جديد، تطالب فيه بتعرية العلاقات الزائفة بين الذكر والأنثى، وتعرية الفساد الذي تمثل بالسلطة الذكورية الطاغية[1]، بما فيها سلطة الأب الذي يجب أن يكون الدرع الحامي للابنة، ولجأت الكاتبة لتحقيق فاعلية اجتماعية ونفسية لدى المجني عليها، بأن بذرت فيها روح التمرد على الأب وإدخاله السجن وعدم تنازلها عن حقوقها حتى مات مسجونا منبوذا ذليلا[2]، واستغلت الفتاة لتكشف عيبا جنسيا آخر وهو العلاقة المثلية التي تمارسها الإناث.

وتجسد نماذج الاغتصاب، حالات إنسانية تجتذب عطف المتلقي وحزنه وتستحثه إلى البحث عما وراء السطور، خاصة عندما ينتهك عرض الفتاة العربية المسلمة إثر خلافات سياسية بين أبناء الملّة الواحدة، فوصلت حدود تلك الانتهاكات إلى قتل الطفولة البريئة"الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمه لأنها اغتصبت"[3]، وتسعى الفتاة البالغة إلى الانتحار دون وجود وسيط، ورغم مخالفتها الشريعة والقانون، فهي تعلن احتجاجها على الممارسات الخاطئة التي تقوم بها بعض المنظمات الإسلامية الأصولية في الجزائر، التي تدّعي تطبيق تعاليم الدين الإسلامي، وكأن انتهاك حرمة حدود الله ليس مخالفة لأوامر الدين وعصيان للخالق، إذ تسخر الكاتبة منهم بلغة المستهزئ عن استحلالهم أجساد النساء وإجبارهن على الانصياع لأوامرهم جسدا وروحا، وتعلّق على أعداد المنتحرات من النساء اللواتي اغتصبن إثر هذه الخلافات"كيف لم يهتم أحد بهن، وطرد الأهالي لبناتهم بعد عودتهن فمنهن من أصيبت بالجنون ومنهن من انتحر، ولم يتحرك أحد لمساندتهن...انتحرن،هل تحرك

---

[1] يفيرن، عاطفة، تحولات الخطاب الأنثوي في الرواية النسوية في سورية، مجلة دمشق مـــــــــــج21، ع1+2، 2005،متـــــــــــوفر عبـــــــــــر الانترنـــــــــــت. http,www.shathaay.com/vb/archive/index.php.

[2] ينظر: حفني، ملامح،113.

[3] الفاروق، تاء الخجل، ص39.

أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها؟"[1] –خالدة مسعودي هي مناضلة نسوية في الجزائر لها كتاب بالفرنسية عنوانه"امرأة واقفة-،وهكذا تصبح الكاتبة ممن تحرك لمساندة تلك الفئة المغدورة بل تحاول أقصى جهدها جذب انتباه المتلقي إليها علها تحرك فيه روح الغيرة والمسؤولية فيشترك معها في عملية البحث عن العدل الإنساني.

وإذا لم تنه المرأة حياتها بنفسها، فإن جرائم الشرف التي تعاني منها بعض المجتمعات كفيلة بإنهائها دون أن تترك لها فسحة التبرير ،فهي تنظر إلى الفتاة على أساس الجانية لا المجني عليها، والرجل في كلا الحالتين ما هو إلا ضحية إغوائها له فسواء أكانت الجانية أو المجني عليها فمصيرها واحد وهو الموت[2]، وقد استغلت المبدعة هذه الجرائم التي رغم بشاعتها نعتت بالشرف بشكل يتواءم والفكر النسوي، إذ أبدت استنكارها لهذا الفعل من خلال الآخر الغربي الذي نبتت النسوية في تربته، وترعرعت ليصرح"حين يحول المجتمع الجريمة إلى شرف، والقاتل إلى بطل، تصبح مهمة النساء العربيات والمسلمات أكثر من مجرد محاربة جرائم نسائية"[3]ويندد صمت المرأة العربية، ويعده قبولا لا يرتكب في حقها،ونجد الروائية قد انحرفت لتوظف هذه الإشكالية؛اقصد إشكالية القتل والاغتصاب لتسلط الضوء على جرائم القتل في دول العالم، ولتجعل من قضية المرأة سببا في محاربة الظلم، ووخز إبر تفيق الإنسان من نومه، إذ يمشي ويتحرك ويمارس حياته وهو لا يرى ما يدور حوله من اغتصاب لحياة أناس أبرياء"أجلس أمام الشاشة وتتفتح على مواقع الجرائم الجماعية ذات المحرضات العرقية والدينية والجنسوية والسياسية...مجازر أندونيسيا في شرق تيمور،جرائم الصربين ضد الألبان...سجون الموت في روسيا والعراق...مجازر صبرا وشاتيلا وجنين.جرائم الصهاينة ضد الفلسطينيين.مجازر

---

[1] نفسه، ص59 وللمزيد ينظر : ص59، 65، 68، 74، 76، 80، 83 وينظـــر : مـــستغانمي، عابر سرير، ص 132.

[2] ينظر: بطاينة، خارج الجسد، ص355.

[3] نفسه، ص375.

الحكومات ضد المواطنين، المجازر السياسية والوطنية والدينية...مجازر ومجازر"[1].

وناقشت الأعمال الروائية قضية الرغبة الجنسية وختان الفتيات في بعض المجتمعات المصرية والخليجية، إذ زاوجت بين الرغبة كفعل جنسي، والرغبة في تمليك المرأة حرية ممارسة رغبتها وشهوتها في الممارسة الجسدية كإنسان يملك جسده وذاته، والرغبة كردة فعل على كل ما تنعت به من شهوانية وغواية، إذ عرضت لمكنونات المرأة والرجل الداخلية النفسية وما يعتلجها من أحاسيس وانفعالات، وحملت الرغبة أبعادا أخرى ثورية سياسية اجتماعية دينية، إذ أصبح الفن"وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع، إما بالعوائق الخارجية وإما بالمتطلبات الأخلاقية،الفن إذن هو نوع من الحفاظ على الحياة"[2]،وبهذا تتفاعل الرغبة مع ما يهجس به الإنسان ويعتلج داخله، وواقعه الذي يمنع ما هو مباح ويقيده بحدود التابو الجنسي.

وعلى الرغم من اعتماد بعض الروائيات على التورية الجنسية عند التعبير عن الرغبة، إلا أن البعض آلى الإفصاح والإشهار لكسر حاجز الجهل الجنسي في المجتمعات العربية"رغبتي في التعلم هي محركي الجنسي.لا.محركي الجنسي هو رغبتي في التعلم. تعلم الشهوة، اللذه، نفسي، الآخر العالم..كان فضولي الجنسي مفتوحا كهاوية، كان على من يصطدم بي أن يسقط فيها"[3] فصارت الرغبة دافعا للمعرفة واكتشاف كنه الآخر،انتصارا للجسد على الآخر"يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة...بينما أنا كنت منشغلة في ترويض حواسي والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني وتعكر مزاج نومي"[4]، ولم تكن فكرة ترويض الرغبة الأنثوية إلا إعلان رفضها لنظرة الرجل الدونية، وأن رغبتها أساس خنوعها

---

[1] نفسه، ص378- 379.

[2] عبد الحميد، شاكر، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة)الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص54.

[3] النعيمي، برهان العسل، ص136- 137.

[4] مستغانمي، فوضى الحواس، ص142.

وذلها للقوة الذكورية، فيرى الرجل أن كل امرأة تقبع خلف"الباب الموارب هو...الذي تقبع خلفه كل أنوثة مغلولة بقيد الانتظار...فذلك هو التمنع الصارخ للإغواء،لذا لم أعرف للنساء بابا عصيا على الانفتاح"[1].

ويصبح السرير الذي يجمع المرأة والرجل ليس لإشباع رغباتهما بل هو عامل مشترك يجمع بينهما،ويكشفا من خلاله زيف الواقع وتجنيه عليهما ،إذ تجعل مستغانمي من الرغبة والشهوة سبيلا تقدم من خلالهما الشخصية المحورية في ثلاثيتها"خالد"على الإدلاء بشهادته إلى ضرورة المساواة والعدل بين الرجل والمرأة، ولا يوجد من يملك القدرة على التغيير سوى الوطن، فكما توحدا به يجب أن يعدل بينهما"في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي ولا لطقوس جنوني،وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي في ذاتي،فيها أريد أن أحب الآن لغتي ...منذ انحزت لهذه المدينة الملتحفة-حماقة-بالسواد منذ قرون،والتي تخفي وجهها-تناقضا-مثلث أبيض للإغراء،سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم(الدين،الجنس،السياسة)كم تحت عباءتك السوداء ابتلعت من رجال.فلم يكن أحد يتوقع أن تكون تلك طقوس مثلث(برمودا)وشهيته للإغراق"[2].

وتسعى متون الروايات إلى حث المرأة كي تعبر عن رغبتها الجسدية، فليست حكرا على الرجال دون النساء، وتستنكر عدم مطالبة المرأة بذلك، بل يتوجب عليها إعلام زوجها ولفت انتباهه إلى هذه القضية[3]،كي تحسن المرأة من نظرة الرجل لها فهو يراها مجرد جسد بلا روح، وهكذا يتحول الجنس إلى كارثة طبيعية تزيد من دمار وتشتت المرأة"حين يمارس الجنس معي يفعل ذلك بعكس رغبتي ...لا يختلف كثيرا عن أي كارثة طبيعية تستلزم فريقا من النجدة للملمة ما حدث"[4]،وهكذا ترمز المرأة بعد تأجيج الرغبة في داخلها، وتجاهل الزوج لها،

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص 73.

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص337.

[3] ينظر: منصور، أنا، هي، أنت، ص90.

[4] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص61،وينظر: خليفة، الصبار، ص58.

وصعوبة الوصول إلى الذروة بسبب ما تعانيه من أسباب نفسية وخارجية إلى استمرار القمع والاضطهاد والاستبداد الذي يمارس ضدها، فصار تخطي ما وراء التابو الجنسي إعلان رفضها ولكنه إعلان محفوف بالمخاطر والمكاره لأنه يمس محرما لا يقبل العرب الحديث حوله، ولو بصمت مطبق، بل يجب النظر إلى الجنس على أنه حاجة بيولوجية يتطلبها الجسد البشري.

ولتضمن بعض المجتمعات الأبوية البطريركية قتل الشهوة في نفوس بناتهم لجؤوا إلى عادة اجتماعية يستنكرها الدين قبل العقل والفكر، وهي ختان الإناث-كما هو الحال في مصر وبعض دول الخليج-وهو عنف جسدي ينتهك جسد الأنثى من خلالها،بأن تستلب منه قطعة تؤدي دورا جنسيا لدى المرأة وهو تصرف يتربع على عرش الهرم،قمعا وتخلفا علميا وحضاريا وثقافيا وإنسانيا واجتماعيا،"تعاونت المرأة الغريبة مع أمي على تعريتي، والمباعدة بين ساقي وتشويهي بقلامة أظفار ثم دست بقطعة لحمي في منديل ورمتها إلى سلة المهملات"[1]،وفي هذا إشارة إلى أن المرأة تضطهد أيضا من قبل المرأة، فالقمع والاضطهاد ليسا حكرا على عالم الرجال.بل تتحكم فيهما أحيانا العادات والتقاليد، إذ"هي مكون أساس من مكونات الإدراك الاجتماعي للإنسان من حيث هو عضو في جماعة لا وجود له إلا في محيطها الاجتماعي،وأحد أهم الثوابت التي تتشكل منها النفسية الاجتماعية التي تنطوي على مجمل ما يميز الأفراد والجماعات من بعضهم بعضا"[2].

ولأن المرأة لا تملك حق التمتع الجسدي في معظم الأحيان،برز مجموعة من الشخصيات النسائية ممن رفضت فكرة الإنجاب والأمومة،"لم أكن أكره الإنجاب لكرهي للأطفال،بل كنت أعشق ابن أختي التي تزوجت قبل سنتين وأنجبته بل"كيف لعبد أن ينجب إنسانا آخر"[3]،وكان رفضهن استمرارية لكسرهن حدود التابو التي وجدن فيها متنفسا للتعبير عن أنفسهن"فالجسد هو(بيت الكائن)و(الدليل الأقوى على

---

[1] الحرز، الآخرون، ص284 .وينظر: الموجي، نون، ص216-217.

[2] مبارك، محمد مهدي، العقل العملي والعادات والتقاليد، أفكار،الأردن، ع 143، تموز 2000،ص9.

[3] منصور، حين كنت رجلا، ص107.وينظر: بطاينة ، خارج الجسد، ص27.

الكينونة،ووضعيته في الخطاب الثقافي العام هي مثابة النواة أو البنية العميقة التي تتمحور حولها كل الخطابات الفرعية المشكلة والممثلة لهذا المتن في مجمله"[1].

وصار الرحم الذي هو سبيل إلى الإنجاب، هو الفرجة التي جعلت من الجسد بوتقة لصهر الفروقات بين البشر،فكما يولد فيه الذكر والأنثى دون تمييز، يجب على المجتمع أن ينظر إلى المرأة لا على أساس أنها رحم للإنجاب حسب"الناس تفتكر...إن فكرة الرحم تعني ست بس"[2]بل قادرة على تحمل المسؤولية والمشاركة في جميع مجالات الحياة والوصول إلى أعلى المراتب العلمية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ إذ استطاعت أن تغير إلى حد ما الإجابة التي يجاب بها عندما يسأل عن ماهية المرأة"ما هي المرأة؟ هذا شيء بسيط،إنها رحم ومبيض،إنها أنثى وهذه الكلمة تكفي لتعريفها"[3]، فقد تحولت إلى إنسان حرّ يمتلك ذاته، قادر على التعبير عن نفسه،يتحمل مسؤولية الإنسانية، يطرح مشاكل العالم من خلال جسده الذي كان قديما يشكل نقطة ضعفه ومقتله ليصبح فيما بعد سلاحه الموجه لنيل حريته،وليثبت أن الثقافة السائدة في المجتمعات العربية عن المرأة قد سلبتها هويتها، فكان لزاما عليها أن تبحث عما يثبت هويتها.

ويقترن العقم مباشرة بالحديث عن الإنجاب فإما أن تكون الأنثى ولودا قادرة على الإنجاب واستمرار النسل البشري، وإما أن تكون عقيما عاقرا لا يمكنها تحقيق غريزة الأمومة، ويجد المتأمل في بعض الشخصيات النسوية الإشكالية النامية-في نصوص هذه الدراسة-،أن رفض المرأة للجنين الذي استقر في أحشائها ليس انفصاما في الشخصية، أو تملصا من المسؤولية، بل هو دليل على اتساع رقعة هموم المبدع التي امتدت لتشمل الوطن الذي يمتد من المحيط إلى الخليج، وليتصدر همومه موضوع القهر بكافة-أشكاله،القهر الاجتماعي والقهر الاقتصادي والقهر

---

[1] الزهراني، معجب، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4، ربيع 1998، ص79.

[2] الموجي، نون، ص143.

[3] دي بوفوار، الجنس الآخر، ص11.

السياسي[1]،ولعل موت زهرة وهي تحمل جنينها في أحشائها قتلا بالرصاص[2]،ممن بذر بذرته في رحمها،يحمل كافة المعاني السابقة للقهر،بل ويجعل من موتها برصاصات أطلقت من مسدس كاتم للصوت على يدي القناص الحبيب استمرارا لدائرة الحياة وما تحمله من تناقضات، وأن الحرب لا تنتهي إلا وقد خلفت وراءها من جثث القتلى الكثير فقد يكون الجنين ذكرا، لا نعلم لعل الروائية حملت موته ووالدته رسالة مشفرة أن الحياة لا تصفو للإنسان إلا إذا احترم الإنسان أخاه الإنسان بصرف النظر عن جنسه البيولوجي.

ورغم حمل زهرة بذرة شقائها التي قبلت بها،ولم تلجأ إلى التخلص منها كما حدث مع أحمالها السابقة من رجال آخرين،إلا أنها كانت رغم حملها امرأة عقيم،إذ لم تستطع أن تنجب طفلا يبصر النور، فكلهم كان مصيرهم الإجهاض قبل أن يحدد جنسهم، فيأخذ الإجهاض منهجا نحو كسر التابو الديني والاجتماعي والسياسي والجنسي، وسبيلا نحو العقم الذي يتسبب به، فتحول عفاف من امرأة يحفل جسدها بكل وسائل تحقق الأمومة إلى عاقر، إثر إجهاضها طفلها من زوجها،ليس رفضا لقهر زوجها لها بل رفضها لاغترابها الذاتي عن نفسها ووطنها"زوج كريه لامرأة عقيم،ومن أنا امرأة اعتاد وجودها رغم العقم،تنظف بيته،تطبخ له،تستسلم لنزعاته البهيمية والسادية[3]"،ويرى انجلز"أن تحرير المرأة،وتساوي شرطها مع الرجل كانا وسيظلان مستحلين،مادامت المرأة مبعدة ماضيا وحاضرا عن العمل الاجتماعي المنتج، ومحصورا داخل نطاق العمل المنزلي الخاص، ولكي تحقق تحررها يجب أن تشارك في الإنتاج على صعيد العمل الاجتماعي،مع التوفيق بين منزلها وحياتها الاجتماعية"[4].

---

[1] ينظر: الرعطي، الرواية في الوطن العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط 1، 1991،ص9

[2] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة، ص245.

[3] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص45.

[4] غارودي، نقد مجتمع الذكور، ص120.

ولكي تعم المسؤولية الاجتماعية كلا من الزوج والزوجة، رصدت الروائيات ظاهرة عقم الزوج التي من المحرم الحديث عنها في عالم الرجل لأنها تحط من شأنه وتصيبه في فحولته،عكس المرأة التي ينظر إليها أنها دائما السبب"العقم لا يشكل عيبا مهما في أنوثتها،بينما هو،عند الرجل إدانة كبرى لفحولته، إذ إنه يهبط مباشرة من مرتبة الذكور إلى ما هو أدنى،أي إلى الأنوثة أوالتخنث"[1]، وينبثق عما دار من خلافات بين روبير وزوجته المتعلمة من ضرورة فحص الزوج لمعرفة سر عدم الانجاب انغلاق بعض المجتمعات العربية وعدم تفهمها، فالرجل في عرفها رجل لا يمكن أن يعرض ذكورته رمز سلطته إلى محك الاختبار، ونجد الروائية قد ميزت المجتمع اللبناني بنوع من الانفتاح والتحرر؛ إذ قبل روبير بالفحص وداوم على تناول الدواء إلا انه لم يفلح في الإنجاب، فكان سبيلا لنيل حرية الزوجة وحصولها على الطلاق،وفي هذا انتصار للمرأة والنسوية التي تكفلت الزوجة بالدفاع عنها، إذ تقول: "مفهومي للتحرر يومها كان مطابقا لقول سيمون دي بوفوار أن المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة،وهذا يعني أن المجتمع والتربية والتقاليد ...هي التي تحول الإنسى إلى امرأة، تحولها إلى كائن من درجة ثانية، إلى كائن مختلف عن الرجل تصبح الجنس الآخر"[2].

الجنس الشهواني المحرم

يرى فرويد أن التابو يحمل "مدلولين متعارضين:فهو يشير من جهة إلى ما هو مقدس،مكرس،ومن جهة أخرى إلى ما هو مخيف، وخطير ومحرم ومدنس، ويتجلى التابو أساسا في صورة قيود ونواه، ونواهي التابو لا تقوم على أساس من عقل أومنطق، فالتابو تحريم مرفوض من الخارج"[3]، ويندرج الحديث عن الجنس الشهواني في الرواية النسوية تحت ما هو مخيف وخطير ومحرم،لكسره تابوهات

---

[1] منصور، حين كنت رجلا، ص115.

[2] نفسه، ص123، وللمزيد ينظر: النعيمي، برهان العسل، ص106، 109، 110.

[3] فرويد، سيجموند، الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983، ص43.

الدين والأعراف والعادات والتقاليد، التي هي عماد المجتمعات السليمة الخالية من داء الممارسات الجسدية المحرمة، وإثر طرق المبدعة العربية هذا المحرم والخوض في المدنس أوقعت نفسها بين فكي رحى المجتمع والرقابة التي لم تتوان عن إيجاد السبل لمنع عملها الروائي من النشر، وتتفق الباحثة مع موقف الرقابة والمجتمع من هذه الأعمال بشرط أن يكون هدف المبدعة الإثارة الجنسية وكسب أكبر عدد ممكن من المبيعات، وقتل الأخلاق الحميدة لدى المتلقي، ولكن ما لوحظ في روايات هذه الدراسة، أنها لم تعمد إلى تلك الأمور ولم يكن الجنس هدفها بل كان إحدى الوسائل التي اعتمدها السرد للتمويه والتورية عن قضايا أكثر خطورة - سياسية، دينية، اجتماعية-.

ولا ننكر ميل بعض الروائيات-كسلوى النعيمي، إلهام منصور، وأحلام مستغانمي، حنان الشيخ، فضيلة الفاروق- إلى تماديهن في وصف بعض الممارسات الجنسية، لكن ما يبرر هذا التمادي هو اعتمادهن على اللغة الاستعارية التي حملتها دلالات جنسية، باعدت بينها وبين الإباحية التي يكره المرء تعدي حدودها-سيتم التفصيل في وسائل التعبير الجنسي اللغوي في فصل اللغة-.وتعلق الروائية سلوى النعيمي على لسان إحدى شخصياتها عن نظرة المجتمع لمن يخوض في مثل هذه الأمور خاصة الأنثى"ماذا يخطر لهؤلاء الجالسين حولي لو يقرأون ما أكتب؟ماذا سيخطر لهؤلاء عندما يكتشفون أني كسرت العقد الاجتماعي؟أني انتهكت قانون التقية الذي يطبقه الجميع؟فضيحة هذا ما كانت تخبئه خلف ضحكاتها؟كنت واثقا من أن تحت السواهي دواهي،أن تحت القشرة الاجتماعية فلتانة من الدرجة الأولى،كنت واثقا"[1].

لقد تراوحت الممارسات الشهوانية والمحرمة بين الخيانة الزوجية،والشذوذ الجنسي(العلاقات المثلية،وممارسة الجنس مع الحيوانات)،إذ أصبحت الشهوة غريزة حيوانية تحط من آدمية الإنسان وتجعله في منزلة الحيوانات التي تحكمها الغريزة دون العقل،وتكشف الخيانات الزوجية من كلا الطرفين عن انسياق الإنسان وراء

---

[1] النعيمي، برهان العسل، ص108.

رغباته وشهواته، وتحطيم الأنموذج للأخلاق التي دفعت به نحو الهاوية، ولعل الخيانة الزوجية هي الآلية السردية التي أضافت للروايات بعدا تأويليا آخر، وهو كيف ينظر إلى الجسد، إذ جعلت من الجسد عالما خاصا له أنظمته وقوانينه الخاصة، وفلسفته التي جعلت الجسد لغة بحد ذاتها قادرة على احتواء رموز الكون والحياة وفك شيفراتها.

ويوقع الرجال سبب خيانتهم الزوجية على كاهل المرأة؛ لإظهارها مفاتن أنوثتها"حين ينسدل الساتان لامعا على امرأة تلمع شهب في راسي، فأغوص في شبق الحرير والجسد وسخونة التضايق"[1]، مما يزيل الشبهة عنهم، بل يتواطأ المتوارث لدى الأنثى من إيضاح لقوى الهيمنة والسيطرة الذكورية وقبول زوجها لها"كيف يكون خروجي مع صادق سوادا للوجه،بينما انتهاك والدي وعامر وعبود لفروج نساء كثيرات أمرا طبيعيا"[2]، ويستغل مثل هذا الحدث لتطلق الأنثى صرختها ضد هذا العنف النفسي الذي يمارسه المجتمع ضدها"أكاد أجزم أنه لو كانت النساء حرائر لما بقيت في البيوت إلا قلائل منهن، نساء قريتي يخفن الأوهام ويتركنها تقيد أفواههن وحيواتهن، يخفن مالا يخاف، فيعشن القهر والاهانة يوما بعد يوم، ولا يجدن في ذلك ما يسيء إليهن"[3]، ونلحظ تفنن الشخصيات من الأزواج في الخيانات الزوجية حدا كشف عن السادية، إذ مارس الخيانة أمام مرأى عيني زوجته ومع خادمتها[4]، وليس المهم فعل الخيانة بل رضوخ المرأة لمثل هذا السلوك وقبولها أن تكون سكينا في يد الرجل ليطعن بها الأنثى، ولعل في هذا تلميح إلى عدم القدرة على الرفض والاستنكار حتى ولو كان الإنسان ثائرا مقاوما؛ لأن السلطة في يد من هو أقوى منه، إذ تعكس هيمنة الشعوب واستباحة حقوق الناس فالحياة أصبحت كعالم الغاب البقاء فيها للأفضل، ونجد أن الروائية لم تنحدر وراء هذا التأويل، بل حملته بعدا آخر وهو إعلان الثورة والعصيان وترك الزوج

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص48.

[2] بطاينة، خارج الجسد، ص72.

[3] نفسه، ص175.

[4] العثمان، صمت الفراشات، ص56-58.

والهروب منه، وقد نوعت المبدعات في وسيلة الهرب إما الطلاق أو الانطلاق إلى الوقوع في شرك المحرم جسديا وهو خيانة الزوج مع غيره من الذكور أو اللجوء إلى العلاقات المثلية.

فتبرر المرأة سلوكها غير السوي برده إلى تدنيس الزوج للعلاقة الزوجية التي تربط بينهما، وليس هذا هو السبب الوحيد بل"ربما لأن وجه السلطة الزوجية غير وجه سلطة الرغبات ربما كان الخوف من الرغبات هو مقتل العلاقة"[1]، ويتجه هذا الخرق للتابو الاجتماعي ليحمل دلالات اجتماعية تؤثر في مجتمعاتنا العربية، وتطرح قضية زواج العرب من الأجنبيات وما يتشكل عنه من اغتراب ذاتي وخارجي، فيغدو الجنس كاشفا لما يعتور المجتمعين من اختلافات في العادات والتقاليد والدين والثقافة حتى في التابوهات التي ينظر إليها مجتمعنا بشيء من القدسية، وما يميز رؤية بتول الخضيري لخيانة المرأة زوجها انها جعلت الزوجة البريطانية تتزوج من رجل عراقي محترم مثقف منفتح حضاريا، حريص على إرضائها، متفهم لاختلافها عن مبادئ وقيم مجتمعة، تمارس الخطيئة مع رجل من ذات جنسها بريطاني الهوية والجنسية، فمعه شعرت بلذتها وشهوتها[2]، وهكذا تحمل الروائية الخطيئة دلالة حضارية اجتماعية وهو صراع الحضارات والمجتمعات، وتحمله أيضا دلالة سياسية خاصة أن أحداث الرواية قد تمت زمن الحرب العراقية الإيرانية، فهي تستنكر التدخل الغربي في شؤون بلادها،بل وتشوه صورته إذ تجعل السرطان يسري في جسد الزوجة لتموت وهي تصارعه،وهكذا الاستعمار فهو كالسرطان إن أصاب منطقة في الجسم فسرعان ما يعم بقية المناطق.

وتنحو بعض النساء من المتزوجات وغير المتزوجات منحى قطع العلاقة بالرجل جسديا؛ إعلانا لرفضها لإمارته عليها، فتمارس خرقا للتابو الديني والاجتماعي بعملها علاقات جسدية محرمة مع بنات جنسها، وهو ما يسمى

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص84.

[2] ينظر: الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص52، 77.

بالعلاقات المثلية، وقد أثيرت هذه القضية من قبل العديد من منظرات النسوية الغربية، وطالبن بحرية ممارسة هذه العلاقة علانية[1].

وهذه دعوة تقلل من شأن النسوية_وفق نصوص الدراسة الروائية- ، وتزيد من امتهان المرأة ودونيتها، وهي ما لا يتفق مع المبادئ الإسلامية الدينية، ولكنه أمر واقع يجتاح بعض المجتمعات الغربية والعربية، وهو أمر لا بد من مناقشته لفضح شذوذه الجنسي وانحرافه السلوكي، وقد عبرت بعض الروائيات في نصوصهن واقع بعض المجتمعات العربية، ورصدت ظهور هذه الظاهرة بل وأخذها في النمو والتوسع، من خلال روابط علائقية ربطت بين الشخصيات الورقية بشكل يصور تلك الممارسات الشاذة.

تم رصد مثل هذه الممارسات الشاذة لتسليط الضوء على بعض الآفات الجنسية الاجتماعية، التي لم تحفل بالتابو الديني، ولتوظيفها لخدمة التعبير عما وراء النص من تأويلات وتحليلات، ويعلل فرويد سبب"اتخاذ الإنسان نفسه موضوع حبه يسبب انجذابا خاصا بالنسبة لأعضائه التناسلية الخاصة.والطور التالي للنمو سيقود الفرد إلى أن يحب شخصا من جنسه،أي شخصا له أعضاء تناسلية تشبه أعضاءه فاختيار الجنس المثيل ناجم إذن بصورة مباشرة عن المرحلة النرجسية"[2]،وهكذا تصبح المثلية سلوكا شاذا ينم على اضطرابات نفسية.

وقد ظهرت المثلية في بعض الروايات لتصبح معبدا لتطهير الذات الأنثوية من تواطىء التاريخ والإنسان والمجتمع عليها،وتحررا من الانحياز للذكورة،وتمردا على ما هو مألوف لتثبت ذاتها بذاتها،ولم تكن المثلية هدفا بذاتها بل جعلها قناعا يخفي الحقيقة خلفه، ويجب على المتلقي الكشف عنها،وهكذا خصصت كل من - صبا الحرز-الآخرون-،وحنان الشيخ-مسك الغزال-،وزينب حفني-ملامح-،وإلهام منصور-أنا هي،أنت-،صفحات رواياتهن للحديث عن العلاقات المثلية،فهن يرسمن

---

[1] ينظر: بن سلامة رجا وآخرون، التذكير والتأنيث(الجندر)، ص66، 128،68.

[2] مجموعة مؤلفين، النرجسية حب الذات، ترجمة :وجيه اسعد،منشورات وزارة الثقافة، سـوريا، ط1، 1989، ص28.

نساء مشوهات نفسيا واجتماعيا مكبوتات ومقموعات من قبل الرجل بكافة أنواعه-أب،زوج،حبيب،صديق-.

إذ تتحول نور من زوجة لرجل-صالح-ثري،يحفل بالطبقية والثراء الخليجيين وغير مراع لحاجات زوجته الجسدية والنفسية، بل انتهك حريتها وقيدها بسلاسل عبوديته،حارما إياها أبسط حقوقها وهو حق الانفصال عنه لعدم التكافؤ بينهما،إلى امرأة تبحث عن مفتاح القيد لتتخلص من قيده وقيد المجتمع الخليجي الذي كبلها،إذ وجدت بعلاقتها المثلية مع سهى المرأة اللبنانية طوق نجاتها حين رفض جسدها الانصياع لأوامر زوجها وقبل الانصياع لأوامره هو جسدها المؤنث الذي لا يحق لأحد سوى الأنثى أن يستبيح حرمته، ويؤكد ذلك حرص أم نور وحث سهى على ممارسة العلاقة المثلية مع ابنتها[1]،مما يعني رفض الأم أيضا لواقعها وواقع ابنتها المقهور.

وما يعطي المثلية بعدا ايدولوجيا خاصا،هو رفض من يمارس هذا الفعل أن يتقمص دور الذكر في العملية الجسدية، بل يصببن جام غضبهن على كل من يحاول أن يتهمهن بممارسة إحداهن للدور الذكوري"انتفضت تلك المرأة وقالت:أنا لست كذلك،أنا امرأة،ولا أريد أن أكون ذكرا،وإن كنت أمارس الآن ما يحلو لي معها.ودلت على صديقتها فهذا لا يعني أنني ذكرها،نحن شبيهتان وقد يحلو لها أن تمارس معي ما أمارسه الآن معها،ليس من أدوار في علاقتنا، إننا متحابتان وهذا هو الأهم "[2] فهن يهربن من عالم الذكورة إلى عالم الأنوثة المثلية انتقاما من الرجل، وما تحمله ممارساته من قيم اجتماعية مهدت الطريق لإذلال المرأة، ويظهر في رواية إلهام منصور انتشار المثلية في بلد منفتح كلبنان إذ أقيمت لهن نواد ليلية خاصة، يقيمن فيها ممارساتهن الشاذة، بل وهناك من ينادي بضرورة إعطاء الحرية لهذه الفئة من الشعب والسماح لهم بالاقتران علنا[3]، وهو مما يخالف انتماءاتنا العربية وثقافتنا الفكرية، ومرجعيتنا الدينية، ولكن ما يبرر خروج الكاتبة عن الخط

---

[1] ينظر:الشيخ، مسك الغزال، 57، 47، 60، 65، 99.

[2] منصور، أنا، هي، أنت، ص128.

[3] ينظر: نفسه، ص11، 23، 28،76، 108،127، 128، 159.

الأحمر للرقيب أنها جعلت سبب لجوء المرأة للمثلية هو أسباب فسيولوجية نفسية وليست اجتماعية سياسية اقتصادية فقط، وحملت المثلية بتشوهاتها الإيحاء إلى الأوضاع اللبنانية فترة الحرب الأهلية والتشوهات التي خلفتها الحرب في مجتمعاتنا، وترك بصيص أمل للتغيير نحو الأفضل برفض الأستاذة الجامعية ليال الانصياع لرغبات كل من المثليتين ميمي وسهام.

وقد تلجأ المرأة إلى إشباع رغبتها التي لا يحققها لها الزوج إلى الانحراف في سلوكها مع الآخر، ولكن تحمل الروائية الأمر بعدا آخر وهو الاستلاب الجسدي للمرأة عبر العصور"عندما تمتلك المرأة جسد المرأة الأخرى تكون كأنها امتلكت جسدها، وعبأته طاقة، ولذة، عكس ما يحصل عندما يمتلك الرجل جسد المرأة، فهو يفرغها من أنوثتها ويحاول استلابها حتى في فراشها...من الصعب أن أمتلك نفسي عن طريق الآخر،لذلك تكون العلاقة أعمق وأشمل لأنها تكون مع الذات عن طريق الآخر مع الجنس نفسه"[1].

وتكون المثلية أيضا بحث المرأة عن الرجل الأنموذج الذي تتساوى معه، وهذا ما صرحت به ضي في أثناء ممارسة المثلية مع دارين "أشتهي فيك رجلا لن يأتي...لا أستطيع أن أفصل جسدي عن روحي،أن أشبع أحدهما فيما الآخر جائع لمسافة واسعة بين أن أترك جسدي طليقا في مهب رغباته وبين أن أكون رخيصة"[2]، ويعكس التناقض الذي تمر به ضي بعض جوانب شخصيتها، فهي تحب وتكره الجنس معا تحبه إذا مارسته مع عشيقاتها وتكرهه إذا مارسته مع عمر، ولكن الروائية تنتصر للعلاقة الزوجية الطبيعية بين الذكر والأنثى، وتنهي روايتها وضي على علاقة غرامية بعمر وتفكر في ترك عالم المثليات[3]، بل جعلتها تتحرر من عقدها وعقد مجتمعها الذي مقتت الروائية في سردها ما تفشى فيه من أوبئة وأمراض اجتماعية ساعدت على الاحتفال والاهتمام بالمثلية.

---

[1] منصور، أنا، هي، أنت ، ص167.

[2] الحرز، الآخرون، ص216.

[3] ينظر: نفسه، ص 283-284.

أما زينب حفني فقد جعلت ثورة بطلتها على إباحة زوجها لجسدها وجعلها سلعة سهلة المنال للغرباء أن اتجهت إلى عالم المثلية[1] لتفضح مثالب اقتصادية موجودة قي بعض المجتمعات السعودية،إذ أصبح المال المحرك لضمائر البشر والدافع لجعلهم يستبيحون أعراض غيرهم،بل والدافع وراء تنازل الإنسان عن مبادئه وقيمه ودينه،وشرفه،كذلك كان الفقر وراء الانحراف وارتكاب الرذيلة، وهذا يوضح حالة الترهل الاقتصادي التي تعيشها بعض المجتمعات الخليجية.

ولم تنس الروائيات رصد مثالب الرجل الجنسية، وبعض ممارساته الشاذة إذ عرجت على مثليته لكن لم تفصل فيها وتتناولها بشكل موسع، كما فعلت مع المرأة، بل مرت بها مرورا سريعا لم يتجاوز بضعة أسطر قليلة[2]، ورغم مرورها الخاطف إلا أنها حملت دلالات موحية أن الرجل يعاني اغترابه عن جسده كما المرأة، وحملته دلالة سياسية مهمة وهي انتهاك الاحتلال الصهيوني لجسد الوطن فكيف بجسد الإنسان إذ يتعرض السجناء إلى "كل شيء ممنوع وحرام إلا اللواط والتجسس"[3].

وتبلغ ممارسة الشذوذ والانحراف حد الخروج على المألوف، ليس في الانحرافات الجنسية من خيانة زوجته أو علاقات مثلية، بل يوجد ما هو أسوء من ذلك وهو إفراغ الإنسان شهوته الجسدية مع طرف آخر غير بشري بل حيواني، وهذا هو قمة الشذوذ بعينه،إذ تصبح الشهوة رغبة حيوانية وسلوكا حيوانيا، وترمي كل من علوية صبح وسحر خليفة، وهما الروائيتان الوحيدتان اللتان تناولتا هذا الجانب من الشذوذ الجنسي-إلى نقد الفكر الرجولي الذي يعامل المرأة معاملة دونية في إفراغ رغباته كأنها حيوان،بل وينتقدن المجتمع الذي يسمح بهذه الممارسات نقدا لاذعا ويحملنه مسؤولية اضطهاد المرأة وظلمها واستغلالها العالم الحيواني، لمقارنة الشعوب العربية بالشعوب الغربية والمكانة التي وصلت إليها المرأة حديثا[4].

---

[1] ينظر: حفني، ملامح، ص110، 118، 135.

[2] ينظر: الشيخ، مسك الغزال، ص93، 169.

[3] خليفة، الصبار، ص114.

[4] ينظر: صبح، مريم الحكايا، ص158.

وقد انعكست الممارسة الجسدية للرجل مع الحيوانات وخاصة البقرة على علاقته بالمرأة، فما زاده تحقيرا لها وطمسا لهويتها إذ صارت في نظره كالحيوان، خلقت للمتعة والإنجاب والممارسات الشاذة، دون أي تمرد أو استنكار، وهذا ما جسده والد مريم الذي مارس علاقة جسدية محرمة مع الحيوانات ومن ثم طبقها على زوجته التي لم تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها"لتصير الطفلة الصغيرة فيما بعد مثل البقرة تماما،بجسدها وصدرها وحليبها وحياتها، بخوفها من اللآمان ومن تغيير مكانها، ولتلبط مثلها حين يحاول أبي أن يأتيها من الخلف"[1].

ويمارس زوج عفاف معها علاقة جسدية شاذة كشذوذ عالم الحيوانات الحيوانات، ورغم شذوذه إلا أن الزوجة تفضل ما تمارسه الحيوانات من تلاقح بينهما على ما يتم بينها وبين وزوجها، إذ يفتقد أبسط المفاهيم السائدة في عالم الحيوان"لم أكن أعلم أن الحيوانات قادرة على القيام بحركات مثيرة كهذه، وبهذه الانسيابية والنعومة وعدم الافتعال...ولكن لا أذكر أني قمت بحركات كهذه لرجل ما،الحب والجنس مختلطان، وملتحمان في مخيلة الإنسان، بل المرأة، وبما أني ما أحببته فقد أضعت الإحساس بالجنس، وبما أن من أحببته ضاع، فقد أضعت الحب أيضا، وبقيت بلا حب وبلا جنس"[2].

وهكذا فقد حفلت الأعمال السردية بقضايا متنوعة ومتشعبة خرقت من خلالها التابوهات الثلاث(السياسة والدينية والاجتماعية)، بأساليب وأشكال ورؤى مختلفة، يحكمها التفاوت في البوح والجرأة على اختراق الخطوط الحمراء للتابو، ولتسليط الضوء على بعض هذه الأساليب والرؤى والأشكال، سيحتل موضوع الرقيب والسارد ووجهات النظر متن الفصل الثاني.

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص164، وينظر نفسه: ص 154، 156، 158، 159، 160.

[2] خليفة، سحر، مذكرات امرأة غير واقعية، ص29.

الفصل الثاني

الرقيب والسارد ووجهات النظر

تحاول معظم روايات هذ ه الدراسة عرض مجموعة من الأفكار و القــضايا والرؤى، إذ تعكس واقعا يعج بالتناقضات والتشابهات، تختلف من بيئة إلى أخــرى، ومن زمن إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخــر، كــذلك تحفــل الرواية العربية النسوية باختلافات أنثوية، تتمثل في أساليب طــرحهن ومعــالجتهن لقضايا الواقع، في عالمهن الورقي، فعمرت نصوصهن بآليات سردية شتى تحكمها قدرة الروائية، وحنكتها الإبداعية، وفطنتها في اقتناص الآلية المناسبة لسرد الحدث، وتتأثر أيضا بجرأة مداد قلمها على البوح، واختراق صمت بياض أوراقهــا، فلكــل واحدة منهن حد تقف عنده، وتختلف هــذه الـ حــدود بــاختلاف المكــان والزمــان والشخصية، وتبقى الذات المبدعة هي الآمر الناهي في شأن تحديد مــساحة بــوح حروف كلماتها، إذ تلجأ إلى المراوغة والمكر لتبوح بما يعتلج في صدرها دون أن يكتم الرقيب نغمات عباراتها، بل تقرع طبول حربها معلنــة هجومهــا التعبيــري اللغوي مستفزة السلطة الرقابية لكن بخطة تكاد تكون متفاوتة من روائية إلى أخرى.

ويظهر أن الروائية قد اتكأت في سردها على رواة مــسكوا عنــان الــسرد ليوجهوه كيفما شاؤوا وحسب وجهات نظرهم، ولكن برضى من المبدعة ومباركتها، فهي الأم التي تنشئ أطفالها وتوجههم كيفما تشاء، ولهذا كــان الــروا ة متعــددين يختلفون من حدث لآخر، ومن زاوية إلى أخرى، يحاولون التــواري عــن عيــون الرقيب التي تترصد لهم بين ثنايا الحروف، وحتــى مــن وراء الــسطور، ولهــذا اعتمدت المبدعة على الرواة لتبعد أعين الرقباء عنها، وتحل نفسها من ســيطرتهم المباشرة،فتمارس على الرقيب سلطاتها بأسلوب غير مباشر من خلال مــا حمّلــت شخصياتها من وجهات نظر تتفق وتختلف باختلاف الحدث؛فالحدث هــو "تــضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية في أثر معين،فكل لحظة في الحــدث تؤلــف موقفــا للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات،تتحالف أو تتجابه"[1].

---

[1] يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنــشر والتوزيــع، ســوريا، اللاذقية ط1، 1997، ص27.

ونظرا لاختلاف ردود الأفعال على ما تفضي به الأ حداث، ظهر في الإبداع الروائي ما يسمى بوجهة النظر الروائية، التي تثري مجال النقد الأدبي الروائي وتجعل كل قراءة جديدة للنص حاملة رؤية جديدة، ورأيا آخر، ولم يعتمد النقاد على تسمية واحدة لما يسمى بوجهة النظر، بل أطلق عليها مسميات عدة كالرؤية السردية، الرؤيةوجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير [1]، ويظهر مصطلح المنظور، الرؤية في مجالات علمية ونظرية مختلفة كالهندسة والفلسفة وعلوم السياسة والفنون التشكيلية [2]، فهي تبحث عن الموقع الذي يتم النظر من خلاله وبناء عليه يتم الوصول إلى النتيجة.

لذا يميل البعض إلى استعمال زاوية الرؤية بدلا من المسميات السابقة، أو من مسمى هيئة القص،لأن الموضع أو المكان الذي يقف فيه الراوي لينظر منه إلى الحدث تحدده الزاوية التي يختارها للرؤية [3]،وعليه تختلف دقة الإبصار ووضوح الرؤية،وتحديد المعالم باختلاف الزاوية التي يحتلها الراوي لسرد الأحداث ولا تقتصر المسميات على البعد الأيديولوجي أو الفكري، بل يعد المنظور "الرؤية الإدراكية للمادة الروائية،فأحداث الرواية تقدم في زمان ومكان معينين بوساطة نفس مدركة،رأت هذه الأشياء واستقبلتها حسب رؤيتها الفكرية أو النفسية،وقدمتها بمنطلقها التعبيري الذي اختاره الكاتب لروايته"[4].

وتنبه النقاد الغربيون إلى أهمية "وجهة النظر"وكان هنري جيمس أول من أطلق هذه التسمية (وجهة النظر)، ويرى أن الراوي هو حجر الأساس في الرواية، ويجب أن ينظر إلى عالمه الحكائي من عل، معيبا عليه دور محرك الدمى،إذ يدعو

---

[1] ينظريقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء ، ط2، 1993، ص284.

[2] ينظر: يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص33.

[3] ينظر: العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص111.

[4] القاسمة، محمد عبد الله، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح)لعبد الرحمن منيف أنموذجا، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1988، ص106.

إلى مسرحة الأحداث واختلاف زاوية النظر [1]، واعتمد بيرسي لوبوك هذا المصطلح وأسس ما يسمى رواية "وجهة النظر"ويرى"إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر،السؤال عن علاقة رواية القصة بها"[2].

ويتضح التلازم الحتمي بين وجهة النظر وا لراوي، فكلاهما متمم للآخر لا يظهر أحدهما على الساحة إلا بوجود الآخر، فاتجهت الآراء النقدية لدراسة أنواع الراوي كطريق للوصول إلى وجهات النظر، التي تعددت أنواعها وأشكالها بتعدد الرواة، إذ يميل أوسبنسكي إلى الاعتماد في تقسيمه على وجهة النظر ذاتها، فيظهر لديه وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي، وتبحث في وجهة النظر التي يتبناها المؤلف حين يقوّم العالم الذي يصفه ويدركه أيديولوجيا، وقد تنتمي هذه الرؤية إلى المؤلف نفسه أو تكون جزءا من المنظومة المعيارية لراوٍ بمعزل عن المؤلف، أو تنتمي لإحدى الشخصيات، مما يجعل المتل قي يحلّق في عالم التأويل بتأويلات متعددة تدفع به أحيانا إلى دمج الأيديولوجيات التي احتواها العمل الإبداعي؛ لتشكل إيديولوجيا خاصة تكون في النهاية العلامة الفارقة التي ميزت صوت المبدع عن أصوات رواته الخياليين،وأشار أيضا إلى وجهة النظر على المستوى التعبيري اللغوي وما استعملته من أدوات لغوية لبث أفكارها،ووجهة نظر على المستوى الزماني والمكاني، إذ يستطيع القارئ أن يحدد زاوية السارد من خلالهما، ويتمكن من ضبط موقع الراوي إن كان ملازما للشخصية بصورة دائمة أو مؤقتة، ولم يغفل عن التفصيل في وجهة النظر على المستوى النفسي[3]، وهي من أهم الأبعاد التي تظهر في روايات هذه الدراسة كما سنرى لاحقا.

---

(1) ينظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص284.

(2) لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية،ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص225.وقد حدد لوبوك مجموعة من المستويات التي تربط الراوي بالنص وهي وجهة النظر الشاملة، ووجهة النظر المشهدية، وأخيرا وجهة النظر المتعددة.

(3) ينظر أوسبنسكي بوريس،شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة : سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 14-70.

وهكذا يتم الحكم على النص من خلال حلقة رباعية الأبعاد تتكون من المبدع والراوي والمروي والمروي له،ولكي يتمكن المتلقي من فك شيفرة النص لا بد أن يحدد العلاقة التي تربط الراوي بالمروي والـ راوي بالمبدع،وقد تنبه واين بوث إلى هذه الإشكالية، وقدم ثلاثة أشكال تضبط علاقة الراوي بالنص الذي يسرده، وأولى هذه الأشكال ما أسماه بالمؤلف الضمني (نفس المؤلف الثانية)، وهو صورة ضمنية لمؤلف يقف خلف الكواليس كمدير مسرح أو كمحرك دمى، وتكون الرواية في هذه الحالة إلى السيرة الذاتية،فتأتي بقية أنواع الرواة إما رواة غير مسرحيين - أو رواة ممسرحين إذ يتم التفريق بينهم من خلال الضمائر التي يتم التلاعب بها في السرد، فمجرد أن يشير الراوي إلى نفسه بضمير أنا فإنه يمسرح نفسه[1]، ولا يخلو رأي بوث من ازدواجية اللفظ أحيانا وعدم التمييز الدقيق بين المسميات السابقة، إذ يحيل المؤلف الضمني أحيانا ليكون راوي غير ممسرح، مما يجعل منهما شكلا واحدا لا يوجد بينهما اختلاف،مما حدا بعض النقاد أن يطوروا أفكاره ويضيفوا إليها أنواعا أخرى من الرواة.

يعد جان بويون من أهم المنظرين لأنواع الرواة في السرد الروائي، إذ قسمهم إلى الرؤية المصاحبة (الراوي الذي تساوي معرفته معرفة الشخصية)، والرؤية من الوراء (الراوي كلي العلم)، والرؤية من الخارج (الراوي محدود المعرفة لا يعلم إلا ما يفضي به شكل الشخصية الخارجي)[2]،ويفضي هذا التقسيم إلى التنوع في السرد وتعدد وجهات النظر، وأن الكاتب "هو مؤلف يمارس سلطته وأحد جوانب سلطته هو تفويض قاص ليعرض وجهة نظره،أو تفويض أكثر من

---

[1] ينظربوث، واين، البعد ووجهة النظر، ترجمة علاء الدين العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية وزارة الإعلام، بغداد، ع2، 1992، ص45- 47.

[2] ينظربورنوف، رولان، عالم الرواية، ترجمة : نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1991، ص78.

قاص"[1]،فالمبدع المتميز هو الذي يوازن في استخدامه لصلاحياته السلطوية،ويعرف كيف يوجهها،بحيث يوجد موازنة بين الجانب الفني والمضموني للرواية.

ونلاحظ أن الروائيات قد مارسن سلطاتهن على الرواة بأشكال تختلف من مبدعة لأخرى، يحكمها طبيعة الموضوع، والنزوع إلى التمرد، وإثبات الذات الذي مثلت له بشخصيات ورقية، حمّلتها بذور الثورة والجرأة على اختراق التابوهات الثلاث.،.التي هي في عهدة الر قيب، مما جعل من السارد واختلاف وجهات النظر ملاذا آمنا التجأت إليه الروائية كآلية سردية تتحايل من خلالها على سطوة الرقيب، لاهية إياه بآراء ووجهات نظر متعددة، متخالفة، متوافقة، زائغة نظره عن التجاوزات التي حمّلت أبطال أعمالها البوح بها، إذ لجأت إلى التعبير ا لمباشر، وغير المباشر في بعض الأحيان، وكان من أنجع الطرق التي سلكتها هو تعدد أنواع الرواة، وتنوع أساليبهن المعرفية واللغوية، وسنعمد في هذه الدراسة إلى تقسيم الرواة بما يخدم لب الموضوع، وهو الرقيب لذا لن نعتمد على تقسيم لوبون في ترتيبنا لعرض مادة هذا الفصل، بل سنجنح إلى التقسيم الآتي وهو،السارد البديل،السارد متعدد الأصوات،السارد المعلق لرصد وجهات النظر المختلفة من خلال آليات سردها في ذات الوقت، فنجمع بين الشكل الفني والمضمون الروائي؛ لأن كليهما يخضعان لسلطة الرقيب، ولأن تزاوجهما كان سببا في خرق الحدود الرقابية، فكان نوع الراوي هو الأداة الأقوى في عرض المضمون المتمرد على الرقيب؛ خاصة وأن روايات هذه الدراسة كتبت بأقلام نسوية، تسعى وراء إثبات هويتها بشتى الوسائل والطرق.

فنجدها قد تمردت على الرقيب بذات السلاح الذي خصص لتنفيذ حكم العقوبة عليها، إذا ما تجاوزت الخطو ط الحمراء للرقابة، وهو الهيمنة الذكورية في المجتمعات العربية،لذا جعلت من السرد حقل ألغام خاصا بها، تفجر مكنونات نفسها على لسان من تشاء من الرواة، وهكذا أصبح النص الواحد يحفل بأنواع شتى من الساردين، كل له رأيه وموقفه وأيديولوجيته الخاصة به، تتحكم في بوحه لـ متون

---

[1] إملز، أنريكي أندرسون، القصة القصيرة النظرية والتقنيّة، ترجمة :علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص55.

النص مما يحدد موقع المؤلف وموقفه وحضوره وغيابه "والقضية الحقيقية لا تكمن في غياب المؤلف وإنما في حضوره ومعنى هذا الحضور، كما أنها لا تكمن في غياب موقعه بقدر ما تستقر في طبيعة هذا الموقف"[1]

1.2 السارد البديل[2]

يقوم هذا النوع من الرواة في السرد النسوي "على إسلام السرد إلى سارد غائب أو مذكر يبوح بجزء من المسكوت عنه،أو يتجاوز حدود التابو ويبوح بما تعجز الساردة الأنثى أن تصرح به أو تعلنه "[3]، وحتى لو كان ما باح به السارد قد ورد في الأصل على لسان إحدى الشخصيات الأنثوية، إلا أننا نجد حرص بعض الروائيات على إ يكال مهمة البوح ونقل الكلام إلى السارد البديل المذكر سواء أكان حاضرا أم غائبا، ولعل مرد ذلك وعي الكاتبة وإدراكها "إن الشكل الحكائي قد يفضح عناصر أو أفكارا ما برحت معماة أو مطموسة في خطاب المثقفين عن ذواتهم"[4].

وخير ما يمثل الكلام السابق رواية "ذاكرة الجسد"التي ملك زمام السرد فيها بطلها خالد بن طوبال، وحمّلته أحلام مستغانمي رسالتها ليقول : "ففي النهاية،ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات،نكتبها خارج المناسبات المعلنة ...لنعلن نشرتنا النفسية،لمن يهمهم أمرنا "[5]،وبهذا يصبح ما بين دفتي النص الإبداعي هو نشرة نفسية للمبدع نفسه ولأشخاص واقعيين كثر يتلاقون معه في بعض وجهات النظر،ويظهر تفوق مستغانمي في طرح قضيتها النسوية، وجعل الرجل ينقل حديثها

---

(1) أنا تاسييف، نيكولاي، شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين، ترجمة : بنعيسى بو حمالة، فصول، مج10، ع1، 1991، ص240.

(2) ينظر: الرواشدة، سامح، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، أفكار، المملكة الأردنية الهاشمية، ع235، أيار 2008،ص36

(3) نفسه، ص63.

(4) إدريس، سماح، المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص12.

(5) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص11.

نقلا حرفيا دون زيادة أو نقصان، بل تظهر ذات المبدعة دون تدخل أو إخلال بالسرد، وتجعل من وجهة نظر حياة لسان حالها التي تعبر عن نفسها، إذ كانت حياة امرأة قد كسرت التابو الاجتماعي بعلاقاتها قبل الزواج، ويصر خالد على معرفة هل ما ورد في روايتها منعطف النسيان "هو سرد لماضيها وهل عاشرت هؤلاء الرجال

"-هل مر هذا الرجل بحياتك...أم لا؟

ضحكت وقلت

-عجيب...إن في روايات أغاثا كريستي أكثر من 60جريمة...ولم يرفع أي مرة قارئ صوته ليحاكمهن على تلك الجرائم،أو يطالب بسجنهن ويكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة،لتتجه كل أصابع الاتهام نحوها ...أعتقد أنه لا بد للنقاد من أن يحسموا يوما هذه القضية نهائيا،فإما أن يعترفوا أن للمرأة خيالا يفوق خيال الرجل،وإما أن يحاكمونا جميعا!"[1].

إن إنعام النظر في الحوار السابق ورغم لجوء السارد إلى حذف نوع العلاقة التي ربطت الرجل بحياة، إلا أن الروائية استطاعت أن توظف اختراق حدود التابو لتعرض وجهتي نظر مختلفتين لكل من الشخصيتين، حول الإبداع النسوي، مما يدفعها إلى القول على لسان حياة : "الروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش،أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية"[2]، وبهذا تشير بشكل صريح إلى أن المجتمع الذكوري لم يزل ينظر إلى المرأة من أفق ضيق، وبعد نظر إذ استطاعت أن تبدع نصوصا تحاكي فيها التميز الأدبي.

وتحمل أيضا الرجل البوح بلغة المرأة الاستعارية التي كانت دالة على خرق الواقع الاجتماعي من قبل الرجل والمرأة معا،فتسأل حياة خالد عن كاترين صاحبة الصورة التي رسمها

"-إنها مدينتك الأخرى...أليس كذلك؟

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص126.

[2] نفسه، ص128.

من أين جئت بتلك الرصاصة الأخيرة،لتطلقيها على تلك اللوحة؟اعترفت لك بتلميح واضح.

-لا.ليست مدينتي،إنها وسادتي الأخرى.أو. إذا شئت سريري الآخر فقط "[1]، ويتساءل المرء لماذا جعلت الروائية ساردها البديل في روايتيها فوضى الحواس وذاكرة الجسد خالد مبتور اليد اليسرى، ورغم وطنيته وشجاعته ودفاعه عن وطنه إلا أنها أفقدته يده التي كانت علامة فارقة في حياته، فحوّلته إلى رسام متميز وإنسان مشوه،هل قصدت أن تعري عالم الرجل بتشويه جسده وسلبه أحد أطرافه، وتكشف عن ذكورية المجتمع المستبد الذي هو من أفقده يده أيضا، لعلها أرادت أن تجعل من جسده مثالا للكون والحياة وما يعتورهما من كمال ونقصان، فأصبح جسدا اجتماعيا ثقافيا، يحمل في ملامحه و روحه أزمة أمة تبحث عن الحرية والخلاص، وعن ذات تبحث عن الوجود والحياة واكتشاف الآخر.

ولم يكن السارد البديل دائما هو إحدى شخصيات الرواية، بل قد يكون راويا مجهول الهوية تقنعت به الروائية لتبوح بما يتنافى مع الدين والمجتمع والعادات والتقاليد، ومثال ذلك العلاقات المثلية بين الإناث، ورغم انتماء المبدعة إلى بلد وصلت حدود الانفتاح فيه إلى درجة تخطت فيها بعض الخطوط الحمراء للتابو وصارت مستباحة، إلا أنها حرصت على عدم البوح المباشر بل فوضت راويا بديلا ليمسك زمام السرد بدلا عنها، لعلها تهرب من الرقيب الذاتي لا الخارجي إذ يتأثر المرء برقيبه الذاتي أحيانا أكثر من الرقيب الخارجي.

وتميزت إلهام منصور بأنها جعلت السارد بضمير الغائب ينقل وجهات نظر الشخصيات بوضعها بين علامتي تنصيص دون تدخل منه، مما "يحمي السارد من إثم الكذب بجهله مجرد حاك يحكي،لا مؤلف يؤلف "[2]،ومثال ذلك الحوار الذي دار بين ليال الأستاذة الجامعية، التي تحاول تخليص سهام من مثليتها، وسهام التي تسعى

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص165.

[2] مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، 1998، ص178.

إلى أن تجذب ليال إلى عالمها، انتقاما من نور التي تركتها؛ لتقيم علاقة مع رجل وهو زوج أختها، تسأل ليال سهام عن مثليتها:

"تقصدين أنه ميل طبيعي عندك إذا

-أعتقد ذلك، كنت منذ البداية لا أميل إلى الذكور...

-لا تستطيعين الكلام عن ميل إلى الذكور في تلك المرحلة المبكرة،كنت صغيرة وعدم الميل هذا أمر طبيعي.

-لكني كنت أميل إلى الأنثى ومازلت أميل إليها، هي فقط التي تحرك كل كياني وكل مشاعري وأحاسيسي "[1]. وقد كان ضمير الغائب الذي سرد به الراوي الأحداث أكثر جرأة وبوحا مما جاء على لسان سهام، "ارتمتا على السرير الذي كان لا يزال يعبق بعطر ليال،تعرتا وتحول السرير إلى جسد عار بينهما ..."[2]، ويبدو أن ما باح به السارد المذكر قد وقع في المحظور الاجتماعي والديني والأخلاقي، ويكاد يصل حدّ الإسراف في الخروج على الرقيب، ولعل في هذا نقدا للواقع بشكل لاذع، إذ عمّت الفوضى لتشمل جسد الإنسان وتفسد ترتيبه وتشيع التشتت والارتباك في ثناياه.

وعمدت الروائية إلى الحد من سلطة السارد الغائب؛ بأن حمّلت سهام مسؤولية السرد لكن دون أن تمس خصوصية الضمير الغائب، بل أفرد لها مساحة لتسرد كتاباتها[3]، التي كانت تشكل ردود أفعالها على ما يحدث معها من وقائع وأحداث خاصة مع ليال، فيكاد النص يصبح نصا متعدد الأصوات لولا سيطرة السارد سيطرة محكمة وعدم تخليه عن حيزه السردي وبهذا أكدت أن الساردين الغائبين هم اللذين يميزون أنوع السرد السلوكية[4]، ولعل السلاسة التي ظهرت في التنقل بين الضمائر رغم هيمنة الضمير"هو"جعلت إيديولوجيات الشخصيات تتصارع

---

[1] منصور، أنا، هي، أنت، ص76.

[2] نفسه، ص214.

[3] ينظر: نفسه، ص38، 80، 109، 122.

[4] ينظر:برنس،جيرالد،المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ترجمة:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

وتتجابه مشكّلة ترابطا سببيا ومنطقيا ومحفزا لاستمرار السرد، محققة آلية سردية جديدة للنص وهي كتابة الخواطر التي أضفت على النص بعدا وجوديا، وآثرت شخصية سهام إذ صارت شخصية إشكالية يجب توخي الحذر عند تأويل سردها، فجعلت من علاقتها المثلية غطاء لطرح قضية مهمة، وهي علاقة الجسد بالروح"أعرف الآن لماذا لم يعد عندي شيء أقوله،لأنك أفرغت مني حمولة العمرو طهرت نفسي من قوانين البشر،صدفة صرتُ، متداخلة على نفسها، الـ ليل البارد أصبحتُ،بعد عرفتِ،بعد أن سألتِ عن علاقتي المشبوهة، وشككتِ بمضامينها المحرمة، بت أشك بنفسي .....لكن لهفتي في أن أحلّق وأتغير للجديد كانت موازية لهذا الشك، وهل من تعود الوصال المحرّم يتغير، حرام ...حلال، كرهت هذه الكلمات،لن يرى عورة الآخر يحاسب "ونحن يوميا نرى عورات كل البشر وللآن لا حساب، ليس هذا ما أخافني العلاقة المحرمة، كما يسمونها، لكن السبب أنني كسولة جدا في ممارسة الحب، لكنني عاشقة روح، دون جسد "[1]، ولعل ما سعت إليه سهام ليس التمرد على التابو الاجتماعي الأخلاقي وحسب، بل إشارة خفية موحية ورمزية حمّلتها شخصيتها الإشكالية بإسلوب رمزي، من خلال جعل العلاقات المحرمة رغم نبذ وكره المجتمع وتحريم الدين لها علامة قف مكتوبة بخطوط حمراء؛ لتجذب المتلقي إلى قراءة النص أولا، وإلى معرفة سبب وقوفه الطويل أمامه، ليصل إلى قضية يلخصها تعريف البطل الإشكالي وهو"الذي يقوم ببحث منحط أو شيطاني،عن قيم أصيلة في عالم منحط "[2]،فالمرأة تبحث عن كيانها في عالم يقمعها ويسلب منها أبسط حقوقها وهو حرية الرأي، وقد تكون المبدعة رمت من خلال سهام وإشكاليتها وبحثها عما وراء الجسد البشري؛ إلى ضرورة تحرير الرقيب نفسه لنفسه من عقدة ممارسة البعد السلطوي الديكتاتوري، والآخذ

---

[1] منصور ،الهام، أنا، هي، أنت، ص86.

[2] بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص46.

بالشكل دون المضمون، وتشير أيضا إلى "الهوة والشرخ في علاقة الذكر بالأنثى وعدم فهم رغباتها،الأمر الذي يؤدي إلى هروب نحو علاقة غير سوية"[1].

ولم تقف النصوص عند السارد الغائب الذي ترك فسحة للمرأة أن تعبر عن ذاتها كما في أنا،هي،أنت-بل استطاعت سحر خليفة أن تجعل من ساردها الغائب البديل أن ينوع في المساحات النصيّة التي أوكل السرد فيها إلى الشخصيات الذكورية والأنثوية من خلال اعتماد النصوص على آلية الحوار في السرد، فصار خرق التابو مسؤولية مشتركة رباعي الأبعاد بين الراوي الواحد الغائب،والراوي بضمير المتكلم بصرف النظر عن جنسه؛ ذكرا كان أو أنثى، ورغم الخروقات التي مثلتها خضرة المتمردة الفاجرة التي تمارس البغاء مع اليهود وغيرهم، وتأنيب سعدية لها إذ سمعتها تقول:

"-والله هالقعدة بتسوى الدنيا وما فيها

أي قعدة؟أي قعدة يا فاجرة؟ القعدة بين رجال في عيونهم خيطان وأبر؟ القعدة في تل أبيب عند اليهود؟ القعدة وسط هالروايح الغريبة والجو الغريب "[2]، إلا أن الروائية حمّلت رفيف المثقفة والمتعلمة بعدا إنسانيا أعمق مما حملته لخضرة التي رغم بغائها كانت تحرض على الثورة، وبرز هذا البعد الإنساني لحظة سماح اليهود للنساء فقط دخول نابلس فترة انتفاضة سكانها وعدم السماح لكل من عادل وباسل الدخول، ورغم ذلك لم تقبل بالدخول وحدها لأنها حرية مقيدة:

"-مسموح للنسوة بتخطي الحاجز،تستطيعين العبور،ولاحت في عينها لمعة سريعة وقالت بطيبة:

-لن أتخطاه وحدي،سأنتظر.

ابتسم ولم يعلق،لكنه استرجع ذكرى وقفة كانت معها أمام الضوء الأحمر .وهمست بعد لحظات:

-كبرت يا رفيف

---

[1] فاضل، جهاد، الكتابات النسائية في مواجهة الجسد، مجلة العربي، ع 508، مارس2001، ص134.

[2] خليفة، عباد الشمس، ص70.

هزت رأسها...وفكرت بحسرة:كبرت وكم دفعت مقابل ذلك"[1].

وتسعى المرأة هنا إلى إثبات أن حريتها رهينة بتحرر مجتمعها وتحرر الرجل أيضا، فهي تنطلق من تحرير الوطن لتحرر ذاتها،وهذا من ميز ات البطل الإشكالي لدى سحر خليفة؛ فهو "المثقف المأزوم،قد يكون منفيا ذاتيا أو جماعيا،مطاردا أو مغبونا،ومطلعا على كتابات التمرد ..يكتظ ذهنه بازدراء الظروف المحيطة به"[2]،لذا يصبح تحدي خطوط الرقابة الحمراء نهجا لا بد من سلوكه لتعرية وفضح الواقع الذي يهمش الإنسان ، ويسلبه حق الحياة قبل حق الحرية والمساواة.

ومن الأشكال الأخرى التي ظهر من خلالها السارد البديل هو ما نسميه(السارد العجائبي)، وهو سارد خيالي تظهر عليه سمات العجائبية الخيالية شكلا ومضمونا وسلوكا، مازجا بين البعد الأسطوري والبعد العجائبي، وهذا هو النوع الذي سلمته سحر الموجي خيوط حكايتها ليسردها بإسلوبه الخاص، الذي جعل من الرواية عوالم واقعية وخيالية تحاكي واقع المبدعة الحقيقي.

عرضت الرواية للواقع المصري والعربي في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن الحديث من وقائع اجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية، بجو يحفل بالماورائيات التي تكللت بالسارد العجائبي الذي سمته المبدعة البقرة السماوية "إذ تصرح"هكذا أمارس أول ألعابي حيث أستدرج قارئا محتملا إلى رمال الحكايا المتحركة فيصعب عليه الخروج منها إلا بإذن مني، ...وعليكم في هذه النقطة المبكرة من الحكي أن تسامحوا بعض غرور لدي، أسمع بعضكم لما يتساءل ولم السماح؟ذلك لأنكم أنتم البشر قد أتعبتموني كثيرا،ولكنني أعترف أنه تعب حلو لا أتمرد عليه إلا قليلا "[3]، ويتضح من خلال السرد أن البقرة السماوية كانت بمثابة آلهة سماوية أسطورية تملك حرية التنقل بين الشخصيات ومعرفة خباياها وأفكارها

---

[1] نفسه، ص251.

[2] الموشوي، محسن جاسم، المرئي والمتخيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص73.

[3] الموجي،نون، ص12.

لكنها لا تتعدى حدود قتل السرد ومتعة التشويق فيه، بل لجأت إلى تناسل الحكايات لتعطي الفرصة للشخصيات من خلال ضمير الغائب أن تعبر عن ذاتها.

لقد ظهرت بوادر التمرد لدى الروائية على حدود التابو من اللحظة التي اختارت ساردها البديل العجائبي، ولم تقف عند هذا الحد بل جعلته بقرة عجائبية أي كائن حي يشترك مع المرأة في صفة بيولوجية وهي الولادة يدخلهما معا إلى دائرة التأنيث،ويبدو ذكاء المبدعة في هذا الاختيار الموفق إلى حد بعيد، إذ جعلت المرأة تبوح بما يعكر صفو حياتها على لسان أنثى لكنها عجائبية غير موجودة على أرض الواقع، وهي توظف معاناة الآلهة الأسطورية الأنثى في العالم الذكوري الأسطوري إذ"الآلهات الإناث يعشن الدونية،ومن ثم ليست حال المرأة الإلهية في مجتمع الذكور،بأفضل من حالها في الواقع "[1]،إذن تكمّل الروائية مسيرة المرأة النضالية عبر التاريخ لتحرر نفسها من خلال تغيير واقعها ومجتمعها.

وصارت قضية المرأة هي قضية الوجود بأسره،إذ تتصارع البقرة السماوية مع حتحور-آلهة العشق والبهجة والموسيقى،ورع،آلهة الموت والحياة وسخمت وآمانتي[2]،من أجل أبطال الحكاية التي ترويها وتدخلهم في حياتهم، وهكذا يتماهى السارد أحيانا ليصبح شخصية محورية في الرواية لا ساردا خارجيا، ولعله هو أنا الكاتبة التي تظاهرت بالبعد لكنها حاضرة رغم المسافة التي تبعدها عن الرواية.

ينقل السارد رأي سارة أثناء بحثها الذي تجريه حول الساحرات والمشعوذات في الشرق، وترى"تلك الحقبة لم تنته، يمكن أخذت أشكال مختلفة لكن جوهر المطاردة وهدفها ما تغيرش في مجتمعنا، لم يزل كل صوت خارج عن المألوف يجرّم ويشرّد وينفي من جنة الوطن، ...مفكرين يطلق عليهم الرصاص أو تلفظهم بلدهم،وآخر يذبح بناته لأنه أراد ولدا ...أما فتاوى الفقهاء المضحكة في الصحف وعلى شاشات الفضائيات فهي لا تبتعد عن الإطار نفسه ...رجال الدين يحرمون تعري الزوجين أثناء المعاشرة الزوجية ويحللون زواج ال "فريندز"ولعبت النساء أدوارا رئيسة في المسرحية نفسها بترديدهن دعاوى العودة إلى البيت وعدم مزاحمة

---

[1] المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص51.

[2] ينظر: الموجي، نون، ص21، 32، 116، 283، 379، 381.

الرجال في سوق العمل زفــرت بــصمت "[1]، ويلاحــظ أن الشخــصية اخترقــت المحرمات الثلاث متكئة على الحـ ذف في بعض المواقع، على لسان البقرة السماوية التي ألّهت نفسها على البشر، وامتازت عليهم بقدراتها الخارقة التي استطاعت مــن خلالها تعرية واقعهم المشوه المليء بالتناقضات.

ويتدخل السارد في بعض المواقف ليعلق، ويبدي رأيه، إذ يصبح شخــصية طارئة تدخل لتضفي على الحدث أ بعادا تأويلية تثري المتلقي؛ ليصل إلى أن الــذات الإنسانية محور الوجود،وفي إحدى الاختراقات التابوهية لسارة وهي تمارس علاقة جسدية محرمة مع عمر، وتشعر سارة بولادة امرأة أخرى في ذاتها، تلــك المــرأة القادرة على العشق والاستمتاع بالحياة، تظهر البقرة السماوية لتعلّــق "هــذه لحظــة يلتبسها الغموض،لا أعرف إن كنت أنا التي ألدكم فترون لكم ذاتا جديدة لم تكن قــد مرت عليكم من قبل،أم أنتم الذين تفسحون طريقا داخلكم،فأمرق من حيز الإمكــان إلى ساحة الوجود والحقيقة إنني لم أكن أقل ارتباكا منها،صحيح أنني عبر القرون لم أذهب بعيدا،وإنما بقيت بأشكال وصور عديدة تختلف باختلاف من يعرفون بوجودي لكن قليلة هي تلك اللحظات الكاشفة إلى هذا الحد "[2]،وقد تكون البقرة السماوية هي الذات البشرية في داخل كل إنسان، هي الكينونة التي يسعى الفرد إلــى اكتــشافها، والوصول إليها ليتصالح مع جسده، الذي كان مأمنها ومسكنها الذي يحميهــا مــن سطوة الآخرين، ولهذا تدافع المرأة عن أنثوية جسدها كذات أنثوية لا كمجسم أنثوي خلق للإغراء حسب .وبهذا توظف المبدعة القضايا الفكرية والإنسانية لتخدم فكرهــا الأساس"النسوية".

ويشي تعليق الساردة البديلة الذي ختمته بالمواجهة التي دارت بينهــا وبــين سارة"وقفنا.إحدانا في مواجهة الأخرى ...مسمرتين...بدأت ألمح غيمات فكرة بعيدة تصلح أن تكون حكاية أنا راويتها والمحرضة على أجزاء منها .تسارعت دقات قلبي وأنا أفكر لو استطعت الإمساك بتلك الغيمة، وعرفت كيف أفــك شــفرة تفاصــيلها لشعرت عندئذ أن القرون لم تــنقض وزمــن الحكايــا التــي نــصنعها معــا لــم

---

[1] نفسه، ص19-20.

[2] الموجي،نون، ص25.

ينحسوشموس وقت المعجزات تعود لتبزغ من ناحية الشرق "[1]، إن البقرة السماوية قد تكون الذات التي تبحث عنه، ولكن ظل صورتها الحقيقية، وقد يكون هذا التعليق حيلة من الروائية لتثير الشك لدى المتلقي أن الساردة البديلة هي ذاتها سارة، ولا ننكر أن هذا الأمر قد سيطر على قراء؛ خاصة أن نهايتها لم تجزم بل صرحت الساردة البقرة السماوية "أنها هي نفسها راعية الموت المؤدي إلى الحياة الأبدية"[2]، كما صرحت سارة أنها لا تعرف كيف تنهي قصة بحثها.

ولجأت الراوية البديلة إلى محاولة إنهاء القصة بإيراد مجموعة من التوق عات للشخصيات الروائية دون الجزم بها؛ مما أعطى النص بعدا جماليا وكثّف من الفضاء التأويلي، حيث أصبح القارئ ساردا بديلا آخر تمارس الروائية سلطتها عليه دون وعي منه، إذ وضعت أفكارها في متن نصها وتركت لنا إتمام السرد، وإتمام طريقها في الوقوف عند حدود التابو أو خ رقه، كما خرقته هي لتعرينا أمام أنفسنا قبل أن نعري واقعنا، ولعل هذا ما جعلت حسام يصل إليه في بحثه عن ذاته في الصحراء، إذ رجع إلى بيته إنسانا، جديدا يمتلك نفسه التي أرّقتها السياسة العربية بما فيها من انكسارات ونكبات،كذلك دنيا وسارة، أما نورا فتركتها تصارع ذ اتها لعلها تجدها[3]وقد أنهت الساردة روايتها بحديثها إلى المتلقي، أو إلى أبطال سارة، أو إلى سارة نفسها، أو أنهما توحدتا معا ليصدرا مقولة واحدة "من كان قادرا منكم على التعامل معهم فليقم بتلك المهمة نيابة عني"[4].

ويبدو أن الرواية في معالجتها للجسد الإنساني، و خاصة الأنثوي تتفق مع مقولة"ثمة قيمة تنشدها المرأة في كتابتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به أشد الارتباط، ولا ينطلق من فضاء الاختلاف...الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرموز والكتابة سواء كان جسد امرأة أو رجل لأ ن كل جسد يشكل نصا يتحدث إليه يحاوره يتخاصم معه،فالذات تعاني

---

[1] نفسه، ص25.

[2] ينظر: الموجي، نون، ص364.

[3] ينظر:نفسه، ص376.

[4] نفسه، ص376.

من كونها لا تتطابق مع صورتها حتى ولو كانت الأكثر بهـــاء وجمـــالا والمـــرأة تكتسب بجسدها ما لايستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكيه أو فهمه"[1].

ويتضح مما سبق اعتماد سحر الموجي على راو خيالي استمد قدراته الخيالية ليصل إلى الشخصيات، وينقل أخبارها بجو أسطوري يحفل باللاواقعيـــة، وســـرعة التنقل من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، وكما استثمرت الروائية المـــصرية الحضارة الفرعونية الأسطورية وعبق التاريخ المصري الأسطوري؛ لتجعلـــه أداة سردية ميزت سردها، وجعلته يفوح بروائح مصرية تمزج عبق الماضـــي بـــأرج الحاضر.

وقد جنحت أيضا إلى دمج الواقع بالحلم، لتستثمر السارد البـــديل فـــي نقـــل المعلومة كما هي، وعلى لسان من قالها، فرواية "دارية"كان التمـــرد فيهـــا مباشـــرا وواضحا،ولكن ما تم سرده من خلال آلية الحلم اكتسب طابعا اثرائيا في أن السارد البديل ترك السرد لدارية لتقص حلمها، وتنقله بين علامتي تنصيص كمـــا حكتـــه، فأصبح السارد المذكر البديل وآلية الحلم السردية حال لسان المبدعة التـــي مكنـــت دارية من خرق جدار الصمت لكن في حلمها من خلال لاوعيها، مما صـــيّر مـــن بوحها سهما ناريا اخترق التابو وحدود السارد البديل، و لعل هذه الرواية خيـــر مـــا يمثل بنية الجهاز النفسي ستكون ممثلة من خلال آلة الكتابة ...ليس هناك آلة ولا نص دون أصل نفسي،وليس هناك نفسي من دون نص "[2]، أي أن المؤلفة يـــسكنها هاجس الظلم الذي يحيط بالمرأة في الواقع مما ينعكس أثره في الحلم، ولـــذا يعـــد النص تعبيرا عن نفسية المبدعة ونفسية شخصياتها الورقية التي تتأثر بمـــا يـــدور حولها من أحداث.

ويراوح السارد البديل في سرده بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، الـــذي تتمكن من خلاله دارية أن تبوح بحلمها، ويكاد الراصد لمجموع الأحلام التي حلمت بها دارية منذ بداية الرواية إلى نهايتها، وقطعها للسرد بضمير الغائب أن يجعل من

---

(1) أفاية، الهوية والاختلاف، ص44- 45.

(2) ديدا، جاك، فرويد ومشهد الكتابة، ترجمة :عزيز تومـا، مجلة كتابات معاصرة "فنون وعلـــوم"، بيروت، لبنان، ع60، مج15 ،أيار، حزيران، 2006، ص109.

الحلم ساردا بديلا ثانيا يتفق مع الأول في كسر حدود التابو، إلا أن الحلم استطاع أن يخدم بوح المرأة أكثر فصار "بديلا للواقع،إذ تتمرد على واقعها الذي لا تستطيع أن تعبّر عنه تعبيرا صريحا كاملا بتقنية الأحلام، وعندئذ تجيز لنفسها أن تقول في لحظة الحلم ما تريد متحرّرة من سطوة الرقيب الداخلي الذي،يكبّلها"[1].

ومن أبرز التقاطعات بين السارد البديل ودارية التي يمثلها الحلم في الخروج على التابو الأخلاقي؛ أن دارية كانت أكثر خرقا وتصريحا، إذ لجأ السارد إلى اللغة الاستعارية لوصف علاقةسيف الزوجية بها "ذهبت إليه بعد أن التفت حول نفسهاخل محارة الروح،جلست تشاهد دارية مصلوبة،فوق مسامير الألم .تنزلق بطول جسدها خطوط دم الاغتراب، وتتخثر وتسقط المحارة في هوة معتمة .ينقبض قلب دارية،..تنتظر لحظة الارتطام "[2] ولضعف دارية عن كبح جماح جبروت زوجها،ودأبه على إجبارها الاهتمام ببيتها وأولادها وعدم الاكتراث بإبداعاتها الشعرية، لم تجد من قوة تخرجها من واقعها سوى الحلم.

وفي كل مرة تهرب من واقعها إلى حلمها المتكرر، الذي طغى على معظم أحلامها، وهو الحلم الذي ترى فيه شابا أسمر بعينين سوداوين عميقتين تخترقانها نظرألفت سواد هاتين العينين،كأنهما تؤمي .نصفي يلتحم معي،فأصبح (أنا)لا يهمني وجود عينين ثاقبتين ترشقان ظهري .عندما يقبلني ،أقبله كأن هذا هو قدر اللحظةتلاقى شفاه روحينا فأذهب "[3]وهي بهذا تهرب إلى عالمها الذي تجد فيه ذاتها، فتحقق فيه استعادة لذاتها المدمرة أمام سطوة الزوج، "واستعادة صوت الراوي فبدلا من أن يتآزر التهميش الفعلي الذي يمارسه الزوج عليها في الواقع، والتهميش السردي الذي يمارسه الراوي عليها من جانب آخر، تستطيع أن توقف السرد، وتتدخل لتروي لنا حلما، وهو حلم قائم على مالا تستطيع البوح به في الصحو"[4].

---

[1] الرواشدة، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، ص34.

[2] الموجي، دارية، ص51.

[3] نفسه، ص51.

[4] الرواشدة، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، ص35.

ويمكنها الحلم من الانطلاق في البوح والتملّص من الرقيب الذاتي، فالحلم أحد الأشكال السلوكية التي يمارسها الإنسان أثناء النوم، وقد يكون النشاط النفسي الوحيد الذي يحدث أثناء النوم، وبطريقة لاإرادية، لذا لا تظهر الأحلام دائما جليّة الصورة ذات دلالة، بل قد تكو ن خيالات هلوسية يغلب عليها الطابع البصري المشابه للصور في واقع الحياة [1]،وما يميز أحلام دارية أنها تجمع بين وضوح الرؤية ووضوح الصورة، إذ تفيق من نومها وقد تمثل جسدها ردة فعل مباشرة لما رأته في الحلم، فيصبح الحلم واقعا ملموسا محفورا في ذاكرتها غير قادرة على نسيانه.بل كان طوق نجاتها من ظلم زوجها والمجتمع.

وقد انعكس الواقع الذي تعيشه دارية بايجابياته وسلبياته على أحلامها، التي تراوحت بين النقيضين، فتحلم أنها ونور الرسام الذي أحبته في ألمانيا في جو عائلي يحيط بها أولادها من سيف، ويعتني بهما نور ويغمرهما بحبه وحنانه، ولكنها عندما تصحو منه تجد نفسها أسيرة سيف، تأمل أن يطلقها، "مازلت يا نور أفرح بما تكون أنت على استعداد لمنحه لي،لكن هذا لا يكفيني يا نور،لا يكفيني أريد أن أجدك عندما أحتاجك "[2]ورغم ايجابية الحلم لكنه ترك آثارا سلبية لديها، ويستغل السارد البديل قطع دارية لسرده، بأن يوظف دلالة الحلم إلى سرد الأحداث التي دارت بين نور ودارية وترتب عليها افتراقهما بسبب عدم رغبة بالزواج،فيعلق"تترك بين يديه آخر وريقاتها.وألم ذهاب الحلم يصهرها"[3].

2.2 السارد متعدد الأصوات

يظهر هذا النوع من الرواة في السرد النسوي بشكل ملحـ وظ، إذ تترك لشخصياتها فرصة تقمص دور الراوي مما يعطي وجهة النظر أبعادا كثيرة، تثري

---

[1] ينظر: العفيفي، عبد الحكيم، الأحلام والكوابيس تفسير علمي ديني - الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993، ص37.

[2] الموجي، دارية، ص152.

[3] نفسه، ص156.

النص وتوسع فضاءه الدلالي، وبهذا تتشكل البنية السردية للخطاب "من تضافر ثلاثة مكونات هي:الراوي والمروي والمروي له"[1].

ونظرا لتنوع الضمائر في السرد فقد انعكس ذلك على ظهور أشكا ل متعددة للرواة، تتفاوت في أساليب تعاملها مع الرقيب، منتجة لرؤى تتباين من مبدعة إلـــى أخرى، فقد أثارت تعددية الرؤى قضية النسوية من خلال الكون والوجود والأشياء التي تسبح في فلكها، إذ نجد مجموعة حكايا في نص واحد، ومن الأمثلة على ذلـــك رواية"مرافيء الوهم"، التي شكلت منظومة سردية مسك زمام السرد فيها، شادن في فصلين متتاليين، وصديقتها سلاف الفصل الثالث والرابع،أما بقية الفصول فقد سيطر عليها الضمير الغائب "هو"، وكاد أن يكون ساردا كلي العلم لولا طغيان الحوار على السرد مما يمكننا من الادعاء أن الفصل الخامس كفاح والفصل ا لسادس تراوح بين سلاف وجواد، أما الفصل السابع فقد تقاسمه سيف العدناني و شادن، وما يفـــضي إلى هذا الادعاء استحواذ الراوي الذكر على سرد تلك الأقسام، إذ حددت الروائية فضاءها السردي بما ينقله السارد من حوار بينها وبين بقية الشخصيات الأخـــرى، ولعل في هذا تمرد على الواقع إذ منحت المرأة حق البوح المباشر وحرمت الرجل منه فقد عكست الواقع كي تجعل المرأة تعبر عن ذاتها.

وتجمع المعاناة في حقل التجربة العاطفية بين شخصيات الرواية، إذ أصبحت شادن وسلاف ذاتا واحدة، على الرغم من اختلاف تجربتيهما، كذلك الأمـــر فيمـــا يخصكلا من كفاح وجواد، ولا يختلف الأمر أيضا في النظرة إلى ســـيف الـــذي انسحبت صورته عليهم جميعا، لا سيما معاناته النفسية والسياسية، واستطاعت شادن أن تتمرد على الرقيب الخارجي، لكنها أخفقت في التحرر مـــن رقيبهـــا الـــداخلي الذاتي، الذي دفعها لاستخدام تقنية الحذف للحد من جرأتها في سر دها لحبيبها عمر الذي لم تتزوجه، عما دار بينها وبين محمود الذي تزوجته من أمور، منها قولهـــا :

"جذبني فلم أقاوم، تلهث أنفاسه ساخنة حول عنقي، يطبق على شـــفاه بكـــر طالمـــا تمنيت أن تقطف أنت براءتها،يقاوم جسدي،رفضي ويندفع نحو التجربة ...وأرتعـــب

---

[1] إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية الـــسردية للمـــوروث الحكـــائي العربـــي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص19.

بصحو جسد لم يمسسه بشر غيري ،يطل وجهك،يبرز حريصا مهتما علي مستنكرا..أنفلت من ذراعيه "[1]،بل تتطور علاقتها بعمر الذي تركته لتتحول إلى بحث في الوجود والكون "لم يدرك ذلك المجهول أنه يصنع البشر كل لحظة في اختلاف الزمان والمكان،بما يتسرب منهم كل عام فيدفعون هلعهم من الفناء بفكرة البقاء والخلود"[2]وهكذا تظهر أيديولوجية شادن الخاصة التي تعرض من خلالها قضية عامة، الانطلاق من الخاص إلى العام، فلكي يصبح للمرأة ذات يعترف بها في المجتمع الذكوري؛ لجأت إلى بث فلسفتها الخاصة في البحث عن الخلاص وهي تحول ضعفها إلى قوة تستثمرها في هذا البحث على نحو الخلاص يتلاءم وطبيعتها الأنثوية، ويستنتج مما سبق أن ليلى الأطرش تنحو منحى وجوديا، ويظهر في روايتها بعض أفضال الوجوديين على الرواية "أنهم استطاعوا أن يقيموا ضربا من التوازن بين تصوير المناظر وتسجيل الأحاسيس،بين عرض الأحداث وتحليل العواطف،بين اللقطات الموضوعية و الملاحظات الذاتية،بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث،ولا شك أن هذا التوازن هو السر فيما تنطوي عليه معظم الروايات الوجودية من صدق فني وعمق فلسفي"[3].

واستطاعت الروائية أن تحمل شخصياتها بعدا وجوديا من خلال نسيج سردي تنسجه ليلى الأطرش صناعة خيوطه المرهفة بالتمدد السردي حينا وبالاستدارة أحيانا، بالكشف والإبطان،بالإنارة والإغماض،بوصف الأحداث واستقراء الحالات،وبالتقطع عند استخدام الأسلوب التقريري بغية التعبير عن موقف ما من الذكورة وسلطة الذكورة على وجه الخصوص"[4].

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص11.

[2] الأطرش، مرافىء، ص9.

[3] إبراهيم، زكريا، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، مجلة الآداب، ع 3، آذار،1963، ص35.

[4] الكيلاني، مصطفى، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ط1، ص139.

أفسحت بعض الروائيات هامشا محدودا للسارد المذكر في متونها،وذلك ليعبر عن لسان حاله، ولمحدودية الهامش الذي منح للرجل حال بينه وبين الانطلاق نحو التعبير المباشر بضمير المتكلم، بل حدد بحضوره الغائب الذي يتقاسم من خلاله والأنثى لعب الأدوار، وتمثل رواية "سيقان ملتوية"هذه الثنائية إذ يبدأ القسم الأول منها براو ير وي بضمير الغائب وهو القسم الوحيد الذي يظهر فيه،إذ تصبح بقية الأقسام الأربعة من نصيب الساردة البطلة سارة.

ولعل هذه الرواية من أبرز الروايات التي تمثل الصراع الأزلي للإنسان مع الرقيب أيا كان شكله، إذ أعطت الأب هالة الرقيب التقليدي الذي يسعى وراء التقاط أي هفوة يقع فيها من يملك تنفيذ سلطاته الرقابية عليهم، ولكن رغم هذه السلطة ظهر عاجزا غير قادر على تنفيذ أي حكم من أحكامه للتمرد والعصيان الذي جوبه بهما من قبل ابنته، التي تركت منزله لتعيش مع شخص آخر، إذ يعد هذا من أخطر أنواع التمرد على التابو الديني والاجتماعي، لا سيما في المجتمعات العربية، فكيف بحال هذا الأب السعودي المتمسك بدينه وعاداته التي لم تتأثر بحياته اللندنية هو وعائلته.

ولإضفاء سمة القداسة على الأب الرقيب وصفته الرواية بأنه كان عفيف الأخلاق ،ولم يقع في الرذيلة إبان دراسته في لندن، ولكنه آثر الزواج الشرعي التقليدي من ابنة بلده في الرياض [1]،مما يجعل(زينب حفني)تقلده منصب الرقيب العربي بشكل عام، والسعودي بشكل خاص، ولذا لم نجده يتخطى الحدود الاجتماعية الأخلاقية أو الإنسانية،وإن كان قد تخطى حدود التابو السياسية، وعلى الرغم من أنه لم يملك جرأة كافية للتعبير عنها بلسانه، فلجأ إلى أن يحملها للآخر الغربي الذي تحدث بلسانه من خلال حوار دار بينهما، وما يثبت ذلك قبول مساعد لكل ما أطلق (جيم) ملاحظات واتهامات حول السياسة العربية، يقول جيم :"لا تظن بأني مع حكومة بلير، لكن في بريطانيا توجد ديمقراطية حقيقية ...لقد رأيت بأم عيني كيف يتم التلاعب بالانتخابات النيابية والرئاسية في بلدانكم .الرؤساء عندكم يقفون في

---

[1] ينظر: حفني، سيقان ملتوية، ص18- 24.

كراسيهم إلى ما شاء الله وينتهي مصير من يفكر في انتخاب نفسه إلى تلفيق التهم له ورميه في غياهب السجون ليصبح عبرة لغيره وهو ما ساهم في رواج شعار الترهيب ليتعلم كل مواطن عربي كيف يدفن تطلعاته في خزانة ملابسه،دون أن يفكر ولو لهنيهة في التفاخر بها أمام الملأ"[1].

ولعل هروب سارة من منزل والدها هو شكل من أشكال التمرد على سلطة الرقيب بكافة صلاحياته الخارجية والداخلية،ويكشف هذا التمرد تميّز الروائية في اقتناص الأبعاد الأبوية الإ نسانية لتعرية الواقع العربي، والواقع السعودي الخاص الذي يمتاز بانغلاقه النسبي ومحافظة مجتمعية تقسو على أبنائها بدعوى ممارسة الأحكام الشرعية، وتوضح هذا التناقض من خلال العلاقة التي تربط بين مساعد و بناته، فيخفن مواجهته أو التعبير عن آرائهن أمامه ، إذ يستبد عليهن ويمارس سلطاته بضربهن وتعنيفهن [2] ،لذا كان الرد العكسي لهذه السلوكات تمرد الابنة الكبرى سارة وتركها منزل والدها، الذي قد يكون رمزا لكل القيود التي تكبل بها المجتمعات العربية المرأة.

وما يميز رواية سارة للأحداث أنها لم تكتف بالتمرد على سلطة والدها، وتركه دون سابق إنذار، بل خرقت حدود التابو الديني والاجتماعي والأخلاقي، إذ مارست علاقة محرمة مع صديقها زياد الشاعر والنحات الفلسطيني، الذي تشتت في بلدان الغربة بسبب الاحتلال الصهيوني لبلده، وسمحت له بأن ينحت لها تمثالا وهي عارية"ول حدقتي عينيه تجاهي،أخذ يتأم لني بعيني راهب انغمس في أداء طقوسه التعبدية بدأت أتململ ...رأيت أضواء الحب تقفز في واحة عينيه "روحك تملأني،أنت التي دفع الله حبها على جلدي لنحتفل الليلة،بخلود أنوثتك إلى الأبد "[3]، ونلاحظ أن الرقيب الذاتي يدفعها إلى عدم البوح بتلك العلاقة التي ربطت بينهما، بل تستعين بلغة استعارية تفضي إلى ما تريد البوح به دون مباشرة، وظهر أيضا

---

[1] نفسه، ص32.

[2] ينظر: حفني، سيقان ملتوية، ص15، 25.

[3] نفسه، ص65-66.

أثر الرقيب الذاتي لدى أبطال الرواية الذكور، فجعلت الروائية من لغتهم لغة استعارية تفضي إلى المعنى بإسلوب رمزي.

ومن تلك الشخصيات شخصية يوسف الشاب السعودي الذي جرفته الحياة في بريطانيا ومارس فيها العلاقات المحرمة مع مريم "بدأ عنفوان يوسف يتفنن أمام أنوثتها الغضة،أخذ يرتشف مريام بنهم كأنه فارس مقدام،اعتاد اقتحام ساحات الوغى،تاركا صهيله البكر يرج رجا وهو يعبر أرضها،مخترقا بشبقها المحموم كل الحواجز عالية الأسوار "؛[1]وقد يحمل سرد سارة لهذ ه التجاوزات الأخلاقية رغبة الكاتبة في إثارة التمرد على السلطة الأبوية البطرياركية من خلال تمرد الابنة على والدها، وما يمثله من قيود كبل بها المجتمع السعودي المرأة، وتمرد يوسف على المجتمع الذي ترعرع فيه بأن كسر قدسية المحرم الديني؛ ليعلن انفتاحه على العالم،لذا حملت العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة قضية البحث عن السعادة التي ينشدها كل إنسان، وتصرح المبدعة بذلك في ردها على سؤال عن مفهومها للسعادة، وهل سعادة الناس الحقيقية محصورة في سعيهم لتحقيق أمانيهم الحياتية المتباينة؟"إن السعادة الحقيقية ليست لها علاقة بالثروة أو المكانة وإنما هي مرتبطة بالخلق والمعرفة اللذين يعتبران ثمرة التربية الفعلية، وكم من أناس أهدروا حياتهم في اللهث خلف بريق المال وجاه المنصب وبريق الشهرة، لاعتقادهم بأن فيها سعادتهم الحقيقية؛ ليكتشفوا وصولهم إلى نهاية الدرب، إنهم لم يتذوقوا طعم الـ سعادة، وإن ماغمسوا أنفسهم فيه كان سرابا خادعا"[2]،

وهكذا استطاعت الروائية أن تعبّر عن الطريق نحو السعادة من خلال توظيفها الرقيب الذي كبل السعادة الإنسانية بشروطه؛ التي حرمت مساعدا من أن يحققها رغم ثرائه، وحياته في بلد منفتح أمّن له سبل الحياة المرفهة، لكن يبقى الإنسان مسكونا بهاجسه الداخلي، وهو أن الحرية الذاتية لن تتحقق إلا بتحرر البيئة التي أنشأتها،لأن المتكلم في الرواية "فرد اجتماعي ملموس،وخطابه لغة اجتماعية،لا

---

[1] حفني، سيقان ملتوية، ص83.

[2] حفني، زينب، السعادة وقفص الذهب،21/ 12/ 2002، متوفر عبرالانترنت http\\www.syrianstor.com\z.hafny.htm

لهجة فردية.دائما منتج أيديولوجيا،وأقواله عينة أيديولوجية "[1]،واستطاعت حفني في روايتها(ملامح)التي سبقت روايتها السابقة أن تنوع في أصوات عمليها السابقين، إذ سمحت للمتلقي أن يطلع على ثلاثة أيديولوجيات مختلفة لسيدتين ورجل، إذ أعطت ثريا حرية سرد القسم الأول والثالث والأخير من الرواية، وكلفت حسين بالثاني أما هند فكان نصيبها الرابع، وهي تعطي حسين فرصة ا لتعبير عن وجهة نظره فيما يخصه وغيره ممن يبني معهم علاقات دائمة أو عابرة، ولعل من أهم ما يميز هذه الرؤى الثلاث تحطيم التابوهات الدينية والاجتماعية والأخلاقية، بشكل لا يرفضه ويحرمه الدين، بل ويشمئز منه الواقع الإنساني بشكل عام، والعربي بشكل خاص، وهو الممارسا ت الأخلاقية المحرمة، والعلاقات المثلية التي كانت المسرح الذي مثلت فيه الشخصيات خروجها على التابو، سواء بالحوار الدرامي، أو بالإيماء والإشارة، كلّ من موقعه وزاوية نظره وأيديولوجيته الخاصة به، إذ يصبح السعي وراء الرغبات من تحقيق الثراء والاستغلال المادي، والا ستغلال الشخصي واثبات الشخصية، وإمكانية إثبات الإنسان لكينونته ووجوده يصبح هاجس النص الذي يوظف التمرد الجنسي بلغة تقارب الممنوع، بوصفه وسيلة يحقق من خلالها بقية أشكال التمرد الأخرى.

ولعل زينب حفني تسعى من خلال تعميق علاقات شخصياتها المثلية إلى محاولة تسويغ اتجاه المرأة نحو تدنيس المقدس، وتقديس المدنّس، من خلال انفلات رقابي لذوات شخصياتها في ممارساتها وأفعالها، ومثال ذلك استغلال حسين لجسد زوجته ثريا، جاعلا منه جسرا يوصله إلى عالم الثروة والمال بطرق غير شرعية لا تمت للدين بصلة، فأجبر ثريا على ممارسة الجنس مع غيره من الرجال، وخاصة مديره في العمل "لم أكن أرغب في أن تسلم أملاكي لعابر طريق،فكرت في قتلها وتذكرت قول زوجة عمي ...لا شيء يا حسين أغلى من الشرف ...بدأت أعتاد دفن كبريائي،أصبح بيتي يستقبل رجال أعمال مهمين ومسؤولين بارزين من مختلف الدوائر الحكومية.كنت أوهم زوجتي وضيفها بأن أمرا ما يستدعي خروجي

---

[1] باختين، ميخائيل، المتكلم في الرواية، ترجمة :محمد برادة، مجلة فصول، مج5، ع3، 1985، ص104.

لكنني في حقيقة الأمر كنت أعود متسللا ...لأشاهد بأم عيني براعة زوجتي.كانت هذه المشاهد تثيرني ومشاهد التصاقها بالآخر تلهب مخيلتي "[1]، ويمهد حسين لسرده هذا، بحديثه عن ماضيه الحزين؛ ويتمه وهو ابن الثلاثة أشهر، ومن ثم انتقاله للعيش عند عمه الذي مارس عليه سلطاته الدكتاتورية، وحرمه الحياة الطفولية التي ضاعت في ثنايا العمل، ومن ثم استيلاؤه على ميراثه من والده، وحرمانه منه، ولكن هذه التبريرات لا تسمح له بما اقترفه بحق جسد زوجته وإنسانيتها، التي أصبحت كالسلعة تباع بأبخس الأ ثمان، ولكن قد يحمل تفريطه بحرمة التابو الاجتماعية والدينية ثورته على الظلم الاجتماعي الذي أورثته بعض العادات الاجتماعية، وتناقض المجتمعات لنفسها من خلال إعلاء شأن المجرم المستبيح لحقوق البشر، بل واحتواء المجتمع للانتهازيين الوصوليين، والإعلاء من شأنهم؛ لذا كان حسين رغم ظلمه لزوجته وقسوته أسير الواقع الذي صبّ عليه أنواعا شتى من الظلم، وعدم تحقيق العدل، والمساواة، ويصبح جسد زوجته معادلا موضوعيا لكل ما يمارسه الإنسان من ظلم ضد أخيه الإنسان.

ولم تكن حياة ثريا بأفضل من زوجها، إذ ترعرعت في بيت فقير، وعلى الرغم من فقره فإنه يسوده الحب والود، لكنها كانت تسعى دائما وراء الحصول على الثروة، وبدت علامات التمرد لديها من مقابلتها سرا صديقها فؤاد، الذي سمحت له أن يتأمل مفاتن جسدها، لكن دون أن يقيما معا علاقة جسدية محرمة، ومن جانب آخر كانت تتخطى حدود رقابتها الذاتية، وترصد سلوك والديها في غرفة نومهما، مما دفع بها إلى ممارسة العادة السرية [2]، وكان تمردها على رقابتها الذاتية سببا في إعلان ثورتها على الرقابة الخارجية، خاصة بعد أن دخل زوجها في حياتها، ومصيرها، وكشف طلب ثريا من زوجها توضيح الأسباب التي دفعت به إلى امتهان كرامتها، وإباحة جسدها، صراعها مع ذاتها الذي سرعان ما أعلنت انصياعها وقبولها "تركني ساهمة، أعيد تكرار عباراته في ذهني، كانت مشاعري متنازعة بين الغنى الذي كنت أحلم بالوصول إليه أو المبادئ التي تربيت عليها في

---

[1] حفني، ملامح، ص86- 87.

[2] ينظر: حفني، ملامح، ص29- 33، 39.

بيت قام على الحب والإخلاص والخوف من الله،وعاقبة المال الـ حرام"[1]، وقد ترمي حفني هنا إلى تصوير الرجل بصورة الظالم الذي يستبد بالمرأة،فجعلت منه رمـزا تحارب من خلاله الكثير من الموروثات الاجتماعية التي أساسها الفكر الرجولي.

وتبرر المبدعة مسألة وضعها الرجل في روايتها دائما فـي خانـة الظـالم بقولها:"الرّجل يمثل همزة و صل حقيقية في حياتي،وإنما أقف ضـد الكثيـر مـن موروثاتنا الاجتماعية، التي هي في الأصل نتاج عقول ذكورية مختلفـة، طمـست انجازات المرأة،وساهمت في منح الرجل الكثير من الصلاحيات،وحصرت نظرتـه الضيقة في المرأة، بأنها مجرد صندوق أثري، ومن حقه أن يلقي بداخله كل أشيائه القد يمة بلا مبالاة، كونها من وجهة نظره تمثل جزءا من إرثه التاريخي"[2].وهذا ما تم لمسه في روايتها إذ لم تجعل الرجل دائما هدفها الرئيس، بـل جعلتـه يتقاسـم المعاناة مع المرأة أحيانا، ولكنها لم تغفل عن وصفه ببعض الصفات الذكورية التي أورثتها العقلية التقليدية العربية لسلطة الرجل على الأنثى.

وجنحت المبدعة إلى تحميل العلاقات المثلية أبعادا غير تلك التـي حملتهـا لعلاقة الرجل بالمرأة، وإن ظهر بعضها لدى تحكم والد هند بها ورفضه تزويجهـا إلا من أحد أبناء عشيرتها التي لم يتقدم أحد منهم لخطبتها ومن ثم مـرور قطـار الزواج عليها سريعا ، لتجلس حبيسة تحكم إخوتها بها، خاصة بعد مـوت والـدها، وعدم تزويجها خوفا من ضياع ثروتها التي أورثها والدها إياهـا [3]، فلجـأت إلـى العلاقة المثلية ليس للحد من سلطة أهلها عليها حسب، ولكنها تريد أن تتحدى الرجل الساكن في ذاتها، وهو الرقيب الذاتي الذي لم يسمح لها بالـ تمرد على أهلها؛ لتصرح برفضها واقعهم وأفكارهم البالية التي جنت ثمارها تعاسة وقهـرا وعبوديـة؛ لـذا صرحت بما يجعل الرقيب يبحث عن جذور تمردها التي ألبستها هالـة وجوديـة،

---

[1] نفسه، ص50.

[2] حفني، زينب، أحلامي سر حياتي، ورقة الكاتبة الأدبية السعودية في ملتقى المـر أة والكتابـة، المغـرب، آسـفي،20، 21، 22 يوليـو، 2006م.متـوفر عبـر الانترنـت http"\\www.syrianstory.com.z.hafny.htm.

[3] ينظر: حفني، ملامح، ص128، 130.

جعلت لها فلسفتها الخاصة التي تفلسف فيها جنوحها نحو إقامة علاقة مع ثريا وغيرها من النساء "صدقوني...لا شيء له قاعدة أخلاقية مطلقة في الحياة، هذا ما تعلمته من تجاربي ...اللافت أن مجتمعي لا يبدي استهجانا من العلاقات المثلية، ما دامت تسير تحت غطاء من الكتمان،بل يعلق عليها متندرا في الوقت الذي ينظر بكثير من الحذر والامتعاض إلى المرأة التي تلج إلى عالم الرجل"[1].

كذلك نجد ثريا التي زاد خرقها للتابو تمردها على علاقة المرأة بالرجل، لتستبدلها بعلاقة المرأة بالمرأة، وتمارس مثليتها مع هند، لكن ما يميز علاقة ثريا أنها تركت هند، وانصرفت عن هذه الممارسات ليس خوفا من الرقيب بل تمردا عليه، لأنه رقيب ذكوري قيدها بسلاسل فحولته"كنت أضيق بتصرفات هند،هوسها بي، لم أتعود طوال حياتي، أن يحاصرني رجل، أن يحصي علي خطواتي، فكيف الحال إن جاء هذا القيد من امرأة؟ كنت بالنسبة إليها عشقا كبيرا، وكانت بالنسبة إلي استراحة محارب، مغامرة شائقة من مغامرات الحياة "[2]، وبهذا تصبح العلاقات المثلية هروب الإنسان من ذاته يبحث عن حريته المطلقة التي لن تتحقق إلا إذا وجدت المناخ والبيئة الملائمتين.

وتذهب تعددية الأصوات وتغير القدرة على البوح وامتلاك الجرأة والإقدام على خرق التابو، إلى جعل النص يحمل رؤى وأفكارا متعددة ومختلفة، ولعل هذا ما تسعى إليهحنان الشيخ في روايتها -حكاية زهرة- إذ خولت رجلين مهمة السرد مقابل زهرة؛ لتجعل مسؤولية عدم الانصياع لقوانين الرقيب مسؤولية مشتركة بين الرجل والمرأة، من خلال ثلاث أيديولوجيات مختلفة، ورغم اختلافها فإن وجهة نظر زهرة هي التي تطغى ، فقد ظهر صوتها في القسمين الأول والثاني والأخير، وأما القسم الثالث فكان لصوت خالها هاشم والرابع لزوجها ماجد.

لقد ظهر في هذه الرواية انزياحات متنوعة خرجت عن الطريق الرقابي، لكن ما سيتم مناقشته في هذه الجزئية الخاصة بالرقيب والسارد ووجهات النظر في هذه الرواية هو اختلاف الرواة في تبريرا تهم لخروجهم على المحرمات الثلاثة -

---

[1] نفسه، ص127.

[2] حفني، ملامح، ص148.

السياسة-الدين-الجنس- ولاسيما الجنس، منها إذ كان هو الرابط الذي جمعهم معا؛ ليتم التعبير من خلاله عن بقية التابوهات الأخرى، ورغم أن ثلاثتهم يشتركون في الخرق والتمرد والعصيان إلا أنهم يتفاوتون في قدرتهم على الانفلات من التابوهات وقد تم الكشف عن ذلك من خلال اتكاء الروائية على عنصر تكرار سرد الحدث، ولم يكن على لسان راو واحد، بل تم التصريح به على أكثر من لسان، وجاء تكرارا موظفا ومقصودا لغايات نفسية وفكرية في ذات المبدعة، ولا ينظر للتكرار على أنه ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث و أفعال على مستوى الوقائع من جهة،وعلى مستوى القول من جهة ثانية "[1]، بل يصبح نصا جديدا يحمل إيحاء جديدا ومختلفا حسب قصدية الشخصية وما رافقها من أجواء نفسية وفكرية [2]، سمحت للحدث أن يتكرر قصه مرة أخرى وعلى أيدي شخصية أخرى.

تنقل زهرة ما حدث بينهما وبين خالها هاشم، الذي تركت لبنان أيام الحرب وذهبت لزيارته في أفريقيا، فقد حاول أن يدنس جسدها ويستبيحه[3]،ورغم اختراق زهرة للتابو الديني والاجتماعي مع رجال آخرين في لبنان، وتسليمها جسدها لهم بإرادتها، إلا أنها استنكرت هذا الفعل من خالها، وصرّحت له باستنكارها بعد صحوهلن إحدى النوبات التي فاجأتها قالت بصوت النعامة ...لكن ما أحببت تصرفاتك معي،وخرج بي :شو عم تحكي يا بنت؟ أية تصرفات؟ قلت بصوت النعامة: بالسينما بتمسك إيدي، والصبح نمت حدي، هالتصرف ضايقني لدرجة المرض"، ونهض وغادر الغرفة دون أن ينظر إلي، سمعت دوي الباب وراءه،وتركني وحدي أنتفض مع اعترافي"[4]،ويظهر في هذا النص رفضها لما يقوم به خالها ليس نابعا من الرقيب الذاتي لديها، بل كانت تسعى وراء الخلاص من ظلم الأب والعائلة والمجتمع والوطن، فوجدت ظلما آخر في انتظارها.

---

[1] العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص58.

[2] ينظر: الزعبي، أحمد ،في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان، 1986، ص8.

[3] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة، ص23.

[4] نفسه، ص43.

ويأخذ سردها لهذه الحادثة مغزى آخر جديدا، خاصة بعد زواجها بماجد، واكتشافه عدم عذريتها، وتكرر نوباتها واسترجاعها لماضيها البائس في لبنان، وتمهد لسردها عما دار بينها وبين ابن خالتها باستذكارها ابن خالتها ومحاولاته أن يفتك بجسدها، كذلك تتذكر ممارستها الزوجية مع زوجها ماجد، وتستنكر وجودها معه"ماجد الزوج الغريب عني،ماذا يفعل إلى جانبي في السرير؟ ماذا أفعل أنا إلى جانبه.يا ابن خالتي قاسم ...أبعد يدك...أبعد يدك من أسفل بطني التي لا تمت لي بصله من كثرة برودها وجمودهايا خالي كيف تنبض عند فخذي .كيف تجعلني أرتجف كالريشة،كالورقة وأعدو مختبئة منك ...وذراعك التي امتدت واحتضنتني انت مساء في السينما .كيف لا تجعلني أحتمي بك وأنت يدعونك البطل والذكي؟ بطل؟ وأنت يا أفريقيا هربت من لبنان إليك، فلماذا أيها الثعبان لم تنفث لعابك الدافئ، وتجعلني أتكور ضمن حدوده؟"[1].

ويتضح من خلال هذا الزخم الاستذكاري أن ما قام به خالها ليس جديدا على سلالتهم العائلية، بل أضافت أيضا استذكارها لعلاقاتها بمالك، ووصفت كذلك ممارسة أمها العلاقة المحرمة مع الرجل الغريب دون علم والدها، إذ عرّت مجتمعها تعرية أخلاقية واجتماعية وعابت عليه السعي نحو الأخذ دون العطاء، إذ اكتفت بالنفي والاستنكار في سردها الأول للحادثة، لكنها تمردت في المرة الثانية، وأعلنت تمرد رقيبها الذاتي؛ لتعلن أنها مازالت تعاني حبس ذاتها داخل جسدها"عاجزة عن الانعتاق في مجتمع يعج بالآخر /الرجل الراغب أبدا في الأخذ دون العطاء"[2].

وأما رؤية خالها لما قام به، ولعدم امتثاله لرقيبه الذاتي، فقد خلقت للحدث رؤية وتأويلا آخر "كنت أشعر بأني أريد أن أمسك يدها ووجها وشعرها وذيل فستانها واستنشق عبر ملامحها كل حياتي هنا وفي لبنان .إذا حاولت إيقاظها لاحظت عليها الضيق،وإذا أفضيت بعاطفتي وأحطتها بيدي تملصت مني ...وإذا حاولت

---

[1] الشيخ،حكاية زهرة، ص116.

[2] سليمان، أماني، "حكاية زهرة"ان السيخ، البحث عن الصوت الضائع، تايكي، ع 17، 2004، ص132.

إيقاظها باتكائي على سريرها جمعت نفسها وتكوست وتـ حولت بقدرة سـحرها مـن أفعى إلى خشبة "[1] يبدو للمتلقي عندما يقرأ هذا النص حسن نية خالها، وجعله زهرة لبنان التي يفتقدها، ويحنو إليها، ولكنه سرعان ما يتدارك بوحه ويفـصح بخرقـه حدود القرابة وحدود التابو، بل وحدود وطنه، ويصبح فعله هو سلوك إنساني يعبر عن أن كل سلوك يؤديه الإنسان هو موقف اجتماعي، سواء أكان الإنسان منفردا أو مع جماعة من الناس، وتتحول العلاقة بين الفرد والآخر إلى علاقة تبادلية يتم فيهـا تشكل حلقة متبادلة من التأثر والتأثير[2].

وهكذا فإن وجود زهرة في ذهن خالها - يعادل وجـود الـوطن، لكنـه لا يحترم قدسيته وحريته، بل يتخطاها إلى ارتكاب إثم الجريمة "وفي السينما أعطتنـي يدا من بلاستيك باردلما شعرت أني لا أستطيع أن أخبئ هذه العاطفة ...قالت لـي بتأنيب: ما أنت فاعله؟ أنا أنت وأنت أمك وأمك ابنة أمي دعيني أضمك بين ذراعي وأختبئ في يدك ولو تتحولين إلى غير ابنة أختي لأتز وجك"[3]وبهذا يصبح تقربـه منها تقربا من وطنه وحديثه معها عودة إليه، ولكن عبرت الروائية عنه بشكل غير لائق اجتماعيا، ومستنكر ومرفوض في كافة الشرائع السماوية، وهي إذ تكشف عن العديد من الأفكار التي حمّلتها جسد زهرة الغارق في عفونة الواقع من خلال تعـدد الرؤى وإبقاء صوت زهرة هو الأقوى كي يعبر"عن أزمة الحرية التي هي بالتـالي أزمة مجتمع يعمل على استلاب حرية المرأة ودفعها نحو السرية، أي نحـو عـالم باطني سراني مسكوت ...من هنا غدا المسكوت عنه موضوعا له حضوره الفاعـل على مجمل عناصر العمل الروائي وموثباته الداخلية المتوغلة فيه "[4]، تحمل جـسد

---

[1] الشيخ، حكاية زهرة، ص83.

[2] لازاروس، ريتشارد س، الشخصية، ترجمة : سـيد محمـد غنـيم، دار الـشروق، القـاهرة، ص175.

[3] الشيخ، حكاية زهرة، ص83-84.

[4] الجنابي، قيس كاظم، الواقع و المسكوت عنه في الرواية العربية المعاصرة، مجلـة الموقـف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتـابالعـرب، دمـشق، ع 401، أيلـول، 2004، متـوفر عبـر الانترنتhttp://awudam.net/index.php?mode=journalscont@journald

زهرة مسؤولية أن يمثل وطنه لبنان الذي ما زال يعاني من تشوهات واقعه كتلك التشوهات التي حلت بجسد زهرة، فيصبح بحث زهرة عن ذاتها المستلبة، وجسدها المدمر معادلا لبحث الإنسان في لبنان عن وطنه الذي انتهكته الحرب، ودمرته الصراعات، واختلطت فيها قيم الـ قداسة بالدناسة، وأصبح هاجس الإنسان فيه البحث عن فرصة لترميم الذات وإعادة بنائها من جديد.

ولا يعني حضور الصوت الذكوري في الروايات ذات الرؤى المتعددة محاولة لبث واقعية المجتمعات التي تعكسها النصوص، بل يمكن عكس هذا الواقع في نصوص تعددت أصوات رواتها ورغم تعدد ها إلا أن الصوت الذكوري غيّب تماما ولم يترك له فرصة أن يسرد بضمير الأنا، فظل دائما مغيبا عنه بضمير الغائب (هو) ، وينقل ما يصدر عنه على لسان أنثى، ويمثل هذا النوع السردي روايتي مريم الحكايا ومسك الغزال، إذ تتعدد رؤاها وأصوات رواتها لكن يبقى التعدد والتغير حكرا على الصوت والجسد الأنثويين، فهما يوضحان معاناة الجسد الأنثوي الذاتي مقابل الجسد الذكوري، وتتطور هذه الإشكالية لتصبح بحثا عن الحضور الإنساني، ويصبح النص المعبّر عن ذلك غائما ليس سهلا ، ويثير المتلقي للبحث عما وراء السطور،فهي نصوص "يشترط شكلها قراءة انعكاسية لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها"[1].

يبقى هاجس الرقابة حاضرا في ذهن المبدع، والمتلقي معا، إذ يسعى المبدع إلى عرض أساليب التمرد، ومدى تمرسها وقدرتها على اختراق محظورات التابوهات،ويرنو المتلقي إلى معرفة أشكال التمر د وأسبابها والمغزى منها،ولقد طرحت"مريم الحكايا" هذه الإشكالية،إذ جعلت المبدعة اسمها الحقيقي"علوية صبح"هو الراوي والمروي له،أي حملت إحدى شخصياتها اسمها، وجعلته مدار أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها،وتسعى كافة الشخصيات إلى كشف السر وراء اختفائها المفاجيء وغير المبرر"أين هي علوية صبح ...منذ أن راحت واختفت لم

---

[1] عبد العظيم، حاتم، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مج 16، ع3، شتاء 1997، ص90.

أعد أعرف شيئا عن مصيرها،لن أسألها ثانية أين كتابك يا علوية "[1]، فتحول السرد إلى مريم التي حلّت محلّ علوية؛ لتحكي ما قد يكون هو مضمون كتابات علوية التي استمدت قصصها من غرفة مريم "غرفة الحكايا" التي قصتها عليها مريم، ومن معها من شخصيات كابتسام، وأحيانا زهير، ودوى صوت مريم ساردا في الأقسام السبعة الأولى والثلاثة الأخيرة -(1-7، 10-12)-،تاركة لابتسام القسم الثامن،ولعلوية القسم العاشر.

وبهذا تبعد المبدعة نفسها عن نصها من خلال التمايز الذي تحاول أن تقيمه بين وجودها المتعين خارج النص، والغامض المجهول داخله إذ تحاول"أن تقيم مسافة بين الراوي داخل النص الروائي الذي هو مريم، والمؤلفة التي هي علوية،بل إن هذه اللعبة الفنية التي تهدف إلى إيجاد عنصر إثارة وتشويق تهدف إلى استبعاد أي حضور للمؤلف في السرد الحكائي، وإلى جعل مصائر الشخصيات ووجودها يتشكل من خارج الرؤية أو الدور الذي يمكن أن تقوم به الكاتبة في السرد"[2].

وكأن الروائية بهذا الإسقاط قد أبعدت عن نفسها شبهة إعلان العصيان والتمرد على الرقيب، وحمّلته لشخصياتها التي وإن لجأت إلى هذه الحيلة المحكمة إلا أنها في النهاية هي وليدة فكرها، وثقافتها وبيئتها وعالمها الخاص، وتبقى علوية الشخصية الورقية هي علوية المبدعة في كثير من الإسقاطات والرموز، خاصة أن شخصية علوية هي من قد تكون سمحت بسرقة روايتها، وطيرانها في جو شتائي غائم، أو سرقتها من قبل مجهول[3]، كذلك الروائية سرقت أفكار شخصياتها وبثتها في أوراقها التي جمعتها؛ لتصبح نصا متكاملا اسمته"مريم الحكايا".

ونتج عن تناسل الحكايات الذي شابه السرد الشهرزادي، في إخراج حكاية من رحم حكاية أخرى، أصوات متعددة ورؤى مختلفة، لكن يجمعها اتفاق رواتها :

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص5.

[2] لجم، مفيد، المرأة العربية رواية ومروية في رواية "مريم الحكايا" لعلوية صبح، مجلة الموقف الأدبي، ع34، ابريل،2003، متوفر عبر الإنترنت .
http://awu-dam.net/index.php?mode=journals-cont@journalld@204994

[3] ينظر: صبح، مريم الحكايا، ص16-19.

مريم وابتسام وحتى علوية في البحث عن علوية ، ومرت عملية البحث بأحداث طغى عليها انتهاك التابوهات بأنواعها، إذ تداخلت مع بعضها حتى بات الحكم على تمرد الحدث والراوي يتطلب اجتماع السلطات الرقابية الثلاثة؛ ليحكم بما يتعلق به، وهذا مما يحسب للكاتبة، إذ حملت أفعال شخصياتها خرقا تابوهيا ثلاثي الأبعاد مما قد ينجي أبطالها من رقيب على حساب رقيب آخر، وتفننت في ذلك عند لجوئها إلى اللغة الاستعارية خاصة في طرح قضية الجنس.

وتسرد مريم الفتاة التي لم تنج من الظلم الأبوي، والقهر المجتمعي، ومعاناة الحرب، وما أورثتهم إياه من فقر، وإحباط، وكفر بالعديد من المسلمات لا سيما الأخلاقية، إذ لم تتحرّج الساردة من نقل قصص أبطال حكاياتها، وتفصيلها لما مرّ بهم من علاقات جسدية تجمع الرجل والمرأة، مشعلة فتيل الحرب السياسية والدينية من خلالهما، ولم تتحرج أيضا في سرد ما يتعلق بها شخصيا من مثل هذه الممارسات"كانت المرة الأولى التي أتعرى فيها أمام رجل،لون جسدي المغبر،كأنني أراه للمرة الأولى،كأن غيوما بيضاء كثيفة تتجمع حوله، وتنزاح لينقشع أمامي ويصير جسدي في لحظة التعري الأولى أمام عيون الرجل وكأنه سقط فجأة من السماء، وصار حقيقة أمامي، فيما قبل تلك اللحظة لم أكن أحسبه موجودا وحين بدأ شفتيه على جسدي...لكن هذا الاكتشاف لجسدي بضمة الغريب وعينيه الغريبتين كان يولد في بالمقابل إحساسا بالأذية من مصطفى والغربة ثانية عن جسدي ...وبقي ينهش في فمه اللحم كما ينهش الكلب طعامه"[1].

ورغم استباحة مريم للمحظور وتدنيسها براءة جسدها، إلا أنها راعت رقيبها الذاتي ولجأت إلى الاستعانة بلغة رمزية تعبر عما تم بينهما، وتصير الكتابة الروائية إلى "مواجهة مع النفس مع المجتمع ومع السلطات:مع سلطة الرقيب،قصد إزالة أي ضرب من التشويش والوصول إلى عمل تواصلي خالص "[2]، وهي إذ تتواجه مع نفسها لحظة عريها وكأنها تعري ذاتها لا جسدها ، وتصبح علاقتها

---

[1] صبح،مريم الحكايا، ص56-57.

[2] جمعاوي، عبد الكريم، التشويش الأكبر على التواصل الروائي العربي، متوفر عبر الإنترنت.http:\\www.aljabriabed.net\fikrwanakd\jamaoui.htm.788

بالآخر هي علاقة كونية تتسم بالتساؤل وعدم الفهم والبحث عن الإجابة التي تؤرقها وشخصيات الرواية الأخرى،إذ توقعت أنها بممارستها العلاقات المحرّمة مع الرجل ستجد خلاصها وحريتها، ولكنها اكتشفت أن زادت عبوديتها وانصياعها للفكر الذكوري، وتتطور لحظة عريها لتصبح لحظة اكتشاف لجسدها، وتستغل تجربتها مع الآخر الرجل لتتحول إلى "لحظة اكتشاف جديدة لوجوده الذي كان في الماضي غائبا ومنسيا"[1]، أي ذاتها التي تلاشت مع أوضاع الحرب، والتشتت السياسي، والانفلات الأمني والأخلاقي.

وتختار علوية زاوية أخرى تحاول من خلالها النظر إلى أعماقها واكتشاف ذاتها، وذلك، بأن نسبت إلى نفسها جميع الممارسات التي صرح بها الرواة - مريم،ابتسام- وتجعل من شخصية ابتسام إنسانة مستكينة لزوجها راضخة لجبروته، التي ينظر إليها بدونية واستصغار لقيمتها، والغيرة على جسدها من الرجال الآخرين لا الغيرة على إنسانيتها وكرامتها، بل كشفت ابتسام عن هذه النظرة المماثلة التي رشقتها بها لحاظ أهله أيضا [2]، ولم تكن علوية بغافلة عما مرّ مع شخصياتها ولكنها تظاهرت النسيان للتهرب من سطوة الرقيب، وذلك هو التفسير الذي صرّحت به مريم عن سبب اختفاء علوية "يمكن الحكي والأسرار عند الناس، إلها علاقة كمان بالسلطة. يمكن يلي بيحب يخبي الحكي، بتهمة صورته قدام الآخرين، وسلطته بتكون بغموضه، ويلي يكونوا برات السلطة وبرات الدنيا كلها، بيسبحو بهالدني بحكاياتهن"[3].

ولذا نجد أن كل من الرؤى المتعددة التي حوتها متون الرواية،هي رؤى لعلوية من زوايا متعددة، ألبستها أردية وشخصيات مختلفة "هل أكتب لأتأكد من موتي،أو اختفائي كزهير،أم لأطردهم من رأسي وأرتاح من ثقل دمهم"[4]،ولعلها بهذا

---

[1] نجم، مفيد، المرأة العربية رواية ومرورية في رواية مريم الحكايا لعلوية صبح، متوفر عبر الانترنت.

[2] ينظر:صبح، مريم الحكايا، ص285-289.

[3] نفسه، ص386.

[4] نفسه، ص313.

تؤكد أن زهير هو شخصية روائية، تحكمت في مصيرها، بأن أبعدته عن حكاياها التي نافسها في التعرف عليها من خلال مقابلاته السرية لمريم، فلعل تخصصه المسرحي ومؤلفاته المسرحية كانت ستكشف صورتها الحقيقية، وتضعها تحت مجهر الرقيب الذكوري لذا تلونت بألوان حربائية تتلاءم والشخصية التي تقمصت دورها، فأوجدت نصا نسويا رغم مأساوية نهاية شخصياته الأنثوية، إلا أنها تكثف صورة الوعي المأساوي بالمآلات التي انتهت إليها شخصيات الرواية الأنثوية، ومعها تجربة الواقع الاجتماعي والسياسي اللبناني بعد الحرب، ومحاولة كل شخصية إيجاد حل فردي لوضعها من سفر مريم، وزواج ابتسام، واختفاء علوية، وبالتالي" تغدو هذه النهايات علامة على الهزيمة المشتركة وضياع الأحلاوتشظي الواقع الذي يظهر من خلال تشظي هذه المصادر وانغلاقها على ذاتها"[1].

وتتميز رواية مسك الغزال في التعددية التي خصتها بها حنان الشيخ في إبراز صوت أنثوي يعبر عن الآخر الغربي مقابل صوت يعبر عن المرأة اللبنانية، وصوتين آخرين يعبران عن المرأة الخليجية بشكل عام، إذ لم تعلن الكاتبة لنا في أي دولة خليجية وقعت الأحداث، وتمّ توزيع الأقسام بتساو بين الشخصيات ابتدأت السرد سهى اللبنانية، ثم أكملت القسم الثاني نور الخليجيّة، أما سوزان الأمريكية فخصص لها القسم الثالث، ثم تلتها تمر في قسمها الرابع.

ورغم وجود سوزان الأمريكية التي خرقت كل التابوهات، بعلاقتها مع معاذ الخليجي، إلا أنها لم تستحوذ هي فقط على هذا الخرق، بل شاركتها كل من سوزان ونور، باستثناء تمر التي انعكس اسمها على سلوكها وأصالتها العربية، إذ تمردت على واقعها الاجتماعي بما لا يتنافى مع الدين والعادات والتقاليد، فطالبت بحرية المرأة وعملها و انعتاقها من التبعية للآخر، فكانت رمزا للمرأة التي جعلت من استقلالها الاقتصادي سبيلها إلى التحرر الاجتماعي والتغلب على السيطرة الأبوية البطرياركية التي تمثلت في والدها وأخيها.[2]

---

[1] نجم، مفيد، المرأة العربية راوية ومروية"مريم الحكايا"، متوفر عبر الانترنت.

[2] ينظر: الشيخ، مسك الغزال، ص185-237.

أما سهى ونور فقد عبرتا عن واقعين مختلفين، سـ هى اللبنانية التي قدمت مع زوجها طلبا للثراء في دولة النفط، تعرضت لصدمة حـضارية واجهتهـا بـسبب اختلاف وضع المرأة في لبنان عنه في الخليج، فشعرت بانعـدام وجـود المـرأة، واستاءت من ارتدائها العباءة، وعدم الـسماح لهـا بـالخروج مـع الـسائق دون محرم،وعدم العمل في محل تجاري [1]، وكانت النتيجة أن كسرت المحظور الـديني والاجتماعي، ومارست علاقة مثلية مع نور "قلت في نفسي ونور تقبلني، وما فكرت كما في الواقع أن القبل هي بين الرجل والمرأة،بل تمنيت المزيد،وكانت نور كلمـا وصلت نقطة في جسدي أيقظتها وتركتها قلقة،ما عادت العضلات منقبـضة،تفككت لدرجة...ابتدأ إيقاع قبل أن أصاب بدوار من لذة مختلفة،إيقاع جميل لا تعرفـه إلا الغريزة...ما أردت أن أعطي نور الإحساس باني سعيدة لما جرى"[2].

لقد استخدمت الروائية المونولوج الداخلي كأداة سردية توصل مـن خلالهـا سهى وجهة نظرها في هذه العلاقة، وهي تلجأ إلى المونولـ وج الداخلي تشعر المتلقي بمراوغاتها الرقيب الذاتي، وعدم إفصاحها عنه بالحوار المباشر، بل جعلته حبـيس نفسها وسرها الذي لا تريد البوح به، أما نور التي بادرت في التقرب فقد تمـردت على التابو ليس بعلاقاتها بسهى ولكن برجال آخرين، وعلى علم ودراية سهى، لقد كانت تهيئ لهم منزلها ليلتقيا فيه [3].وبهذا تتخطى نور مجتمعها المحافظ المتـشدد، وتعلن أن التشدد والانفتاح اللامشروط يخلقان تمردا وعصيانا ونفورا مـن الواقـع المشوه الذي عبرت عنه كلا الشخصيتين.

تصف سوزان علاقتها بمعاذ الخليجي ومغامرتهما معا، وقد أفردت الروائية لها مساحة أكـ بر من تلك التي خصصتها للساردتين سهى ونور، إذ جعلت الموضوع الرئيس لسرد سوزان علاقتهما الجنسية بمعاذ، تصف مشاعرها إثر كل لقـاء يـتم بينهما، غير آبهة بزوجها وابنها اللذين استغنت عنهما بوجود معاذ إلى جانبها حـين كان يتفنن في التخفي ودخول بيتها، وهي بدورها تفننت فـ ي استخدام كافة الوسـائل

---

[1] ينظر: الشيخ، مسك الغزال، ص16، 18، 29، 31.

[2] نفسه، ص47.

[3] ينظر: نفسه، ص42-43.

للمحافظة عليه من ذهابها إلى صيته المشعوذة، وتنفيذها لكل ما أمرتها به من وضع الحجاب لمعاذ، وإرغامه على شرب الدواء الذي وصفته لها، وعندما يقرأ المتلقي ما ورد في سردها من خروقات للتابو الاجتماعي وعدم الاكتراث بخصوصية العلاقات الإنسانية، لا يستغرب هذا الأمر لأنه تعبير متوقع من امرأة تعد هذه الأمور مباحة في مجتمعها، لكن ما يستشف من علاقتها بمعاذ هو تعرية الواقع العربي وتشويهه إذ يقدم عليها معاذ بلذة أفقدته منظر جلدها المترهل،وكميات اللحم المتكدسة "وتركت نفسيمعاذ يمسك اللحم كأنه يكمش الذهب في مغارة علي بابا "[1]،وتسهب الرواية في سردها وتفصل في وصف ترهلات جسدها وخجلها منها وعدم اكتراث معاذ بهذه الترهلات.

وتقارن سوزان ما تقوم به من مغامرات مع معاذ مع ما تقوم به من مغامرات مع زوجها ديفيد، فترجح كفة ميزان معاذ، ولكنها تتفاجأ من اندهاش معاذ بالغرب واستغرابه أتفه الأمور، ولعلها في هذا ترمي إلى ما أرادت أن تحمله الرواية من مقولة انبهار العرب بالآخر بصرف النظر عن سلبياته وايجابياته، وعدم تفريقهم الغث من السمين، وزيادة على ذلك فإن سوزان تصرح بتجاوزات السياسة الغربية ودورها في نشر الفساد بين العرب، و بث الممارسات اللأخلاقية "الشركات الأوروبية أخذت تفضل توظيف الشاذين والإتيان بهم إلى الصحراء من ناحية مادية وعملية"[2].

يقترب صوت سوزان من صوت المبدعة، إذ تعرّي الواقع العربي على لسان صاحب نفوذ وسلطة، وبهذا تجعل سلطات الرقيب تصدر أحكامها مع وقف التنفيذ، وأما غربة كل من سوزان وسهى ونور عن أجسدهن الأنثوية وعدم التصالح معه، وسفر سهى إلى لبنان ومحاولة انتحار نور واصرار سوزان على البقاء في الصحراء ما هي إلا إشارة إلى الجسد العربي واستغراقه في أخطائه، التي ستجعل من سوزان مواطنه لا وافدة.

---

[1] الشيخ، مسك الغزال، ص139.

[2] نفسه، ص168.

ومن خلال إنعام النظر في دراسة نصوص الرواية المتبقية، والتي سيطر عليها ضمير المتكلم من بدايتها إلى نهايتها، وإن ظهرت بعض التحولات نحو ضمير الغائب، إلا أنها تبقى تحت سيطرة السارد المتكلم، ورغم أحادية الصوت السارد إلا أننا ندرجها تحت عنوان الراوي متعدد الأصوات، بسبب أنها تنقل الأحداث وتفسرها تفسيرا موضوعيا، يتضح من خلاله وجهة نظرها، وتنقل وجهات نظر الآخرين بشكل مباشر، إذ تعتمد على الحوار؛ فتصبح أصوات الشخصيات ماثلة أمامنا تمسك زمام السرد أثناء الفترة الزمنية التي يحتلها الحوار، فيعج النص بالأصوات، لكن مع بقاء السارد المتكلم متحكما فيما ينقله من أحداث، قد تدفع به أحيانا إلى خدمة وجهة نظره الخاصة، دون السطوة أو التدخل في وجهات النظر الأخرى.

وتستخدم الروائيات في هذا النوع من الرواة تيار الوعي والسيرة الذاتية كآلية سردية تعتمد على ضمير المتكلم، إذ إن تيار الوعي "أقرب نقطة يمتزج فيها الراوي بالشخصية، وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور"[1]،فتظهر الصور والأفكار التي تعرض الأحداث بشكل متعاقب غير مستمر، متقطع، إذ يصبح الزمن هو الحاضر دائما لأن المبدع يحاول أن يضع المتلقي في وسط لحظة حقيقية من الفكرة أو معاناة ملموسة تنجم عن عدم الاستمرارية عند الاهتمام الداخلي الذي يقفز من فكرة إلى أخرى[2] .

وتعتمد الروايات التي يمكن تسميتها بسير ذاتية لبطلاتها على تيار الوعي، فيتحدان معا، ويصبحان آلية سردية واحدة، تتمّم كل واحدة منهما الأخرى، إذ تعبر عن الماضي والحاضر بتدفق انسيابي يتأثر بذاكرة الساردة، وبحاضر السرد المعتمد على الأنا، ونظرا لخصوصية السرد النسوي فقد مارست طقوسها الإبداعية في شكل روائي يراعي خصوصيتها، ويعبر عن ذاتها، فكانت الترجمة الذاتية الفنية

---

[1] فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص443.

[2] هيزلاندز، ليليان، وآخرون، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة : محمد الجوار، دار الحقائق للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص556.

مرفأها الذي أرست روايتها فيه، فالترجمة الذاتية "هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والاتساق والبناء والروح ...في أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا عن تاريخه الشخصي وعلى نحو موجز حافل بالتجارب والخبرات المتنوعة الخصبة"[1].

وقد يتمكن الرقيب من تضييق الخناق على الروائيين الذين يجنحون إلى هذا النوع من السرد ، ولعل ما يعينه على ذلك الخصوصية الفردية التي يمتلكها السارد، فتحتم عليه عدم البوح بأسرار الآخرين، لكن ما ترصده هذه الروايات قد تجاوز هذه الخصوصية، إذ لم تعد الكاتبة تكتب عن بطل الشخصية نفسه، بل حولته إلى مبدع آخر قادر على خلق واقعه الذي شيده بقوانينه الخا صة، فصار المحظور عنده مباحا والرقيب لا حول له ولا قوة، إذ يفضح الراوي أسرار حياته التي يجب على الرقيب أن لا يطلع على أسرارها، وبهذا تتكاتف السيرة وتيار الوعي ليعبرا عن لسان حال الراوي.

ولعل كلا من الروائيتين إلهام منصور وبتول الخضيري، اتفقتا في خرقهما للتابو على جعل الحرب حاضنته التي ألهجت صدريهما، مما جعله خرقا عسكريا منظما يهدف إلى اختراق أماكن إستراتيجية توقع في العدو أكبر قدر ممكن من الخسائر، ورغم اتفاقهما إلا أنهما اختلفتا في الخطة التي نفذتاها، لكن كانتا على درجة عالية من التنظيم والدقة ما جعلهما متشا بهتين إلى حد بعيد، فهبى الفتاة اللبنانية التي تعاني بسبب الاجتياح الإسرائيلي للبنان ومن ثم الحرب الأهلية، ركزت في سيرتها الذاتية على ما كان له الأثر المباشر في تغيير مسار حياتها، إذ جعلتها تقف مع نفسها وقفة تأملية أثناء ذهاب زوجها لأداء واجبه العسكري، فكا نت غير متصالحة مع جسدها وذاتها وترفض أنوثتها "أدركت بعد الحيض الأول أنني أصبحت إنسى بكل معنى الكلمة،...لكنه اجتماعيا وتقليديا كان قد حولني إلى امرأة،التي هي كلمة تعني تأنيث النكرة ...كان رفضي لأنوثتي عظيما وظهرت

---

[1] عبد الدايم، يحيى إبراهيم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص10.

نتائجه بسرعة إذ انقطع الطمث عني لمدة سنة تقريبا"[1]،ورغم رفضها هذا رضخت لحكم أهلها ومجتمعها وتزوجت لكن الروائية لم تجعلها تخوض تجربة الأمومة ليس بسبب خلل في جسدها، ولكن لخلل في جسد زوجها، مما حرر جسدها منه وحصلت على حريتها التي تمثلت بورقة طلاقها . هذا الطلاق الذي فتح الباب على مصراعيه لهبى لتمارس كافة أنواع المحرمات الدينية والاجتماعية، غير آبهة بشيء، تلهث وراء هاجس أن تعرف من تكون أنثى أم رجل.

وقد مرت بعلاقات محرمة مع كثير من الرجال، اعتمدت فيها على اللغة الاستعارية، وهي إذ تخرق العرف الاجتماعي فقد تركت لنفسها فرصة كشف الآخر الذي استطاعت من خلاله أن تجد نفسها، فمن خلال زوجها اكتشفت صعوبة انصياع جسدها لقيود الزوجية الذكورية، ومن خلال أحد عشاقها عمر اكتشفت أن استقلالها المادي والاقتصادي كان سببا في سيطرتها عليه،أما سليم التاجر الذي يفتقد الشهادة العلمية فقد استمرت معه مدة أطول من التي قضتها مع السابقين، وتعرفت بآخرين لم تميزهم بالسرد كهؤلاء الثلاثة [2]، إذ اكتشفت ذاتها من خلال تجاربها معهم.

إذن لم يكن هدف هبى إطلاع الآخرين على تجاربها للمتعة فقط، بل جعلت من نفسها أنموذجا للبحث عن الحرية الذاتية والإنسانية المجتمعية والوطنية، وصار شعارها"أن أكون حرة أ و لا أكون "[3]حرة من قيود المجتمع التي عبرت على جسدها متناسية حقوقها لتشيّد بنيان الجسد الذكوري الذي كان المقصلة التي لم تنفذ حكم الإعدام فيها على أرض الواقع لكنها نفذته في عالمها النفسي، إذ قتل فيها روح حب الحياة والانطلاق ورمتهارمّتني من جديد في بحر التسا ؤلات الكبيرة حول الكون والوجود والماهية والجوهر والوحدة و ...أسئلة خضخضت كياني كله،لكن مشكلة الحرية هي التي جذبتني بشكل واضح ...ما هي الحرية؟ هل يمكن للإنسان أن يكون حرا، وهل يمكن للإنسى أن تكون حرة؟أصبح هذا السؤال هو شغلي

---

[1] منصور، حين كنت رجلا، ص22.

[2] ينظر: منصور، حين كنت رجلا، ص147- 149، 115، 152، 153، 145، 161، 163.

[3] نفسه، ص126.

الدائم"[1] وبهذا يصبح الروائي مسلحا بفلسفات سوغت السلوك المنحرف لدى شخصياته والظاهر أن الروائيين "الوجوديين لم يريدوا لشخصياتهم أن تظل بمثابة مخلوقات سلبية يدرسها النقاد ويحللون سماتها، ويفسرون تصرفاتها،بل هم قد شاءوا أن يقدموا لنا شخصيات واعية تضطلع هي نفسها بمهمة تفسير المعاني التصويرية التي ينطوي عليها وجودها"[2].

وكان الرافد لوجهة نظر هبى تلك ما أنطقت به عينات الدراسة التي طبقت عليها دراستها"م التحرر في الفكر السياسي العربي المعاصر "،إذ جعلته انطلاقتها الأولى بعد حصولها على حريتها "كنت في ذلك الحين أعرف أن لا فرق بيني كإنسى وبين أي رجلآخر، ذلك التمييز كان قد انتهى بالنسبة لي [3]، وصارت تعي أن حرية المرأة هي حرية المجتمع أيضا، وتوصلت إلى نتيجة أن الرجل مثلها يبحث عن الحرية، لذا عدلت عن فكرة نكرانها لذاتها وتشبهها بالرجل بل "عدت إلى شخصيتي إلى مصالحتي مع ذاتي،خذلني الرجل الذي كنت أعتقد أنه المثال، خذلتني الذكورة التي اعتقدت أنها مقياس البعد الإنساني، خذلتني لأن تاريخها وتاريخ الحضارات التي بنت ما وصلت إليه وما حققت ليس إلا سيرا فوق الجثث"[4].

ولقد وظف الانحراف الرقابي لدى بتول الخضيري لذات الأهداف التي وردت لدى إلهام منصور، لكن انحرافها أ خذ خصوصية عراقية عاصرت الحرب العراقية الإيرانية، واحتلال الأمريكيين للعراق، فكان جسدها مشوها مخضبا بطعنات الحرب والمجتمع وطعنات الرقيب الذاتي، الذي لم تتحلل من سلطته إلا وهي في بلد والدتها البريطانية التي رافقتها ابنتها التي لم تصرح الساردة باسمها، وكأنها تجعل من نفسها أنثى لا يحدد جنسها اسمها، بل إنسانا يبحث عن فك قيود حصاره من براثن العادات البالية والترهلات الاجتماعية، والنكسات السياسية،إلى بلدها بريطانيا حيث لفظت أنفاسها الأخيرة.

---

[1] نفسه، ص119.

[2] إبراهيم، زكريا، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، ص35.

[3] منصور، حين كنت رجلا، ص146.

[4] نفسه، ص191.

فقد وقعت في دائرة الاتهام من قبل الرقيب، ومارست علاقة غير شرعية مع شاب مسيحي يدعى سليم، إذ جمعت بين التعدي على السلطة الرقابية الدينية والاجتماعية والسياسية، وتجرأت في وصفها لكن لم تبلغ حد تلك الجرأة التي عبرت عنها في بريطانيا مع صديقها (أرنو)، وحتى تعبيرها الاستعاري في بغداد لم يخل من رائحة التمرد والجرأة ومحاولة التهرب من الرقيب الذاتي، وتصف إحدى ممارساتها المحرمة مع سليم "جسده الأشقر الأملس يقطر عرقا أذاب جدران قصري،سبحت في محلول حليبي دار بي،لن أنجو،استسلمت وقبل أن أغرق،ابتلعت موجه صغيرة من حلاوة أخيرة "[1]،ورغم جرأتها حتى وهي تسير خلف الصورة الفنية التمثيلية، إلا أنها أسرفت في وصفها لعلاقتها مع أرنو [2]،مما دفع بالسرد قدما إذ تحمل جنينه في أحشائها، وتكشف بعد إجهاضها إياه عن شخصية أرنو التي تعاني مثل معاناتها، ساعيا إلى نيل حريته، وقد كشفت عن وجهة نظره من خلال حوار دار بينهما يستنكر عليها الذهاب وحدها لتجري عملية الإجهاض.

"-أنا لم أتصور في الحقيقة لم أعط موضوعنا الأهمية الكافية.

-لم أتوقع منك أكثر من هذا.إنه زمن الارتباك،ألم نتفق على ذلك منذ اليوم الأول؟

-يا إلهي،أشعر أنني خنزير،أنا لم أكلف نفسي حتى أن أخبرك أنني متزوج.

-ها،شككت في ذلك عندما اختفيت دون خبر.

لا أرجوك،افهميني،هذا لا يعني أنني سعيد،أو أي شيء من هذا القبيل،نحن على أبواب الطلاق،لكن زوجتي افريقية مثل أمي،وأوراق القانون عندهم جعلتني في مصيدة...

-أرجوك لا تسرعي...

تركت خلفي في المقهى سحلية أخذت تتقمص دور خنزير"[3].

وبهذا يتكرر إيقاع البحث عن الحرية ومعاناة الرجل كما المرأة مما يصنف عملها هذا ضمن الأعمال الأدبية الفنية "إن أي عمل فني مهم لا بد أن يتصف بإحدى

---

[1] الخضيري ، كم بدت السماء قريبة، ص138.

[2] ينظر: نفسه، ص185.

[3] نفسه، ص197- 198.

الصفات التالية على الأقل المتعة الجمالية،البراعة التكنيكية،التماسك الفكري "[1]، فالروائية قد جمعت بينها جميعا وأخرجت عملا رغم تمرده على الرقيب يحمل بذور الثورة والتجديد بإسلوب فني ورؤية فلسفية ومتعة جمالية.

ولعل أكثر رواية تمردت على التابو الاجتماعي متسلحة بآليتي تيار الوعي والسيرة الذاتية هي "برهان العسل"التي لم تتمرد على التابو بكافة أنواعه وأشكاله بل أوجدت خطا نسويا جديدا لم تألفه الساحة الروائية العربية كثيرا، وخاصة أن تكون مبدعة أنثى، ورغم ميلها إلى المبالغة في طرح قضية الجنس التي حملتها أبعادا سياسية ودينية إلا أنها كانت تلوذ بالحذر في تعبيراتها وإن اعتمدت أحيانا على البوح بما هو محظور اجتماعيا على ما ورد في كتب التراث العربي[2].

وجعلت الساردة بضمير المتكلم، والتي لم تصرح باسمها رغم التعريف بهويتها باحثة في كتب التراث العربي، الذي تناول قضية الجنس، تحاور شخصا أسمته المفكر فهل قصدت أن يكون اسمها المفكرة؟ وهل قصدت أن تنقد المجتمع الذكوري بإسلوب استهزائي كما هي حال المفكر معها،لعلها أرادت ذلك كله، إذ استحوذ المفكر على صحو وها ونومها مما جعلها تبوح في حلمها بما لا تستطيع البوح به واقعان ويساندها في البوح تيار الوعي، إذ يصبح الحلم مونولوجا داخليا تفرغ فيه الساردة رغباتها المكبوتة يقترب بوجهه من صدري يمرغه ...يضمني إليه عارية حارة،في الحلم كان المفكر ينظرني ولم أعرف كيف أتخلص م من يحيطون بي كي ألحق به،حكيت له الحلم ولم يضحك،كما في الحياة أنت في الحلم عاجزة،لا تستطيعين شيئالها لي بقسوة،وهو ينظر في عيني "[3]ويتضح أن علاقتها الجسدية به ورغبتها في التوحد معه لم تمنعه من إظهار نزعته السادية والاستهزاء حتى بأحلامها وجعلها معا معادلا موضوعيا لواقعها.

---

[1] كارنر، جون، في الرواية الأخلاقية، ص128.

[2] ينظرالنعيمي، برهان العسل، ص 19، 30، 31، 32، 43، 44، 66، 83، 86، 117، 127.

[3] نفسه، ص36.

ولتحد من استهزائه واستغلاله الفرص لإثبات تفوقها عليه حملت سطور سيرتها الذاتية تمردا وبوحا ذاتيا، خالف عهود التابو ومواثيقه، وتتحدى المآخذ التي تؤخذ على السيرة الذاتية من عدم القدرة على البوح والاعتراف، إذ يعد بعض الباحثين" إحجام معظم الكتّاب عن الحديث عن حياتهم الجنسية في سيرتهم الذاتية دليلا على عدم مقدرتهم على البوح والاعتراف مع أن البوح والاعتراف شرطان أساسيان في السيرة الذاتية،وهذا ما يجعل السيرة الذاتية صعبة "[1]، ولكن هذا الشرط أصبح الآن ماضيا إذ استطاعت الرواية النسوية أن تتحدى العقبا ت الرقابية وتبوح بما هو محظور ودفين الصدور، ولكنها وظفته ليحمل أبعادا فكرية، كالبعد الذي لمسناه لدى النعيمي فتصرح على لسان بطلة سيرتها بعد أن تركها المفكر "بعد سنوات من رحيل المفكر فهمت أن لكل منّا مفكرا أو مفكرة (أو أكثر؟)،ينتظرنا في مكان ما من هذا العالم لـ يجلونا لأنفسنا لنكتشف قدراتنا،لنذهب أبعد في متاهات ذواتنا"[2].

وهكذا يصبح تعدد الأصوات السردية بوتقة انصهرت فيها جميع الرؤى والأفكار؛ لتنتج نصوصا أدبية تحمل رؤى فكرية وفلسفية واجتماعية وسياسية ودينية.تتمايز فيما بينها في أساليبها التي تحايلت من خلالها ع لى الرقيب كي لا تقع فريسة سهلة المنال في شباكه، ومن الرواة الذين نسجوا خيوطهم العنكبوتية ليحموا أنفسهم من سطوة الرقيب ما يسمى بالسارد المعلق.

3.2 السارد المعلّق

فرضت الساحة الأدبية من خلال مواكبتها للتطورات التكنولوجية الحديثة شكلا جديدا للرواية العربية الحداثية، إذ برزت ملامح التغيير والتطور في الشكل والمضمون معا، ولعل خير ما يمثل هذا التطور رواية "بنات الرياض"، إذ تمردت على الواقع العربي بشكل عام، والسعودي بشكل خاص، من خلال رصد تجاوزات بشرية وممارسات سلوكية تعدت الحدود المنطقية للمحرمات المقدسة -

---

[1] شاكر، تهاني، السيرة الذاتية: الحقيقة والخيال، تايكي، ع23، 2005، ص13.

[2] النعيمي، برهان العسل، ص145.

الدين،الـــسياسة،الجنس-بعـــرض سلـــسلة مـــن الفـــضائح المحليـــة للمجتمـــع السعودي،بإسلوب حداثي تقدم له الساردة التي تملك زمام السرد بضميرها المـــتكلم، إذ يلمس المتلقي بوادر الثورة المنهجية في العرض الروائي من أول عبارة تخط بها صفحات روايتها، وهو إيميل الكتروني يحمل عنوان الساردة عبر شبكة الانترنـــت، فيما يسمى الدردشة الالكترونية، حمل طابعا سرديا جديدا لم يألفه العالم العربي.

وقد حمل هذا الشكل المضموني الجديد في الرواية العربيـــة، شـــكلا آخـــر للسارد وهو السارد المعلّق الذي يسرد الأحداث ويبعثها عبر البريـــد الالكترونـــي، يستقبل ردود القراء ومن ثـ م يعلق على ما ورد فيها من مناقشات وآراء تدور حول الايميل الذي بعثه الراوي،فيتحول من سارد حيادي ينقل الأحداث بموضوعية إلـــى شخصية روائية لا تتدخل في مجرى الأحداث ومصائر شخصياتها بل تحمل لـــواء التعليق على ما حملته رسائلها الالكترونية من أخبار عن أبطالها، فيـــصبح ســـاردا معلقا يحمل مسؤولية السرد والتعليق، وحددت مهمة التعليـــق فـــي مناقـــشة ردود الرقباء، وتوضيح موقفه منها إما بالقبول أو الرفض . وهو بهذا يفتح أفقا تأويليا لدى قارئ الإيميلات الذي هو لسان المتلقي لهذه الرواية،مما يجعل المتلقي عنصرا فاعلا في إنتاج النص قبل خروجه إلى النور، ولعل هذه لعبة ورقية من المبدعة لتبطـــل بعض المحاولات التي قد يحاول الرقيب من خلالها عرقلة استمرارية بعث رسائلها.

ورغم هذه المراوغات إلا أن التجاوزات بدت جليّة بفضح علاقـــات غيـــر سوية جمعت المرأة بالرجل، لا يشترط بها أن تخرق التابو الاجتماعي، بل نجـــد ها تخرق التابو الديني فمثلا قمرة التي مارست وصديقاتها هواية قراءة الأبراج وقراءة الفنجان والأخذ بهما،مخالفة العرف الديني والاجتماعي،فترد الساردة المعلّقة على ما وردها من ردود الأكثرية غاضبون عليّ لحديثي عن الأبراج وقراءة الفنجان ..وأنـــا مع الجميع في غضبهم وضد دهم...لكنني لن أتخلى عن المحاولة كالجميع، وهذا هو الفرق بيني وبين الآخرين ..إنما الأعمال بالنيات ...أنا اعترف بنقصي وجهلي،ليت الذين يحاسبونني يلتفتون لتقويم أنفسهم قبل أن يثوروا لتقويمي "[1]وكأن الكاتبة فـــي

---

[1] الصانع، بنات الرياض، ص68.

كلامها هذا ترد على كل من سيهاجم روايتها،وتبرر أن ما ورد فيها من تجاوزات،هي تجاوزات موجودة في الواقع وإنما تقصد أن تعريه كما هو دون زيف، واطلاع المتلقي على خفاياه ليتم تقويمه على أسس صحيحة.

وكون وجود السارد المعلق علاقات نصية متداخلة جعلت منه "حكاء جدليا"أي بناء قائم على الراوي السارد والفصول المتعددة لحكايا شخصيات مختلفة،التي تشد الوقائع السردية إلى مشاهد متباعدة تتصل وتنقطع تاركة نهاية كل فصل انطباعا بالإثارة،والصدمة،بحيث يبقى كل فصل مفتوحا قابلا للتغير في كل مرة [1]،ويفسح حيزا ليظهر السارد المعلق إلى الوجود.

وتبرز حنكة الروائية في استباقها لبعض الردود على روايتها ما حملته ردود بعض القراء، بعد سرد البطلة لقصة سديم ووليد، الذي مارس حقوقه الزوجية معها فترة الخطوبة، إذ كان العقد مكتوبا وتركه لها بعد أن نال منها ما يريد، فتعلق السادرة على فعلتها، وتطالب المرأة بالاعتماد على ذاتها، وتغير واقعها بنفسها وتستنكر عدم السماح للمرأة السعودية المشاركة في مظاهرات التضامن مع فلسطين،المشاركة السياسية،بل يجب عليها أن تكتفي بالسعي وراء إرضاء العنصر الذكوري في مجتمعها، بصرف النظر كان ظالما أو مظلوما،ومن خلال رد الساردة على ردود القراء التي نفهم فحواها من ردة فعلها نتوصل إلا أن آراءها دفعت ببعض الممثلين لعينه من المجتمع السعودي أن "هل تصدقون أن أحدهم طالب بإباحة دمي"[2].

وإذا ما تتبعنا الردود لاحظنا تنوعها من مؤيد ومعارض مما انعكس على اللهجة التي يسرد فيها الراوي المعلق ردوده، فقمرة نجدها متفائلة تمدح قارئها ومرة تزمجر غضبا، تهدد باستمرار عصيانها المتمرد،ومرة حيادية

---

[1] ينظر:شمسان، هشام سعيد، بنات الرياض واختراق المحظور في الوعي النسوي المؤتمر نت، الفهم الواعي للإعلام الالكتروني206/9/1، متوفر عبر الانترنت
http://www.google.jo/search?sourceid=navclient@ie=utf8@ie=it4RNWN-enj031789.

[2] الصانع، بنات الرياض، ص79.

موضوعية،وأخرى استفزازية تستنفر المتلقي ليصد بح السرد مشوقا، يسير نحو الأمام، ولكنها تتحدث بلغة الواثقة من نفسها عندما تصرح"يستهجن الجميع جرأتي في الكتابة،ويلومونني على ما أثيره من مواضيع "التابو"التي لم نعتد مناقشتها في مجتمعنا بهذه الصراحة،وخاصة من قبل فتاة صغيرة مثلي،ولكن أليس لكل شيء بداية؟"[1].

وهكذا تنوعت الأصوات السردية في الرواية النسوية، لتعبر عن واقع المرأة العربية الذي لا ينفصل عن واقع مجتمعها الذي يتأثر بكافة المؤثرات السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصا دية...بل كان عنصرا فاعلا ومؤثرا في الكشف عن الآليات التي ضمنتها الروائية نصها لتخرق الرقيب من خلالها،وقد تواطأت الكاتبة العربية مع عنصر الزمن الروائي لتبني من خلاله علاقاتها المتنوعة مع الرقيب، لذا سيحتل الرقيب والزمن صفحات الفصل التالي.

[1] نفسه، ص113.

الفصل الثالث

الرقيب والزمن

استطاع الزمن الروائي من خلال العلاقات الجدلية التي أنبتهـا فـي ثنايـا الأحداث، أن يخضع لتطورات الأحداث التي تؤثر الشخصيات الورقية فيها، فيربط الواقع بالماضي والحاضر والمستقبل، مما سهل على الـسرد النـسوي اسـتغلاله؛ ليصبح إحدى الآليات السردية التي وظفتها الروائية للخروج على سـلطة الكتائـب الرقابية.

ولما تشكله لا نهائية الزمن من استمرارية نحو المطلق، وتماهيـه بعناصـر السرد الأخرى من مكان وشخصيات ولغة وأحداث، فقد أضفت عليه سمة صـعوبة فصله عن أي من هذه العناصر "ليس لزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعـة، فـالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الـذي تـشيد فوقه الرواية"[1]، ولخطورة تأثيره على الشخصيات والأثر النفسي الذي يولده فـي داخلها سواء أكان في اللاوعي أو الوعي المدرك لـ لشخصية، من خلال ما يمر بهـا من أحداث لا يمكن أن تتجسد إلا بوجود زمن خـاص يبـث روح الحيـاة فيهـا، استنفذت الكتابة النسوية جل قدراتها لتجعل من الزمن حليفا لها تلـج مـن خلالـه دهاليز العالم الرقابي محطمة إياه ومكسرة قيوده لتصل إلى أسلوب تقني تتقنع مـن خلاله أثناء تمردها على التابو.

وإذا ما دقق المتلقي في النصوصالروائية التي انبنت عليها هذه الدراسـة، سيصل إلى نتيجة مفادها أن هؤلاء الروائيات جميعهن قد اتفقن دون اسـتثناء فـي استثمار الزمنبوصفه آلية سردية عبرنمن خلالها عن تمردهن علـ ى حدود التابو، بل صيرن الزمن أداة طيعة يو جهنها صوب الكتائب الرقابية من خـلال اخـتلاف أساليب عرضهن للأحداث، فغدا الزمن نفسه خارجا عن الواقع متمردا عليـه،غير منصاع لحتمية انطلاقه نحو الأمام، بل نجده أحيانا كثيرة يسبح عكس التيار.

---

[1] القاسم، سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب،1984، ص27.

ونتيجة الأدوار المتعددة التي يظهر الزمن من خلالها، فقد تعددت وجهات النظر التي عالجته،فكل فرد يتعامل معه من خلال منظوره الخاص الذي يتأثر بطبيعة تكوينه وعمله؛ فيرى القديس أوغسطين أن الزمن صعب تحديده "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال، فإني أعرف، وعندما يطرح علي فإني آنذاك لا أعرف شيئا "[1]، ولا تخلو هذه النظرة من النزعة الفلسفية إذ تحث الإنسان على التأمل في الكون، وفي الذات البشرية، أما في عرف الفيزيائي فهو"خطي لامتناه،وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة،والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية "[2]، ويعرف الفيزيائيون الزمن أيضا بأنه"الزمن التقويمي الذي يقاس عن طريق الآلة"[3].

وينظر علماء النفس نظرة مغايرة تماما للنظرة الفيزيائية، إذ يصبح زمنا نسبيا داخليا دفين النفس البشرية لا يمكن قياسه ورصده، كما هو الحال في الزمن الخارجي[4]، فهو زمن يتأثر بالعوامل الخارجية ويعكس أثرها في الذات الإنسانية، ويصبح متغيرا من حال إلى آخر حسب الأحداث التي تتعرض لها الشخصية، وهذا الزمن السيكولوجي هو ما يسعى النقاد إلى الكشف عنه في تحليلاتهم النقدية للسرديات بأنواعها، إذ ساهم في تطوير مفردة الزمن، وأخذت أبعادا مختلفة، فصار له منظور كبقية عناصر الرواية "يتغير تبعا لتغير الحالة وحركة الفعل الأدائية التي لم تعد تكفي بالمفهوم التقليدي للزمن المقرر سلفا عبر مراصد المنطق التقليدية"[5].

وهكذا صار المبدعون يلهثون وراء الزمن النفسي في تعاملهم مع شخصياتهم وأحداثهم لأنه يبعدهم عن المباشرة والواقعية المقصودة غير الموظفة، ويخلق لهم

---

(1) يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص61.

(2) نفسه، ص64.

(3) العاني، شجاع، مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994، ص68.

(4) ينظر: مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ص158.

(5) علي، أسعد محمد، الزمن والرواية والموسيقى، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع 5 ،1988، ص66.

أزمنة خاصة بأناسهم الورقيين تسري في عالم خاص بهم، مما يمنحه فرصة أن يتواكب والعمل الإبداعي، وقد قسم النقاد الزمن الروائي إلى أزمنة خارجية، وأخرى داخلية مع الحفاظ على أنه "حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى ...وهو القصة وهيتتشكل وهو الإيقاع "[1].وهكذا يكون الرقيب مع الزمن تركيبة سائلة تتشكل من اتحاد عدة عناصر منها الزمن الخارجي والزمن الداخلي.

1.3 الزمن الخارجي

لعل الزمن الخارجي هو المعادل الموضوعي للرقيب الخارجي عند المبدعين، إذ قسم الزمن الخارجي إلى ثلاثة أقسام : زمن المغامرة وهو أول بعد زمني يلفت نظر قارئ الرواية، إذ يعرض في أي عصر تقع المغامرة التي تروى، أما الزمن الثاني فهو زمن الكتابة وهو ليس معطى من المعطيات البسيطة كما يمكن أن يتصور المتلقي لأول وهلة، بل قد يحمل من المفارقات ما يحلّق بالنص في فضاء تأويلي متعدد، وأخير ا الزمن الثالث وهو زمن القراءة، فهنالك تباعد دائم بين اللحظة التي يحيط فيها القارئ علما بالرواية واللحظة التي تحدث فيها المغامرة أو التي تروى فيها [2]، ووجد من أطلق عليها مسميات متشابهة مع اختلافات بسيطة في اللفظ ومحافظة على الدلالة كزمن القراءة وزمن المغامرة وزمن الكاتب[3]،وهو بهذا يخالف الزمن السيكولوجي الذي ينظر إليه على أنه "زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار،بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة قدرا مساويا من النشاط الواعي كساعة أخرى"[4].

---

[1] القاسم، بناء الرواية، ص27.

[2] ينظر: برنوف، عالم الرواية، ص119- 129.

[3] ينظرنوتور،ميشيل،بحوث في الرواية العربية،ترجمة : فريد أنطوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971،ص102، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114.

[4] مندلاو، أ.أ، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

يلتقي زمن الكتابة وزمن المغامرة في أنهما ثابتان لا يتغيران، ففور أن أنهى المبدع نصه يكون قد حدد زمن بدء كتابة العمل ونهايته، كذلك يحدث لزمن المغامرة يحدد زمنها بما ورد في دفتي الرواية، مع مراعاة أنه لا يشترط أن تتفق وزمن الكتابة والمبدع، وقد يؤلف نصا يتحدث عن مئات السنين ا لتي سلفت، وما يقصد أن زمن القارئ متغير متجدد إلى مالا نهاية، فكل قراءة يقرأ المتلقي النص فيها تؤرخ بزمن يختلف عن القراءة التي سبقتها، وهكذا القراء على مدى السنوات والعصور، فيصبح الزمن الخارجي للمتلقي رافدا جديدا للنص الداخلي، ويؤثر فيه كما يؤثر النص في المتلقي.

فالناقد يحاول أن يربط بين هذه الأزمنة الثلاثة؛ لينتج نصا جديدا، غير أن ما يدخل في باب الأزمنة الخارجية هما زمن الكتابة وزمن المغامرة –النص-، ويرتبط زمن الكتابة بالنسبة للمؤلف في تحديد الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي أحاطت بال مؤلف، وأثرت فيه، إذ تعكس أحيانا على زمن النص الداخلي فيأتي معبرا عن الفترة الزمنية التي عاش فيها المؤلف.

وتظهر الروائيات ممن يواظبن على تدليل أعمالهن بتاريخ انتهاء تأليف الرواية، بتحديد اليوم والشهر والسنة أمثال فضيلة الفاروق في كلتا روايتيها، وصبا الحرزوسلوى النعيمي، وليلى العثمان وأحلام مستغانمي [1]أما البقية فقد آثرن عدم البوح بتاريخ كتابها وتركن المتلقي مع تاريخ الطبعة الأولى وزمن النص الداخلي واللافت في هذا ليس البحث عن تطابق الأزمنة التاريخية والسياسية والاجتماعية الخارجية مع أزمنة اللعبة الروائية ا لورقية، وليس التنقيب وراء مدى تمكنهن من عكس واقعهن في أعمالهن، بل ما يجعل المتلقي يقف وقفة تأمل أمام هذا التفاوت في البوح بتاريخ الكتابة، بصرف النظر عن طبيعة الرواية إن انتهجت نهج السيرة الذاتية فكانت الشخصية البطل هي المؤلفة، وهي من تملك الحرية في تدوين ت اريخ

---

(1) ثاء الخجل، بيروت، 24 أفريل/نيسان2001 اكتشاف الشهوة 26 أيار/مايو2004، الآخرون،أبريل، 2005،برهان العسل،2005/ 2006صمت الفراشات 2004- 2005 بين الكويت وصنعاء،ذاكرة الجسد باريس، 1988،فوفى الحواس،19 ديسمبر،1997،عابر سرير 10يوليو2002،الساعة العاشرة والنصف...صبحا،الولع،تشرين الثاني،1993.

الانتهاء من الكتابة، أو كان السرد متعدد الأصوات ففي النهاية يعود التـــاريخ إلـــى المبدع نفسه، ولكن ما يثير المتلقي هو العلاقة التي تربط هذه الأزمنة بالرقيـــب، إذ تدل دلالة مباشرة على أنها كتبت في أجواء تحفـــل بـــالتنظيرات النـــسوية -هـــي والروايات التي لم تدون تاريخ الانتهاء من كتابتها -فتعكس التطور الذي طال العمل السردي،حيث أصبح يمارس حريته ضد الرقيب مباشرة دون مداهنة، بـــأن يعلـــن صراحة الحقبة الزمنية التي ولدته من أحشائها إذ كانت حاضنة أفكارها وسببا مـــن أسباب تمردها.

ولو أخذنا على سبيل المثال رواية (برهان العسل)، لسلوى النعيمي الـــسورية الأصل، والمقيمة في باريس، لاتضح أثر المكان والزمان في تمردها إذ تعـــد مـــن أكثر الأعمال خروجا على التابوهات، وفيه إشارة إلى الحرية التي وصـــلت إليهـــا المرأة، فلم يعد البوح بقضايا التابو وخاصة الجنسية منها حكرا على الرجـــل دون المرأة، كذلك الأمر مع أ حلام مستغانمي إذ وصل تمردها حدا لم تكتف فيـــه بـــذكر اليوم والشهر والسنة، بل ذكرت ساعة انتهائها من تدوينها ولم تكن ساعة عـــشوائية بل لعلها كانت مقصودة من قبلها، فهي لم تتبع هذا النهج في روايتيها السابقتين "لعابر سريرالتي ذيلتها ب "10يوليو،2002 الساعة العاشرة وا لنصف...صباحا"[1]ومـــا يثبت أن فيه من القصدية استخدامها علامة الحذف التي فتحت أفقـــا جديـــدا أمـــام القارئ، ولا سيما أنها خصت زمن انتهائها بالعاشرة والنصف صباحا أي في بداية النهار، مما قد يفضي إلى أن المرأة قد بلغت مكانة تؤهلها لتبدي رأيها دون مواربة أو خوف .

ويتضح أيضا أثر الزمن في تطور التمرد على الرقيب الذاتي والخارجي،إذ يكشف التسلسل الزمني لروايتي فضيلة الفاروق أنها كانت تحت ســـلطة الرقيـــب الذاتي تاريخ24، أفريل، نيسان 2001 لحظة خطها آخر نقطة في ســـطر أحـــداث روايتها التي وسمتها "بتاء الخجل"، وهي رغم تمرد سطور صفحاتها على الرقيـــب إلا أن عنوانها حمل عبء الرقابة الذاتية على فضيلة،ولكنها سرعان ما تتمرد عليها

---

[1] مستغانمي،عابر سرير، ص319.

وتعلن عصيانها بعد ثلاث سنوات، 26أيار/مايو2004م،وتدوي بعنوانها "اكتشاف الشهوة"الذي خرق المحظور الذاتي قبل الخارجي،وتعلن للقارئ قبل الولوج إلى عالمها الورقي أنه سيلاقي من عدم الانصياع للرقيب الكثير.

وترد الفاروق على سؤال وجه لها عن وجود تحرر في الكتابة؛ مقابل ما يتوافر من تحفظ في الحياة قائلة: "أن نتحدث بحرية عما يؤلمنا ليس أننا بلا أخلاق وليس أننا متحررين إلى درجة الابتذال يمكنني أن أقول إنني متحررة إلى درجة قدرتي على تروي ض كل من تسول له نفسه أن ينال مني، وهذا ليس تحفظا ولكن قوة"[1]ولكن مهما بلغت من القدرة على ترويض نفسها يجب أن لا تنسى أن المتلقي لديه رقباء ذاتيون يدفعونهم حد التسفيه من قدراتها والثورة عليها، وقد نوافقهم الرأي أحيانا، لكن يبرر لها ذلك الخرق أنها وظفت الجنس ليخدم قضية المرأة لا ليكون ضدها.

وإذا ما قورن بين الروائيات اللبنانيات والمغربيات والروائية السورية ممن ختمن روايتهن بزمن نضوج تجربتهن وتحولها إلى ابن شرعي بمجرد صدورها في كتاب،مع روائيات الخليج ممن اقتفين أثرهن في الإفصاح عن الزمن وإعلان التمرد على الرقيب، نلمح انتشار العدوى إلى تلك المجتمعات المحافظة والتحرر من عقدة الخوف التي أورثتها إياها بعض قيم مجتمعاتها المنغلقة، فصارت هي النافذة التي تطل على الانفتاح والتحرر، ولكن بقيت أسيرة خوفها الذاتي الذي لم يمكنها من الحسم في أي بلد تمت كتابة الجزء الأكبر من الرواية لتذيل بها زمن روايتها، إذ كتبت صاحبة صمت الفراشات "2004- 2005بين الكويت وصنعاء "[2]،ورغم الجرأة التي أنطقت بها شخصيات روايتها إلا أنها توخت الحيطة والحذر في آخر كلمة تخطها،وبهذا يبقى الرقيب الخليجي أشد سطوة من باقي الرقباء العرب.

ويرى البعض أن كتا باتها هي"محض مجاهدة ومكابدة،تثق في قارئها وفي قدرته على تقدير كل ما صار عنها،حتى وإن اختلف معها أحيانا في بعض

---

(1) لحرش، نوارة، الروائية فضيلة الفاروق، جريدة اليوم الجزائرية، 16 / 8/2007م، متوفر عبر شبكة الانترنت .http:\\www.shathaaya.com\vb\archive\index.php

(2) العثمان، صمت الفراشات، ص 286.

رؤاها"[1]،ولعلها رغم مكابدتها إلا أنها فرّغت كبتها بأن قوضت أسوار الرقيب وبعثرت قوانينه غير آبهة بسلطاته التي كبلت مجتمعها قبل أن تكبلها.

ولا يعني هذا أن من احتفظ من الروائيات بزمن تدوين نصوصهن وآثرن أن يبقى حبيس صدورهن، أنهن لم يثرن فضول الرقيب لمعرفة المغزى من وراء إبقائه أسير فؤادهن، إذ لمسنا أن ما تتبعه من تكتم وسرية قد أصاب الرقيب في عينه، ومن أمثلة ذلك روايتي سحر خليفة "الصبار" وعباد الشمس -اللتين قدمتا تاريخا من المعاناة الفلسطينية والعربية على ما يقارب نصف قرن ونيف نكبة 1948 ونكسة1967مرورا بحرب 1983 تصويرا لانتفاضة 1998 وأخيرا بريق أمل بثورة تحرر فلسطين ذلك المعنى الذي حملته نهاية روايتها عباد الشمس بقول سعدية لابنها رشاد: "-عليك يا رشاد،عليهم يا ولدي،عليهم يا حبيبي يا زهدي ! انتهى الجزء الثاني تمت"[2].

ولعلها كانت تتمرد على الرقيب بأن جعلت من استمرارية الزمن تبث بذور الخلاص والأمل في نفس المتلقي، وتحلم بزمن يعيد لفلسطين كرامتها .وهكذا يقف الرقيب مكتوف الأيدي عاجزا أمام حتمية الزمن.

وثمة روائيات جعلن من الزمن العجائبي قناعا يفضح سوءات مجتمعاتهن الواقعي دون وجود ما يثبت واقعيته الحقيقية رغم احتوائه على أزمنة حقيقية لا مجال للخطأ فيها كهزيمة حزيران، وسقوط بغداد وإعدام صدام حسين وانتفاضة فلسطين، وأحداث أيلول التي أسقطت برجي التجارة في أمريكا، إلا أنها جعلت زمنها العجائبي يحتضن كل هذه الأزمنة، واكتفت أن تنهي روايتها بنقطة في آخر السطر، كالنقطة التي وضعت فوق حرف عنوان روايتها الأخيرة "نون"[3]،وبهذا تتحرر من ملاحقة أعين الرقباء لها وتسطو عليهم بسلاح آخر عجائبي وهو لا واقعية الزمن، ولا نهائيته، بل تركت شخصياتها تسبح في زمن واقعي خرافي

---

[1] النعيمي، هدى، قراءة في مجموعة ليلى العثمان "حالة حب مجنونة"،مجلة نزوى، ع 23، يوليو،2000،متوفر عبر الانترنت.www.nizwa.net

[2] خليفة، عباد الشمس، ص279.

[3] ينظر: الموجي، نون، ص45، 101، 205، 257، 288، 30.

عجائبي دون أن تخلّ بشروط عرضها للأحداث،بل كانت تتقن التنقل عبر الأزمنة بحرية وانطلاق.

وهكذا يحمل تغييب الزمن أبعادا فلسفية تعلن أفكار بعض الشخصيات التي تبدأ بالإنسان، وبحثه عما وراء الطبيعة التي ينقلها إليه لا محدودية الزمن، فيصبح وعيه بمصيره نابعا من افتقاده العدالة والحرية في المجتمع الذي ينتمي إليه، فيصبح الفرد مغتربا عن نفسه [1]، بل ويصبح مغتربا عن حتمية الزمن التي ترافق انتهاء مسيرة حياته، فيبحث عن تحرير ذاته وروحه بوسائل شتى منها التمادي على السلطة الرقابية بشتى الوسائل الـ سلوكية واللفظية، لذا يعد الزمن لبنة أساسية فنية تمكنها من تحرير ذاتها والهرب من سلطة الرقيب، يقول سارتر : "إن الإنسان يظل أشبه ما يكون بثقب في الطبيعة دون أن يدرك حقيقة كونه وجودا فعالا إلا في لحظات معينة من العنف ساعتها فقط يشعر أنه فاعل وليس مفعولا به ...قادر ومقتدر،وليس أداة مستعملة في يد مجتمع يسخره لما يريده في عدمية مطلقة"[2]، وقد يكون تمرد الروائية على الرقيب هو نوع من أنواع العنف التي تسعى من خلالها إلى إدراك حقيقة وجودها.

ويتضح من خلال ما سبق أن دراسة الزمن الخارجي ترتبط بزمن القارئ، أو كما يسمى بـ زمن القراءة، وتعطي أهمية للمتلقي بحيث يصبح عضوا فاعلا في العملية التواصلية بينه وبين النص، إذ يستثمر واقعه المعاصر ليحكم من خلاله على واقع المبدع وواقع عمله الفني، ولا تتم هذه العملية بمعزل عن دراسة الزمن الداخلي، إذ يعدان وجها لعملة واحدة لا يمكن الفصل بين نهما إلا لغايات البحث والدراسة،ويبقى البعد النفسي للشخصيات هو الوجه الآخر للزمن من خلال تقنيات خاصة تظهر أثر الزمن في البنية السيكولوجية للشخصيات.

---

[1] ينظر: محمد،رمضان بسطاويسي،الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ،مجلة فصول،مج16، ع3،شتاء، 1997، ص306- 307.

[2] الجداوي، عبد المنعم، الجريمة والعقاب في الرواية العربية، دار الهلال ، ع 475،ذي الحجة1410،يوليو،1990،ص9.

2.3 الزمن الداخلي

يتجسد الزمن الداخلي ببعدين زمنيين اثنين :الزمن الطبيعي وهو خاصية موضوعية من خواص الطبيعة التي تظهرهما بشكلهما الأول، وهو الزمن التاريخي ومن ثم شكلهما الثاني وهو الزمن الكوني،إذ يتجسد الزمن التاريخي في النص الروائي في صور مختلفة، منها استخدام الوقائع التاريخية التي اختارها المؤلف إطارا لروايته، ومعالم على الطريق يستطيع القارئ أن يتعرف عليها كوسيلة الواقع الخارجي في النص التخيلي، وهذا ما يدعوه رولان بارت الإيهام بما هو حقيقي [1]، وأما الزمن الكوني فهو اختلاف الليل والنهار وما ينشأ من أسابيع وشهور وفصول وسنين وعقود ودهور،وبهذا لا يتم الفصل بينهما متلازمان بشكل فطري وينصهران في بوتقة واحدة هي بوتقة الزمن الطبيعي.

أما البعد الثاني فهو البعد النفسي للشخصيات المرتبط بالحالات الشعورية للفرد ويتأثر بطبيعة الواقع الحياتي [2]،وأول من تنبه إلى هذه الأبعاد السردية هم الشكلانيون الروس، إذ ميزوا بين المتن والمبنى والقصة والخطاب، الحكاية والخطاب فالمتن الحكائي هـ و ما وقع فعلا، والموضوع أو المبنى الحكائي هو الكيفية التي يتعرف من خلالها القارئ على ما وقع [3]، إذ يعني المتن بالتسلسل الزمني الواقعي لحدوث الأفعال،أما المبنى فيعنى بالبعد النفسي الذي تشكل من خلاله الزمان وإثر ذلك ظهر ما يسمى بالإيقاع الروائي الذي يعنى بحركة الأحداث بين الماضي والحاضر، وردود الأفعال التي عبرت عنها الشخصيات، وتأثرها بالأحداث، ويغدو الإيقاع سمة تميز روائي عن غيره من الرواة، من خلال قدرته

---

[1] ينظر:القاسم، بناء الـ رواية، ص45. للمزيد ينظر:العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص68، ويوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص67.

[2] ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا(1967- 1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ، ص15.

[3] ينظر: تودوروف، تزفيطان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط، ط1، 1992، ص41.

على تشكيل العلاقات المختلفة بين الزمن وبقية العناصر [1]وخاصة عنصر المكان الذي يعد توأم الزمن في الرواية،حيث يشكلان في اتحادهما ما يسمى بالزمكانية "أي فضاء زماني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي"[2].

وأشار جينيت من خلال تميزه بين المتن والمبنى الحكائي إلى مجموعة من المفارقات الزمنية التي يتشكل من خلالها المبنى الروائي، فهي تعنى بـ "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما م قارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في القصة "[3]،وقد قسم العلاقات الزمنية التي يتشكل الزمن الداخلي من خلال تفاعلها مع بعضها إلى ثلاث علاقات:علاقة الترتيب أو النظام وتشمل الاسترجاع والاستباق وعلاقة الديمومة أو المدة:وتشمل عناصر تسريع السرد من التلخيص والحذف وعناصر تعطيل السرد التي تبطئ من سير الأفعال نحو الأمام (الوقفة والمشهد وأخيرا علاقة التواتر أو التكرارو تشمل عملية تكرار سرد الأحداث [4]و.ستقف الدراسة عند العلاقتين : علاقة الترتيب وعلاقة الديمومة لما كان لهما من أثر بارز في بناء علاقة جدلية بين آلية سرد الأحداث ومضمونها من جانب، وبين الرقيب الذاتي والخارجي من جانب آخر، إذ كانت درعا واقيا احتمت به الروائيات من رشق سهام الرقيب، وأما علاقة التواتر-التكرار-فقد استطاعت أن تلعب مثل هذا الدور لكن لم تصل إلى قوة كل من علاقة الترتيب والديمومة التي ستقصر هذه الصفحات على تفصيلهما.

---

[1] ينظرالزعبي، أحمد، في الإيقاع الروائي، ص 10، وينظر: مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة،ص164.

[2] رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص13.

[3] جينيت، جيرار، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص47.

[4] ينظر: نفسه، ص45- 129.

1.2.3 علاقة الترتيب أو النظام

يعرف جينيت النظام بأنه ترتيب الأحداث على الخط الزمني حسب ظهورها في الخط السردي، إذ لا تتوافق مع الخط الأفقي الذي تسير على نهجه أزمنة المتن الحكائي[1]، فهو يدرس تقطيع الزمن حسب الرجوع إلى الوراء أو التنبؤ لأحداث قامت قبل زمن السرد، أو ستحدث بعد اللحظة المرورية، أي يصبح الزمن متكسرا يسير بشكل متذبذب من الأمام إلى الخلف أو العكس، متمردا على حدود المنطق الزمنية التي تفترض طبيعتها الكونية أن تسير في اتجاه واحد وبشكل متسلسل نحو الأمام دون الانزياح عن أفقية الخط الزمني الذي تسير عليه.

وقد استطاعت الرواية العربية النسوية أن تستغل هذا التكسر الزمني لتعلن من خلاله عن تكسيرها لحدود الواقع الذي تعيش فيه، أو واقع شخصياتها الخيالي الذي يعكس واقعها بشكل غير مباشر،فجعلت من المفارقات الزمنية الداخلية مفارقات رقابية تشتت انتباه الرقيب من خلالها، ولما تحمّله إياها من تخط لحدود المحرمات الثلاثة-الدين،السياسة،الجنس،وتصرح صاحبة رواية "الولع"بأنها لجأت إلى تكسير الزمن وهو نوع من أنواع العنف المستخدمة في الكتابة التي تنتج طاقات كانت مستورة، وغدت "ساحرة ومسحورة"أي تحول المرأة من أرض الصبوات والهناءة التي توفر العافية والتكامل إلى وسط لتراكم النفايات وتوفير الرفض [2]، أي

---

[1] ينظر:جينت، خطاب الحكاية، 45- 99، ويقسم سعيد يقطين الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام:زمن القصة وزمن الخطاب، وزمن النص، ويظهر الزمن الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء أكان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيلا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتفصيلاته،وفق منظور خطابي متميز،يفرضه النوع،ودور الكاتب في عملية تخطيب النص، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أما زمن النص فيربطه بزمن القراءة مما يجعل علاقته بترميز زمن الخطاب في النص،أي بإنتاجه النص في محيط سوسيري لساني معين، وهو بهذا التقسيم يجعل زمن القصة صرفيا، وزمن الخطاب نحويا وزمن النص دلاليا، وتتجلى في الزمن الأخير زمنية النص الأدبي،ينظر: يقطين،سعيد،تحليل الخطاب الروائي،ص89.

[2] ينظرنوح، عالية، جدلية العنف والمسكوت عنه في الرواية العربية، فصول، مج 17، ع1، 1998، ص277.

تستغل المرأة المبدعة تكسير الزمن لتعلن من خلاله انفلاتها الرقابي غير العشوائي المدروس؛ لتخدم قضيتها الأم وهي تحرير الذات الإنسانية لتصل إلى تحرير المرأة من قيود مجتمعها التي مارست طقوس تعذيبها عليها.

ولتحقيق هذا التكسر الزمني ضمن رواياتهن تعرضن لعلاقة النظام التي تتكون من تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

2.2.3 الاسترجاع

نظرا لتعدد الدراسات النقدية التي اهتمت بدراسة الاسترجاع في الرواية العربية فقد ظهرت بعض الاختلافات في المسميات التي أطلقت على تقنية الاسترجاع؛كالإرجاع والاستذكار والسوابق والارتداد [1]،إلا أنها تتفق رغم اختلافها في اللفظ على المعنى الدلالي للاسترجاع؛فهو مصطلح روائي حديث يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب [2]مما يطلق عليه بالفلاش باك "وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما "[3]؛ وبما أ ن الاسترجاع هو ترك المبدع مستوى القص الأول ليسرد أحداثا حصلت في الماضي؛ ليرويها في وقت لاحق لحدوثها، فقد انشأ ذلك الاختلاف أنواعا مختلفة من الاسترجاع :استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين[4].

---

[1] ينظر:جينيت، خطاب الحكاية، ص 59 القاسم، بناء الرواية،ص 40، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121، يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[2] يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص71.

[3] مرتاض، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص217.

[4] ينظر: القاسم، بناء الرواية، ص40.

1.2.3 الاسترجاع الخارجي

لعب الاسترجاع الخارجي دورا بارزا في إعطاء حرية البوح لـــدى بعـــض الروائيات في خرق التابوهات، وقد تميزت كل مبدعة عن الأخريات مـــن حيـــث القضية التي كلفت الشخصية البوح بها عبر استذكاره ا، فنجد صاحبة رواية "الولع"، التي دارت أحداث روايتها في مدة زمنية لا تتعـــدى بـــضعة أيـــام علـــى أراض بريطانية،محملة الاسترجاع ليفضي بمكان آخر هو العراق، وبث استذكار زياد ابن هدى المرأة المناضلة التي تركت بلدها العراق بحثا عن الحرية؛ لتكشف أنهـــا لـــم تحصل عليها في أي بلد زارته سواء أكان عربيا أم غربيا، ورغم تحررها وتحرر أفكارها السياسية إلا أن المبدعة أوكلت مهمة البوح في صفحات روايتها مـــا قبـــل الأخيرة لزياد -ابن كل من هدى ومصعب الذي يربطهما رابط الزوجيـــة لكنهمـــا منفصلان جسديا، يعيش كل منهما حياته في بلد مختلف -،يقول زيـــاد : "فـــي ســـن الخامسة والعشرين تفر القصص إلى راحات الأيدي كنسيج العنكبوت وكلما قطعت خيطا تبعتك باقي الخيوط في حركة التهامية : وصوت صديق أبي وأمـــي الـــسيد - إبراهيم-أحد الكتاب الشيوعيين الفارين إلى بيروت...يصرخ ليلا أمام والدي"[1].

وينقل زياد كلام السيد إبراهيم، واضعا إياه بين علامتي تنصيص، لينقل رأيه كما هو دون زيادة أو نقصان أو تدخل منه، يطالب باستمرارية الثورات التي نظمها في مختلف البلدان كفلسطين والعراق والقاهرة ودمشق وبيـــروت والـــيمن والهنـــد والصين، مطالبا بأن يسود السلام وتسود الحرية وتتم إبادة أمريكا، ويتـــساءل مـــن المسؤول عن مجازر الموت أخبروني عن المسؤول أرجوكم ...ها أنا الآن أمـــامكم، عضو مقاتل في التنظيم الثوري في الحركة الفلسطينية، أمـــامكم، أقـــشر الفـــستق وأشرب اللبن، ألعب في الكازينو ليلا، وإلى خاصرتي مـــسدسي المحـــشو علـــى الدوام،وأرفع يدي وأشير بها شارة النصر وأدري أنها ليست كذلك،ليست كذلك أبدا أبدا أبدا"[2].

---

[1] ممدوح، الولع، ص188.

[2] نفسه، 188 - 189.

وما يستنتج من السرد الاستذكاري بعيد الأمد،رغم اعتماد المبدعة على عرض الاسترجاع بضمير المتكلم سواء على لسان مازن أم السيد إبراهيم، إلا أنها نقلت إليها عدوى حذرها الرقابي، وحرصها على أن لا تبوح بما يهوي بهم إلى السجون الرقابية، ولعله عكس لواقعها الذي تعيشه وإلى قدسية التابو السياسي، وعظم العقوبة التي تنظر كل من تخول له نفسه أن يتعدى خطوطه الخضراء عابرا المنطقة الحمراء، وحتى الكاتب الشيوعي لم تحرره من سلطة الرقابة الذاتية جعلته يلوذ إلى استخدام آلية الحذف تاركا للمتلقي ملء فراغاتها بحلوله المناسبة، ولعل إسناد فعل شرب الخمر إليه يجعل من الممكن أن يكون قد قال كلامه هذا في لحظات سكره وغيابه عن واقعه، وقد كسب هذا الاستذكار أهمية رغم تلبسه الرقيب الذاتي والخارجي في قطع حديث مازن عن عراقيته التي جعلت منه شتيت الوطن، ينتقل مع أمه من وطن لآخر بحثا عن الحرية المطلقة،الحرية من جور الأوطان،والتحرر من شهوات الزوج الذي يسعى وراء إشباع رغباته الجسدية فقط، والتحرر من كتم الأصوات وإن كانت تردد شعار الحق، وكأن مازن قال ما يريده عن وطنه العراق وتمرده على من عاثوا فيه فسادا صراحة، ولكن بصوت غير صوته، صوت إبراهيم الذي جعل كلا من الأم والأب يعترفان بأن الوطن لا يحرر إلا بتحرير المجتمعات أولا، ليتحرر بعدئذ شعبها من الطغيان سواء أكانوا رجالا أم نساء.

يقول الأب ردا على تساؤلات مازن التي ولدتها لحظة الاستذكار"لم أر ذلك الصديق قط بعد تلك الليلة .قال أبي:"ربما كان ينطق بما لا ينبغي أن ينطق به"،وقالت هدا تخر إبراهيم كأنه يريد أن يقود نفسه بعيدا عن عيون الرقباء "[1]، وبهذا يصبح الاستذكار أداة فعالة في التمرد على الرقيب، وبث هموم المبدعة على لسان شخصياتها الورقية الذكورية التي قد تكون عمدت إلى ذلك التحديد،لـ تصل إلى أن المجتمعات الذكورية ما زالت ترضخ تحت وطء، المعاناة كما هي المرأة . فالحرية واحدة والسبل إليها وإن تعددت فهي في النهاية توصل إلى حقيقة حتمية

---

[1] ممدوح، الولع، ص189.

واحدة، وهي حرية التعبير عن الرأي وتحقيق فعل الديموقراطية، وتعبيد الطرق نحو تحرر المرأة السياسي إذ أصبح دورالمرأة في الحياة السياسية "في عصرنا الحديث من الأمور الملحة التي تطرق أبواب المجتمعات الشرقية والغربية بعنف؛إذ نجحت المرأة في اختراق حاجز الخوف الذي ظل ردحا من الزمن مرتبطا بإمكاناتها الجسمانية وكونها أنثى أو قد رأيناها الآن زعيمة سياسية ناجحة تقدم الحلول لأصعب المشاكل التي تواجه مجتمعنا"[1].

وكانت وظيفة الاسترجاع الخارجي السابق "إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه "السابقة"[2]،ولعل عالية ممدوح قصدت من استرجاعها السابق الارتداد إلى منابع القمع، والتماهي معها لتغير مجراها نحو الانحسار والزوال، خاصة في بلدها العراق، التي تومئ عيون الكتائب الرقابية السياسية بشرر يتهدد كل من يتجرأ على المساس بها.

ولم تقتصر الاسترجاعات الخارجية السياسية الخاصة بالأوضاع العراقية على الروائيات العراقيات، بل استطاعت شخصية سارة أن توظف سقوط بغداد واحتلال الأمريكيين لها توظيفا رومانسيا وسياسيا، إذ قطعت سردها تستذكر قصة حبها للشاب العراقي "عادل"في ذروة سردها للعلاقة التي تربطها بأبيها التي أعلنت أول نقطة في بحر تمردها عليه،وهو أن تدرس علم الحاسب الآلي بدلا من المحاماة التي كان يفضلها والدها،وبررت تمردها بتمرد آخر على الرقيب الاجتماعي والسياسي،إذ أقامت علاقة مع شاب دون معرفة والدها ومن ثم حملت هذه العلاقة بعدا سياسيا فيه تحايل على الرقابة السياسية، بلغتها الاستعارية التي نقلت من خلالها قصتها مع عادل الذي ترك وطنه مع أهله وعمره لا يتجاوز الثامنة من عمره، تقول سارة: "سألته مرة ما زالت العراق تعبث بذاكرتك؟ أجاب بنبرة موجهة "أنا لا أعرف بغداد،ولا أتذكر نكهة نهري دجلة والفرات اللذين شربت في طفولتي من مائهما،لكنني أسمع هدرهما في أبيات الجواهري "[3]، ولعلها تبرر في هذا

---

[1] المحلاوي، حفني، النساء ولعبة السياسة،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص7.

[2] جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

[3] حفني، سيقان ملتوية، ص50.

الاسترجاع سبب تمردها على ما يحمله والدها من قيم عربية استمدها من المجتمع السعودي، إذ تشير بشكل غير مباشر أنها ابنة بريطانيا من حيث المنشأ والولادة فلا يحق له تطبيق أشياء قد تجاوزتها هذه المجتمعات المنفتحة، وبصرف النظر سواء أوافقها المتلقي على أفكارها ومبادئها أم قابلها بالرفض والاستنكار، إلا أنها وفقت في التحايل على الرقيب السياسي ولم تفلح في التحايل على الرقيب الاجتماعي.

وإذا ما تابعنا الاستذكار إلى نهايته والذي احتل خمس صفحات من متن الرواية، وكيف تلذذ عادل برؤية تمثال صدام يضرب بالنعال، ومن ثم عدم قبوله المشاركة مع سارة في مظاهرة تندد باحتلال العراق، وعزمه فجأة العودة إلى بلده ومن ثم مقتله بقنبلة أثناء سيره في شوارع بغداد "قتل دون أن يعرف لماذا!!سألته مرة عن مذهبه وإلى أية طائفة ينتمي !!أجابني بعصبية"أنا عراقي، أتعرفين ماذا تعني هويتي!!أنا من منبع الحضارة، أنا لا أتعصب لمذهب، ولا أمثل طائفة معينة حين يرتبط الأمر بمواطن تي"[1]، يتضح أن سارة كانت مدركة أنها تجاوزت الخطوط الحمراء في استذكارها، ليس في ذكرها للأحداث التي مرت بها مع عادل حسب، ولكن من النتيجة التي أوصلتها إليها تلك الأحداث "ما زلت أتذكر عبارته التي كان يرددها أمامي دائما"الإنسان يا سارة يتعلق بمن يسكب رحيق الوطن في ريقه،وبمن يغرس في محجري عينيه نبتة هويته "،ما زلت أجهل مغزى كلماته،وهو لم يعد حيا لأطلب منه تفسير مضمونها"[2].

لعلها قصدت أن الوطن مغروس بشكل فطري في قلب كل إنسان، مهما ابتعد عنه، لكن سياساته المتبعة هي التي تفقده وهج بريقه في عيون أبنائه، ولعلها وصلت ذروة تمردها على الرقيب السياسي عندما نقلت حديث عادل قائلا لها "أنا مع تحرير الأوطان...مهما كانت الوسائل سيئة السمعة،فكيف إذا كانت تمس مصير بلادي!!"[3]وقد اتبعت النهج ذاته في إيصال أفكارها باستخدامها وسائل سيئة السمعة للتمرد من خلالها على السلطة الرقابية الذاتية والخارجية، ورغم تحفظها ولجوئها

---

[1] حفني، سيقان ملتوية، ص53.

[2] نفسه، ص54.

[3] نفسه، ص52.

إلى اللغة الاستعارية؛ إلا أنها تمردت على كل ما من شأنه أن يبقي الإنسان عبد ذاته، فهي تبحث عن هويتها الشخصية لتثبت هوية وطنها الذي تنتمي إليه وتحول الأحداث الطارئة على زمن النص إلى أحداث رئيسة تغير من وجهة أحداثها، فتكون سببا لسردها قصص مغامراتها الجسدية مع صديقها الجديد مازن، وبهذا يصبح الاستذكار مختلطا، يجمع بين الماضي البعيد والقريب يعلنها مرة واحدة للرقيب أن ما مرّ على الوطن العربي من أحداث حتما ستمر به وتجعله يتنازل عن كثير من صلاحياته، لتصبح من المباحات؛ لذا يصبح كل ما يصدر من البطل الروائي يعبر عن أيديولوجيته التي يعيش ويتصرف من خلالها؛فله مفهومه الخاص به للعالم يجسده في كلامه وفي أفعاله[1].

وساهمت الاستذكارات الخارجية في استغلال الموروث الشعبي القصصي ليصبح آلة سردية جديدة تتمرد الروائية من خلالها على الرقيب، وظهر هذا النوع الاسترجاعي في قصة "السميكة"-التي وردت في رواية مسك الغزال - التي تشبه إلى حد ما قصة سندريلا، ولكن تمر سردت هذه القصة على لسان والدتها وبالـ لهجة الخليجية وبأحداث ووقائع انحرف مسارها عن القصة الأصلية سندريلا لكن كانت النهاية إعجاب الأمير بالفتاة الفقيرة، والزواج بها، وقد هيأت لهذا الاستذكار بانشغال قمر التي حاربت مجتمعها وانتصرت عليه، وأتمت تعليمها وفتحت مخيطة نسائية، وصارت مستقلة اقتصاديا ونفسيا عن سيطرة كل من أبيها وأخيها، وحتى أمها التي رضخت لقيودهم المجتمعية، بالإعداد لمشغلها من شراء معداته كاملة "يا قمر ويا قمر قصة السميكة هي قصة البنت الفقيرة اللي أمها كانت ضرة أمها قاسية وخبيثة، كانت تخليها بالمطبخ، تحف النحاس، وتملي الماء، وتكنس وتمسح ...وتحضر المبخرة، وتحني شعر أمها "[2]وتتم الأم القصة بشراء الأب مئة سمكة تكلف زوجته ابنة زوجها أن تنظفها جميعها، وعندما وصلت إلى آخر سمكة بكت السمكة وطلبت من الفتاة أن تعيدها إلى البحر مقابل أن تجعلها ثرية، فحزنت عليها وأعادتها خلسة في ظلمة الليل إلى البحيرة، وقالت لها الفتاة لما رمتها في البحر : "يا سميكة لا تبكي

---

[1] ينظر: باختين، المتكلم في الرواية، ص104.

[2] الشيخ، مسك الغزال، ص 211 .

ولا تنوحي، عودي لأمك وأبوك وأختك وأخوك وجيرانك ولمعلمة القرآن والـــدين، مع السلامة"[1]، ولعل ما قالته الفتاة للسمكة إشارة خفية من المبدعـــة إلـــى تناســـل السلسلة العقيمة التي تمارس فعاليتها على المرأة بـــل علـــى الـ مجتمـــع، إذ شـــملت الجيران أيضا، وتظهر المفارقة في القصة عندما أوصت الفتاة اسمكة وهي تعيـــدها إلى الماء بالعودة إلى معلمة القرآن والدين دون المعلمات الأخريات، وهنا تظهـــر إحدى صور التمرد التي ابتكرتها المبدعة على التابو الاجتماعي والـــديني، حيـــث استنكرت استغلال مجتمع قمرة للدين الإسلامي وتوجيه أحكامه حسب أهوائهم، غير واعين للمكانة التي كرّم الله بها المرأة، ونتج عن الاستنكار انتصار قمرة على قمع والدها وأخيها وتحقيق ذاتها وفتحها معملا للخياطة وتحررها من سلطة زوجها الذي ما اختلف عن أهلها شيئا من معاملة قهرية وسلطة استبدادية.

وأما مقتل السمكة قبل المئة ففيه إشارة إلى خنوع المرأة وعدم بحثهـــا عـــن استقلالها، بل قبلت أن تبقى مستعمرة من قبل المجتمع الذكوري الذي يحيط بها، أما السمكة الأخيرة قد تكون قمرة ذاتها التي أعادتها الفتاة إلى مجتمعها لتحرره مـــن بطش أفكاره وانغلاق رؤاه، وبـ ذا لا يتحقق الاستقلال بتحرير جزء من المستعمرة، بل لا بد من التحرير الكامل والتام،وقد يأخذ الاسترجاع دلالة أخرى من خلال ربط قمرة استذكارها بأمها تاج التي كانت تعيش في قصر السلطان الذي وهبها لزوجها، والد قمرة، وعيشها في ظنك وفقر وظلم الزوج لها،وقد تتحول حياة أمها إلـــى مـــا كانت عليه قبل زواجها؛ بسبب وقوفها إلى صف ابنتها وزيارتها لها في المخيطـــة؛ إذ يشكل استقلالهن الاقتصادي سبيلا إلى التحرر من عبوديتهن للرجل.

وهكذا خرجت حنان الشيخ على التابو الاجتماعي والـــديني بـــشكل يمـــزج الحاضر بالماضي، والبعيد بالقريب، مع محافظة ع لى عدم المساس بقدسية الـــدين، ولكنها تمردت على الرقيب الديني الذي يطبق ما يحلو له من تفسيرات مجتزأة من الدين، ليحكم قبضته على المرأة،محللا نفسه من مغبة ارتكاب الإثم.

---

[1] الشيخ، مسك الغزال، ص211.

ويأخذ الاستذكار الخارجي منحى آخر لدى عفاف -في رواية مذكرات امرأة غير واقعية-التي تعاني الغر بة عن وطنها وزوجها الذي لا يتعامل معها إلا على أساس أنها تملك جسدا يحق له التمتع فيه كيفما شاء ومتى ما أراد، ونجدها تكثف من استذكاراتها إذ تجعل كل واحد سببا لتناسل استذكار آخر منه بشكل عفوي، لا يخل بالسرد، ورغم مضيه في زمن يبعد عن النص مدة زمنية طويلة، إلا أنه يدفع بالأحداث قدما نحو الأمام،تتذكر البركة في بيت أهلها التي قضت أجمل أيام طفولتها فيها، إذ كانت تراها، وما أن كبرت حتى رأت صغر حجمها وضآلة محيطها، مما يدفعها للتساؤل عن حالها التي تعيشه "أشياء كثيرة تصغر كلما كبرنا،إلا هم الزواج التعيس،يظل يكبر ويكبر ويصبح بحجم البحيرة البحر المحيط وأنا أغرق"[1]،وتستثمر المبدعة هذا الاستذكار لتولد منه استذكارا آخر دون انقطاع تحمل الرجل فيه كسر التابو الأخلاقي.

تتذكر إحدى قصص أم وليد التي كانت تستنكر فكرة الطلاق التي ترمي إليها عفاف،فقد أخبرتها عن زوجة غضبت من زوجها وعادت إلى بيت أهلها ولم يتقبل والدها رجوعها إليهم، فطلب مشورة شيخ القبيلة، الذي أشار عليه نزع عباءة ابنته عن جسدها ففعل ذلك دون تردد، فهرعت ابنته من توها نحو زوجها وهي تستجير بهتّرني يا مستور استرني يا مستور "[2]، والمغزى من هذا الاستذكار واضح هو مشاركة المرأة الرجل في إكمال مسيرته إلى النهاية، حيث تملكه بنفسها صك عبوديتها، ولا تطلب صكا آخر غيره، ولكن المغزى الأخطر في هذا الاستذكار هو كشف جسد الزوجة أمام الجميع دون استثناء لأن فيه تطاولا على الرقابة الاجتماعية والدينية من قبل شيخ القبيلة والأب، وتجاوزات إنسا نية إذ تعامل المرأة كجسد لا كإنسان يستغل تكوينها الأنثوي؛ ليكون السوط الذي تجلد به، بل قد تكون الكاتبة رمت إلى ما هو أبعد من ذلك أن "الإسلام حرر الإنسان كله،وما عمل على تكريس الفصل المقيت بين مكوناته، إذ اعتبره ذلك المخلوق بالجزء الطيني واحتفى به

---

[1] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص15.

[2] نفسه، ص16.

وبمتطلباته ارتكس وانغمس في الطين، وإن زاوج معه الاهتمام بـــالجزء الروحـــي أيضا،اعتلى وسما وانجنب من هوة التردي والانحدار"[1].

لذا تسعى سحر خليفة إلى بث الوعي في الفكر النسوي "لا فائدة ترجى من أم وليد وخالاتي وعماتي،كلهن يحكـــين نفـــس القـــصص،أما أنـــا فـــأحلم بقـــصص أخرى،قصص تبدأبهاليز معتمة وتنتهي بقصور وساحات شمس ...ســـأظل أحلـــم برجل له صوت هادئ وعينان متفهمتان ويناديني بلطف ينطق اسمي أليفة لا أثـــر فيها للتسلط أو السلطة"[2].

إذن تتماهى الاسترجاعات الخارجية لتشكل بناء سرديا تحكيه مجموعة مـــن الأحداث يربطها واقع السببية، لملء فراغات زمنيـــة تـــساعد علـــى فهـــم مـــسار الأحداث[3]، كذلك هي حال الاسترجاعات الداخلية التي تنصهر في جـــسد الـــنص لتكمل مهمة بناء الحدث وسببيته، إذ تحمل الاسترجاعات بشتى أنواعهـــا عنـــصر التشويق وعنصر الإبداع الفني الذي يكتشف القارئ من خلاله مدى تقيدهم بالسببية، وانزياحاتهم عنها، وهل وفقوا في ذلك أم لا،إذ لا يشترط دائما التقيد بنظام الـــسببية إذ استطاع المبدع إقناع المتلقي بانسيابية الأحداث وتناسلها وتطورها كما هو الحال في روايات المغامرات[4].

2.2.3 الاسترجاع الداخلي

هو الذي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه فـــي الـــنص لغايات في نفس المبدع تجعله شخصية تترك السرد لتعود إلى الوراء لملء ثغـــرات وفجوات نتجت عن علاقات الشخصيات مع بعضها[5]، أو مع ذاتها إذ تعرض معظم

---

[1] رحوتي، صالحة، الهم الجسدي في الأ دب النسائي الحداثي، مجلة الفوانيس، مجلـــة مغربيـــة ثقافية جامعية، متوفر عبر الانترنت.www.alfawanis.com

[2] رحوتي، الهم الجسدي في الأدب النسائي الحداثي، ص 16.

[3] ينظر: القاسم، بناء الرواية، ص40.

[4] ينظر: نجم، محمد، فن القصة، ط 10، 1989، ص48.

[5] ينظر:القاسم، بناء الرواية، ص40.

أحداث الاسترجاع الداخلي من خلال آلية السرد "تيار الوعي"متكئة على المونولـــوج الداخلي.

تصرح زهرة أنها باتت تكره أن تتذكر ذ كرياتها-وهي ذكريات ضمن زمن النص-إذ صارت هاجسا يؤرقها،بل كابوسا يكتم أنفاسها، وإذا ما طالعنا استذكاراتها الداخلية على مدار الرواية توصلنا إلى أن ثلثي استذكاراتها الداخلية، كانت مكتظـــة بشتى أنواع التمرد على الرقيب، ولاسيما الرقيب الأخلاقي، من مثل خيانـــة أمهـــا لوالدها ورؤيتها وهي تمارس علاقة محرّمة مع ذلك الرجل، وممارســـات خالهـــا اللاأخلاقية معها، وممارستها الجسدية مع صديق أخيها، ومن ثم مع زوجهـــا فـــي أفريقيا، وأخيرا مع القناص الذي استحوذت عدد مرات استذكارها لما كان يتم بينهما على باقي الاستذكارات السابقة [1]، وما يميز الارتدادت السابقة أنها اكتسبت دلالـــة جديدة في كل مرة تسرد فيها ،إذ تعرض من خلال ضغوط نفسية تختلف أبعادها من مرة إلى أخرى،ولو أخذنا على سبيل المثال عدد تذكرها للمرات التي التقـــت بهـــا القناص وسردها لما تم بينهم لاتضح أثر الاسترجاعات في الأحداث والشخـــصيات والبناء الفني والخروج على الرقيب.

لقد قدّم الاسترجاع الداخلي لزهرة شخصية جديدة في الرواية، سرعت فـــي تقدم الأحداث إلى الأمام، وأثرت في الشخصية الرئيسة -زهرة-فسامي القناص الذي اختارت زهرة أن تمارس معه الخطيئة الجسدية، وملء إرادتها، قد استحوذ علـــى ذكرياتها لتكون نهاية ذكرياتها على يده -يطلق القناص سامي رصاصة يقتـــل بهـــا زهرة-، في أولى ذكرياتها لعلاقتها به تشعر باللذه والطمأنينة رغم أجواء الحـــرب في بيروت، وحيهم بالذات "ما أن أصل إلى البناية ذاتها حتى يعود قلبي يخفق،يعـــود فيتوقف من شدة لهاثه ونبضه، حينما أمر على درجات هذه الـ بناية الـــصامتة،تبدو لي أبواب الشقة كل مرة مهجورة،كأنها تتنصت إلى وقع خطـــواتي التـــي لا تكـــاد تلامس البلاط الوسخ .لم أصادف أحدا طيلة تـــسلقي هـــذه الـــدرجات حتـــى هـــذا اليوم.كعادتي لا أشعر إلا بأنه يخترقني ويخبط على جدار قلبي "[2]،وما يميز

---

[1] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة، ص170،36،33 .

[2] نفسه، ص176.

هذا الاستذكار جعل الروائية المكان يتقزز من هذا الفعل واصفة إياه قذرا متسخا، يخلو من البشر وكأنها تريد أن تظهر رقيبها الذاتي وتحفظها عن البوح بما جرى بينهما، وفعلا هذا ما حدث إذ لم تفصّل كما في الاستذكارات اللاحقة لهذا الاستذكار.

أما الاستذكار التالي فقد جاء على بعد صفحتين من الأول، ولكن يحمل دلالة أخرى فيها تجرؤ على الرقيب الأخلاقي، ووصف لما يحدث بينهما من علاقة محرمة[1]، وطورت من شخصية سامي الذي دفع للبطلة في الاستذكار الأول مبلغا من المال مقابل منحها إياه جسدها، ورفض زهرة لذلك وبكائها،إلى أن يعطيها ثمن المرة الثانية خاتما، قبلته د ون تردد، وتعلّق البطلة بعد إعطائها الخاتم ونطقه لأول مرة باسمها"سمعته ينادي اسمي والتفت مستغربة، فأنا قد أعطيته جسمي وأعطيته حياتي وموتي ولم أعطه اسمي "[2]، قد يبدو في التعليق السابق مفارقة، إذ تستبيح زهرة جسدها للقناص، وتهدر كرامتها، وتخالف القيم الاجتماعي ة والدينية، وتتجاوز كل حدود التابو غير آبهة، وعندما ينطق باسمها ترفض وتسنكر، وقد يكون بتدبير المبدعة حيث تحمّل جسد زهرة ليس تشوهات المجتمع فحسب، بل تشوهات الإنسان الذاتية نفسه، إذ يعيش مغتربا عن نفسه وجسده، لا يوحد بينهما بل يعاملهما كشيئين منفصلين، ولعل ف ي ذلك مغزى آخر وهو كما تعتبر زهرة اسمها هو إثبات هويتها، فقد حولت زهرة إلى وطن إلى لبنان الذي عاث أبناؤه فيه فسادا تحت شعار الدفاع عن الوطن، كذلك زهرة أباحت جسدها ولم تبح اسمها.

وتستغل الروائية هذا الاستذكار بالتحديد لتحمّل زهرة المشوّهة الوجه والوجدان عبء التمرد على الرقيب، لتخرج من رحم الاستذكار السابق استذكارا جديدا يحمل خرقا اجتماعيا آخر، تمردت فيه على سلطة والدها الذي تستذكر ضربه لأمها واستباحته لجسدها [3]، ولعل في ربط الاستذكار السابق باستذكار آخر يحمل

---

[1] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة ، ص178.

[2] نفسه،ص178. للمزيد،ينظر: دودين، رفقة، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص151.

[3] ينظر: نفسه، ص178.

صورة الأب المستبدة الغاشمة دلالة على تخلي زهرة عن الرابط الذي يربطها بوالدها وهو الكنية واللقب إذ بهذا تحرر نفسها من جبروته الهتلري، وكأنها بتسليمها جسدها لرجل آخر تبدأ إعلان الثورة عليه، بل يترك أثر اللقاء بسامي في نفسها نافذة ترى والدها من خلالها في أضعف حالاته، "تبت أمامي والدي،لكن نبت هذه المرة هزيلا، بلا شعر فوق صدره،وبلا شاربي هتلر،وبلا ساعة في بنطلونه،لم أعد أراه فوق أمي يضربها وصوته لم يعد صوت الرعد المهدد "[1] ، وقد استغلت زهرة هذا السرد الاسترجاعي لتسرد مغامرة أخرى بينها وبين القناص يحمل تماديا على الرقيب الأخلاقي، رغم الاتكاء على بعض المفردات الاستعارية، ومن ثم انسلت لتترك لذاكرتها عنان تذكر ووصف لقاء أمها بعشيقها[2].

ثم تباعد الساردة بين هذا السيل المتدفق من الذكريات -الخاص بها، وبعلاقتها مع سامي-ما يقارب الاثنتي عشرة صفحة،لتعلن تمردها الذي قد تكون وصلت حد المبالغة فيه من وصف لما تم بينهما [3]، لكنها سرعان ما تحمل هذا الوصف دلالة مهمة"إنما يحفر...ويخرج من صرخاتي الخوف الموجود والذي أستطيع تسميته الآن بخوف الماضي،إذ الخوف الآن هو أن أعود أخطو كل يوم فوق هذه الدرجات في سعادة مختلطة بخيبة الأمل من أن لا أجده .لأنه هل من المعقول أن يبقى سريرنا سلالم بقايموت؟وإلى متى هل إذا سألته أجابني؟ ...يظهر أني نقلت إليه خوفي"[4] تكاد تصرح المبدعة هنا أن زهرة هي معاناة المرأة والرجل والوطن والإنسانية ضد كل الجرائم البشرية التي تنكل بجسد البشرية والإنسانية، وكأن زهرة لسان حال الكاتبة التي عانت ويلات حرب لبنان أيام الا جتياح الإسرائيلي، والحرب الأهلية اللبنانية، فقدان الإنسان الحرية والعدالة في المجتمع، وقد حملتها بعدا وجوديا "وجود الإنسان هو اختياره لما يريده أن يكون عليه،وذلك بالتزام حر،وليس في وسعه رفض حرية الاختيار لأنها حرية مطلقة،أي ملزمة،فهو محكوم عليه أن يكون

---

[1] الشيخ، حكاية زهرة ، ص178.

[2] ينظر: نفسه، ص178- 179.

[3] ينظر: نفسه، ص192.

[4] نفسه، ص193-194، وينظر: استذكار آخر لذات الحدث، ص209-210.

حرا،ومن هنا ينجم القلق الماورائي الذي يحس فيه العدم الخارج منه وحتمية اختيار الموجود الكائن الطامح في أن يكون "[1]، وبهذا تؤكد مبدأ الوجودية أن تجعل الحياة الإنسانية حياة ممكنة من خلال عاملين:عامل البيئة وعامل الذاتية الإنسانية[2].

ونلمح من خلال الاسترجاعات ا لداخلية معظم الروايات احتفالها بـــالخروج على الرقابة الأخلاقية، وقد يكون سبب التصاقه الحميم بذات الشخـــصية وتحملهـــا مسؤولية طرحه،مما يعفي المبدعة ولو جزءا يسيرا من وخز الرقيب الذاتي ومن ثم التواري عن الرقيب الخارجي.

أما صديقة المفكر التي لم تبح باسمها على مدى صفحات الروايـــة، رغـــم تحكمها بالسرد، فإنها تطوع لغة الاستذكار لما يخدم تمردها على الرقيب "مرة فـــي المترو كنت مستغرقة في استرجاع لقائي معه عندما تنبهت إلى الرجل الجالس فـــي مواجهتي يحدق في، ينظر إلي وكأنه يتفرج على فيلم بورنوغرافي، ينظر إلي وكأنه يقرأ أفكاري،ألم يقل لي المفكر مرة ونحن في المقهى وأنا أغالب شهوتي إليه فـــي مكان عالم:أعرف قبلك امرأة يعلن وجهها "انتصابها""[3]ولا يخفى علـــى المتلقـــي المدلولات التي خرجت إليها كلمة انتصابها إذ ميزتها بأن قيدتها بعلامتي تنـــصيص لتمهد لخرق آخر بلغة استعارية مستغلة حديثا نيويا شر يفا يوضح كيف تتم العلاقـــة بين الرجل وزوجه [4]، ولعل استغلال الكاتبة لصفة لغوية لطالما لازمت المذكر بأن تلحقها بالأنثى، يشي بنوع من الندية والبحث عن العدل، إذ تعلق الساردة على ما تم بينها وبين المفكرأنا"مع تجاربي العملية وقراءاتي السرية والعلنية ..جـــاء المفكـــر وانتظمت التفاصيل في أمكنتها،وضحت الخطوط والألوان وتركزت الإضاءة،لم أعد أمثل دوري،صرت أنا"[5]،وهكذا تصبح الأنا ما تبحث عنه وتسعى لإيجاده.

---

[1] عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط2، 1984، ص290.

[2] ينظرسارتر، جان بول، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة :كمال الحاج، منشورات دار مكتبـــة الحياة، بيروت، لبنان، 1983،ص37.

[3] النعيمي، برهان العسل، ص29.

[4] ينظر: نفسه، ص30.

[5] نفسه، ص31.

أما أحلام مستغانمي التي اعتمدت على السارد البديل خالد فقد حملت إحدى ذكرياته تمردا على الرقابة بإسلوب لغوي لا يخلو من الشعرية، لا ينتبه إليه إلا من يبحث عما وراء السطور، خاصة أن الذاكرة أخذتنا إلى جدة حياة، ممهدة لها بحديث دار بين خالد و حياة، يخبرها فيه أن أحدا لن يجرؤ على سلبها قدرتها الإبداعية "-لن يأخذ أحد منك الكتابة ...إن ما في أعماقنا هو لنا ولن تطوله يد أحد"[1]،وما هذا التقديم بأهمية التعبير من خلال الكتابة وترك مساحة للمتلقي ليتنبأ بما سوف تضمن نصوصها من خلال استخدام مفارقة الحذف إلا تمهيد للاسترجاع الذي قد يضيء دهاليز ظلمة هذا الحذفما "زلت أذكر ملامح تلك العجوز الطيبة ...لقد كانت تنتمي لجيل من النساء نذرن حياتهن للمطبخ، ولذا كن يعشن الأعياد والأعراس كوليمة حب،يهبن فيها من جملة ما يهبن أنوثتهن ...وحنانهن وجوع سري لم يجد له من تعبير آخر خارج الأكل لقد كن في الواقع يطعمن كل يوم أكثر من مائدة ...وينمن كل ليلة دون أن ينتبه أحد إلى جوعهن المتوارث منذ عصور"[2].

وقد يطرح سؤال أين يكمن الاختراق المحرم في هذا الاستذكار للتابو، إنه يستتر وراء الاستعارة اللغوية فالجوع ليس جوعا جسديا لتناول إحدى وجبات الطعام، بل جوع إلى الحرية التي حرمت منها المرأة على مدى التاريخ، حدا جعلها تشعر بالجوع وهي من تعد الطعام وتطعم الأفواه الأخرى،أي أن الإنسان لا قيمة لحياته وإن ملك رفاهية وثراء تلبي جميع احتياجاته ولكنه في النهاية يبقى عبدا لا يملك حرية ذاته،ولعل الحرية المقصودة هنا هي الحرية الاجتماعية،السياسية،الاقتصادية...،فقد جعل استخدام المبدعة لمفارقة الحذف الفضاء رحبا واسعا أمام تأويلاته،وهي بهذا تتحايل على الرقيب بلغة شعرية تعبر عما وراء السطور،بشكل يؤثر في المتلقي أكثر من التعبير المباشر وهكذا تتمظهر المعرفة الرقابية بين المبدع والرقيب من خلال مفارقة الاسترجاع، ببعديه الخارجي والداخلي، يساندها مفارقة ثانية تقع تحت بند النظام وهي الاستب

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص106.

[2] نفسه، ص107-108.

3.2.3 الاستباق

تعددت مسميات الاستباق في الدراسات النقدية كغيرها من المصطلحات،فمن مسمياتها السوابق،اللواحق،التوقعات،الاستشراف[1]،ويقصد بالاستباق"قص حادثة قبل موعد حدوثها في الرواية "[2]،مما يجعل البعض يطلق عليه "السرد الاستشرافي"وهو الذي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها"أو يمكن توقع حدوثها ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[3].

ويرى جيرار جينيت أن الحكاية بضمير المتكلم هي الملائمة "للاستشراف"من أي حكاية اخرى، لطابعها الاستعاري المصرح به بالذات،والذي يمنح السارد حرية التلميح إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن [4]، وتظهر هذه المفارقة الزمنية في النصوص الروائية مدار البحث إما للتمهيد لما سيستقبل من الأحداث والوقائع وتهيئة القارئ لتقبلها كما لو كانت ثابتة، أو للإعلان عن سلسلة من الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق [5]،أو لبث عنصر التشويق لدى المتلقي، حيث حمل في طياته تجاوزات جعلته يعبر عن أثر الرقيب في إبداع المرأة، إذ إن "الرقيب الذي سكن نفسية المرأة،أقوى وأقسى من الرقيب الذي سكن نفسية الرجل،ذلك ان الرجال هم من صنعوا الرقيب على المرأة ...إن الرقيب المختزن في نفس المرأة

---

[1] ينظر: المرزوقي، سمير، وجميل، شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للشر، ط 1، د.ت، ص81، عناني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 19، جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ص76-80.

[2] عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة،ص80، وينظر: يقطين، تحليل الخطاب، ص77.

[3] بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[4] ينظر: جينيت، خطاب الحكاية، ص76.

[5] ينظربحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 136-137، للمزيد،ينظر : برنس، المصطلح السردي(معجم ومصطلحات)، ص21-22.

يحاورها لحظة الكتابة،فأحيانا يمنعها وأحيانا يترك لها فرصة ضئيلة للبوح،وأحيانا أخرى تتمرد عليه لحظة الكتابة"[1].

شكل الحلم في السرد النسوي استشرافا تمهيديا لبعض الأحداث التي ستحدث في المستقبل، إذ تبني في لاوعيها نموذج المرأة القوية التي تريد أن تخالف واقعها الذي جعلها امرأة ضعيفة لا حول لها ولا قوة، وتترك العنان لحلمها أن يتنبأ بما سيجلها مستقبلا بجو يثير الرقيب الأخلاقي الخارجي "أرقد على سلم أبي نور معي بجانبي،عليك فقط أن تصدقي ...في حركة واحدة مفاجئة أنتفض واقفة أعطيه ظهري أخلف من باب المنزل إلى الداخل "[2]، تحلم دارية حلمها الذي خانت فيه زوجها مع آخر غيره، ومن ثم محاسبة رقيبها الذاتي لها وعدولها عما ارتكبته من خطيئة، والالتجاء إلى منزل والدها، وهذا ما حدث فعلا في الأحداث التالية إذ تركت نور، وقطعت علاقتها به، والتجأت إلى والدها ليطلّقها من زوجها سيف.

وكما ذكرنا سابقا إن الروائية اعتمدت الحلم كآلية سردية لتهرب من رقيبها الذاتي، و مما يميز استباقها الأحداث في حلمها هذا، أنها لم تتذكر حلما آخر حلمته في الوقت ذاته مع حلمها الأول "عندما أصحو فجرا أتذكر الحلم الأول،أما الثاني فيعصاني كان طويلا،ومشحونا "[3]،قد تكون كلمة مشحون تحمل دلالات عدة، فيها من التجاوزات الكثير، فضّل لاوعيها عدم تذكرها، واكتفت بتكسير واقعها من خلال تصديها للرجل في الحلم الذي تركته، معلنة رفضها وعدم انصياعها لرغباته،وهذا ما تأمل أن يتحقق في الواقع، وتحصل على ورقة طلاقها من زوجها.

أما نسيانها الحلم الثاني، فقد يكون فيه هزيمة لها، مما يقلل من متعة التشويق في النص، وقد تكون العبارة التي علقت بها دارية على أنها نسيت حلمها تحمل استباقا يشير إلى نهاية علاقتها بزوجها، إذ لم يتحقق حلمها بالطلاق منه، بل تركت النهاية مفتوحة أمام المتلقي، ويبقى حلمها المنسي يؤكد لها أن "الحلم هزيمة بقدر ما هو انتصار، فهو سقوط على العالم اللامتحرك في الداخل، ولكن له أن يكون

---

[1] الرواشده، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، ص 29.

[2] الموجي، دارية، ص104.

[3] نفسه، ص104.

أيضا امتدادا نحو اللانهائي والمستحيل قد يقتات الحلم على أحشاء المرء حتى الانتهاك،ولكنه يستطيع أن يقذف بالذهن بعيدا في الماوراء .أن يحلم المرء حياته أن يمثل المستحيل، ففي المنعطف التالي ينتظره واقع مليء بالمستحيل الذي يجعل حتى أشد الأحلام هوجا ينضح بمعنى ما"[1].

ويمكن الحلم الإنسان أن يرتكب الأخطاء دون الخوف من العقاب؛ لأنه في النهاية حلم خيالي يحمل سمات من واقع الحالم، ولكن تلتصق بالحلم صفات تعطيه بعض صفات الواقعية، كأن يقترب من الأوقات التي يصبح فيها الحلم رؤية "في الثالثة بعد منتصفالليل، وثبت من حلم قصير فزعة .حلمت أنني أتجول في شوارع لندن الخلفية، أسرق العدسات اللاصقة من عيون النائمين، وأهرب .في لقطة أخرى،كنت عند بوابة الكرخ الإسلامية، أتفاوض مع الدخان حول عدسات أبي...عندما رفض أن يسلمني إياها،دوى انفجار في طريق أبو غريب،وزحف فطر عملاق من دخان أسود فوق رأسينا،راح ينمو على الفور باتجاه السماء،أمي تبكي"[2].

عند النظر إلى الحلمين السابقين يتضح قيام البطلة بفعل مخالف للدين، وهو السرقة إذ تمردت على رقيبها الذاتي الذي كان يشكل عقبة في واقعها، لا يمكن تجاوزها، ولكنه تجاوز ليسرق عدسات عيون سد كان لندن، إذ يصبح في الواقع أمرا مباحا لأنها تريد لهم أن ينظروا إلى ما يحل بوطنها من تحالف غربي، أعطى الشرعية لأمريكا لتحتل العراق، فهي تريد أن تزيل الغشاوة عن أعينهم وتريهم قبح الذنب الذي ارتكبوه في حق شعبها، أما الجزء الثاني من الحلم ومحاولة إقناع الرجل الذي يقوم بدفن الموتى بأخذ عدسات عيني والدها الذي مر على موته فترة طويلة، لعلها تريد أن تأخذها لتنظر بالمنظار ذاته الذي كان والدها يرى من خلاله العالم، بألوان مخلوطاته التي تطيّب الطعام وتنشر الأرج في الفضاء، تريد أن ترى العالم بعيني والدها الذي كان يعي معنى أن تنظر إلى الحاضر بعيني الماضي، وفي

---

[1] إبراهيم، جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، د.ط، 1986، ص23.

[2] الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص169.

هذا استباق لما حل بها وأمها، إذ كان الفطر الذي دب الرعب في قلب أمها وتركها فزعة خائفة تبكي هو مرض السرطان الذي جعل روحها تصعد إلى السماء.

ويثير الاستباق التساؤل التالي، لماذا تريد البطلة أن تتخلص من أنوثتها وتحل في جسد والدها لترى ما كان يراه هو لا هي،لعلها تريد أن تمارس السياسة التي حرمها وطنها من ممارستها، إذ كانت حكرا على الرجل، ولعلها ذهبت إلى ما قالته إحدى منظرات النسوية الأمريكية دروسلا كونيل "يسعنا الإقرار إقرارا منطقيا متسقا، بأنه ليس من شخص امرأة فحسب،وبان أي شخص لا يمكن حصره بهوية المرأة وبأن الاختلاف النسوي قابل لأن يمثل إلى مالا نهاية "[1]، وما يؤكد هذه المقولة الاستباق الذي جاء على لسان والد البطلة مستهزئا بمواظبتها على حضور دروس الرقص" ستنمو عضلاتك ويصبح جسمك مثل جسم رجل،تصر مستهزئا على وصف مستقبلي في الرقص بأنه"الرجولة القادمة"..."[2]، لقد كانت الرجولة القادمة في حياة ابنته أن بقيت تواجه مصيرها دون أب أو أم أو أي شخص يقف إلى جانبها، حتى وطنها حرمتها الأمن والأمان، فصارت الرجولة القادمة هي الأمل الذي يسعى لتحرير وطنه ونفسه معلنة العدالة الإنسانية بقوة أنثوية أسماها عقل والدها الذكوري الرجولة القادمة. وقد يكون قصد أن النوع الجديد من القوى هو رجولة الأنثى، أي أنها تصبح هي والرجل في ذات الأفق السمائي، وهو أن يتخلص المجتمع الرجولي من عقده ضد الأنثى، وتخلص الأنثى من عقدة المطابقة مع الرجل.

واختلفت الرجولة القادمة من روائية إلى أخرى،ففتيات البريد الالكتروني قد مهدن لاستباقهن ببعض ما ستؤول إليه حال صديقتهن سديم، بأن ارتدين ملابس رجالية، وقدن سيارة وسط العاصمة الرياض، ودخلن المراكز التجارية يتجولن بكل حرية[3]، متمردات على الرقيب الاجتماعي، والديني الذي يمنعهن الخروج دون

---

[1] بن سلامة،رجاء وآخرون، التذكير والتأنيث(الجندر)، ترجمة:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص61.

[2] نفسه، ص63.

[3] ينظر: الصانع، بنات الرياض، ص 24-25.

محرم،وقيادة السيارات،ورغم التشدد المجتمعي المنغمس في بعض العادات والتقاليد التي تجعل من المرأة شيئا، إلا أنهن كسرن حاجز الخوف ومارسن بعض طقوس حريتهن، لكن لم تكن حرية حقيقية لأن هاجسهن الرقابي الذاتي ظل مسيطرا عليهن، وألبسهن ملابس الرقيب الذي يرهبنه ويحاولن التخلص منه.

وهكذا جاء الاستباق ذكوريا، يرسم بعض ملامح علاقة سديم بفيصل الذي تعرفت عليه،وهي متنكرة بزي رجولي، وقد كشف تنكرها "أعطاها ورقتين من فئة الخمسمئة بعد أن خط رقم هاتفه الجوال على إحداها واسمه الكامل على الأخرى : فيصل البطران"؟[1]ولا تخفي دلالة ا سمه فهي من بطر، وأخذ الأمور على منحى مادي عملي، والمصير الذي ستواجهه سديم معه، وهذا ما حصل طلقها بعد أن خطبها ونزع منها شهادة عذريتها قبل حفل الزفاف، مكتفيا بدفع ما ورد في العقد من مؤخر،متناس العنف النفسي الذي مارسه ضدها .إذ تصبح العبارة التي وردت فيها ملامح الاستباق جزءا لا يتجزأ من الأحداث السابقة لها، فتتشكل معا لتعطي إشارات نحو المستقبل.

شكلت مفارقتا الاسترجاع والاستباق من خلال تكسيرهما الخط الأفقي للزمن،بعض الزوايا التي نظرت من خلالها المبدعة لتعبر عن وجهة نظرها في ما يحيط بها وبشخصياتها من وقائع وأحدا ث، حملت فيها كلتا المفارقتين مغبة المواجهة مع الرقيب.

3.3.3 الديمومة

تعني المدة سرعة القص وتحددها العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته [2]، وهو بهذا يتحدد بالعلاقة "التي تربط زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والفقرات والجمل والصفحات "[3]،

---

[1] الصانع، بنات الرياض ، ص25.

[2] ينظر: العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص82.

[3] المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص89.

ولتحديد السرعة التي يتحرك من خلالها زمن النص قسمت المدة إلى أربع مفارقات زمنية تتراوح بين تسريع السرد وتبطيئه -التخليص، الحذف، المشهد، الوقفة-.مما يخلق إيقاعا خاصا للنص يميزه عن غيره من النصوص الأخرى، فلكل أديب إيقاعه الخاص به والذي يميزه بجرس موسيقي يتأثر بخصوصيته وواقعيته وزمنه النفسي،فمسؤولية مؤلف الرواية هي "أن يبني العلاقات بين التفاصيل،وأن يجعل لشخصيات الرواية ذاكرة وموقفا ورؤية للعالم، أن يلحم بناء الـ عالم...أن يشظي عالمه الموجود، وأن يصنع منه عالما متشظيا آخر "[1].ولكشف هذا التشظي الذي يكون في النهاية نصا متكاملا سنعرض للمفارقات الزمنية الأربعة التلخيص والحذف وهما يعملان على تسريع السرد أما المشهد والوقفة فيبطئان السرد.

1.3.3 التلخيص

أطلق جيرار جينيتمسمى آخر على التلخيص "المجمل"وقصد به"السرد في بضع فقرات أو صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود،دون تفاصيل أعمال أو أقوال "[2]،ونظرا للتعريف السابق يحدد التلخيص بما مضى من الأيام والسنوات،ولا ينطبق هذا التحديد على كافة التلخيصات، إذ يظهر تلخيصات تتعلق بالحاضر والمستقبل، تصور مستجداته وتستشرف المستقبل وما يختصر فيه من أفعال[3].

وتنحصر التلخيصات في نوعين : التلخيص غير محدد المدة والتلخيص محدد المدة،وقد ظهر كلا النوعين في السرد النسوي ليعبر عن فلسفة خاصة،وأيديولوجيا تختلف من روائية إلى أخرى،وخاصة في النوع [4]الأول من التلخيص غير محدد المدة، إذ يعبرن من خلال انطلاقه وحرية جريانه غير المحددة، حيث لا يستطيع

---

(1) مجموعة مؤلفين، ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1993،ص72.

(2) جينيت، خطاب الحكاية، ص109، ينظر: مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص163، نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص63-75.

(3) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص146.

(4) ينظر: نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص17.

المتلقي أن يحدد الفترة الزمنية التي تم تخليصها [1]، لأن الخلاصة تقوم "على أساس من إيجاز الأحداث وتلخيصها وعرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة"[2].

وكشفت الكاتبة من خلال عدم تحديد المدة الزمنية لحدوث الأفعال،عن آلية جديدة،لا يقتصر استخدامها على عرض الأحداث وبث عنصر التشويق، وإبعاد المتلقي عن الملل حسب، ولكن لتعلن انبثاق زمنها الخاص بعالمها الورقي، لتحقق من خلاله تعبيراتها المتجاوزة فيه تحمل معها مسؤولية التمرد، وكسر الحدود التي اصطنعها مجتمعنا الذي تسلح بكل ماحمله الزمن من موروثات تعود في أصولها إلى سنين غابرة، لأن الزمن وحده الذي "سيدلك على الصواب، عندما يفقد الآخرون صوابهم"[3]ويصبح مرور السنوات غير المحددة مجهرا يكشف أدق التفاصيل "حتى بعد مرور كل هذه السنوات،أعرف جيدا أن الإنسان حيوان مسوغ،ولكنني أعرف أيضا أن الزمن لا يغير شيئا،بل على العكس،إنه يفضح أكثر معنى مواقفنا وقراراتنا واختياراتنا"[4].

كانت الوجودية،تلك الفلسفة التي تبحث عن تحرر الذات من الآخر، وقيود المجتمع هي الخيط الرفيع الذي يربط جميع روايات هذه الدراسة دون استثناء، إذ وجدن فيها الخلاص، والسبيل إلى تحقيق آمالهن وطموحاتهن، فالوجودية "هذا الإحساس أو هذا الاعتقاد بأن الإنسان موجود في عالم غريب عنه وهو ما يستدعي على مستوى المشاعر، الخوف والمتاهة واللامعنى -وعلى المستوى الفلسفي ضرورية الحرية"[5].وهذا لب القضية النسوية التي تقوم على البحث عن الحرية.

---

[1] ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص150.

[2] الغاني، البناء الفني في الرواية، ص 65، وينظر: المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص89.

[3] مستغانمي، فوضى الحواس، ص239.

[4] النعيمي، برهان العسل، ص64.

[5] الضعيف، رشيد، النتاج الروائي في لبنان، فصول، مج16، ع4، ربيع1998، ص168.

لذا جاءت تلخيصاتها الزمنية غير محددة المدة، مليئة بالأبعاد الفلسفية ومن أبرز الأحداث التي حملت بعدا فلسفيا ثريا بالتأويلات والمعاني، لحظة سفر بطلة رواية بتول الخضيري من بغداد إلى بريطانيا أثناء الحرب العراقية الإيرانية لعلاج أمها،ورغم أن الأعوام التي احتضنت تلك الحرب لا تخفى على المتلقي إلا أن المبدعة آثرت عدم تحديد في أي سنة بالذات تم هذا الحدث، بل مهدت للحديث عن الزمن الملخص بصوت المراسل الحربي الذي ينقل أخبار الجبهة، ولكي تزيد من أهمية ذلك الحذف لم تكن البطلة هذه المرة تنقل لنا ما قاله المراسل الذي اعتدنا عليه من بداية الرواية إلى نهايتها، بل إنّ شخصا آخر غيره يخبرها عن أحوال الحرب، ولم تكن الوسيلة التي أخبرتها صوتا كما هي الحال في كل مرة، بل بوساطة رسالة من سليم الذي فضل الرسالة على لحظة الوداع، يخبرها فيها عن حزنه على فراقها "أعلم أنك ستفهمين موقفي، ربما بعد عشر سنوات من الآن حلقي يا صغيرتي فهذا هو وقتك .أما أنا فسأبقى-سأمكث في مكان تعلمت فيه كل فنون قتل الوقت ولم أدرك أن الضربة القاضية تأتي من الزمن يا إلهي كيف فاتنا أن نفهم وقت+وقت=زمن!

أعبري إلى هناك .ارحلي بعيداطوفي في البلاد .ابحثي...لعلك تجدين تسوية عادلة مع النفس"[1].

لقد حملت المبدعة صوت سليم خروجا على الرقيب السياسي والاجتماعي، لكنه خروج لا يحاسب الرقيب على اختراقه لتحميل الزمن مسؤولية التمرد،إذ كشف له كل الفنون السياسية والاجتماعية والطائفية والمذهبية التي قتلت وقته وحياته،فلم يكن أمام الرقيب كان إلا أن يصمت أمام حتمية الزمن التي كشفت لصديقته عن ذاتها حين اغتربت عنها بسبب الحرب، فعصرنا "العربي الراهن...هو عصر القمع بامتياز هذا هو الوصف الذي يمكن إطلاقه"[2].

وتحول الزمن غير المحدد إلى بحر من التساؤلات الوجودية، إذ تتساءل البطلة في أعوام دراستها الأخيرة، التي لم تحدد زمنها وتاريخها، عن الكون

---

[1] الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص150.

[2] منيف، بين الثقافة والسياسة، ص159.

والوجود والماهية...وقد كثفت الروائية مثل هذه التساؤلات من خلال خروق الساردة للتابو الاجتماعي معرضة فحولة زوجها للفحص الطبي، في مجتمع يرى ذلك من أفظع الجرائم التي ترتكب بحق الرجل لأنه الأقوى دائما، مما هيأ المرأة لتدخل عالما جديدا من التساؤلات، قائلة : "التساؤلات الكبيرة حول الكون والوجود والماهية والجوهر و ...أسئلة خضخضت كياني كله، لكن مشكلة الحرية هي التي جذبتني بشكل واضح .ما هي الحرية؟هل يمكن أن يكون للإنسان أن يكون حرا، وهل يمكن للإنسى أن تكون حرة؟ أصبح هذا السؤال هو شغلي الدائم "[1]، هكذا يتحول الزمن إلى أداة تمرد على الحياة التي تخضع الإنسان لإرادتها، وخروج على الرقيب، لاسيما استخدامها الحذف في حديثها مما يحول النص المحذوف إلى نص آخر خارج الزمن وخارج الرقابة تركت لخيال المتلقي ملء فراغاته.

وثمة شكل آخر في التعامل مع التلخيص غير المحدد،إذ حمل دلالة نفسية وليدة اللحظة التي يتم فيها استرجاع تلك الأيام الماضية، فيختلط الزمن الماضي بالحاضر، إذ نجد الساردة في رواية الآخرون تمارس في الماضي العلاقة المثلية مع ضي، وأما الحاضر فكان يحمل المعاناة والغيرة على ضي، لأنها تمارس العلاقة المثلية مع امرأة أخرى، وأخذت لعبة الزمن تكشف عن تزعزع إيمان الساردة بكل المبادئ والقيم "لا أدري هل ولد هذا الإيمان لديها من نشأتها الأولى،أم كانت مثلي تضيع مع كل خطوة إضافيةثم اهتدت بمرور الوقت،الوقت، الوقت ، ملعون هذا الوقت !...تقول أمي: الحياة محض انعكاسك "،...وكل كلام أمي بالطبع صحيح.لماذا انعكاسي متناقض لهذا الحد؟ انعكاس جارح شوه وجهي في كلّ مراياي، وآخر في عيني دارين ...أجرب التفكير في أن مراياي ليست معتكرة، وانعكاسي على ماء الحياة ليس هلاميّا، وممزقا بعشرين حجرا"[2].

وهنا يتحول الزمن إلى رقيب يختزل تجارب الإنسان؛ ليجعله في النهاية يحكم بنفسه على ما أوقع نفسه فيه من متاهات، وتجعله يعيد السيطرة على ذاته ليحررها من عفونة الواقع، الذي رغم تحريرها لرقيبها الذاتي -، كان تحريرا

---

[1] منصور، حين كنت رجلا، ص119.

[2] الحرز، الآخرون، ص180.

أساويا دفع بها إلى الهاوية .ويغيّب الزمن الرقيب نهائيا، مما يؤثر في كيفية إحساس الشخصية بالزمن "أربعة أيام من عمري لست أنسى صفاءها ومذاقها وفتنتها ورقتها وسحرها وحميميتها كان سليمان خلالها لطيفا وحنونا وعاشقا وكنت أكتشف أثناءها رغبات جسدي لأول مرة"[1].

لقد ظلت المرأة أسيرة لعقدة الرقيب وعقدة مرور الزمن، وعقدة اجتماعهما معا ضدها،ومثال ذلك الحوار الذي دار بين سعدية ونوار في رواية (عباد الشمس) إذ نجدهما تتحدثان عن العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة إذ تخرج سعدية عن طورها وتعبر عن مقتها للمجتمع الذكوري الذي يجبر الـ مرأة على حفر قبرها بيدها؛ لتدفن نفسها إذا ما مات زوجها، فهي الضحية دائما، ولو كان العكس وماتت الزوجة لطالب المجتمع الرجل بالزواج دون تردد، مهما كانت مسؤولياته، "بالنسبة إلنا إحنا النسوان،السنة الجايه غير عن الرايحة، تمعنت نوار ...وفكرت بخوف بعد عشرة أعوام يصبح وجهي كهذا...انتبهت لسعدية وهي تتساءل:

-قسمتهم...يعني إلي يموت نموت معه؟إللي ينحبس ننحبس معه؟

ما هي، مزحة فاهمة؟وتستتي يا نوار حتى يضيع شبابك؟

وامتلأت نفس نوار بالشكوك وغمرها الخوف"[2].

وتواجه سعدية نفسها ونوار باستفهام استنكاري مهدت له بحذف مقصود من الكاتبة، يحمل دلالات منها ما سيواجه المرأة غدا من فعل الزمن والرقيب، وإذ يعد الزمن أداة لخرق حاجز الرقيب إلا أنه يصلح من جهة، ويدمر من جهة أخرى، يسمح للمرأة أن تعبر من خلاله عن ذاتها، ومن ثم يشرخ ذاتها شرخا يجعل قطار العمر يتجاوزها وهي لم تحقق من حريتها شيئا.

"كيف مضى شبابي بهذه السرعة، من دون أن أشعر به؟ ...أدركت أن الزمن غافلني،سرق شبابي..أعز ما لدي "[3]إذ ما قارنا بين الاقتباسين يظهر هاجس المرأة الأنثوي من زوال شبابها،ولكنه هاجس حملّ الزمن مسؤولية سرق ما لا حق له فيه،

---

[1] بطاينة، خارج الجسد، ص226، وينظر: نفسه، ص117.

[2] خليفة، عباد الشمس، ص28.

[3] حفني، ملامح، ص143.

كذلك الحق الذي سلبه زهدي بموته وتركه سعدية وحيدة تحارب مجتمعا ينظر إلى المرأة المطلقة بعيون ملؤها الشبهة الأخلاقية،وذلك الحق الذي سلبه حسين زوج ثريا وتحطيم كبريائها باستباحة عرضها من قبل الغرباء من الرجال،لعل العلاقة الجدلية التي وسمت الروايات النسوية من خلال ثنائية الرقيب والزمن ترمي إلى أن"للزمن بعدا نفسيا ولا عمل لعقارب الساعة فيه"[1].

فيتحول الزمن إلى معلم ينهل الإنسان منه العلم "ومع الوقت اكتشفت أني محترمة وقحة،أو وقحة محترمة، واكتشفت أني مشوشة الهوية،...فأنا بنت ولكن لخوفي من تخوفاتهم تصبينت وصرت ما بين البينين،ولرغبتي في الحصول على المزيد من الاحترام رفضت سمتي الأصلية وبت"خنتة":لا هي أنثى ولا ذكر"[2]،لقد حملت الرواية الزمن مسؤولية شذوذ عفاف وخروجها على المألوف، وتمردها على التابو الديني والاجتماعي بينما يجعل الرجل من الزمن مطيّة يركبها يوجها كيفما شاء، ويسيره نحو الثورة وتخطي كافة الحواجز،حتى الرقابية منها:

"-الزمن مطية أركبها لا مطية تركبني.

-يا سالم

-والمرحليات من الانهزاميين والانبطاحيين والدساسين والخونة"[3].

ولم يكن هذا التحدي إلا بقصد من الكاتبة،إذ حملت الرجل مسؤولية تمردها السياسي والزمني لتعبر عما تتمنى أن تصل إليه فلسطين من تجاوز لمرحلة الزمن، والنظر نحو التحرر من خلال الزمن القادم،وعدم الاكتفاء بترديد شعارات الماضي التي لم تغير من حالهم شيئا، سوى أن جعلت الزمن يعبر بهم سنوات راضخة للاحتلال، دون التوصل إلى نتيجة،ويظهر أيضا العمق الفكري لدى سحر خليفة من

---

[1] غنايم، محمود، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، دار الجيل، بيروت دار الهدى، القاهرة، ط2، 1993، ص41.

[2] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص6.

[3] خليفة، عباد الشمس، ص 102، وينظر:الفاروق، تاء الخجل،ص 51، الأطرش، مرافئ الوهم،ص9.

استغلالها القضية الفلسطيني ة لتكون مسرح الأحداث الذي تعرض من خلاله أفكارها النسوية.

ولم يقتصر العمق الفكري على الروائية سحر خليفة فقط، بل ظهر لدى بعض الروائيات بأساليب متنوعة، ومن أمثلة ذلك ما أظهرته جزئيه التلخيص غير محدد المدة من سرد لأحداث يومية روتينية لا يمكن استغناء المرء عن ها، كتلخيص مواعيد تناول وجبات الطعام [1]، إذ تذكر دون تحديد لزمنها أو وقتها أو اليوم الذي حدثت فيه، لكنها وظفت في السرد لتؤدي أدوارا مهمة من مثل الخروج على الرقيب، و تسريع السرد، وتقديم شخصيات جديدة، وتشويق المتلقي لما سيحصل من أحداث مهمة في مواعيد بعض الوجبات القادمة، ومثال ذلك ما جاء في رواية (مريم الحكايا)"ترويقة صباح الأحد، كانت أشبه بموعد لسد الجوع التاريخي لأمي وللعائلة تسع بنات، وصبيان وأمي وأبي إضافة إلى الضيوف المفاجئين بزياراتهم الصباحية من الذين تحبهم حمواتهم أو تحبهن حمواتهن "؟[2]عند قراءة النص السابق للمرة الأولى لا يظهر فيه أي مظهر من مظاهر مخالفة الرقيب، ولكن عند مطالعة الصفحات الخمس التي أوقفت زمن السرد؛ لوصف مائدة الفطور وما تحويه من أطعمة، و تأخر الأم عن الجلوس إلى المائدة بسبب انشغالها بإتمام تجهيز الطعام، ومن ثم استنكار الأم تناول أفراد عائلتها طعامهم دون أن ينتظروا جلوسها معهم، وتوجهها إلى العدل الذات الإلهية طالبة الانصاف من السيطرة الذكورية فتقول : ترفع عينها إلى السماء وتقول :أنت يا الله سامع وقاشع، وعارف مين ظالم ومين مظلوم"[3].

---

[1] ينظر: منصور، ص32، 36، خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص21.

[2] صبح، مريم الحكايا، ص36-37.

[3] نفسه، ص37، ينظر: خليفة، الصبار،31 ، 9، 163،الشيخ،حكاية زهرة،ص31،الخضيري، كم بدت السماء قريبة، 36 إذ تصبح وجبة العشاء فرجة يبدي من خلالها الآخر الغربي رأيه في العرب وأنهم دائما متأخرون كما هي حالهم في عدم الانضباط في مواعيدهم لتناول العشاء.

فتصبح الرقابة إلهية، وهي دعوة مباشرة إلى العدالة، ولكن ربط تناول الطعام بالجوع التاريخي،يوحي بما يتخفى وراء اللغة الاستعارية إذ إن الإنسان يبذل قصارى جهده في إشباع نهم جسده للطعام، وينسى تغذية روحه التي يصبح الجسد بدونها هيكلا لا قيمة له، يصبح طبلا يردد صدى الأصوات التي تخترقه، فالجوع التاريخي، جوع المرء إلى حرية وإلى امتلاك زمنه التي توالى عليه في الحرمان والجوع، ولعله جوع المبدعة نفسها إلى حرية التعبير وامتلاك حرية الذات، ويرى فوكو أن من يعمل وتكون وظيفته كاتبا، فإن عمله نتيجة عملية معقدة تؤول إلى بناء كيان يحاول المتلقي أن يعطيه وضعا اعتباريا واقعيا، ولكن ما يعده مكونا أساسيا للكاتب ومميزا له هو الإسقاطات السيكولوجية التي يلقي بها على النصوص وهي تختلف من مبدع إلى آخر[1].

أما القسم الثاني من عناصر تسريع السرد فيتمثل في التلخيص، وتتم الروائيات به مسيرة تحدي الرقيب، إذ يصرح بالزمن في التلخيص المحدد بمدة معينة؛ ليكون شاهدا على فعاليات الأحداث،وليضفي أيضا نوعا من الواقعية على أحداث العالم الورقي،ليصبح مرآة تعكس بعض جوانب المجتمع الذي يرصده المبدع وأحيانا قد يعيش فيه.

ويتم التعرف على التلخيص محدد المدة من خلال ارتباطه بقرينة لفظية تدل على الفترة التي تمت فيها الأحداث،وحفلت هذه المفارقة الزمنية بتمرد على التابو بشكل مكثف، مثل ما لمسناه في الجزئية الأولى من مفارقة التلخيص، إذ إنها حاكت الواقع بشكل مباشر من خلال أحداث كانت النسبة الكبرى فيها تشير للأوضاع السياسية في العالم العربي، من أحداث حزيران 1967،وحرب1973، والاجتياح الإسرائيلي للبنان، والحرب الأهلية اللبنانية، والحرب العراقية الإيرانية في الثمانينات، ودخول العراق للكويت في بداية التسعينات ومن ثم الاحتلال الأمريكي للعراق، وأسر الرئيس العراقي صدام حسين، وأحداث أيلول في بداية القرن الحادي والعشرين، مع وجود خصوصية تاريخية لبعض البلدان، إذ فصل في تواريخ

---

[1] ينظر: برادة، محمد، ما معنى كاتب، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع510، مايو،2001، ص26.

الثورات الداخلية والانقلابات السياسية وسجالات الاستقلال الفكرية واللغوية والحربية، مما أعطى الخصوصية الزمنية لكل الأحداث الزمنية الخيالية رغم تماسها مع الواقع الحقيقي الذي يؤكد دقة الوصف الزمني لتلك الأحداث وحقيقة حدوثها، لكن رغم هذا التماس مع هذه الأحداث التاريخية التي قلبت موازين العالم العربي والعالم الغربي رأسا على عقب بقيت السمة الخيالية الروائية هي المحرك الرئيس لها جامعة بين العنصر التشويقي والمراوغة الرقابية[1].

استغلت الدلالة الصريحة للزمن والتاريخ من قبل المبدعات لعرض الكثير من القضايا السياسية والاجتماعية والدينية، من منع النساء المضي في المظاهرات الاحتجاجية ضد الجرائم الإسرائيلية في فلسطين والعراق، كما هو حال النساء في بعض المجتمعات الخليجية ملامح وسيقان ملتوية - ومن كبت لحريات التعبير كحال بعض نسوة-رواية نون-...،وما يميز تحدي السلطات الرقابية في هذه الأحداث تنوع الوقفات الزمنية التي تم عرضها من خلالها نذكر على سبيل المثال ربيكا ابنة يوسف السعودي التي أنجبتها أمها من علاقة محرمة مع والدها السعودي، فلم تنسبها إلى اسمه بل نسبتها إلى رجل آخر بريطاني، وهكذا كلفتها الر وائية بمهمة مخالفة الرقيب السياسي والديني والاجتماعي، متسلحة بإحدى القوى المسيطرة في العالم-بريطانيا-.

تدور أحداث الحوار حول الرسوم المسيئة للرسول عليه الصلاة والسلام - في"شهر فبراير2006..كانت المظاهرة ستنطلق ...رفضت ربيكا الذهاب معنا، قالت لي بنبرة فظة "اسمعي يا سارة أوروبا جميعها تنظر إلى أنبيائها على أنهم غدوا من مخلفات الماضي، ...لماذا لا تلتمسين بعض العذر للأوروبيين في رؤيتهم للإسلام؟ لقد قرأت كتبا عديدة عن المرأة في بلدانكم المسلمة، ألم يكبلها الإسلام

---

(1) ينظرإلهام، حين كنت رجلا، ص 182صبح، مريم الحكايا، ص 88،مستغانمي، عابر سرير،ص27، 58، فوضى الحواس، 143 ، 236، 241، ذاكرة الجسدص 8، 115، 80،242لشيخ، مسك الغزال، ص 76لحرز، صبا، الآخرون، ص 191، حفني، ملامح، ص41سيقان ملتوية، ص 7، 68، 94ممدوح، الولع، ص 170، الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص104، الموجي، نون، ص59، 99، 115، 208، 317.

بتعاليمه الصارمة، وهي التي كانت قبل ظهور الإسلام تعيش حرة طليقة، تنتقل كما تشاء، وتحكم بلدانا شاسعة،وتزوج بمن ترغب بمحض إرادتها !!ألم...تقاطعها على رسلك ليس للإسلام علاقة بما يجري، الإسلام بريء مما يتردد باسمه"[1].

ويتضح من خلال متابعة المشهد إلى نهايته أن سارة التي خرجت على التابو الديني الاجتماعي، بعلاقتها غير الشرعية مع زياد-قد حمّلتها الروائية هذه المرة مهمة الدفاع عن الدين الإسلامي، ولا يخلو ما يحمل هذا التطور من مفارقة، تعرف تعاليم الدين وتتقنها، لكنها تخترقها بشكل يسمح بإقامة حد الزنا عليها "من خلال كتب كثيرة قرأتها في مكتبة أبي وجدت أن الإسلام منح المر أة حقوقا كثيرة،وأن المشكلة تنحصر في مناخ التطرف الذي توغل في المجتمعات العربية والمسلمة"[2].

يتحول الرقيب الذاتي لدى سارة رقيبا خارجيا يدحض ما قالته ربيكا وقد كانت حيلة ذكية من المبدعة أن حللت واقع المرأة العربية من خلال خرق للتابو الديني على لسان الآخر،م ما جعلها بعيدة عن أيدي الرقباء، إذ مثلت دور الرقيب الديني على لسان سارة، وأنصفت الإسلام لكنها شرّحت المجتمعات العربية، وفضحت سرها وممارستها الخاطئة بكسرها للحدود العربية والغربية.

وأما التلخيص المقترن بقرينة لفظية دالة على وقته وزمنه، فلم تقتصر على التلخيص السياسي، بل ظهر التلخيص الزمني لحوادث اجتماعية خاصة بحياة الشخصيات الروائية داخل النص .كذلك التاريخ الذي دونته ثريا يوم باعت نفسها مقابل المال"كان عمر ابني زاهي 3سنوات و3أشهر"[3]، وتلخص أيضا الأزمنة المحددة بوقت معين حوادث اجتماعية على روزنامة الحائط وفوق تاريخ 16حزيران، شفاه حمراء مطبوعة، موعد سفري، ...لن أندم على خطوتي هذه، إزاء الحالة الأمنية في لبنان "[4]، ويبدو الاستباق الذي طبع على اليوم الذي حدد للسفر جليا من خلال اللون الأحمر الذي يحمل دلالة الخطر والموت، قد يشي بنوع

---

[1] حفني، ملامح، ص94-95.

[2] نفسه، ص96.

[3] نفسه، ص39.

[4] الشيخ، مسك الغزال، ص76.

من التمرد لحمرته التي طبعت في عق ل سهى لا الورق، إذ قد تمارس العلاقة المثلية في بلدها أيضا لأن هروبها من نور بالسفر لا يعني شفاءها من ذلك المرض المثلي،فتحمل الكاتبة اللون الأحمر هتك حجب التابو.

يتضح مما سبق أن ثغرة التلخيص قد ساهمت في تسريع السرد وترميم ثغرات النص ملتحما مع ثغرات أخرى تس هم في ملء الفراغات وتدفع بالأحداث قدما نحو الأمام.

2.3.3 الحذف

يطلق على الحذف مسميات متعددة كالثغرة، القطع، الإسقاط، الإخفاء، الإضمار[1]، ويقصد به إسقاط فترة زمنية طويلة، أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، لذا فهي تعمل على تس ريع السرد؛ لأنها تغفل ذكر أحداث كثيرة تم حدوثها في الرواية [2]ويقسم الحذف إلى نوعين : حذف صريح يعلن عنه النص وحذف ضمني يتعرف المتلقي عليه من خلال تتبعه لمجريات الأحداث وتسلسلها زمنيا [3].

تأخذ بعض الأزمنة المحذوفة صراحة مكانة مميزة في النص، إذ تكون سببا في ظهور العديد من الأحداث التي تحاول الكشف عن المطموس في تلك المدة، مما يسرع في السرد ويثري المتلقي أحداثا وتشويقا، فشخصية البطل خالد في ذاكرة الجسد الذي ترك عام 1955م في حياته علامة لن ينساها حتى موته، لم يكشف عنها النص ساعة ذكره تلك السنة بل آثر إضمار خفايا ها، هذه الشخصية تروي ما مر بها من أحداث في عام كامل في مساحة لا تتجاوز ثلاثة أسطر، أو أقل، مستعينا بعلامة الحذف التي لاصقت العام دون وجود أي فصل بينهما "سنة1955...وفي

---

[1] ينظربحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156،جينيت جيرار، خطاب الحكاية، ص 116-119،رزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص 93، القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود، ص86.

[2] ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156.

[3] ينظر: جينت، خطاب الحكاية، ص117.

شهر أيلول بالذات،التحقت بالجبهة،كان رفاقي يبدأون سنة دراسية ستكون الحاسمة،وكنت في عامي الخامس والعشرين أبدأ حياتي الأخرى"[1].

ولعل سبب حرصه على كتمان ما مر به في ذلك العام هو الألم النفسي الذي سببه بتر يده اليسرى إثر إصابته في إحدى المعارك، إذ صرح في هذا الحدث على بعد صفحات من الحذف، وإذا ما تأملنا التصاق الحذف بتلك السنة لشممنا رائحة ما وراء السطور، فقد يكون سبب بتر يده ليس الإصابة، وخاصة أن اليد التي بترت هي اليسرى، ولم تكن اليمنى، ولعل الكاتبة كانت تدرك دلالة هذا التحديد؛ فلم يكن محاربا للفرنسيين حسب، لكنه كان يحارب كل الانتهازيين والوصوليين في بلده الجزائر، لذا آثر الصمت ليس خوفا من الرقيب بل لأن الصمت يكون أحيانا أبلغ من الكلام.

وعندما يحذف ما يقارب خمس سنوات من الأحداث في زمن حرج للعرب وهو زمن حرب حزيران 1967، فإنه يومئ بما وراء النص من تأويلات، "في تلك المرحلة أي في منتصف الستينات وأواخرها لم يكن على الجيش القيام بمهمات صعبة..عدد من الضباط...تحمسوا لمتابعة دروسهم، وتوجه معظمهم إلى كلية العلوم والسياسة"[2]، لا تخلو هذه الأحداث من روح السخرية،إذ تستهزئ المبدعة على لسان السارد من الأمة العربية وجيوشها ولا سيما الجيش اللبناني،إذ كانت تلك الفترة، فترة نقاهة واستراحة، فلسطين تحتل والعرب يتطلعون من خلف خوذهم وبنادقهم، ولعلها فضلت الحذف خوفا من الرقيب السياسي لأن ما ستفصح عنه لن يضمن لها ما سيحل بها فيما بعد،إذن يكون الحذف أحيانا هروب المبدع من الرقيب خوفا على نفسه أولا ونصه الروائي ثانيا،لذلك حمل الحذف ما هو أخطر وأهم من الكلام المباح والمصرح به .ويرى البعض أنه يجب أن تترك الحرية للأديب كي يعبر عن أفكاره وآرائه؛ لأن الكاتب يكتوي بنار الإبداع ونار الرقابة الذاتية ونار الرقابة الرسمية،فيجب أن يفتح الطريق أمام المتلقي المستهلك للأدب ليحكم على

---

[1] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص33.

[2] منصور، حين كنت رجلا، ص91.

تمادي ذلك النص وتجاوزه الخطوط الحمراء، ولا يترك الإبداع تحـ ت رحمة أذواق أصحاب المصالح والقرارات[1].

وتخفي بعض الحذوفات الزمنية الصريحة عن أشياء تخضع لسلطة الرقيب الذاتي لدى السارد، فلا تسمح له بذكرها لما لها من خصوصية لا يملك الحرية في سردهفلي السادس من شباط /فبراير وجب على الوقت أن يتعثر قليلا بالماضي،في مثل هذا اليوم سنة 1928 التقت" إيلزا تريولي ولويس آرغون هنا..على هذه الشرفة في السادس من شباط فبراير ولد شاعر عربي في بيروت اسمه آيس ..."[2]، يظهر من إضمار ما تم في عام ولادة آيس صديق (بان) التي خانت زوجها معه، والتعويض عن هذا الحذف بذكر أحداث أخرى حدثت لشخصيات أخرى في زمن ومكان مختلفين عن مكان ولادة أيس، استخدام الحذف ليسقط من خلال الأحداث التي أحلها مكان التفاصيل الحقيقية ليوم مولده؛ ليتمرد على التابو الاجتماعي بسرده قصة أشخاص لا ينتمون إلى النص، بل هم طارؤون علي الأحداث والتي في النهاية هي ذات الأحداث التي تمت بين بان وزياد، التي عمل الحذف على إبقائها حبيسة نقاط الحذف . وتخترق الساردة السلطة الذكورية التي تمكنه من الاستبداد على المرأة رغم تقدمه في السن "كان عيد ميلاده الأربعين،لقد دخل السن التي تجعل النساء يذبلن تحت قدميه "[3].وهكذا تهيئ الحذوفات الزمنية لظهور شخصيات ثانوية تؤثر في الأحداث.

أما الإضمار الزمني الضمني فخير ما يمثله من روايات هذه الدراسة رواية"بنات الرياض"لاعتمادها تقنية المراسلات البريدية عبر شبكة الانترنت، التي يشترط فيها ذكر تاريخ الرسالة .وتدور الأحداث في إطار زمني فلكي يمتد من2004/2/13م-2005/2/11[4]وكانت تتم أسبوعيا أي تبلغ مدة الحذف الضمني من إرسال كل رسالة الكترونية إلى الأخرى سبعة أيام، باستثناء الرسالة الثامنة

---

[1] ينظر:عزونة، جلول، تماهي الأدب والحرية، دار سحر للنشر، سوريا، ط1، ص8.

[2] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص37-38.

[3] نفسه، ص39.

[4] ينظر: الصانع، بنات الرياض، ص59.

الذي تعتذر الساردة لقرائها عن تأخر إرسالها بسبب مرضـــها، فكـــسرت روتـــين رسائلها الالكترونية التي واظبت على إرسالها كل يوم جمعه بأن بعثته يوم السد بت، ولعل في هذا تمرد على الرقيب الذاتي لديها الذي كان يحاصرها في خصوصية يوم الجمعة الدينية.

فقد احتوى بريدها على تمزيق لأوراق الخطوط الحمراء للتابوهات الثلاثـــة، إذ سافرت قمرة مع زوجها راشد إلى أمريكا، وتعلمت قيادة السيارة ومن ثم خلعت حجابها ودخلت دور السينما،وقرأت الأبراج الفلكية [1]، وتعاملت بها وكأن الـــساردة حرصت على حذف ثمانية أيام بدل السبعة المعتاد عليها؛ لتتـــرك لنفـــسها فرصـــة التراجع عن كسر التابوهات التي أخذت تزداد جرأتها فيها، واحدا تلو الآخر،خاصة أنها في الرسالة السابعة [2]قد عرضت شعرا لنزار قباني أثار حفيظة القراء معبرين عن آرائهم بإهدار دمها.

أما الحذف الضمني الأكثر خطورة في هذه الرواية،كان في الرسالة الأخيرة التي خالفت فيها كل رسائلها السابقة، لأنها لم تضع لها عنوانا الكترونيا، ولم تحددها بتاريخ معين، بل اكتفت بعنونتها ب "بيني وبينكم"[3]مما يثير التساؤ ل أنها قد بعثـــت رسائل أخرى لاحقة حتى تاريخ 2005/2/11.الذي أرخت به رسالتها قبل الأخيرة، وأظنها ترمي إلى أنها ما زالت تكتب وتبعث، وما مطالبتها بحق الخصوصية بينها وبين قرائها إلا دعوة للرقيب بأن يبعد جواسيسه عن ملاحقتها، انسجاما مع ما قاله أبراهام ماسلو من أن الإنسان"يتأرجح تحت ثقل رغبات ثلاث أساسية:الأمن والجنس والاحترام الذاتي"[4].

وتتأرجح أيضا مفارقات تعطيل السرد تحت ثقل هذه الرغبات مـــن خـــلال اعتمادها الحوار والوصف

---

[1] ينظر: الصانع، بنات الرياض ، ص60-64.

[2] ينظر: نفسه، ص52-58.

[3] ينظر: نفسه، ص317.

[4] لسون، كولن، خفايا الحياة، ترجمة :مجاهد عبـــد المـــنعم مجاهـــد، منـــشورات دار الآداب، بيروت، ص205.

3.3.3 الحوار[1]

هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية،ويجري الحوار بين شد خصية وأخرى أو مجموعة من الشخصيات داخل المتن الروائي،ويجب أن يتسم الحوار بالاقتضاب والتكثيف حتى لا تلتبس الرواية بالمسرحية، ولكي لا يضيع السارد والسرد عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وجمالية اللغة [2]،ويندرج الحوار تحت ما يسميه جينيت بالسعة، إذ يفرق بين المدى الذي يشمل الاسترجاع والاستباق والسعة التي تشمل الحوار والوصف[3] ،وتعادل مدة الزمن الذي يستغرقه الحوار على مستوى الوقائع الطوال المدة التي يستغرقها في السرد، أي تساوي زمن السرد بزمن القصة [4]، ولذا يساهم الحوار في تبطيء السرد، وفي إبراز العديد من وجهات النظر حول الموضوع الواحد في كثير من الروايات، وقد اتكأت الروائيات على هذه الميزة ليتهربن من المسؤولية الرقابية.

ويظهر في النصوص تحايل الكاتبة على الرقيب، إذ أتقنت لعب الأدوار، فالحوار يؤمن لها حرية قطع السرد بضمير الغائب ليتحول إلى متكلم تتحمل فيه كل شخصية وزر قولها،ومما يلاحظ في الحوارات التي تجري بين رجل وامرأة أن الروائية تسقط ما يثير زوبعة الرقابة على لسان الشخصية الذكورية، وكأنها تصبح في حل من أمرها، ومن نماذج هذه الحوارات ما دار بين سلاف وزوجها جواد الذي طلقها طلقته الثالثة، التي باعدت بينه وبين زوجته التي يحب، فيحاول التحايل على الرقيب الديني والاجتماعي قائلا:

"- أصدقاء شينوه عيني؟وبهذه البساطة؟كيف؟اشرحي لي؟قولي كيف أحول اشتهائي إلى زهد وبراءة؟صداقة يا بنت الناس !كيف؟ورؤيتك تحرقني لهفة وشوقا؟افهميني بربك!أنا أدمنتك يا سلاف إلى حد لا شفاء منك إلا بك...

---

[1] أطلق عليه مسميات أخرى كالمشهد، ينظر: مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص164.

[2] ينظر: راغب، موسوعة الإبداع الإبداعي، ص290.

[3] ينظر: جينيت، خطاب الحكاية، ص59.

[4] ينظر: العيد، تقنيات السرد الروائي، ص83.

-جواد أرجوك اخفض صوتك لا يمكن أن يسمع الناس ما تقول"[1].

إذا تأملنا المشهد من بدايته إلى نهايته تتكون صورة متكاملة عن سلاف الخجولة، التي لا تريد لأحد أن يسمع كلام جواد المليء بالرغبة والشهوة، وهكذا تتفق مع الروائية والساردة في إيقاع الرجل في شر ك البوح بمنأى عنهن، فقد تتواجه مع الرقيب بعبارات لحقها حذف يوحي بما يحويه من إصرار سلاف على اخفاض صوته، فتشغل هي هذا الاندفاع لديه لتفجر قنبلتها الرقابية عليه بعد طلبه أن يتزوجها مرة أخرى.

"- قلت لك مئة مرة إنني لن أغضب ربي

منذ متى صرت حجية تعرفين الحلال والحرام؟قولي..؟...هل اغير الشرع آتيك بإسلام جديد ؟وإذا كنت حجية فأمامك حل سنة وشرعه رب العالمين ...تزوجي فاضل...زواج صوري.

-أرجوك.كفى سخرية!

- بل أقول حقا،أنت تذبحيننا بسكين الحلال والحرام أكثر من المطاوعة.الدين يسر لا عسر!

ولكن الدين طالبك أن تكون حليما رحيما وتسكن إلى زوجتك لا أن تستعمل حقك في الطلاق كلما غضبت ولأتفه الأسباب حتى ضيعت فرصتنا معا ...يهزمك غضبك يا جواد...دائما"[2].

ولم تكن الروائية تميل دائما إلى تكليف الرجل بخرق التابو، بل نجد سحر خليفة- في رواية مذكرات امرأة غير واقعية-تحمل الأنثى على المواجهة مع الرقيب، ولكنها مواجهة حملت في ثناياها بعض ملامح المفارقة، ومثال ذلك المشهد الحواري الذي دار بين عفاف وزوجها، إذ طرح فيه الزوج مجموعة من الأسئلة لم تجب عنها الزوجة، واكتفت بالتزام الصمت الذي كان أبلغ من بوحها، فصار صمتها صوتا مدويا يخرق الأذن رغم سكونه،ومن ذلك ما تلته الساردة من مشهد دار بينها وبين زوجها الذي لا يتوانى عن الاستخفاف بها واهانتها:

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص137.

[2] نفسه، ص139. استمر الحوار على مدار خمسة عشرة صفحة.

وعّدنا إلى الغيرة موضوعه المفضل .وكنت أخاف من هذا الموضوع ومن مضاعفاته لأنها تقودنا إلى الحوار ذاته

-غيرانه؟

-لا

-تغارين

-لا

-تغارين لأنك لا تثقين

-.....

-بل أنت لا تثقين بنفسك

-....

-قولي أليس كذلك

-....

-لا تثقين بنفسك لأنك لا تساوين شيئا بدوني

-....

-ولأنك عقيم

-....

-ولهذا تغارين

-لا"[1].

من خلال استبداده اللغوي والمعنوي بالمرأة قرن وجودها وكيانها به، فهي دونه منزلة، وقد يكون صمتها ردا عليه، ولكن ما توارى خلف الحذف طوّر المشهد وجعل عفاف تنطق بما صمتت عنه طويلا، خاصة بعد أن نعتها بالعقيم إذ مس أمومتها وكسر أحلامها، وأنطق لسانها

"-لا أغار عليك بل منك، منك

وصاح بصوت كالزلزال:

---

[1] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص79.

-أين عيونك يا حضرة المفتش! هذا ما نلناه منك والله ميراث!"[1].

وتكشف عفاف عن حاجاتها بصراحة تريد العدل المجتمعي بينها وبينه فهي إنسان له حاجاته ورغباته وآماله مثله،وتجعل من كشف أسرارها طريقا إلى وطئها منطقة محظورة عليها يعاقبها القانون الرقابي الممثل بالزوج بأن يستهزئ من تربية والدها لها ومنحها حرية التعبير عن الرأي.

ويرى بعض النقاد أن ر وايات سحر خليفة تومئ إلى الصيحات النسوية دون أن تركز عليها في أعمالها على نحو مكثف "تركز نسبيا على دور المرأة الفلسطينية وحضورها في سياق هذه المجابهة،غير أن الأمر لا يرتبط هنا بصورة مباشرة بمسألة المرأة وحقوقها وموقفها الاجتماعي ومساواتها بالرجل "[2]،لعل في هذا الرأي ما يتنافى مع ما جاءت به الكاتبة، فمن خلال رصد المساحات النصية التي خصصتها للسرد في رواياتها الثلاث -الصبار،عباد الشمس،مذكرات امرأة غير واقعية-يتضح أنها كانت سوية الطرح والأفكار، ورغم طغيان هاجس الهم الاجتماعي في نصوصها إلا أن تلك القضية هي صلب الف كر النسوي الذي تسعى من خلاله إلى تحرير المجتمعات، ليكون تحرر المرأة تاما غير مشروط، لا تحكمه الظروف الاجتماعية المنهكة المقيدة بسلاسل الفكر التقليدي، والتي كانت سببا فيما وصلت إليه المرأة، وللتأكيد على أنها كثفت في روايتها طرح القضايا النسوية نقدم المشهد التالي الذي دار بين رفيف وعادل:

"-دعيني أمسك بيدك

-ابتعد، لا تحاول كفى .أكرهك، أكره نفسي وأكره ضعفي، استحق كل هذا . استحق.وقعت فيما كنت أخاف منه . صرت عبدة. تافهة، أحتقر نفسي، لماذا وتقتأصبحت واحدة ممن أستلم رسائلهن السخيفة في زاوية المرأة . أحزانهن تافهة، مريضة، تحمل عفونة الشرق وتذكر بأجواء الحريم، يعذبني، يصدّني، يحب عليّ، يتزوج علي يطلقني وأنا أحبه ماذا أفعل؟؟ بربك سيدتي أنقذيني من هذا

---

[1] خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص79.

[2] أبو نضال، نزيه، جدل المرأة والوطن والانتفاضة الفلسطينية في أربع روايات لسحر خليفة، مجلة تايكي، ع9، صيف2002، ص16.

الجحيم...كنت أقول ما هذا القرف وأكتب لها أشرح وأقول هذا عصر الثورة، كفي عن كونك حرمة، ابتعدي عنه، انسيه أعيدي اعتبارك لـ نفسك وانشغلي بما هو أرقى، ضعفك من مخلفات الدين وجواري الخليفة، حتى في الجاهلية المرأة أقوى ...وأنت في القرن العشرين وما عادوا يئدونك، إنجاز رائع، لكنهم أقفلوا باب خيمتك فادبرت حريتك"[1].

ولعل ما يحمّله هذا الحوار كفيل بأن يثبت أن الروائية كانت تعي مسؤولياتها تجاه تحرير المرأة، ومطالبتها بالعدل والمساواة، وتؤكد تتمة المشهد قدرتها على بناء صراع درامي بين الرجل والمرأة، لتنقل من خلاله واقعية المجتمع الذكوري الذي جعل منها"واحدة من المعذبات الساذجات...لم أعد حرة"[2].

وهكذا استطاع الحوار أن يوهم المتلقي بواقعية الأحداث،وسلطة الرقابة عليها، إذ تراوحت بين البوح والحذف،مما يشي بتفاوت الرقابة الذاتية والخارجية من مجتمع لآخر ومن شخص لآخر، كذلك كانت المفارقة الزمنية الثانية التي تعمل على تبطيء السرد.

4.3.3 الوصف(الوقفة)

تسعى الوقفة إلى "عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث(مجردة من الغاية والقص) في وجودها المكاني عوضا عن الزمن،وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا من تتابعها وهو تقليد يفترق عن السرد والتعليق " [3]،وهكذا تعمل على تعطيل زمنية السرد بدرجات متفاوتة تتراوح بين الطول والقصر،متأثرة بما تـ صفه من وقائع وأحداث وأشياء وشخصيات، إذ تجعل منها عنصرا تزويقيا يخرج من الزمن مع محافظتها على الهيكل العلائقي الذي تقيمه مع البنيات الحكائية الروائية،إذ تتماهى بها فتصبح كالفسيفساء يصعب فصل قطعها عن بعض [4]،ولعل ما تتسم به المرأة من دقة

---

[1] عباد الشمس، ص112.

[2] نفسه، ص112.

[3] برنس، المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، ص58.

[4] ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175-177.

الوصف،ووقفة تأملية في أدق التفاصيل قد انعكس على سردها، فجاء الوصف متغلغلا في نصوصها ملتحما مع بقية عناصرها مزوقا نسويا لا يخلو من أنثوية الوصف وشعرية اللغة.

تعددت مجالات الوصف في السرد النسوي إذ شملت العديد من عناصر البناء الفني، وظهر الاهتمام بوصف المرأة للرجل إذ جعلت مظهره الخارجي يؤدي لها أحد طقوس تمردها على الرقيب، فقد ساهم هذا النوع من الوصف في تغيير ساره لمظهرها، من مثل تغيير لون شعرها، وبريق عينيها وابتسامة شفتيها "قابلت راجل بجنن،نص فرنساوي ونص مصري،طويل وأسمر وبفهم في الميزيكا وبيحب الرقص لأوإيه...حنين كمان"[1]،لقد اخترقت بوصفه حدود التابو الاجتماعية والأخلاقية إذ ما أغفلت ذكره ومن ثم تعليقها بأنه يتسم بالحنان فيه من الدلالة ما يكفي عن التصريح.

وتصف نورا صالحا وصفا يحمل السرد دلالة استشرافية لما ستؤول إليه حالها معه، ودلالة رقابية إذ الحفاظ على التجاوز على الأخلاق العامة، والسماح لنفسها بالانجراف حول رغباتها الجسدية "جلست أمامه استمد من ثوبه الأبيض وغترة رأسه والمسبحة بين أصابعه هواء الحرية الذي كان يلفحني ...أخذت أفكر برغبة شديدة من الاقتراب منه ...إني قد فكرت قبل لحظات أن الزواج هو حتى أستطيع من خلالها الوصول إلى حب وعشق الآخرين "[2]،وقد ظهر الاستشراف من وصف المسبحة، وأصابع صالح، ولكن تظهر المفارقة في هذه الوقفة إذ كانت لمحة الدين التي بدا بها الوجه الآخر لشخصيته الحقيقية، إذ مارس أساليبه القمعية ضدها بعد أن تزوجها،وخرق كافة التابوهات.

وصورت الوقفة مشاهد للأمكنة من زوايا متعددة تعكس الجانب النفسي للواصف، إذ تلتحم مع المكان على نحو يصعب فصله عن الوصف حيث ينتج من

---

[1] الموجي، نون، ص181.

[2] الشيخ، مسك الغزال، ص95.

امتزاجها ما يسمى بالصورة السردية [1]،فتشكل هذه الصورة لوحة مكانية مـــشهدية، يحيط بها إطار لا تحكمه حدود التابو.

ينقل السارد صورة وصفيّة لشرفة منزل هادية صديقة د ارية التي تـــومىء صورة العصفور المرسومة فيها برياح التمرد لدى الصديقتين -دارية وهادية -،فكل واحدة منهما تهرب من واقعها،وتأمل في تغييره "من يرى نظام البيت لا يتوقـــع أن الشرفة تهوي هذا القدر من الجنون . اللوحات وأنابيب الألوان والكتب على الأرفف وفوق الأرض. البراللكهربائي بجوار البالتيه والأقلام والفحم ولفافـــات التـــوال . وبرطمانات الشاي والبن والسكر بجوار علب الرمل والحصى ...لوحة...عـــصفور رمادي شاحب...قد طار لتوه من القفص؟؟؟ نقاط دماء ساخنة كبيرة تتـــساقط مـــن الجناح الأيسر المكسور، فتلسع دارية عينـــا العـــصفور مثبتتـــان علـــى الـــسد ماء الرائعة،والجناح الأيمن يرتفع"[2].

ويستخلص من هذا التناغم التصاعدي في الوصف، مـــن وصـــف للمكـــان ومقتنياته، وتلاقي نظرات دارية والعصفور ورفرفة جناحه الأيمن، أمل دارية فـــي تغيير حالها وتحررها من القفص الذي حبسها به زوجها،وكـــأن الجنـــاح الأيـــسر المكسور هو المرأة، ورغم نزف ذاتها فهي دائبة البحث عن الحرية، تسعى لتكسير التابو الزوجي لتحلق عاليا، وهكذا حملت اللغة الاستعارية دلالات الخـــروج علـــى التابو، بل وصف المكان بالجنون، لأن ما ستقدم عليه دارية من مغامرات يتـــصف بالجنون والهروب من واقعها الأليم.

ويصبح وصف المكان معادلا موضوعيا لذات الشخصية ومعاناتها، تـــصف الساردة الشارع الذي تجلس فيه كل من لميس وميشيل في جامعة "عليشيه للبنـــات وقد اسميتاه شارع خمسة أو شارع الشانزليزية "ومن اسمه تفوح رائحة التحرر ولكن وصفه لا يوحي بالدلالة التي حملها اسمه "مجرد بضعة مقاعد خشبية،قديمة موزعـــة أمام بوابة الخروج رقم خمسة،وإذا بجامعة عليشة مجرد مبان آيلة للسقوط وشوارع

---

[1] ينظر: العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص66.

[2] الموجي، دارية، ص44-45.

مغطاة بقايا تمر جاف سقط من نخلات متراصة على امتداد طرفها بعد أن يئس من قدوم من يجنيه،وحتى بعد وقوعه،لم يجد من يرفعه"[1].

قد يحمل هذا الوصف استمرارية عزل المرأة السعودية عن المجتمع، فحتى الجامعة تذكرها بماضي المرأة، ومستقبلها، فرغم شموخ النخلة وكبريائها إلا أن نتاجها تساقط متهاويا نحو الأرض،لم يجد من يجنيه، وهذا حال المرأة العربية السعودية لديها من الخيرات الكثير لكن تبقى حبيسة أعراف مجتمعها التي تتركها تجف وتذبل دون أن تفيد أحدا.وحتى إن حاولت أن تثبت نفسها سيكون مصيرها كحال من ترتاد شارع الشانزليزيه يخطفها مجهولون فلا يعود لها من أثر في الوجود[2].

وعبر الوصف عن التشويق بشكل صريح إذ حمل الحذف الذي اقترن به دلالات كثيرة قد يخرج في إحداهما عن المألوف والمقبول، وتذيّل حياة وصفها للغرفة التي اغتيل عمها فيها "فندق الزيت،حيث غرفته التعيسة في الطابق الأول حيث الكمنجات وحكايات السهرات الماجنة،والحب الذي طير فخه،والسكر،والحشيش وأقاصيص ألف ليلة،وعذابه المقيت مع محبوبة و ...أشياء أخرى سيأتي ذكرها فيما بعد"[3].

وقد حفلت الأمكنة بوقفات تصويرية كثيرة سنعرض لها من خلال الحديث عن الرقيب والمكان حرصا على عدم التكرار،لذا سيحتل الفضاء المكاني بأنواعه المغلقة والمفتوحة سطور الصفحات التالية بعنوان"الرقيب والمكان".

---

[1] الصانع، بنات الرياض، ص56.

[2] ينظر: الصانع، بنات الرياض ،ص57.

[3] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص44.

الفصل الرابع

الرقيب والمكان

يعد المكان الروائي في السرد النسوي خاصة روايات هذه الدراسة أحد العناصر المتميزة التي أسقطت عليها المبدعة أبعادا سيكولوجية لشخصيات متعددة، فغدا المكان ايجابيا في تأثره وتأثيره بصرف النظر عن وجهة النظر التي تبناها إثر الانعكاسات النفسية للشخصيات والأحداث والزمن، فلم يعد المكان مجرد مساحات طبوغرافية ذات أبعاد وتصاميم هندسية، ترضخ لقوانين المقاييس والحجوم، بل أخذ يتطور كما الشخصيات النامية، يؤثر في الحدث ويتأثر به؛ ليشكل نظاما من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني،أو الجهد الذهني فيتحرر من جمود البناء الهيكلي والتقني ا لمجازي[1] ليتحول إلى وجود ايجابي واقعي، يثري الحدث ويزخرفه بزينة وصفية تجمله شكلا وأسلوبا.

ولم يقتصر التعامل معه على أساس أبعاد هندسية جامدة تخضع لرؤية هندسية فيزيائية، بل تحول إلى مسرح درامي، تتصارع وتتجابه فيه بقية العناصر الروائية الأخرى، ضمن حيز أرضيته، فيتلون ويتشكل متأثرا بصراعات سواء أكانت خارجية أم داخلية نفسية، فيخالف بذلك رؤية غريماس للحيز، إذ يعرف الحيز بأنه "الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة)انطلاقا من الامتداد، المتصور، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلا لاستمراريته ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة "[2]، ليصبح فضاء روائيا تستمد منه المبدعة بعض آليات عناصرها الإبداعية .

ونظرا للرؤية النسوية الخاصة للمكان،فقد لمسنا تعاملهن معه على أساس أنه جزء من الفضاء،ولم يعد المكان معادلا موضوعيا للفضاء كما ظهر لدى بعض

---

[1] ينظر:عثمان، اعتدال، جماليات المكان، مجلة أقلام، ع 2، شباط، السنة الحادية والعشرون، 1986، ص6.

[2] مرتاض، في نظرية الرواية، ص142.

الأدباء والنقاد[1]بل انطلقن من مفهوم رياضي الفضاء أكبر من المكان "[2]، وبهذا تجمع بين التشكيل الهندسي والحيز المكاني النفسي؛لتميز بين السلطة الرقابية البشرية، الزمانية، اللغوية، الحدثية الواقعية، الخيالية وسلطة المكان التي تحدد أبعاده الهندسية والنسبية، سلطة رقا بية تراوح بين الالتزام والانضباط أو التمرد والانحلال؛ ليصبح المكان أحد أقسى أنواع الرقباء، فحول ألفة المكان كالبيت مثلا إلى سعير جهنمي، وقد ينقلب الحال ويتحول المكان نفسه إلى سلطة دكتاتورية تستخدمها المرأة ضد الرقيب نفسه، فتترك العنان لنفسها لتبوح بما يتماس مع رقيبها الذاتي والخارجي، إذ اختلفت النظرة إلى المكان باختلاف الشخصيات ذاتها، مكونة فلسفتها الخاصة بها أثناء تعاملها مع الأشياء معتمدة على ما أفرزه الفلاسفة في هذا الشأن بأنه يجب إحراز معرفة مستوعبة للأشياء،فالمعرفة هي عملية تحويل "الشيء ذاته"إلى أساس التجربة العملية"[3].

وتأسيسا على ذلك يمكن النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث؛لأنه يصل إلى ذات الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية،فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذ ها،كما يعبر عن مقاصد المؤلف، فهو الذي يتحكم في تغيير الأمكنة الروائية؛ ليصل إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي

---

(1) ينظر لحمداني: حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ؛ المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1993، ص72؛ رتاض، في نظرية الرواية، ص 141، بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29، نجمي، حسن، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص30-51.

(2) حسين، خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة.الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، ع83، ط1، 2000، ص81.

(3) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص21.

في تركيب السرد والمنحى الذي يتخذه [1]فالمبدع كائن ايجابي "متفاعل متنبه متطور ومعايش لواقعه لا مفارق له أو متباعد عنه"[2].

ومما يلاحظ على بعض الأمكنة النسوية سيطرة إيقاع المعاناة والأسى والكبت والحرمان والحزن،فالسعادة لديها آنية وليدة اللحظة الراهنة،أما الحزن باق مستمر، يتسلل ويطغى على هنيهات السعادة، حيث تظهر أن الأسلوب المميز للكاتبة يرتبط ارتباطا وثيقا بأفكارها،وما تنطوي عليه طموحاته الرامية إلى التأثير في الوعي الاجتماعي بطريقة معينة "[3]،ولتوضيح هذا الإيقاع المكاني الذي صبغ الأحداث بمكانيته وزمانيته (زمكانيته) تم معالجة المكان من خلال قسميه :الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة.

وقد تعرضت هذه الاقسام إلى اختلاف في وجهات النظر حول التسميات،فكل يسميه حسب ما تمليه النصوص الأدبية التي يبحث فيها، مما يؤكد أثر فلسفة الروائي في بنائه المكاني [4]،فما نجده مكانا ايجابيا لدى روائي قد ينقلب سلبيا لدى آخر، وهكذا فطبيعة العمل هي التي تحكم نوعية التقسيم.

1.4 الأمكنة المغلقة

استندنا في تمييز الأماكن المغلقة عن الـ مفتوحة في السرد النسوي على عنصر الوصف الذي لازم المكان في معظم أحداثه، فبه تكشف النفوس عما يعتلج دواخلها من مشاعر، إذ قد تجعل من المكان المغلق في لحظة ما مفتوحا رحبا لا حدود له،لكن سرعان ما يعود إلى حاله المعزولة عما يحيط به، وكما يلتقط السرد أنفاسه بوقفاته الوصفية التي تعطل سير السرد، فإن الشخصيات تلتقط أنفاسها لتعبر

---

[1] ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص2.

[2] عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة، ص22.

[3] تشيتشرين، الأفكار والأسلوبدراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة :حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص21.

[4] ينظربحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79حسين، شعرية المكان في الـ رواية الجديدة، ص13الساا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ط 1، 1989ص 7-40، القواسمة، محمد، البنية الروائية في رواية الأخدود، ص87-90.

عن ذواتها من خلال وصف الأمكنة خاصة المغلقة، فيعرف الوصف بأنه : "الخطاب الذي يتعرض لتواجد فضائي،حيث لا يتدخل زمن الدال"[1].

ويقصد بالأمكنة المغلقة في هذه الدراسة :الأمكنة التي حملت دلالة انطواء الإنسان على ذاته،ووقفته معها وقفة تأملية تكشف رؤاه وأفكاره الفلسفية،مستغلة الانغلاق المكاني الذي فرضته الطبيعة الهندسية والعلاقات البنائية التي ربطته ببقية العناصر الروائية، وقد تراوحت هذه الأمكنة بين أربعة فضاءات مكانية هيالبيت،الحمام،السجن والمقهى،وقد ت م تقسيمها وفق هذا التسلسل لغاية قصدية، وهي الكشف عن التطورات التي يحدثها المكان في سيكولوجية الإنسان، بدءا بمنزله الذي يشكل نواة فكره،انتقالا إلى الحمام الذي يعمق إحساسه بكينونته، ومن ثم السجن الذي يجعله في صراع يواجه فيه الذات والآخر معا،انتهاء إلى المقهى الذي يفتح أفقه عما وراء دلالة تلك الأمكنة،في تذبذب لغوي فكري اجتماعي وسياسي...،يتماس مع الرقيب بشكل تصاعدي وتنازلي يتأثر بسلطة المكان الرقابية التي تسقطها عليه الشخصية في النص الإبداعي ،فيتشكل المكان ليأخذ ملامح إنسانية، ويمارس سلطات بشرية على كل من يدخل حيزه الجغرافي،وأولى تلك الأمكنة البيت.

1.1.4 البيت

يقال إن: "البيت يحمي أحلام اليقظة،والحالم،ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء"[2]،توحي هذه المقولة بدفء البيت،وسكينة قاطنيه،وسلام وأمن يعم بنيانه ومن يستظل به،وهذا واقع معظم البيوت،لكن السرد النسوي قد قوض أساسات بعض هذه البيوت،وجعل منها مكانا ينزل فيه الإنسان ولكنه لا يصلح للمبيت والسكن،إذ يخفي خلف جدرانه كتائب رقابية تشبعت بقيم ومبادئ ذكورية قضت

---

[1] علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص229.

[2] باشلار، لجستون، جماليات المكان، ترجمة :غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981، ص44.

مضجع المرأة،وجعلتها تسعى جاهدة لجعل البيت مكانا آمنا لكل ساكنيه رجالا ونساء،مخلخلة بنيانه وأسسه التي جعلت منها إنسانا مسلوب الإرادة.

وقد طورته المرأة لتحارب من خلاله الرقابة الاجتماعية والدينية والسياسية، رافضة فكرة أن البيت ركن المرأة الوحيد، أما الرجل فله حق ملكية بقية الأمكنة الأخرى بحجة القوة والتمكن،، فيتحول البيت إلى مكان خاص، ترتبط به المرأة بحكم أنوثتها، لذا غدا من الطبيعي أن تحمل الكاتبة المنزل انفعالات المرأة ضد تلك السلطات الذكورية، فشخصية المرء تحدد وجهة نظره التي تصنفه في صف الأقوياء أو الضعفاء أو المحايدين ،[1]فعلاقة الشخصية بالمكان علاقة جدلية "تبعا لظروف نفسية واجتماعية واقتصادية،إذ قد تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الند إلى الضد في ظل ظروف معينة"[2].

ويرتبط البيت في السرد النسوي بسلطة الأب أو الأخ أو الزوج فترتبط ذكرياتها أحيانا فيه بأحدهم؛ لأن السلطة بيده، مما ينعكس على اللاوعي لديها،فتشكل الذكرى لديها رعبا يملؤه الخوف، تسرد هدى في إحدى ذكرياتها خوف زوجها مصعب من والدها وأخيها فترة تقدمه لخطبتها، وكيف زاد خوفه عندما قابلوا طلبه بالرفض، مما انعكس على صورة المنزل في ذاكرتها "باتجاه الخوف أنام وأفرشه في الخزائن بين الكتب التي كنت اقرأها سرا ...عبر الباب الحديدي الأغبر الكريه، باب دارنا، أفتحه واجتاز الـ فسحة الرابعة ذات الكاشي المختلط باللونين الأسود والرمادي، أقفل الباب على الخوف وأرى صورته ...يخاف أهلي أخاف نخاف الخوف"[3].

لقد مثل البيت لهدى سلطة الرقيب، فقيد حريتها لتسترق قراءة كتبها بين جدرانه بسرية تامة، وتحتمل السرية أمرين إما خوفها من والدها الرقيب الذي صير أركان البيت الوجه الآخر لسلطاته الرقابية، أو قراءتها لشيء ممنوع يتماس

---

[1] ينظر: أبو النجا، شيرين، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع19، 1999، ص171.

[2] الفيومي، إبراهيم، المكان ودلالته، مجلة جامعة البعث، مج19، ع1،حمص،1997 ، ص119.

[3] ممدوح، الولع، ص93-94.

ورقابته،فتنعكس هذه المشاعر على المنزل، ويصبح كريها مغبرا سوداويا لا أمل في رماديته، لأن الخوف من الرقيب قد حفر الخوف في قلوبهم فالوالد مضطهد من المجتمع يعاني قسوته، و يخاف من الكلام الذي يقال عنه إذا ما زوج ابنته بشيوعي، وما يملك إلا أن يمارس ذات السلطة التي قمعته على أفراد عائلته، ولا سيما ابنته التي تحمل بذور التمرد في ثنايا ما تطالعه من كتب، وهكذا يصبح الخوف سلسلة من الحلقات المتصلة الممتدة، يسكن اللاوعي الإنساني وترى هيلين سيكسو أن اللاوعي مرتبط بالمضطهد وهو بذلك مرتبط بالأنوثي [1]، ولعل المضطهد لا يكون دائما أنثى، لذا نرى أن اللاوعي يرتبط بالمظطهد أيا كان جنسه ذكرا أو أنثى

وقد يجمع البيت الذي يزخر بالقمع والاستبداد الأنثوي ببوادر تمرد على هذا الواقع، ولكنه تمرد يتماس والر قيب بكافة أنواعه،وهذا ما ظهر لدى منى التي خصتها الساردة دون الشخصيات الباقية بشرف وصف منزلهم على مدار الرواية؛ لأنها ذاقت كافة أنواع الظلم من والدها فيه، عنف جسدي بالضرب والحبس، وعنف لفظي بترك عنان لسانه ينهال عليها بشتى أنواع الشتائم وأقبحها، وعنف نفسي لما تركته تلك الممارسات في نفسها، وبالرغم من أن وصف منى لمنزل أهلها، جاء عقب عودتها إليه بعد غياب دام ما يقارب ربع قرن، إلا أنه بقي محملا بذكرياتها المؤلمة التي حولته إلى قبر :"كيف ستضمنا جدران هذا القبر ثانية،وقد بعت نفسي،وهدرت شبابي،وقاطعت أرضي كي أقطع كل احتمالات اللقاء بيننا؟أحبس كل سنوات عمري الماضية كي لا تتفتح بين أبي وبيني قنوات التاريخ وبوابات الذكريات...كيف أتصدى لحدة الروائح التي توشك رأسي على بعثها من أدراج ذاكرتي العتيقة؟"[2]

إذن يصبح المكان معادلا موضوعيا لشخص والدها الذي يمثل سطوة مجتمع بأكمله، وتخص الساردة الغرفة الغربية من منزلهم بوصف مكثف متكرر يتواكب والأحداث، وقد خصتها بلقب أطلقته عليها "حجرة اليقين"، إذ كانت تلجأ إليها بعد كل

---

[1] ينظر:دن إي، سوزان، المكان كاتبا: موقع هيلين سيكسو في النظرية النسوية، ص101.

[2] بطاينة، خارج الجسد، ص9.

أذى يصيبها من والدها أو أخوتها أو حتى زوجها "الحجرة الغربية مربعة،وكانت تعرف بين أفراد العائلة بحجرة البنات،تتوسطها سجادة تركت"الصوبة"حروقا في وسطها، تحيط بثلاثة جوانب منها فرشات تميل إلى اللون الأزرق الغامق، تلاصق الشباك المطل على الجهة الغربية شجرة زيتون .شباك الغرفة الآخر عار "[1]، وكما يظهر من الوصف الذي جاء في بدايات الرواية استشرافات مستقبلية، يستغلها ليتعرف إلى بعض ملامح شخصية منى، إذ سمت الغرفة التي خصصت للبنات(بالغرفة الغربية)، ولعل وصفها بالغربية يحمل دلالات التحرر والانفتاح تيمنا بالغرب،أما اللون الأزرق الغامق فيوحي بالضيق وعدم الطمأنينة والضبابية، وهذا ما كان عليه حال هدى وأختيها (منال وسناء)، وبالنسبة لشجرة الزيتون التي ترمز إلى الجذور الراسخة والخضرة الدائمة،فلم تنعكس خضرتها على حياة منى التي كلما انتقلت إلى مكان أفقدها جزءا من نظارتها، ولكن تبقى هذه الغرفة بغربيتها هي الملاذ الآمن الذي عبرت من خلاله الشخصية حدود الرقيب لكثرة ميتاتها التي ماتتها فيها، فخلقت منها امرأة أخرى غير تلك الضعيفة المستكينة.

"كنت فترة أفضل سكن المقابر على سكنها،حجرة مليئة بصدى ميتاتي المتكررة التي عجنتني وشكلتني، وجعلتني أبصر البهجة التي لا يبصرها الأصحاء والسعداء والمرتاحون،حجرة القلق والشك التي حولت إيماني شكا،وضعفي قوة،وتراجعي تقدما...وأجبرتني على خلق عزلة أو انغلاق على الذات،مكنني فيما بعد من زيارة ينبوع الصفاء والوهج والألق "[2]،فتحول غرفتها إلى بيتها الذي ما إن تتركه حتى تعود إليه في معظم الأحيان [3]،وما تحولها إلى البحث عن ذاتها عبر فلسفتها الوجودية الخاصة بها، إلا رد فعل للممارسات التي حطمت ذاتها التي تريد إعادة بنائها.

---

[1] بطاينة، خارج الجسد ، ص13.

[2] نفسه، ص13-14.

[3] نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994 ، ص52.

و يحفز تطور الأحداث التي احتضنتها جدران هذه الغرفة منى لتتمرد على سلطة والدها، الذي أرغمها على الزواج بمحروس، مهددا إياها مستغلا ذهابها مع خطيبها إلى الجامعة لينفذ وعيده "-مش قادرة تصمي اجريك حتى تتجوزي، يقظة اقدمي جاءت مع يقظة لساني .صرخت في وجهه،وأنا أشعر بكرامتي تهان كل يوم.

يلعنك ويلعن محروس ويلعن الجيزة ويلعن هالعيشة معك .هو ما في براسك غير إلي بين الإجرين؟

أغلقت منى باب الحجرة الغربية وتركت والدها يصيح ويسب ويحاول خلع الباب"[1].

لقد عرت هذه الغرفة تمرد منى على والدها وسبه، وكشف أيضا عن الفكر الذكوري الذي ينظر للمرأة نظرة إغراء ورغبة، أي جسد بلا روح، عمق علاقتها بغرفتها ومهدت لإعلان تماديها على الرقيب الديني نكاية بالرقيب الاجتماعي المتمثل بسلطة الأب، الذي حدد موعد زفافها رغما عنها وإرغاما لها، بل كان مصيرها الحبس في ذات الغرفة، التي فتحت أمامها سيلا لا يتدفق بالأسئلة التي أخرجتها عن الإيمان ":أفتش عن الله،أطلب معونته، ينعدم بديلي الموجود فألجأ إلى شيء بدلا من اللاشيء، أشعر بصوت الله يموت في نفسي وتتبعث، بدلا منه، غريزة قاسية وشنيعة ترتد إلى الداخل كلما أدر كت عجزها عن إفراغ نفسها خارجي. سمعت نهيق حمار عرفت أن الشيطان ربما أقرب إلي من اليقينيات المعوّجة، تحدّثت إليه،شعرت بولادة مظلّلة وباردة برد السخرية ...طلبت مساعدة الشيطان"[2].

إن تخصيص هذا الركن من المنزل للبوح بمثل هذا التعدي والكفر بالذات الإلهية،الذي عبّر عن تمادي السادرة ليس على رقيبها الذاتي،بل تمادت على الذات الإلهية غير آبهة بعيون التابو الديني التي ترمقها،وقد يشي هذا الخرق بضعفها وعدم احتمالها للقيود التي فرضها عليها مجتمعها ووالدها متسلحين بعادات يدّعون أن

---

[1] بطاينة، خارج الجسد، ص92.

[2] نفسه، ص106.

أصولها دينية كعدم السماح للفتاة باختيار ا لزوج،أو حق التعلم،أو حتى حق التمتع بحرية ذاتها.

ولم تقتصر مواجهة الرقيب على منى،بل نقلت الغرفة العدوى إلى كل من يقطنها، فها هي سناء تتمنى في حوارها مع منى أن يموت والدها وتملك حريتها لتدرس التخصص الذي تريده لا الذي يريده والدها [1]ومما يثير المتلقي أن الر وائية تنهي حياة الوالد في غرفته إذ اختارت له مكانا مغلقا بعيدا عن الأعين، له خصوصيته التي جمعته بزوجته التي شهدت جدرانها على ممارساته الشاذة معها،بل والتفنن في تعذيبها حدا وصل بها إلى تشفيها فيه طيلة مدة مرضه،إذ صار يوم موته آخر يوم في صك عبوديتهن،ونيل حري تهن"لماذا يا أبي ضيّعت عمرك وضيّعت أعمارنا في انتظار موتك؟ "[2]، ويستخلص من علاقة أفراد العائلة ببيتهم أن الروائي وظفه كأداة للتعبير عن موقف الشخصيات ولاسيما الأنثوية من العالم[3].

ولا يختلف بيت زهرة – في رواية حكاية زهرة- عن بيت منى في سوء خلق الأب الممث ل للسلطة من عنف ضد إناث العائلة، ولكن يتميز بيت زهرة بأن خالف جميع قاطنيه دون استثناء قوانين التابو الديني، الاجتماعي والسياسي، فالأم خانت زوجها مع رجل آخر،كذلك أقامت زهرة علاقات محرمة،أما الابن فخان بلده،وبقي الأب الذي خانته نفسه، ودستوره الذي لم ينجح في تنفيذ بنوده جميعها، ومن الأحداث المثيرة للجدل في هذه الرواية تحدي الأم الرقيب الديني ومحاولة انتحارها إثر شك زوجها فيها،ولم تتبدّ أهمية الحدث إلا من خلال الإسقاطات التي رافقت مكان تنفيذه الانتحار "المطبخ"،"سمعت صوت والدي ...والله انت مجنونة يا فاطمة يا حرام‌الشوم،نظيفة،بلا عقل،وهي تقول :خليني بدي موت،ولا أعرف كيف وصلت المطبخ وشممت رائحة الكاز .وأخذت أولول وأبكي معها . ولم أعرف أين أقف وأين موقعي وأين عاطفتي ولمن عاطفتي"[4].

---

[1] ينظر: بطاينة، خارج الجسد، ص55.

[2] نفسه، ص215.

[3] ينظر: لحمداني، بنية النص السردي، ص70.

[4] الشيخ، حكاية زهرة، ص18.

أعطت حيرة زهرة المكان والحدث بعدا آخـــر،المطبخ والأم والأب مثلـــث ثلاثي الأضلاع يشكل الأما ن لأي طفل،أن يشعر بحنان والديه ويسد جـــوع جـــسده كأنه ملك الدنيا،وهذا ما افتقدته زهرة ولم تشعر به يوما،وفي اختيار الروائية المطبخ لتنهي حياة الأم فيه، من ربط بين مثل المجتمع الذي يرى المكان الوحيد الذي تملكه المرأة وهو المطبخ وبين سبب إقدامها على الانتحار التهـ رب من معرفـــة زوجهـــا حقيقة خيانتها، إذ تجمع بين الغرائز البشرية من طعام ورغبة لتوصـــل فكـــرة أن الإنسان جسد يحتاج إلى أن يشبع غرائزه بصرف النظر عن جنسه سواء أكان أنثى أم ذكرا.

وفي تطور أحداث المشهد نفسه وطلب الأب من الأم الحلف علـــى القـــرآن وضربها ضربا مبرحا مفارق ة، ففي بداية المشهد كان حريصا على حياتها ومن ثـــم يتحول إلى النقيض ليصبح حريصا على موتهـــا "ومـــا أن رأيـــت الـــدماء تغطـــي وجهها،حتى أخذت أشد شعري وأضرب صدري تماما كما كانت تفعـــل هـــي "[1]، ولعل في هذا إشارة إلى القمع التاريخي الذي تعرضت وما زالـــت تتعـــرض لـــه المرأة،فتكرار رزةهحركات أمها،هو دليل على الاستمرارية والتعاقبية .والاغتراب عن الذات والمجتمع الأبوي،فقد وقفت زهرة لا تستطيع تحديـــد موقعهـــا المكـــاني والإنساني والعاطفي،إذ واجهـــت اغترابهـــا وحيـــدة تجـــاوزت فيـــه اغترابـــات الرجل،"عانت من اغتراب مضاعف لم يعان منه الرجل بل كان سببه"[2].

وهكذا أخذ البيت يتشكل حسب نفسية السارد،لذا لجأت علوية صـــبح إلـــى تحويل منزل والد مريم إلى أن يكون الصندوق السحري للحكايات، فأطلقت علـــى غرفة مريم "غرفة الحكايا"، وتصف مريم بيتهم بأنه مكان ضيق رغم اتـــساعه لأن أمها منعتهم من دخول الصالون أو دخول غرفتها؛ فعاشوا جم يعا بحجة النظافة في غرفة والحمةأدرك سرسرسبة أمي بالنظافة هل لأنه صار لها جدران ومنزل ...أم أنها كانت تغسل ذاكرتها،أم شيئا ما في ماضيها أو جسدها أو تهرب مـــن حياتهـــا

---

[1] الشيخ، حكاية زهرة، ص18.

[2] عواد، محمد، الاغتراب المضاعف عند المرأة، تايكي، ع17 ،2004، ص129.

بالهاء نفسها بالنظافة؟ لست أدري،صرت أخاف من كل الأمكنـــة الفارغـــة مثـــل صالون بيتنا"[1].

ومما يلاحظ أن ارتباط وصف البيت بوالدة مريم يؤدي إلى ظهور خـــرق التابو الاجتماعي، لكن بلغة استعارية يصعب على المـــرء اســـتدراكها إلا بعـــد أن ينتهي من قراءة الرواية كاملة، إذ يكتشف أن الأم تريد أن تخلّص جسدها من كـــل آثار زوجها الذي مارس معها علاقته الزوجية بكل شذوذ؛ فشعرت باتساخ جـــسدها وكل ما يحيط بها، مما أدى بها إلى إسقاط مشاعرها على جدران منزلها الذي أخفى عيوب زوجها وشذوذه، فصارت الجدران بشرا تشعر بما يعتلج داخلها فرغم كثرة غسلها لها إلا أنها لا تصل إلى درجة النظافة التي تريـــد . لإحـــساسها بـــألم مـــن ينظفهاكيف تبرق وتزهو نظيف ة، ومن يغسلها جسده كلّه متسخ، فوالدة مريم تؤنسن المكان وتجعله متحدا معها، فالأنسنة المكانية من القيم الجمالية الفنية "لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنـــان صـــفات إنسانية محددة على الأمكنة .ويجعلها كأي إنسان تتحر ك وتحسن وتعبر،وتتعـــاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله"[2].

ويظهر الوصف السابق جنوح الأم نحو التمرد علـــى مجتمعهـــا بتقويـــضها سلطات زوجها، وإعلانها انشغالها بتطهير المجتمع المحيط بها، لعل عدوى النظافة تنتقل إليه، مستندة إلى الحائط لا إلى الرجل، متناسية ضعفه ا الذي سرعان ما يدّب في أوصالها عند سماع صوت زوجها، إذن تبقى أم مريم تبحث عن خلاصها لكـــن بصمت لا يسمع أحدا، وهذا ما ترفضه النسوية إذ تطالب المرأة بـــإعلان مطالبهـــا واستنزاف كل طاقاتها لنيل حقوقها.

وللبئر في منزل مريم حكاية كبقية حكاياتها، لكنها حكايـــة مـــشفرة م ليئـــة بالألغاز التي تحتاج من المرء عناء البحث والتنقيب "ذلك البئر القديم في دارتنا فـــي القرية بئر كان يبتلعني ويهوي بي إلى أسراره المغلقة، فأبتلع ماء مـــوتي "وتعلـــق

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص216-217.

[2] أحمد، مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنـــشر، الإسكندرية، ص7.

الروائية في هامش الصفحة البئر في اللغة مؤنث .واستعملت هنا بصيغة التذكير لدلالات مقصودة"[1]؛ ولولا ه ذا التلميح لما تنبه المتلقي إلى أهمية البئر الذي طغى على شكل البيت في الرواية رغم خصوصية غرفة مريم وحكيها الشهرزادي.

يثير وجود البئر تساؤلا، لماذا جعلت الرواية البئر جزءا مكونا للبيت لا يمكن فصله عنه، كأنه غرفة من غرفه الرئيسية؟ولماذا خصته بالتذكير؟ أظن أ نها كانت خدعة مدبرة من الكاتبة لتزعزع اعتقادات الرقيب وتقلب يقينه شكا، إذ صار البئر المذكر فحلا يستطيع الدفاع عن نفسه ضد كل من تسول له نفسه المساس به، والمفارقة أن البئر يحمل دلالة المجتمع ودلالة الرجل ودلالة المرأة، وتحول البئر إلى فضاء يطلع المتلقي من خلا له على شخصيات جديدة ودلالات جديدة، فتبدت القدرة الروائية جلية فيه لأن "الروائي المحترف:هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا،فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخر مثل الشخصية والحدث والزمان"[2].

وتشكل البئر من قسمين :حفرته العميقة، وعتبة بابه التي واكبت التطور الزمني ،وكان تطورها في كل مرة يقربها من مستوى سطح الأرض حتى سويت به، وكأنها بلاطة من بلاطاته، "حفر أبي البئر من أكثر من ستين سنة،قبل مد المياه إلى البيوت.غطاء ذلك البئر تطور مع تطور الأيام وأخذ أشكالا عديدة قبل أن يصبح بالشكل الذي انتهى إليه لتتساوى بلاطاته مع بلاط أرض الدار في فترات لاحقة"[3].وكأن الروائية تتخفى وراء غطاء عتبة البئر من الرقيب الاجتماعي،جاعلة إياه رمزا لمعاناة المرأة عبر العصور، لذا لجأت إلى الرمزية في اللغة وعدم المباشرة، كذلك الغموض الذي يخيم على ذلك البئر، فلخص غطاؤه معاناة المرأة اللبنانية في المجتمع والحرب، إذ كانت قديما مضطهدة مغلوبة على أمرها، لكنها تتمتع بقدر ضئيل من الحرية كارتفاع غطاء العتبة البسيط عن الأرض، وساهم تقدم الزمن الذي صاحبه تخلف في قيم بعض فئات المجتمع، بانحسارها إلى الوراء،

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص23.

[2] مرتاض، في نظرية الرواية، ص157.

[3] صبح، مريم الحكايا، ص25.

وتمسكها بعادات وتقاليد بالية كلما تقدم الزمن، بل طوروها من زمن لآخر مدعين التقدم والتطور، وما يدعونه من إعطاء المرأة حقوقها ومساواتها في التعامل ما هي إلا أقنعة تستروا بها بحجة التطور الزمني، بل صيروا الزمن حليفا لهم ليتفننوا في قمعها، وطمس شخصيتها وظلوا يخفضو ن عتبة البئر على نحو مواز لتخفيضهم عتبة حرية المرأة حتى سووا غطاء العتبة بالأرض، وفي هذا دلالة على رمزية الدالات المذكورة، وإشارتها إلى أن البئر في النهاية كهف المرأة ومؤشر على موقعها في المجتمع .

وفي هذا نقد لاذع للمجتمعات العربية عامة واللبنانية خاصة، ع لى المنزلة الدونية التي صنفت المرأة من خلالها إذ سويت ببلاط الأرض الذي يدوس عليه أفراد المجتمع الذكوري البطرياركي، ولخوف مريم من أعين الكتائب الرقابية في داخل المنزل وخارجه، عرضت لقضية قمع المرأة من قبل المجتمع، والرجل بأسلوب لغوي رمزي يحفظ لحكايات مريم نك هة التشويق الشهرزادي بأن يؤول المتلقي ما يفهمه من رموز بفضاءات لعلها تفوق ما قصرت عباراتها اللغوية عن البوح به.

وكوّن طبيعة المكان غير العاقل حيادية،إلا أن تعامل مريم في ذكرياتها معه لم يكن حياديا،بل أسقطت عليه أبعادا نفسية حولته إلى رقيب يبتلع من يحاول ا لنظر إليه، فكيف بمن يحاول أن يطفئ ظمأه بشربة ماء منه،فالمكان "بطبيعته غير العاقلة محايد بالضرورة،لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايدا في تعامله معه "[1]، وهذا ما حدث مع ابنة خالها الطفلة البريئة التي حاولت أن تكشف أسرار البئر، فالتهمتها مياهه كما يلتهمها المجت مع بذكوريته ،لكن بقي طوق نجاتها في يد رجولية أخرجتها منه،ورغم رؤية النساء القاطنات في هذا المنزل الطفلة تصارع مياه البئر إلا أنهن وقفن عاجزات يولولن طالبات النجدة مكتفيات بالصراخ والعويل [2]، وهذا ما أرادته مريم منهن، لأنهن جزء من المجتمع الذي تواطأن معه ع لى ظلمهن من خلال

---

[1] صالح، صلاح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1977، ص55.

[2] ينظر: صبح، مريم الحكايا، ص24-25.

خنوعهن واستسلامهن للسلطة الذكورية، التي صارت هي من تملك حق وهب الحياة له.

وقد سردت مريم في إحدى حكاياتها عن البئر الذي امتلك ست صفحات متتالية من وريقات النص، قصتها مع أمها والجنية التي تحرس عتبة البئر ،و ترى الأم أن الجنية تشج رأس كل فتاة تمد عنقها لترى أسرار ذلك البئر، ولم تمض هذه القصة دون مواجهة مع الرقيب الديني، بإصرار الوالدة على أبنائها أن يتلفظوا بالبسملة عند المرور بأي عتبة، ولو كانت عتبة لدخول الحمام [1]، وكأن الكاتبة أومأت من خلال هذا الإصرار إلى الستار الديني الذي يستتر المجتمع بـ ه؛ ليزيد من دونية المرأة إذ يتلفظ بالبسملة في مكان حرمت أن ينطق بها فيه،وتكشف مريم عن توارث المرأة الخوف من المجهول الذكوري "هذا الخوف من الغامض والمجهول، والآبار والعتبات،كله ورثته عن أمي ...كانت تدعونا إلى التعوذ كلما اقتربنا من عتبة البئر.أو أي عتبة أخرى ولا سيما التي يليها الماء "[2]، فيتحول البئر إلى الحياة وماؤه إلى إكسير الحياة وعتبته القيم والأفكار المجتمعية التي حصرت الحياة بالرجل،والعقبات التي تقف عثرة في طريق المرأة التي تنادي بالعدل والمساواة.

وما يوحي لنا بذلك التأويل ربط ماء البئر والخوف من عتـ بته بالخبز،فبالماء والخبز يستطيع الإنسان أن يحيا ويعيش، ويبقى في بعض المجتمعات النصيب الأكبر من الخبز للرجل، وإن أخذ معظمه زورا وبهتانا، وبأساليب غير مشروعة كالسرقة، ولعل الحكاية التي سردتها مريم عن تكليف أمها لأختها بخبز الخبز، وعدم السماح لأحد بالاقتراب منه، ومن ثم سرقة أخيها لمعظم الأرغفة والفرار بها، وغضب الأم من ابنتها وإنزال العقوبة ضربا، مما دفعها للركض مسرعة والتعثر بعتبة البئر وشق رأسها وتدفق الدماء منه، رغم أنها بريئة من فعل السرقة، يعمق الدلالة الذكورية للبئر والعتبة، وأن مصير من تحاول الخروج عن قانون الحريم يكون مصيرها وخيما من بنات جنسها أولا ومن عتبة البئر ثانيا.

---

[1] ينظر: صبح، مريم الحكايا، ص26-28.

[2] نفسه، ص 26.

وبهذا يحمل البئر دلالات رمزية مكثفة، سمحت للروائية أن تراوغ الرقيب بإسلوب لغوي استعاري رمزي، تعرّي من خلاله مجتمعها وما تعمق في وعيه من عنف ضد المرأة، فيصبح المكان معاديا لها، وإن كان ركنا من أركان منزلها الذي يحمل كل ذكرياتها الطفولية ببراءتها وفرحها وحزنها.

ويتكون البيت في أي مجتمع كان ومهما بلغ من التقدم والرقي والتطور أو التخلف والانحسار والتردي على ركن لا يستغني عنه الإنسان لأغراض تطلبها فسيولوجية جسده، وهو الحمام، وقد آثرنا أن نفرده كمكان مغلق مستقل عن البيت لما حمل من دلالات وأبعاد فلسفية وفكرية شيدت منه مكانا مستقلا بذاته، وعالما مليئا بالمفاجآت والمتناقضات، والسبب الآخر وراء فصلنا له احتفال بعض الروايات بحمامات عامة غير مرتبطة بالبيت، وتحميلها تصريحات تثير الرقيب، لما فيها من خروقات لهيبة الرقيب الاجتماعية والدينية والسياسية،ورؤية ذاتية للشخصيات التي كان الحمام مكانا لتبادل وجهات نظرها المختلفة.

2.1.4 **الحمام**

لا يخفى على أي إنسان أهمية احتواء المنزل على هذا الركن، فبه يتخلص المرء من فضلات جسده وأوساخه، بأجواء تسودها الخصوصية الفردية، وقد وظفت هذه الخصوصية من قبل الروائيات في إظهار البعد النفسي للشخصيات، وجعله الملاذ الآمن لتخليص الذات من مخاوفها وقهرها، دون تدخل من أحد، ولانكشافه على ذاته وتعريتها أمام نفسه بأبعاد الفكر الوجودي الفلسفي الذي تقاطع كثيرا مع الرقيب.

يتكرر إيقاع ا لهروب النسوي في معظم الروايات إلى الحمام، هروب من سادية الرجل، وما يحمله من قيم، وهروب المرأة من تقمصها لبعض صفات الرجل كما يحدث في الممارسات الجنسية المثلية، ولكنه هروب يخترق عالما جديدا يفضي إلى جعل الشخصية تتصهر في المكان ليصبحا شخصا واحدا، وبهذا تنفي ا لمقولة الأدبية"الشخصية تفيد باعتبارها القوة الرئيسية في الرواية "[1]بل يوازيها أحيانا

كولر، جوناثان، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة : محمد درويش، مجلة الأقلام، ع6، 1986، ص73.

قوى أخرى كهذا المكان الذي كسب كل منهما قوته بشكل تبـــادلي، فالشخـــصية لا تصل إلى ذروة قوتها إلا بتضافر كافة العناصر الروائية الأخرى معها.

ويرتبط الحمام بتأويلات تتأثر بأيد يولوجية الشخصية التـــي تتـــأثر مراحـــل تطورها النفسي بتواجدها فيه، فكلما "زاد المكان ضيقا حـــول الشخـــصية ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي "[1]، ورغم ضيقه وانغلاقه إلا أنه حمل جدرانه مسؤولية عداء الرقيب "لماذا يقترن الحمام في رأسي بالجنس؟ هل هي السخونة التي تفحمن مسامي ...لدي حاجة عضوية للماء والمني والكلمات، ثلاثة تنظم خربطتـــي وتساعدني على الحياة"[2]، إن تماسها مع الرقيب الأخلاقي، ووصفها لجسدها تحـــت رذاذ الماء وإقران الحمام بالجنس يحلل طبيعة ارتباط الرجل بـــالمرأة علـــى أنهـــا وظيفة روتينية، يقوم بها لحاجات بيولوجية جسـ دية دون الاحتفال بسيكولوجية المرأة وحاجاتها الجسدية والفكرية، لذا توظف الحمام ليعبر عن كبتها المريـــر وســـخطها على جسدها الذي مكن الرجل منها.

ويتحول هذا المكان إلى مكان لتطهير الذات من قذارة الفعل الجسدي الـــذي يوقعه في الخطيئة، فيصبح مكانا آمنا تخفف الشخصية فيـ ه من وطأة خرقها لرقيبها الذاتي والخارجي، وكأنها تعتذر عما بدر منها فتتحول زمجرة الرقيب إلى صـــوت يهدئ من روعها، "تركتها ومضيت نحو الحمام حيث بصقت قبلتهـــا فـــي حـــوض المغسلة، وتساءلت بحنق مما أتى بي إلى هنا؟ ولأي دافع؟ عدت لغرفتها وفي ذهني دقات ضجيج"[3]وكأن ما بـ صقته الساردة من لعاب قد طهر روحها وجسدها ممـــا تناوبت ومنى على تدنيسه بعلاقاتهما المثلية، فيتحول الحمام إلى مكان لإفراغ الذات مما يعكر صفوها ليصبح ركنا أليفا يجلب الراحة والسكنية لذاتها.

ويتحول انغلاق المكان وفرديته إلى مكمن لأســـرار الـــساردة تبـــوح لـــه بأسرارها، فتحوله إلى شخص تحدثه حديثا مستترا لا تسمع منه ردا، لأنها لا تترك له المجال لينبس ببنت شفة، إذ تكثف سردها وتموهه إذا ما كان سرها حول علاقتها

---

[1] المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص102.

[2] النعيمي، برهان العسل، ص51-52.

[3] الحرز، الآخرون، ص263.

المحرمة مع عمر أحتاج إلى الحمام إذا ...وقمت سريعا منفلتة من يديه، دخلت الحمام وأغلقت الباب ورائي ..وقفت قبالة المرأة ...أردد إنني لا أرى، إذا فلا شيء يحدث إنني لا أرى، إذا فلا شيء يحدث إنني لا أرى، وإذا فلا شيء يحدث ! لا أرى، لا يحدث! لا شيء! "[1]

يتضح تماس الحذف المتعمد بعد عبارة أحتاج إلى الحمام إذا ..." وصراعها الذاتي مع الرقيب، فيغدو الحمام وكأنه طوق النجاة الذي يعول عليه لتبرير تماديها بانعدام كشفها ورؤيتها لدواخل ذاتها النفسية، ولم تقصد الرؤية البصرية الخارجية، وبهذا يصبح الهدف من الكتابة النسوية الفضائية ليس تبيت نية جرمية هدفها الأساسي الاقتراب من الممنوع رقابيا في الوطن العربي، بل هي ظاهرة تستدعي التأمل والحفر فيها وفي نواياها [2]، كتلك التساؤلات التي أثارتها عن عدم وضوح الرؤية لديها وعدم فهمها لشخصية الآخر حتى تتعرف إلى ملامح شخصيتها التي تشوهت، فتحرير جسدها من سطوته الجسدية مقترن بتحريره -الرجل-من التراتب التاريخي، الذي أوصله إلى هذه الحالة المرضية المهووسة بالتنكيل بالمرأة على حساب هزائمه الشخصية مع مجتمعه الذي لم ينج هو أيضا من براثن قهره وظلمه.

مما حدا بالرجل أن يحذو حذو المرأة، ويتجه إلى الحمام؛ ليتعرف إلى ذاته بعد ممارسته العلاقة الزوجية التي لم تتجاوز الساردة في سردها لهذه العلاقة حدود التابو،بل وظفتها لتكشف عن الوجه الآخر للمرأة المستغلة لجسدها لتحقيق مطامعها الشخصية، مما دفع بزوجها إلى خروجه على الرقابة الدينية وكذبه وتقنعه بقناع الحب الذي فرضته عليه زوجته، مستنكرا لأنانية المرء في اندفاعه وراء رغباته التي تقوده إلى وضعه في مصاف الحيوانات :"عندما انتهى طبع على جبينها قبلة،أسرع إلى الحمام،أغلق الباب وراءه بالترباس وارتكن إليه . انتفض صدره بنوبة بكاء، دون نقطة دموع"[1].

---

[1] الحرز، الآخرون ، ص283.

[2] ينظر:سليمان،أماني،"حكاية زهرة"لثان الشيخ،البحث عن الصوت الضائع،تايكي، ع 17، 2004،ص132-136.

[1] الموجي، نون، ص332.

لقد اتضح ما أرادت أن تقوله الروائية : إن الإنسان بصرف النظر عن جنسه يعاني ويلات المجتمع المتفسخ الذي يرميه إلى أعماق نفسه؛ لينكفئ عليها باحثا عن خلاصه وحريته، لكنه بكاء دون دموع، فيه استهزاء خفي بأن معاناة الرجل مهما بلغت لن تبلغ ولو جزءا بسيطا من معاناة المرأة العربية في ظل هذه السياسات الذكورية، ورغم عدم احتفال السر د بوصف دقيق للمكان الخاص بهذه الأحداث، إلا أن إغلاق الباب بالترباس قد أغنى عن أدق التفاصيل، وأشار إلى الترباس الذي يحيط بالإنسان نفسه، ويغلق مدارك فكره عن السعي وراء الحقيقة، ولفت الترباس الأنظار إليه بما أثاره من توتر في تطور الأحداث اللاحقة، إذ اتجه حسام إلى البحث عن الحقيقة ولم يهدأ إلا بعد توصله إليها، ولعل ما قاله بورنوف يصدق على ما أردت الرواية أن تقوله، وهي أن يكتشف الإنسان نقطة وجوده قبل أن يدوس عليها الآخرون، وهكذا حول الوصف المكاني الأنظار إلى الوسط المحيط بالشخصيات دون رسم لوحات وصفية تصويرية لا تدع شيئا يفلت منها[1].

واستغلت بعض الروائيات الحمام وما يدور فيه من أحداث لتخرق التابو الاجتماعي والسياسي، ولتبث الأمل بغد مشرق رغم طول فترة المغيب، وهذا ما ألمحت إليه سحر خليفة في علاقة زوجية تمت بين زهدي الذي أطلق الإسرائيليون أسره، بعد أن ذاق فيه طعم مرارة السجن وانعدام الحرية وزوجته سعدية في ركن مغلق من المنزل لا تتعدى مساحته بضعة أمتار قليلة –وهو الحمام في بيته-.

إلا أنها حلقت بهم إلى الحلم بتحرير فلسطين، وبتفصيل تصويري لمعالم جسد الزوجة التي حكيت على لسان السارد الزوج، إذ اخترق بتضاريسها الجسدية التضاريس الجغرافية الإسرائيلية، حالما بأنه سيخترقها بسهولة اختراقه جسد زوجته"...شواطئ الأمان اليتيمة في بلد محتل، والجنس البشري يتكاثر رغم كل المصائب، ومتعة الشعب المضمونة، وهذا الكنز يذكرني بقلاع لا يغزوها دخيل،والأرض الخصبة تتلقف البذار وتحيله غزارة في الإنتاج والاستهلاك .وعندما يغيب منتج عن موقعه تجوع أفواه في مواقع أخرى وتتساقط الأساور عن الزنود

---

[1] ينظر: بورنوف، عالم الرواية، ص107.

المكتنزة"[1]،وما أرادت الكاتبة طرحه،أن الحلول الوسطى لا تجدي نفعا وأن المبادرة لا تكون إلا في أيدي أبناء فلسطين، وهي بهذا تبتعد عن المباشرة التي يؤاخذها عليها الآخرون[2].

وتصل ألفة الشخص بالمكان حد أن ينمو بينهما علاقة ود وحب؛ لتوفيره الأمن من الأيدي الممدودة؛ التي تسعى لانتهاك ذاكرة الجسد "انسللت مع مفكرتي إلى الحمام وسمعتني أفكر لا مفر منك أيها الحمام . أنت الوحيد الذي أحببته في أفريقيا، أنت والمعدات الكهربائية المرصوصة "[3]، ويتمكن هذا الحيز المكاني من أن يطلع المتلقي على ما احتوته هذه الـ مفكرة التي تلخص حياة زهرة، التي رافقها الإيقاع الحمامي في معظم أحداث الرواية، فكان دخول الملتجئة إليه يحلق بذاكرتها عبر الماضي لتسرد ماضيا، صدأته الانحلالات الخلقية والاجتماعية التي ارتبطت به، فتتذكر ضرب والدها لأمها واتقائها بطشه بحبس نفسها فيه، وتتذكر هر بها فزعة مذعورة جراء محاولة خالها البائسة معها وحماية نفسها بإغلاق بابه عليها،وتتذكر يوم بؤسها الذي صنفها في عالم المرأة بيولوجيا إثر استقبال جسدها للعادة الشهرية[4]، ولا تنسى أمنيتها الدفينة بأن يكون الحمام عالمها الدفين الذي يخلصها من زواج مرغمة عليه "اتركوني، أريد أن أنام وأنام لا أريد أن يحاسبني أحد على شيء اقترفته أو سأقترفه لو. أستطيع النوم على أرض هذا الحمام ...من الأفضل أن آخذ الحمام عالما لي فقط هذا الحمام في كل مسافات الأرض والسماء،حتى يسكت هذا الطرق المستمر فوق بابي ...،صوت زوجي وصوت والدي"[5].

---

[1] خليفة، الصبار، ص147.

[2] ينظر: نظامي، سمير، هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية، مجلة فصول، مج 16، ع4، ربيع1998، ص164-165.

[3] الشيخ، حكاية زهرة، ص29، وينظر: صبح، مريم الحكايا، ص292.

[4] ينظر: الشيخ، مسك الغزال، ص18، 27، 231،29.

[5] نفسه، ص115-116.

فكان باب الحمام درعها الذي تمردت من خلاله على سلطة والدها، وزوجها ومن يحيط بها، ورغم أن الحمام قد حمل دلالتين متناقضتين هما : النظافة والقذارة، إلا أن الكاتبة قد أسقطتها على عالم زهرة بشكل ساخر، فكلهم يدعون النظافة الأم والأب والأخ والخال والزوج لكنهم في النها ية يفيضون قذارة من خرق للرقيب وتهميش للمرأة، وتحطيم لأوطانهم التي لولا ظغائنهم الذكورية من أجل السيادة لما عانت بيروت ويلات الحرب الأهلية.

ويطور المكان من نمو الشخصية على المستوى الفكري و السياسي، وأساليب تملصها وهربهطن مطاردة الرقباء خاصة رقابة والدها ،الذي نعتته بالهتلري، فمارست بذلك شتى أنواع التمرد على الرقيب في عالمها المكاني الخاص، وتهيئ الساردة لهذه التماسات مع الرقيب باشمئزاز زهرة من إقدام أخيها باستغلال الطائفة السياسية التي ينتمي إليها؛ ليشبع نوازعه الإجرامية بالسرقة،وتصر على عدم مغادرة بيت أهل ها حتى لا يتمكن الآخرون من الاستيلاء عليه، ولم تتوصل إلى قرارها هذا إلا في خلوته ا المعهودة في ذات المكان -الحمام، "كل ما أتمناه الآن تنتهي الحرب حتى يصبح سريرنا سريرا آخر، وأدفن أفريقيا، ومالك وشاربي هتلر، كل ما أتمناه أن يتزوجني هذا القناص، وإذا رفض الزواج سأبقي على هذه العلاقة غير خائفة من حزام والدي الجلدي، لقد تقوقع ...فقوقعة الحرب جعلته روحا بلا قوة "[1]وهكذا يصبح المكان فضاء واسعا يستوعب الثورة والتمرد والخرق والتوبة والانكفاء على الذات، فيسقط تناقضاته على مرتاديه، فليس بالضرورة أن يكون المكان هو المتأثر دائما، بل يصبح أحيانا عنصرا مؤثرا يؤدي إلى اقتراب نهايات الرواية.

وتتكالب على المكان بعض العقد البشرية؛ ليستوعبها كاشفا سرها، موظفا الثقافة الروائية في التقديم للمكان، حيث يرسم بهالة فلسفية رؤية بعض الشخصيات للمكان كالتي رسمها خالد الذي عانى من قسوة المكا ان: "مثل روسو يمكن أن أختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتاب اعترافات مجيء إلى الحياة

---

[1] الشيخ، مسك الغزال، ص204، 205

كلف أمي حياتها وكان ذلك بداية ما سأعرفه من مآس "[1]،وينظر إليه أيضا بزاوية أرخميدسية علمية رياضية تدخل المتلقي إلى عمق المكان الداخلي، وهذا ما قدم خالد به لسرده ا لذي هيأه لحكيه عن يتمه المبكر، إذ فارقته أمه إلى الحياة الأخرى رضيعا متشبثا بها جائعا إلى حليبها، ليعوض عنها بمغطس الحمّام الذي يحتويه في فضاء مائي كجنين رافضا مغادرته خشية أن يفرغ من مائه، كما فرغت أمه من دمائها وهي تنزف لحظة ولادته، وليترك لذكرياته عنان البوح والمواجهة مع الرقيب السياسي والحديث عن يتم الأوطان، فهل يحق للوطن أن ييتم أبناءه تحت شعار الوطنية التي تودي بحياتهم على أيدي أبنائه المتناحرين المنقسمين طوائف ومنظمات تحارب نفسها ووطنها تحت شعار الوطن الذي يرمي "أولاده إلى المنافي والشتات...لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب فالأجوبة عمياء،وحدها الأسئلة ترى"[2].

أما انكشاف المرأة أمام جسدها العاري، فقد حرضها على نقض كل التابوهات الاجتماعية، إذ جعلها غريبة عنه تلعنه لأنه سبب شقائها، وسبب تفوق الرجل عليها تقول منلن :أمها وقريباتها من النسوة، قد عرين جسدها ا حتفالا باقتراب زفافها ليجهزنها إلى ذلك اليوم الذي وصفته الساردة "موعد دفني"، "شعرت بنفسي أدخل عالما آخر والنساء يقتلن فيّ الطفولة والصبا . أحوم في فضاء الغرفة وأراقب نفسي...لعنت جسدي.أنا أراقب العيون تغتصبني وكأن الأجساد لها ...لم أرجع إلى جسدي إلا حين أغلقت باب الحمام على نفسي وارتميت فوق البلاط تركت جسدي العاري يرتعش من الألم والخوف وربما الغضب والاهانة، أو القذارة والبردابتلع جسدي برودة البلاط .ليس هذا جسدي الذي أعرفه ...أقسمت ألا يلمسه رجل لست أشتهيه،وأقسمت ألا أخضع لمنطق الذكور والتاريخ والقوانين والعقود"[3]، ولعل هذا المقطع هو ما قصدت به الروائية أن يتصرف الإنسان خارج جسده،عندما يتحول الجسد إلى إرث اجتماعي تملكه العادات والتقاليد والقيم التي تحط من قيمته وشأنه وخاصة الجسد الأنثوي.

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص47.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص49، ينظر:نفسه، ص47-49، ينظر: الموجي، نون، ص16

[3] بطاينة، خارج الجسد، ص111-112.

لذا نجد المرأة قد رفضت فكرة الزواج لأنها تربطها بمن تبحث عن مساواتها معه، وإذ به يزيد من عبوديتها بإرغامها على سد رغباته الغريزية، فما يكون منها إلا اللجوء إلى مكانها الآمن لتعلن انطلاق أول مواجهة في طريق تحررها منه الذي رمزت به إلى تحررها من كل قيد يجعلها تابعة للرجل دون وجه حق، فالنسوية لم ترفض الزواج طلبا للمطابقة والمثلية بين الرجل والمرأة، بل كان الزواج هو رمز العلاقة التي تربط المرأة بمجتمعها الذي فضل الذكر عليها "حاولت ليلتها أن أكون عروسا مطيعة، لكن شيئا ما في داخلي كان يرفض ذكورته، دخلت الحمام، وأغلقت على نفسي الباب، فقد تخيلتني عاهرة تتعرى أمام أول زبون تحمله لها الطريق"[1].

إذن تتمكن خصوصية هذا المكان من تسليط الضوء على بعض مواطن الحرب النسوية ضد ظلم المرأة الذي قصدت من تحريرها تحرير المجتمع والوطن والإنسانية، وتبقى المبدعة في نهاية المطاف إنسانا "تعرفه وإن تفاوتت درجات معرفتنا به، فقد نعرفه عبر كتاباته، أو ما ينشر عنه في الصحف والمجلات، أو بالاستماع إليه من على المنابر"[2].

أما الحمّامات العامة التي ارتادتها كل من بطلات برهان العسل واكتشاف الشهوة وعباد الشمس، فقد حملت دلالات حضارية، رغم ما صرحت به من تجاوزات لخطوط الرقيب الحمراء، فالحمام العربي في تونس يكون المكان الذي تفصل فيه الساردة علاقتها الجسدية المحرمة بالمفكر، ومن ثم تحلّق عبر رائحة المكان إلى دمشق "دمشق مدينة طفولتي لم أذهب إلى حمام النسوان في تلك السنوات إلا مرات قليلة مع جارتنا الشابة لأن أمي كانت بعيدة عن هذا النوع من الطقوس"[3]، وكأن الروائية تقارن بين حضارتين لبلدين عربيين مختلفين (تونس وسوريا) لتتوصل إلى نتيجة مفادها مهما بلغ البلد من الانفتاح والانغلاق تبقى أمور الجنس طي الكتمان، حتى الأم لا تصرح لابنتها بما من شأنه أن يجعلها تتصالح مع جسدها الذي تجهل الكثير من خباياه الأنثوية، وتغيب عن المجتمعات ترك أ فرادها

---

[1] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص8.

[2] العقيلي، جعفر، كيف هي الحياة مع مبدع؟!، تايكي، ع9، صيف، 2002، ص120.

[3] النعيمي، برهان العسل، ص53.

للحكايات التي يسترقون السمع إليها "الحمام عندي مقترن باللذة بـــالجنس،ليس هـــو العري بقدر ما هي الحكايات التي تربيت عليها"[1].

وينقل مشهد طرفه الأول الساردة والآخر المدلّكة في الحمّام، تجاوز حـــدود عدد من البلدان العربية بشكل لا يخلو من السخرية ونوع من الا ستهزاء، وخـــرق التابو الأخلاقي بهدف خرق تابو ديني بشكل صريح دون لجوء إلى أي حيلة لغوية، أو حتى بنائية تعمد فيه الروائية إلى المباشرة في معظم المواطن باســـتثناء مـــوطن واحدعند الحديث عن العلاقات المثلية في الدول الخليجية -، يدور حوارهما حول زوج المدلكة الذي طلقتـ ه بسبب ضبط الشرطة له مع امرأة أخرى، فتمّ سجنه تسعة أشهر وهذه هي عقوبة الرجل الزاني في تونس، أما المرأة فعقوبتها ثلاثـــة أشـــهر، وتشكو المدلكة من المجتمع ونظرته الدونية إلى المرأة المطلقة فالخطأ دائما يلتصق بها حتى ولو كانت مظلومة، لذا لم تخبر المسؤول في عملها عن حالهـــا حتـــى لا يطردها من عملها[2].

وتبلغ ذروة المواجهة مع الرقيب الديني والسياسي عندما تعلّق الساردة على فتوى الخمينيأنّ التقبيل والمضاجعة والمعانقة ...ليست بزنا،بل تستحق التعزيز فقط المنوط بالحاكم"[3]، ولم تكتف بذكر هذه الفتاوى بل تطور المـــشهد للتحـــدث عـــن مواصفات كل من الزاني والزانية، معلقة باستهزاء لا تخلو نبرته اللغوية من التهكم، أنه بلد متحضر حتى في أمور الدين "بلد متحضر فعلا، لا جلد فيـــه كمـــا يفهمـــون القرآن الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهم مئة جلدة . والبـــدء بـــالمرأة طبعـــا أي بلد متحضر فعلا نجوت على الأقل من هذه العقوبة ...لو مسكوني أنا و المفكر في كل مرة اجتمعنا لأمضينا حياتنا وراء القضبان "[4]، ولعلها في حذفها بعد كلمـــة أي وضح رفضها لهذه الاختلافات في أمور قد فصل الدين فيها بـــنص صـــريح لا يحتاج إلى جدال أو مراء، ولكنها لم تفصح عن رأيها المبطن لنية استكمالها ثو رتها

---

[1] النعيمي، برهان العسل ،ص53.

[2] ينظر: نفسه،ص77-79.

[3] نفسه، ص79.

[4] نفسه، ص82.

على رجال الدين الذين يفسرون الدين على أهوائهم، فهي بهذا تصل إلى صلب قضيتها مشكلتها مع العقلية الرجولية لا الدين، فالدين ضمن لها حقوقها بل وكرم جسدها ولم يفرق في العقوبة بين رجل وامرأة، وأخذ المشهد يتجه نحو النهاية،لكن نهاية لم يسلم التابو فيها من تماد على حدوده. تحدثت الساردة عن صديقتها التي تغازلها صديقة لها منذ سنوات على أمل أن توفق في إقامة علاقة مثلية معها، فما لبثت الساردة أن التقفت الفكرة، ولتنقض هذا النزوع الشاذ،لكن بنزوع نحو دول الخليج التي اخذت تتسع هذه الظاهرة فيها،وهذا هو الموطن الوحيد في الـ حوار الذي ابتعدت الساردة فيه عن المباشرة، بل أوكلت المدلكة بتغيير (الكست) الموسيقي ليسمها أغنية خليجية "الله يا زين إلي حضرت غطت على كل الحضور،طلت علينا وأنورت ما بعد هذا النور نور"[1].

وكان تعليق الساردة على السرد فيه تلميح إلى تلك الظاهرة التي بدأت تطفو على السطح في بعض المجتمعات الخليجية "لم أعد استمع إلى الأغاني العربية منذ عصر المفكر، والأغاني الخليجية جديدة على أذني لماذا يعود إلي الآن بهذه الحدة بعد كل تلك السنوات "[2]، ولعل الكاتبة من خلال مقارنتها بين مجتمع تونس المنفتح ومجتمع بعض الدول الخليجية المـ نغلق أرادت أن تسلط الضوء على أن الانفتاح المبالغ فيه والانغلاق المبالغ فيه يصلان إلى ذات النتيجة الانحلال الاجتماعي والخلقي والديني في بعض الأحيان، والضحية في النهاية هي المرأة التي ترضخ لكافة الشروط الذكورية، ويبقى السؤال لماذا اختارت الروائية أن يتم هذا الحوار في بلد عربي منفتح على الغرب دون قيد أو شرط، ألحرية التعبير التي وصل إليها ذلك المجتمع،أم لتثبت أن تلك الحرية وهم، وخيال؟ إذ لم تستطع أن تعبر عن رأيها إلا داخل حمام قد يجري كلامها فيه مجرى المياه الجارية نحو الهاوية، ولعلها اختارت تلك المدينة وذلك الـ مكان خوفا من السلطة الرقابية وتهربا منها،فرغم مباشرتها في الحوار إلا أنها فضلت أن يكون حبيس جدران مكان يغسل الأجساد والذوات معا، و

---

[1] النعيمي، برهان العسل، ص90.

[2] نفسه، ص90.

يتضح من خلال ما جرى من أحداث خاصة في هذا الركن المكاني صحة مقولة جورج بلان"حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة"[1].

وتختلف وجهات النظر بالنسبة لهذا المكان من روائية لأخرى، فما رأته سلوى النعيمي، يختلف عما تراه بطلة فضيلة الفاروق : "في حمّام"دفوج"حيث يقودنا أن نتحمم كل يوم خميس ...كنت أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا بل لأنهن أكثر تحررا "[2]فارتباط الحرية بـ تحرر الجسد من ملابسه يؤسس لنمو نمط جديد من الكتابة النسوية وهي ما يسمى "الكتابة بالجسد"أن تكتب المرأة وهي تعي كينونة جسدها وتستغله ليكون قلمها الذي يحرر أفكارها، ليس انجرافا نحو الجنس على العكس تماما، استخدام الجسد كوسيلة للتعبير عن الروح التي تسكنه وما تواجهه من سجالات في هذه الحياة.

أما وجهة نظر سعدية للحمّام العربي في نابلس،فتوحي منذ بدايتها بالمواجهة مع الآخر، إذ اصطدمت بالرجل المسؤول عن الحمام، الذي كان يعلن انتهاء فترة الرجال، ومن ثم تنتقل لتصف الحمّام وصفا دقيقا ذاكرة بعض الطقوس الشعبية من احتفال النساء بانتهاء فترة نفاسهن وما رافق ذلك من طقوس احتفالية، تستبطن دونية المرأة التي خصها بها المجتمع، فكل ما تؤديه من طقوس في الحمّام بهدف إرضاء الرجل فقط لا غير، وقد أسقطت الساردة عفونة بعض مبادئ وقيم المجتمع على وصف المكان –الحمام-فعّن جيوش الصراصير التي تحـ تل حيطان الحمام فحدث، وعن الرطوبة والعطونة وشتى الآفات فاحك ولا تتحرج ...والبهو الذي كان محاطا بأصص الياسمين والريحان أصبح مرتعا للجرذان والبزاق والكوات الزجاجية التي تزين السقف بشعاع فضائي ...أصبحت الآن مزارع أعشاب الرطوبة وخيوط العناكب،وجحافل لا تنفك تذكربسمات الوضع الحاضر "[3].وكأن هذا الوصف قد لخص معاناة المرأة عبر العصور والمآل الذي آلت إليه الآن، وهل مثل هذا المكان يصلح لتطهير الجسد الخارجي، إذ من يدخله يخرج وقد ازداد اتساخا.

---

[1] بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

[2] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص94.

[3] خليفة، عباد الشمس، ص155.

وكلما تعمقت سعدية داخل المكان، أخذت الأحداث تأخذ بعدا آخر، خاصة لحظة قدوم خضر ة التي تجاهلتها سعدية خوفا من أن تظن النسوة المتواجدة معهن السوء بها، لما عرف عن خضرة من سوء أخلاق وتخل عن شرفها، ورغم محاولات خضرة المستميتة لتحفز ذاكرة سعدية على البوح بمعرفتها بها إلا أنها لم تفلح في تحقيق هذا الأمر إلا بعد أن أذاقتها النساء سيلا متدفقا من الضرب، بعد أن تمادت على الذات الإلهية، ومن ثم على أهل نابلس [1]، مما رقق قلب سعدية، وأخذت تدافع عنها رغم مجونها وفسقها، ففي النهاية هما امرأتان تعيشان في ذات المجتمع، تعانيان معاناة واحدة، صيرتهما ضدين متنافرين.

وقد ظهرت رغبة سعدية في التخلص من مجتمعها وآفاته إذ يعلق السارد بعدما أنهكت سعدية من الدفاع عن خضرة "مرت دقائق، ساعات، أشهر، سنوات، لا حساب للزمن، وهي ممددة على الأرض دجاجة مذبوحة تنزف غلبا وامتدت أيد تمسح وجههاموع تسيل على الجانبين، فلتغلق عينيها وتبتعد وليكن ما يكون "[2]، ولعل تواجد النسوة في الحمام يجعل هدفهن واحدا، هو تنقية أجسادهن من براثن الجهل والسعي وراء إرضاء الرجل كالجارية، أما خضرة التي اخترقت التابو الديني، فرغم فجورها إلا أنها الوحيدة التي شاركت في الدفاع عن بلدها؛ بتقديم العون للثوار، وكأن الروائية أرادت أن تصف حال المرأة التي تطأ قدماها حدود السياسة تصبح فاجرة؛ لأنها تعدت على حقوق ليست لها، فهي ملك للرجل دون منافس.

ومن خلال الإسقاطات المتعددة التي أسقطتها الشخصيات المختلفة على هذا المكان، سواء أكان ركنا من أركان البيت، أو ركنا عاما ترتاده مختلف الشخصيات من شتى المجتمعات، تبقى النت يجة واحدة مفادها أن تطهير الذات النسوية لا تجني ثمارها إلا بتطهير يعم المجتمع وكل ما يحيط بها، كذلك نجد حال من يقبعون في السجون، منهم من يعاني من سجن ذاتي قبل أن يكون سجين جدران الحبس،لذا

---

[1] ينظر: خليفة، عباد الشمس، 163-180.

[2] نفسه، ص174.

أخذ تطور المكان من المنزل إلى الحمام وحبسها الانفرادي يتطور ليصبح حبسا جماعيا.

3.1.4 السجن

يشكل السجن في السرد النسوي نقطة تحول من العالم الخارجي للشخصية إلى العالم الداخلي النفسي لها، ورغم هذا التحول إلا أن روايات هذه الدراسة لم تحفل بوصف دقيق للسجن-ما عدا رواية ذاكرة الجسد- فكان وصفا ظاهريا في أغلبه، لأن الهدف ليس السجن بذاته وإنما جوانيه الشخصيات التي يعود الفضل في تعرف المتلقي عليها للسجن، مما أدى إلى اقتحام الروائيات الذوات الذكورية، وكشفها، لمعرفة الأسباب وراء تشكل سيكولوجية بعض الرجال، فقد غير الاقتحام الجريء للمضامين الجوانية في ذات الشخصيات من شكل الرواية، مهمشا الشكل الكلاسيكي الروائي[1].

شكل تكرار السجن إيقاعا حدثيا وزمنيا وشخصيا، ففي كل مرة يذكر السجن تظهر شخصيات وأحداث وأزمات جديدة، تزيد من انغلاق المكان وخصوصيته، يوصف سجن "الكديا" في وريقات الرواية الأولى بحميمية وكبرياء، إذ احتضنت جنباته الثوار الذين ثاروا على الفرنسيين في مظاهرات "8ماي1945"التي كانت أول عربون للثورة "كان سجن الكديا وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة"[2]، فلم يعد السجن في هذا الوصف مكانا معاديا للإنسان بل ألفه ؛لأنه كان سبب تمرده على الرقيب السياسي، إذ انتشرت عدوى الوعي الـ سياسي بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام وبعد مضي حوالي مائتين وتسع وثمانين صفحة تحول السجن على لسان خالد الذي تولى سرد الأحداث إلى مكان معاد يعج بالممارسات البشعة التي تتمرد على جميع أنواع الرقيب لتطرفها ووحشيتها، إذ عذب الفرنسيون أحد رموز الثورة الجزائرية "بلال حسين" وقضوا على رجولته ونفوكلن" بلال حسين آخر الرجال في زمن الخصيان ...وكان المبصر في زمن

---

[1] ينظر:أبونضال، نزيه، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص30.

عميت فيه البصائر "[1]، وتزداد عدائية المكان عندما يصبح السجان ابن البلاد لا المستعمر، مما يقذف بمصطفى بن بو العيد ورفاقه أن يهربوا من سجن الكديا معلنين ثورتهم على سجانيهم، ورغم عدائية المكان إلا أنه كشف عن جوانيه ياسين الذي كتب بعد خروجه من السجن روايته نجمة "تلك الرواية الفجيعة، التي ولدت فكرتها هنا في ذلك الليل الطويل ...أذكر أن ياسين كان مدهشا دائما كان مسكونا بالرفض وبرغبة في التحريض والمواجهة ولذا كان ينقل عدواه من سجين إلى آخر"[2].

وهكذا صار السجن مكانا لإفراغ الذات من ذاتيتها، وإعلان وجودها الذي يسعى السجان إلى إقصائها بعيدا عن جسدها، وما يدعيه من إصلاح وتأهيل كان إثارة وتحفيزا على الثورة والتمرد؛ لأن المكان المعادي أصبح "صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنف الموجه لكل من يخالف التعليمات "[3].

ولما يعرف عن نزلاء السجن من اقترافهم جرائم متعددة في حق أنفسهم أو حق مجتمعهم أو دينهم تخالف القوانين الرقابية سواء أكانت الذاتية أو الدينية أو الاجتماعية أو السياسية، وصفة الانغلاق التي تزيدزنزانته من ضيقها والسلطة الرقابية داخلها وداخل السجن بالإضافة إلى الطابع الهندسي الذي يفصل النزلاء عن الفضاء الخارجي، فقد هيأت هذه البيئة الظروف المكانية والنفسية والزمانية للروائية لتحرر شخصياتها وتجعل من السجن ملاذها الآمن لتخرق من خلاله شخصياتها الخيالية حدود التابو بكافة أشكاله، وكأنها تتوارى خلف القضبان التي قيدت الأجساد البشرية لردع الكتائب الرقابية عن إيقاع العقوبة بشخصياتها على حساب أنهم أصلا قد نالوا عقابهم، وهنا تأتي المفارقة يعاقبون على خرق بسيط، وعندما يدخلون السجن، يتمادون في التماس مع حدود الرقيب، حتى إذا ما خرجوا منه كانوا على أهبة الاستعداد الجسدي، والنفسي للإطاحة بالرقيب ذاته.

---

[1] نفسه، ص322.

[2] مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص325.

[3] هلسا، المكان في الرواية العربية، ص38 .

ولا يستحق كل من ضمته جدران السجن أحيانا عقوبة الحبس، فيوجد الظالم والمظلوم؛ لذا كان انكفاء الفرد منهم على نفسه، ومن ثم تعايشه مع رفاق زنزانته من أهم المقاطع التي رصدتها الرواية النسوية ببعديها الخاص والعام، وبنظرة إلى العالم وحقيقة الأشياء لا تخلو من المفارقة الأرسطية التي اعتبرت حياته إخفاء للحقيقة من أجل الوصول المنهجي إليها [1]، وهكذا تحرك جدران الحبس نوازع النفس وتوقها إلى الحرية، فيلجأ السجين إلى تحرير ذاته حتى إذا ما خرج يحرر جسده.

وتتذبذب حياة الشخص داخل السجن من حال يتقاذفها الشوق والحنين للأهل، والحرية والغضب، والحقد على المجتمع الذي خصه بهذا المكان رغم اتساع أراضيه، وقد غلبت هذه الذبذبة على سجناء سحر خليفة في السجون الإسرائيلية، التي حولتها إلى معاقل ثورية تخرج رجالا لا يمتون بصلة للرجال الذين كانوا قبل دخوله، ومثال ذلك شخصية باسل التي منحت فرصة الإفراج والاندماج من جديد في العالم الخارجي "السجن للرجال يا باسل ... السجن للرجال يا أبو العز...أبو العز؟ شيء جميل. لقد أصبحت واحدا منهم، ما أروع أن تكون أبا لشيء ترعاه وتربيه وتحافظ عليه،وأبو العز جميلأجمل من كل ما قيل وكل ما سيقال "[2] لقد كان أول اصطدام لباسل مع ذاته هو اللقب الذي أطلقه السجناء عليه بسبب انضمامه إليهم، إذ شارك في الثورة ضد اليهود، وبصق في وجه ضابط إسرائيلي فكان مصيره ما آل إليه نزيلا في إحدى زنزانات السجون الإسرائيلية.

ويسجل السجن عالما قائما بحد ذاته "حكومة داخل حكومة "[3]، وفي هذا دلالة على ما يتم داخل السجن من خروقات للتابو، تتماس وما يتم خرقه من حدود الممنوع في الحكومة الخارجية، يخترق باسل المناضل التابو الديني والاجتماعي والسياسي بلغة تتروح بين المباشرة و التمويه يلجأ في أول أيام سجنه إلى سبّ

---

[1] ينظر:رشيد، أمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي،دراسة مقارنة بين " التربية العاطفية"لفلوبير و(البيضاء)ليوسف إدريس، فصول، ع4، شتاء، 1993، ص157.

[2] خليفة، الصبار، ص96.

[3] نفسه، ص114.

الذات الإلهية على صورة إذاعي يتقمص دور مقدم البرامج، ولكن دموعه التي بللت أجفانه سرعان ما حركها الرقيب الذاتي لتؤنبه على ما اقترفه في حق الذات الإلهية[1].

وتشرك الروائية جميع النزلاء في التماس مع الرقيب بتحريض من باسل وصالح فيصبح السجن مدرسة الشعب، ركن فيه محو الأمية، وآخر تحضير للإعدادية وندوات صالح المسائية الذي ينطلق من شعار العمل الجماعي لا الفردي، التي حولت شخصية باسل "هزت ثقته بنفسه وجعلته ينظر إلى الآخرين بإعجاب أكبربزجماتية، ديماغوجية، رأسمالية، شيوعية، اشتراك ية."[2]، فهذه الندوات تعطي الأمل بالغد رغم خروقاتها السياسية، وتحول السجن إلى مكان آمن على عكس الحالات الأخرى التي تغلب عليه من قتل لأحلام اليقظة وانعدام الشعور بالطمأنينة وتأنيب الضمير على ما اقترفه من ذنب أودى به إلى هذا المصير [3]، ويغدو السجن السياسي لدى سحر خليفة، وخاصة السجون الإسرائيلية، سجنا ذكوريا يعكس طبيعة المجتمعات التي يتحكم الرجل في اتخاذ قراراتها السياسية، ولكن يبقى الرجل منقادا إليه جبرا فحاله كحال المرأة يرضخون لذات الظروف، وينهلون المعاناة من ذات المعين.

وقد غير السجن من عقلية زهدي الذي أف نى العمل في المصانع الإسرائيلية صحته، فصار يطالع في زنزانته كتبا وأبحاثا سياسية حول التكتيك الإسرائيلي في المنطقة العربية[4]، مما خلق منه شخصا آخر يمتلئ بالعروبة والوطنية، وقد أثار السجن بعض الخروقات الدينية والاجتماعية كلجوء البعض إلى العادة السرية، وممارسة العلاقات المثلية، وإسقاط رغباتهم الجسدية على العديد من الأشياء التي يتعاملون يوميا معها كأنواع الطعام وربطها لاسيما بالقضايا الجنسية [5]، وهذا من

---

[1] ينظر:نفسه، ص115.

[2] خليفة، الصبار ، ص104.

[3] ينظر: باشلار، جماليات المكان، ص44-45.

[4] ينظر: خليفة، الصبار، ص105-129.

[5] ينظر: نفسه، ص98، 103، 104، 114، 115.

الآفات التي خلفها السجن في نفسيات نزلائه وهي آفات مرتبطة بالمجتمع الخارجي الذي يمثله المجتمع الداخلي الزنزاني.

أما الخرق السياسي فتم بصورة درامية فانتازية، إذ رفض الفدائي السوري أن ينفذ حكم الرفاق على أبي سالم الذي حوكم بتهمة اغتراف كمية أكبر من الحساء، فكان مصير الاثنين الضرب المبرح من بقية الرفاق، مما حدا بزهدي أن يخرق السياسة الخارجية من خلال وصفه لزميله عا دل: "يا خوفي أن يصبح كبقية الحكام وهو يأمر ونحن ننفذ،ويعيد التاريخ نفسه متخذا أسماء حسنى براقة ديمقراطية، اشتراكية، بروليتارية، ثم يرفع ستالين منجله ويحصد رقاب الملايين والجماهير تهتف وتصفر لرب العزة والقدرة "[1]، ورغم ما في هذا السجن السياسي من محاولات اليهود لإنزال أقصى العقوبات، وشتى أنواع التعذيب بسجنائها الفلسطينيين ومحاولة إخضاعهم إلى سلطاتهم، وتقويض سياساتهم بالقمع والتسلط وإجبارهم على الرضوخ [2]،إلا أن باسل لم يمثل لسياساتهم بل واكب مسيرة السعي وراء التحرر بعد خروجه من السجن فصار المكان جزءا من حياته يعود إليه مرارا حسب المواجهات مع إسرائيل.

و بهذا حمل السجن في العمل الروائي وظيفة بنائية؛ لإضفاء نوع من الواقعية الإيهامية على العمل، ووظيفة دلالية إذ عرّى العوالم الداخلية للسجون، وكشف انتهاكاتها الدينية والسياسية ...، وأبسط حقوق الإنسان؛ أن يملك الإنسان حرية جسده لا أن يستباح من قبل السلطة الأقوى، والتي تسعى لامتهان كرامة الإنسان وإنزاله منزلة دونية شهوانية تصل حد الابتذال الحيواني والغريزة الحيوانية، كما حدث في سجن أبو غريب [3]، وقرب أيضا الفرد من ذاته، وجعله يكتشفها، ويبنيها من جديد، متأثرة بتجربته وأزمات مجتمعه كلها، تلك الأزمات التي تكالبت عليه والقمع السجني الذي جعله يعجز أحيانا عن الدفاع عن نفسه أولا،

---

[1] خليفة، الصبار ، ص114.

[2] ينظر: فضل، سمر روحي، السجن السياسي في الرواية العربية، جروس برس، ط 2، لبنان، 1994 ، ص31.

[3] ينظر: الموجي، نون، ص330.

والاندماج مع الآخرين ثانيا [1]، ولم تغفل المبدعة النسوية عن عرض قضية المرأة من خلال السجن، ولكن ليست نزيلة فيه،بل من خلال علاقات إنسانية ربطتها بالرجل الذي يقع تحت وطأة انغلاق المكان.

ومن أمثلة ذلك، العلاقة التي ربطت كل من نوار أخت باسل وصالح ، تلك العلاقة التي حاربت من أجلها سلطة والدها البطرياركية، ونظرة المجتمع التي تملؤها الشفقة على حاله؛ لطول فترة حبس صالح التي تكاد تكون أبدية لن تزول إلا بزوال العدو الصهيوني[2]، مما ساوى بين المرأة والرجل في الحبس، هي حبيسة جدران مجتمعها الذي تماهي عفونة بعض أفكاره وعاداته عفونة جدران السجن، فهي تجابه مجتمعا بأسره، وهو يجابه حكومة بأسرها،فتكون النتيجة واحدة أن تحرر المجتمع أولا هو السبيل إلى تحررهم، ففي النهاية هما بـ شر يخضعون لذات السياسات الدينية والبشرية، ويجب عليهم الثورة الجماعية ليصبحوا متساوين متعادلين، ولكن يبقى القهر الفكري والاجتماعي ينال المرأة ويؤثر فيها بشكل أعمق من الرجل في بعض مجتمعاتنا العربية حتى لو كان الرجل حبيس السجن[3].

ويحفر السجن هوة لا يمكن ر دمها بين الأب وابنته؛ لسلبه حضن أمها الدافئ، الذي سكنته طيلة فترة غيابه في السجن،و ما أن يغادر الأب السجن فيصبح ذلك المكان سببا مباشرا للمواجهة الذكورية الأنثوية في مجتمع أبوي بطرياركي، مما نتج عنه تخلخل في بعض المبادئ والقيم الراسخة، والانحراف نحو الخطيئة الدينية، وممارسة الساردة العلاقة المحرمة مع منى، إذن قد ينعكس السجن سلبا على الشخصيات التي تربطها صلات بالمسجون، ويصبح السجن ممتدا لا تحيطه جدران أو أسوار، وتخرق الساردة أسوار التابو السياسي بسردها ما حل بوالدها الذي غاب في إيران ثماني سنوات متتالية، استق بلته بلدة القطيف بعد عودته في أحضان سجونها، و تسخر الساردة من معاملة الشيعة في السعودية، فهي فتاة شيعية

---

[1] ينظر: أبو نضال، نزيه، أدب السجون، دار الحداثة، ط1، 1981، ص78.

[2] تنظر: خليفة، الصبار، ص55، 163-171.

[3] تنظر: مؤذن، ماجدة، النقد النسوي في سوريا، المصطلح والتجربة، تايكي، ع 18، 2004م، ص38.

تعاني من التمييز العاطفي والأنثوي "أفكر مرات أنني لا أفهم ما حدث لأنني امرأة، النساء لا يفهمن التاريخ لأنهن لم يسجلنه والتاريخ مجرد شرطي فاسد يشترى بالما ل والقوة"[1]، ويتحول السجن الفردي إلى سجن جماعي، لا يرحم من يدخله، وثمة من حوله السجن إلى رجل ايجابي يسعى لتحرير المرأة من بؤسها، فقد علمه السجن مرارة الأسى والحرمان، وكيف إذا ما حرم المرء حريته؛ فإنه يفقد رغبته في الحياةفكان سالم عم منى الذي سجن لنهج تبناه في حياته أن خالف القوانين والأنظمة التي يمليها عليه زيه العسكري، وأفشى للفدائيين الخطة العسكرية التي ستودي بحياتهم حرصا على أرواح بريئة ستزهق دون وجه حق وبينة [2]، فكان نصير المرأة، وحليف منى ضد بطش أبيها بها.

4.1.4 المقهى

ويتجه الإنسان بعد أن يحرر نفسه من أماكنه المغلقة إلى أماكن يرتادها ظانا أنها أماكن مفتوحة، تساعده على التنفس بحرية،لكنه يجدها سرعان ما تتحول إلى منطقة مغلقة رغم كل الآراء التي تثبث انفتاحيتها، فكان المقهى مكانا آخر من الأماكن المغلقة التي خصص لها السرد النسوي حيزا مكانيا في نصوصه.

برز المقهى في جميع الروايات كمكان مغلق للذاتية التي أسبغتها عليه المرأة، رغم انفتاحها على الآخر الرجل فيه إلا أنها حولت انفتاحيته المكانية وتنوع شخصيات وجنسيات من يرتاده من النساء والرجال إلى مكان تلفح زواياه بالانغلاق والذاتية،مهمشة صفة الانفتاح المكاني، معتمدة على حركة الشخصيات فيه،وقد كانت حركة ضيقة تدل على ضيق المكان وصغر حجمه رغم رحابته واتساعه [3]،فقد تشكل فيه جوانية العديد من الشخصيات، مما زاد من ضيقه، فكلما ضاق المكان اتجه الإنسان إلى ذاته.

---

[1] الحرز، الآخرون، ص189.

[2] ينظر:بطاينة ، عفاف، خارج الجسد، ص

[3] ينظرلايل، لؤي علي، المكان في قصص وليد اخلاصي(خان الورد)أنموذجا، عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، مج25، ع4، 1997، ص245.

وتطغى سمة المكان على الشخصيات إذ ارتبط المقهى في المجتمعات العربية بسمة الذكورة، فلا يرتاده إلا الذكور الذين يبيح لهم المجتمع ارتياده، أما المرأة فمن غير الممكن ارتياده وإن فعلت كسبت ازدراء المجتمع وتعنيفه، لذا حرصت النسوية على أن تقتحم المرأة عالم الرجل مخلفة البيت وراءها [1]، فيقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي، بوجود سبب دائم ظاهر أو خفي يدفع بالشخصيات إلى اقتحام عالمه،يوجهه اختيار الإنسان الذي تحركه رغبة ذاتية ملحة [2]، تغلق المكان بخصوصية أنثوية تطغى على معالم المكان.

ويبرز حضور المقهى في الأحداث من خلال السرد المشهدي الذي يتم بين مرتاديه، ولقد أعان انغلاق المكان الـ سرد على الكشف عن الخروقات الاجتماعية والسياسية والدينية التي صرحت بها بعض الشخصيات أثناء تواجدها في المقهى، ويصبح نوع المقهى الذي ترتاده تلك الشخصية معينا على التمرد على الرقابة من مثل مقهى المثليين الذي خصص فقط لمن يمارسون هذه العلاقات المحرمة.

دعت ميمي المثلية ليال التي تقف موقفا محايدا من هذه العلاقة؛ إذ تميل إلى العلاقة الطبيعية بين جنسين مختلفين لزيارة مقهى المثليين.

"هل تذهبين؟سألت ميمي،إنه "نايت كلابعلى شاطئ في منطقة "المعاملتين"إنه في الظاهر مختلط لكنه في الواقع لل (GAY)خله النساء والرجال معا وفي الداخل يفترقان، ويصبح لكل جنس أجواؤه وممارسته.

-هل يوجد مثل هذه الأمكنة في لبنان؟

-أين تعيشين إذا؟

-مع من تذهبين؟

-طبعا معها، فهذه آخر ليلة قبل عودة زوجي وتريد أن نسهر معا.

-وأنا لماذا تريدين أن أذهب معكما؟ما هو دوري؟ألا تلاحظين أنك تخطيت الحدود؟...لا تهمني أموركن ولا يعنيني الموضوع"[3].

---

[1] ينظر:أبو النجا، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة، ص173.

[2] ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص91.

[3] منصور، أنا، هي، أنت، ص159.

وهكذا يرتبط المكان بالحدث الرئيس الذي انتظم الرواية من أولها إلى آخرها؛ وهو مناقشة قضية المثلية، ويصبح المقهى المسرح أو الإطار الذي تنمو وتتطور داخله الأحداث والشخصيات، والفضاء الذي ستناقش فيه الفكرة، ويعلن عنها في السرد [1]، ويوظف المقهى لعلاج صراع المرأة مع ذاتها التي تجد في الآخر الأنثوي بديل الرجل، إذ ترمز الروائية من خلاله إلى ضرورة أن لا ينكر الإنسان حقيقة العيش في مجتمع من الأنداد،لكن على أساس من المساواة والعدل؛ لذا لجأت المرأة إلى مثل هذا السلوك الذي يتنافى والقواين الرقابية؛ لتعطي نفسها شعورا بالمساواة في مجتمع حرمها منها، فترتفع معنوياتها، ولا ينكر أحد أن الإنسان إذا عاش في مجتمع "يجعله في إحساس دائم بامتياز الآخرين عليه، وبأنه بلا قيمة على الإطلاق، فإن من شأن هذا الإحساس ...أن يجعله مكتئبا وعاجزا شبه مشلول؟"[2].لذا ترفض المرأة أنوثتها احتجاجا على واقعها المأزوم وتؤكد ذلك بقولها:

"-...سأقتلك سأمتلك ماهو ممكن، ولكن من الصعب أن امتلك نفسي،أحببت أن أعرفها، ولا تتم المعرفة إلا عن طريق الآخر من الجنس نفسه، ولأنني أعرف الآخر لأنه يمثل النقيض...

-...لكن ما هو نوع النساء الذي يعجبك؟

-المرأة الأنثى، المرأة التي لا شيء فيها يذكر بالرجل"[3].

وهذه إحدى فوائد المقهى الذي يتسم بالرجولة، التي جعلت المرأة تخترقها بأن تعوض عنها بسلوك شاذ، وهكذا يتمكن المكان من تحميل الشخصيات وجهة نظره التي أكدها بتخصيص نفسه للمثليين.

---

[1] ينظر: السعافين، إبراهيم، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، ط1، 1996، ص165-167.

[2] رالش، جاكوبي، نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة : فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 269 مايو،2001، ص87.

[3] منصور، أنا، هي، أنت، ص169.

ومن فضائل المقهى إدخال شخصيات جديدة على الأحداث، ارتبط حضورها بالمكان الذي ظهرت من خلاله فقط، وتوظيفه للصدفة التي لا تتنافى ومبدأ السببية، بل كان محفزا لها، وسببا لتوضيح وجهة نظر الآخر الغربي بالمرأة العربية ومجتمعها، بجو تسوده المشاحنات التابوهية متأثرة بمشاحنات رواد المقهى من لاعبي ورق، ومحتسي المشروبات بأنواعها، ومنفردين بأنفسهم عن ضجيج العالم.ويبزغ فندق السحالي أمام بطلة بتول الخضيري بعد وصولها إلى لندن مباشرة بعد أن أودعت أمها المستشفى لتلقى العلاج، ولم تقدمه الساردة كبقية أماكنها في الرواية التي وصفت أدق التفاصيل فيها، بل اكتفت بالتمهيد لذهابها إليه، بوصف يعج بالتكهنات، والاستباقات التي صادفتها في الشارع المؤدي ناحيتهن، تقول في وصفها:"حدّى اللافتات تعلن عن افتتاح مدرسة ...إعلانات أخرى.الإيدز أسبابه ومخاطرهكيف تسوق متحف الشمع؟ هل تشعر بالوحدة ما رأيك برفيق يختاره لك الكمبيوتر،كيف تتخلصين من حملك دون ألم بيانو مستعمل للبيع "[1]ويظهر هذا التكثيف الوصفي تلخيص معظم ما ستمر به الشخصية جراء اقترابها من مقهى السحالي، ففي المستقبل بحثت عن عمل، ومن ثم مارست علاقة غير شرعية مع الشاب الذي تعرفت عليه ذات المقهى، لتتطور الأحداث تقوم بالتخلص من جنينها الذي حملت به من جراء علاقة غير شرعية مع ذلك الشاب، وهكذا تتحول العلاقة بين الأمكنة إلى علاقات إنسانية الأول يفضي إلى الثاني كالتسلسل البشري.

واحتضنت جدران المقهى مواجهة مع الرقيب السياسي بشكل اعتمد على الصدفة، ولكن بتخطيط مدبر من الـ روائية، إذ حملت الساردة مغبة معارضتها السياسية لما يتم في بلدها العراق من ممارسات سياسية داخلية وخارجية، متحالفة مع المكان ليصبح سردها يحمل دلالة صورية وصوتية فأجلست البطلة "الزاوية اليسرى من المقهى،تركته امرأة بدينة ..."[2]، وسردت مشهدا دار بينها وبين شاب لا تعرفه، حرص على الاستهزاء بلغتها العربية، وقراءتها الجريدة باللغة الانجليزية من اليسار إلى اليمين، مخالفة مبادئ القراءة والكتابة العربية من اليمين إلى اليسار

---

[1] الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص152.

[2] نفسه، ص154.

موظفة الحوار لخرق سياسي وردة فعل تؤكده زاوية المحل اليسرى"نعم إلا الجرائد فنقرأها من اليسار إلى اليمين"[1].

أما تسمية الساردة المقهى، "بمقهى السحالي"فقد كان استمرارا لما كانت تطلقه من ألقاب توضح العلاقة التي تربط الرجل والمرأة، إذ لقبت الرجل بالتمساح والمرأة بالسحلية، مسقطة شريعة الغاب على عالمها وقانون البقاء للأقوى، ولكنها تدحض هذه الفكرة، وتخص الـ مقهى بالسحالي وتقصي التماسيح رغم أن أغلبية من يرتاده من الذكور، مما يزيد من انغلاق المكان وتحميله رؤاها الذاتية، وحصره بقضاياها النسوية التي تعاني من هوس ذكورية المكان، حتى صار كل ما يحيط بها يحمل ذات الهالة القدسية الرجولية، فهي تزعزع هذه القيم الثابتة لتـ حرك الرأي العام عما وراء هذه الزعزعة.

ويهدف البعض من وراء ارتياد الأماكن إلى "اكتشاف مزاج الأمكنة وما تبثه روحها من ذبذبات استشعرها منذ اللحظة الأولى "[2]، فما عاد الجلوس في الزاوية اليسرى من المقهى هو السبيل إلى إبداء وجهة النظر من خلال المكان، بل اقتنع كل من حياة والرجل الذي كانت على موعد معه في المقهى على تغيير مكان طاولتها في الركن الأيسر" عاد اليسار مكانا لنا "[3]، وقد واكب هذا التغيير الذي ترك الخروقات السياسية والخلافات الحربية جانبا، تغييرا في مضمون الخطاب إذ تحول إلى خرق التابو الأخلاقي بلغة شعرية توضح علاقة الرجل بالمرأة ."أنت أشهى عندما ترحلين ثمة نساء يصبحن أجمل في الغياب "[4]، لكن هذا الانزياح الأخلاقي الذي غيب القطع منه جزءا كبيرا، خبئ وراءه مكر ودهاء الساردة التي ذللته لنقد شخصية الرجل الذي رمزت به إلى المجتمع الجزائري، وكذبه وتصديقه لما يبتكـ ر من أكاذيب تسوغ له انصياع المرأة له [5]، ولعل ما يستوحى من نديتها له وردها على اقتضابه

---

[1] نفسه، ص154.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس، ص140.

[3] نفسه، ص14.

[4] نفسه، ص15.

[5] ينظر: نفسه، ص16-17.

اللغوي بالتفوه ببعض الكلمات، وما تحويه من صدق وكذب إشارة إلى ضياع أفـراد المجتمع بين الصواب والخطأ؛ ليصبحا دستورا اجتماعيا سلب المرأة حقوقها.

وكعادة أحلام مستغانمي تحفل بثلاثيتها بتناصات تثري المكان وتعمق مدلولـه الهندسي والزمني فبهما تتحول الأحداث واقعا يستشهد به، فتضمن نصها مقهى "الميلك بار"ضمن سرد غلب عليه تقريع السياسات العربية، وتهميشها للمرأة وخاصة المجتمع الجزائري الذي جعل من المرأة جسدا تحركه العباءة التي قيدتها، فا لمرأة ليست بغطاء جسدها الذي وظفته أحلام بقصد منها، فهي لا ترفض الحجـاب الإسـلامي، ولكـن ترفض القيود التي حملتها العادات والتقاليد المتباينه للحجاب الذي يعزل المـرأة عـن العالم، وتذكر أنموذجا لامرأة سافرة "جميلة بوحيرد"وكيف اسـتطاعت بـسفورها أن تفجر مقهى يؤمه الفر نسيون أيام الاحتلال الفرنسي للجزائر؛ لتثبت أن امرأة فـي زي عصري قد تخفي فدائية [1]، ويغلغل هذا التضمين في اللاوعي العربي ليحـرره مـن أوهامه التي نسجها خياله حول المرأة؛ ليترك لها الانفتاح على العالم وعلى ذاتها، فهي كالرجل قادرة على أن تقتحم كافة المجالات، وتتم يز فيهـا، وبهـذا وظـف الخـرق السياسي ليصبح خرقا اجتماعيا بإسلوب غير مباشر، وحرر الذاكرة من سطوة المكان الذي تقيم فيه، بل رحلت إلى حيث المكان الذي يلائم أفكارها، ويعود بها إلى وطنهـا الحقيقي، وهذا ما يقدمه المقهى في بعض الروايات "يسوح بهم في ربوع أمكنة أتـوا منها وسوف يرحلون إليها"[2].

وهكذا تجسد حجم التمرد على الواقع الذي زاد من دونيـة المـرأة وامتهـان كرامتها في أمكنة مغلقة مختلفة، ساهمت في إظهار تمردها ورغبتها في تحقيق ذاتها وآمالها بأساليب تنوعت بتنوع المكان والعلاقة المتبادلة بينهما، كذلك نجـد الأمـاكن المفتوحة التي سعت لذات الغاية والهدف.

الأمكنة المفتوحة

تكتسب الأمكنة في الروايات النسوية صفة الانفتاح من خلال حرية التنقل التي يتمتع

---

[1] ينظر: مستغانمي، فوضى الحواس، ص171.

[2] النصير، ياسين، الرواية والمكان، الموسـوعة الـصغيرة، دار الـشؤون الثقافيـة العامـة، بغداد،1989 ، ص195.

بها الأفراد على المستوى الشخصي أو العام، وما تضفيه من إشارات تدل على الحرية الفكرية والانفتاح الاجتماعي والسياسي، وقد رصدت روايات هذه الدراسة مجموعة من الأمكنة المفتوحة، لكن ما سنعرضه منها هو ما تماس والرقيب حتى لا نخرج عن الموضوع الرئيس الأثر المتبادل بين المكان وبقية العناصر الروائية في التمرد أو الانضباط الرقابي، حسب ما يمليه المكان من حرية أو انغلاق، وتراوحت هذه الأمكنة المفتوحة بين مكانين هما المدينة والمقبرة.

1.2.4 المدينة

ظهر في بعض الروايات النسوية الفضاء المديني البديل للـوطن، إذ تمـت معظم الأحداث خارج حدود المدينة، الأم لشخصيات، نازحة إلى الدول الغربية؛ لما تمثله من تحرر وانفتاح، وعلو شأن المرأة فيها، ومعاملتهـا كإنـسان لا ك جاريـة مملوكة للرجل، حيث امتلكت المبدعة عنان قلمها لتعبر في ذلك الفـضاء المكـاني بحرية يرفضها المجتمع العربي لما فيها من مخالفـات لتراتبيـة وراثيـة ودينيـة وسياسية واجتماعية، حفرت جذورها في أعماقه، وأنجبت سلطات رقابية لا حصر لها، ولكن سرعان ما ينقلب هذا الحيز المـ فتوح ويتحول إلى جحيم يصلى ساكنيه إذ تبقى صفة الانفتـاح حكـرا علـى سـيكولوجية الشخـصية وطبيعـة الأحـداث إذ"يستحيل...جحيما حينما يتعرض الإنسان إلى هزة أو صعوبة ما"[1].

ولا تنفي صفة الانفتاح التي لاصقت بعض الدول الغربيـة، الانفتـاح عـن بعض الدول العربية كبيروت وتونس ا لتي تشكل على أرضها العديد من الأحـداث التي لم تخل من اللغة الجريئة الخارجة على الحدود المقبولة، وكان الفضاء المديني من أبرز الآليات التي عرضت لوجهات نظر العديد من الشخصيات حول المدينـة وما تحتويه من أفكار ابنائها وبناتها، فيرى كفاح الغليوني من زاوية موقعه في لندن وعبر لقاء صحفي أجرته معه شادن :"لا مكـان يـشبه بيروت،فريـدة هـي بـلا

---

(1) الشوابكة، محمد، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مج9، ع2، 1991، ص22.

مثيل،وحيدة.تتحدد علاقة الناس بالمدن من النظرة الأولى تنافرا أو عشقا ...علاقة البشر بالمكان غريبة،فحين تقرر أن تنتمي إليه،يفتح ذراعيه ويحتضنك"[1].

وتغدر المدينة أحيانا بأبنائها لافظة إيا هم إلى الخارج، متمادية على حقوقهم غير آبهة بالرقيب؛ لأنها هي الرقيب أصلا، محملة إياهم غربة الذات وغربة الوطن"هكذا هي قسنطينة تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار لتتخلى عنك، وتحتمي دوما بالصمت "[2]؛ لذا تقرر البطلة الكاتبة والتي قد تكون الروائية ذاتها أن تختار منطقة أخرى غير قسنطينة :"قسنطينة مخادعة وتتلذذ بآلام العشاق "[3] ،ولكنها تروي أحداثها في قسنطينة التي لم ترحم فتياتها من الاغتصاب على أيدي أبنائها بحجة الدفاع عن الوطن، ولم ترحم فتياتها من القتل بحجة الدفاع عن الشرف، ولم ترحم فتيانها من الحبس بحجة الحفاظ عليها، فكانت تدمي القلب بظلمها المرأة، وركوعها لسلطة الرجل بحجة المدافع عن الوطن.

لذا نجد الروائية قد اختارت باريس مكانا لأحداث روايتها "اكتشاف الشهوة"إذ تتضح دلالة هذا الاختيار من العنوان؛ فهي تتقاطع والخطوط الحمراء في مدينتها قسنطينة، وما كان منها إلا الفرار إلى باريس لترمي عبء الجرأة والانفتاح عليها، وتكسير الحدود التي اصطنعها المجتمع وغلفها بحواجز يصعب على الإنسان تجاوزها وحده، وتبقى الشخصية دائمة الهجس بموطنها الأم، وتقارن حاله بحال المدينة التي منحتها ما لم يمنحه إياه وطنها "للأسف كنت انتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين، وكنا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا، نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار"[4]، ولم تعش سعيدة حتى في بلاد التحرر والانفتاح؛ لأن الخوف الذي يغرس جذوره في الإنسان والمجتمع يلاحقه أينما حل، إذ تخاف شوارع باريس،

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص122.

[2] الفاروق، تاء الخجل،ص68.

[3] نفسه، ص89.

[4] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص13.

وتتخيل أن والدها وأخاها الياس قد يقتلانها ويطالانها حتى لو كانت في بطن أمها[1].رغم أنهم سبب بؤسها وهضم حقوقها وعنوستها؛ فانعكس هذا الأمر على مشاعرها لتكره كل من ينتمي إلى جنسهم الذكوري، وترفض فكرة رباط الزوجية معلنة ثورتها بانتهاك الحرمة الرقابية الدينية مقيمة علاقة غير شرعية في باريس.

وعندما يتكرر هاجس الشخصية بنظرة المجتمع لها لتجاوزها سن الثلاثين دون زواج، يزداد حنقها على الذكر، الذي بتواصلها جسديا معه يمنحها حق الحياة التي يفرضها مجتمعها عليها، إذ يرى أن المرأة العانس "هي المرأة التي تجاوزت- في عرف المجتمع -سن الزواج،دون أن تقيم علاقة جنسية مع رجل،بما فيها علاقة الزواج"[2] ، لذا هربت إلى باريس لتجد ما يمنحها ذكورية الحياةمتغاضية عن الدين والعرف والتقاليد.

وأما مجتمعات الخليج فعلى سعتها هرب ت المبدعة إلى أمريكا وبريطانيا؛ لتحرر ذاتها متجاوزة الإشارة الحمراء إلى ما دونها من خطوط أشد حمرة، إذ كادت أن تصل حد الإسراف والمبالغة في التمادي على التابو، لكنها سرعان ما تتدارك شخصياتها لتروض جموحها فتعيدها إلى حيث موطنها عبر ذاكرتها لتوازن أمورها التي تبقى خارج المألوف في المجتمعات الخليجية.

ولعل ظهور مثل هذه الجرأة في التمرد من قبل مبدعات خليجيات (صبا الحرز، رجاء الصانع، زينب حفني، ليلى العثمان)، يؤكد أن تضييق الخناق يؤدي إلى الانفجار الذي يحطم في طريقه الجيد والرديء؛ ليحرر نفسه من ضيق المكان وجدرانه التي أغلقت عليها؛ لتفر إلى الغرب غير ملتفتة وراءها بما سيتركه رحيلها من وصمة عار لذويها ومجتمعها، وهذا ما أردنه ليجعلن المجتمع يقف مع نفسه وقفة تأملية لعله يفك حصاره الطويل الممتد عبر العصور التي كبلت المرأة.

لذا نجدها في أمريكا تقود السيارة،وترتدي ملابس م لونة تاركة السواد، منطلقة تكمل تعليمها مقبلة على الحياة بعطائها واستقلالها المادي الذي حررها من

---

[1] ينظر: الفاروق، اكتشاف الشهوة ، ص14.

[2] ياسين، بوعلي، أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، اللاذقية، ط1، 1992، ص82.

التبعية الاقتصادية للزوج، عكس بعض البلدان الخليجية التي بنت أسوارا عالية تحيط بها أينما مضت حتى أنها حجبت ضوء الشمس عنها، ولكن لا ينطبق هذا الوصف على جميع مناطق السعودية فعيون الرقيب تتغاضى بإرادتها عن بعض التجاوزات التي في عرفها مجانية للصواب، لكن في عرف مجتمعات أخرى عين الصواب، فحضور رجال الهيئة في جدة ليس مكثفا كما في الرياض،وبهذا تصبح أمريكا بلد الحرية بالنسبة للساردة، فتتخطى حدودها مع والدها ثم حدودها والدين وتفر مع شاب أحبته، معلنة رفضها أن تعيش بحصار والدها الذي عاش في أمريكا أكثر مما عاش في الرياض [1]، ورغم ذلك لم يغير المكان ما رسخ في عقيدته الاجتماعية السعودية؛ أن المرأة مهما بلغت من العلم والقوة فهي ضلع قاصر، لا يجب أن تقدم على فعل شيء دون استشارة الرجل، لذا انتقمت منه بأن قوضت سلطته على يد رجل آخر، لتطلب منه في نهاية الرواية تطلب من والدها - أن تكتب سيرتها الذاتية بقلمه هو، لعلها تفهم وجهة نظره، لكن رغم هذه المحاولة لتتقرب من والدها إلا أنها أبقت على نديتها له وما يمثله من قيم مجتمعيه ذكورية، تقول في سردها ا: "سأبقى إلى الأبد امرأة لا تتنازل عن حقها، من أجلي، وأجلك وأجل أطفالي وأجل أولئك الذين أحبهم ولا أستطيع أن أصلهم ومن أجل ذلك تدمع عيني، ومن أجل ذلك سيبقى صوتي عاليا"[2].

وقد اختارت نهاية أحداث سيرتها ليلة رأس السنة في أمريكا، آملة أن تحقق أمانيها في الأ عوام السابقة،ولا تخفي هذه الأماني التي لم تصرح بها بأن تحرر المرأة السعودية من عبوديتها، وتصبح كائنا له حقوق مثلما عليه واجبات.

ويوجد من الروائيات من تركت السرد للوصف ليعبر من خلال لوحاته التصويرية عن تفاوت المجتمعات في احتوائها للمرأة، بل ولتكمل مسيرة بط لة الرواية نحو التحرر الذي لم تجده في بريطانيا رغم تحررها وانحلالها من القيود التي كبلتها بها العراق، و ماثلت بريطانيا في عدم تحقيق حريتها تقول البطلة :"هناك أمور تحصل ويخيل إلي أنني لا أفهمها تماما،الأثاث البريطاني الضخم القبيح يسد

---

[1] ينظر: حفني، ملامح، ص106.

[2] نفسه، ص446.

جميع وزوايا الصالون، شرا ئح من اللحم البارد، ولا وردة ريانة في قــدح أمامنــا، الفاكهة كأنها قطفت قبل ثوان لكنها بلا طعم ...إنني زوجة، زوجته، وهذا شــيء لا يطاق هنا، لن أحتمل ذلك لا بد أن أرى صورة وجهي في المرآة "[1]،فهي تتمرد هنا على المكان وعلى السلطة الزوجية التي زاد المكان من ربطها به، لذا انكفأت تبحث عن ذاتها؛ لترى صورتها الحقيقية في المرآة، فكان مصيرها أن اختــارت العزلــة لعلها تعبر بها شط الأمان.

أما أحلام مستغانمي التي استحوذت المدينة على معظــم أحــداث ثلاثيتهــا، ورغم انفتاح الجزائر على الغرب، لكنها فضلت باريس لتحطم فيها تماثيــل التــابو التي نحتتها مدينة قسنطينة،إذ ألبــست قــسنطينة أرديــة أنثويــة تتلــون بــألوان شخصياتها،محولة إياها بتراثها وعراقتها وجــسورها وقــدمها وتاريخهــا معــادلا موضوعيا يحكي المراحل التي مرت بها المرأة في الجزائر، التــي تــزداد قــسوة وجبروتا كلما مضى الزمن قدما،يقول خالد :"ها هي ذي قسن طينة...باردة الأطراف والأقدام،محمومة الشفاه،مجنونة الأطوار ها هي ذي .كم تشبهنا اليــوم أيــضا "[2]، فتصبح كتابة الوطن من خلال المرأة - من أكثر ما يميــز كتابــات مــستغانمي إذ"تصبح فيه حرية الكتابة عبئا وتحديا جماليا وإبداعيا،أكثر مما هي امتياز وعامــل مساعدة"[3].

ويرى خالد بعيني رسام أن قسنطينة منافقة، لا تعترف بالشهوة وإنما تأخــذ كل شيء خلسة، حرصا على صيتها كما تفعل المدن العريقة،لذا فهي تبارك أولياءها الصالحين والزانيين والسراق، ويستهزئ بأنه لم يكــن ســارقا ولا وليــا لتباركــه قسنطينة[4]بل كان رجلا مقداما يدافع عنها ويـ حبها حبه لحياة التي رأى قــسنطينة فيها،أما باريس التي مارس الفحش فيها من إقامة علاقات غيــر شــرعية،وتطبيق

---

(1) ممدوح، الولع، ص40.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص13.

(3) صالح، صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003م، ط1، ص192.

(4) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص142.

العديد من مبادئ الحياة الغربية التي تتنافى وقيمه الدينية والعربية، فعاش تلك الحياة، باريس لم تكن في رأيه منافقة فمارس طقوس الحياة الباريسية؛ لأنها تواطأت معه في كسر حدود التابو.

فالروائية تعبر عن أيديولوجيتها الخاصة، وموقفها من التناقض الذي يعم المجتمع الجزائري، يحرم المباح يحلل المحرم أحيانا،مما دفعها إلى اختيار خالد ليعبر عن ايديولوجيتها دون مباشرة، ذلك أن الرؤيا في الرواية الجيدة "تتبع من النص،وفي المتوسط تتحكم فيه،وفي الضعيفة تفرض عليه"[1]،لذا وافقت في التكوين الطبيعي للمدينة وجعلت جوادا يمثل جسور قسنطينة؛ لتصبح رؤيتها مزدوجة لا أحادية وفي ذات الوقت تدعو إلى ضرورة التفاهم الذكوري الأنثوي لأنهما ندين لا يمكن الحياة بدونهما،"الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل،كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري "[2]، لذلك خرق المعقول في رسمه الجسور مدعيا أنها حياة؛ ليذهب عبء الرقيب الذاتي عن نفسه، ولكنه في النهاية بتناقضاته التي دفعت بأبناء بلده أن يرموا الأبرياء من فوقها ليلقوا حتفهم في الهاوية بحجة الدفاع عن الدين الذي استباح لهم سرقة أعراض الناس واستباحتها واغتيال من يرونه أفضل حالا منهم[3].

وتلعب المدن دور المطارد للإنسان وإن اقترف كافة الجرائم فيها، فهي الملجأ الوحيد لتطهيره من ذنوبه، وهذا ما خصت به الروائية بلدها رغم ماضيها المأساوي إلا أن المرأ ة لم تعد تسامح لذا تبحث عن حل جذري لمشاكلها لتبقى متسامحة دائما،كحال مدينة زياد غزة التي أخرج رغما عنه منها بفعل الاحتلال الصهيوني، ولكنها تطارده "تطاردني تلك المدينة إلى درجة إخراجي من كل المدن"[4]كذلك هي المرأة ستطارد مدينتها حتى تعيد كيانها لها.

---

(1) الفيصل، سمر روحي، حدود التقنيات الحديثة في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع415، تشرين الثاني، 2005،متوفر عبر الإنترنت.

(2) مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص208.

(3) ينظر: نفسه،ص.209

(4) نفسه، ص211.

أما خالة مريم فتفضل أمريكا على لبنان، فالاجتياح الإسرائيلي للبنان والحرب الأهلية دفعت بأبنائها نحو نسيان دينه، والإطاحة بكل نواهيه ومنكراته، مما جعلها تجد الإسلام في دولة لا تدين به -أمريكا-"ما عاد فيني عيش هون...هونيك يا خالتي الإسلام المضبوط، هونيك شفت الإسلام عن جد النظافة، الترتيب، بيحترموا حالن وبيحترموا غيرن، والشيخ بالإذاعة الإسلامية كل يوم بيفهمنا الدين على أصوله، ليل نهار "[1]، إذن يبحث الإنسان عن احترام وجوده في أي مكان ولو ترك وطنه من أجله،ولم تكن المبدعة تسعى وراء إيجاد الحلول بأن يهجر كل من تظلمة مدينته إلى دولة يجد فيها نفسه،بل على العكس من ذلك قدمت هذه المفارقة ضرورة عملهم معا الرجل والمرأة في سبيل تحرير مجتمعاتهم.

إن خرق التابو في فضاء المدينة سواء المحافظة أو المنفتحة لم يكن إلا إحدى الحيل الروائية، تستخدمها الكاتبة لتجذب انتباه المتلقي إلى حال المرأة في المجتمعات العربية، التي صار منزل أهلها أو منزل زوجها مدينتها التي ترى العالم من خلالها في بعض المجتمعات،لذا أرادت أن تحررها لترى مدينتها الأصل، ولتنفتح على ما خلف الأسوار، ولتكن العشبة التي اجتثت في البداية لتخرج خارج الأسوار لتنطلق من بعدها أعشاب ممتدة تتجاوز كل الجدران،ولعل هذا ما عبرت عنه حالة نادية في قصر العجوز التي زرعت أعشابه فيها بذور التمرد على زوجها بالهرب والفرار من ملكوته وإن أدى بها الأمر إلى الموت، المهم أن تكون حرة،حتى ولو كانت مثل حرية الأعشاب بعد جزها، الذبول والموت :"ستجد هذه البقايا طريقها إلى الحرية خارج هذه الأسوار.وأنا!!سأبقي العشبة المنسية ...أي يد قادرة أن تجتثني من هذه الأرض "[2]، إن الحذف الذي ورد سابقا كان آلية قطعت به الساردة قولها، كان همزة وصل بينها وبين الحرية، إذ لم تعد منسية بل حررت نفسها بنفسها، لم تنتظر القدر الذي قد يخبئ لها ما هو أسوء من أسر زوجها لها.

وهكذا كانت المدينة محرضا للتمادي على الرقيب في أي دولة كانت، لأن الإنسان هو الذي يكسب المكان دلالته بعلاقة تبادلية بينهما.

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص232.

[2] العثمان، صمت الفراشات، ص29.

2.2.4 المقبرة

عندما يتحدث الإنسان عن المقبرة يتبادر إلى ذهنه بشكل عفوي الموت؛ لأن قاطني هذا الـ مكان هم من الأموات لا الأحياء، وكإيهام بواقعية الأحـداث صـورت المقبرة تصويرا مكانيا في العمل الروائي؛ لإثبات تماس الخيال الروائي بالواقع، وقد أخذت سمة الانفتاح من الشخصيات التي ارتادتها، وأضفت عليهـا مـن سـماتها لتحولها من مكان مغلق على موتاه إلى مكان رحب، يتـسـ ع لأن يفجـر الإنـسان مكنونات نفسه فيه، و يعينه على أن يخرق الواقع الذي يعيش فيـه مـستمدا مـن خصوصية وروحانية المكان والحياة الآخرة ومصير الإنسان دعما لاستمرار تحقيق مآربه وتنفيذ آماله.

ومن المفارقات التي استخدمت المقبرة للكشف عن ذكورية المجتمع والتمييز بين الذكر والأنثى،استمرارية هذا التمييز والخرق بعد الممات وتحرر الروح مـن الجسد،وهذا ما سردته مريم في إحدى حكاياتها الجسد، إذ اهتم أهل ضيعتها بالمقبرة حتى أصبحت متنزها لزوار الموتى، ولم تعد مكانا موحشا مقفرا بل أحاطـت بهـا البساتين والأودية، وتسرد حال عمها المختار ا لذي تجاوز عمر الرابعة بعد المئـة وزوجته التي تكبره بعامين، يحفران قبرهما تحسبا لقرب انتهـاء أجلهمـا، فحفـر المختار لزوجه قبرا في السفح أما قبره فيعلوه مكانا، ودار بينهما مشهد حواري تـم فيه خرق من الكاتبة للعقل الذكوري الذي لا يتنازل عن ترهاته حتى وإن كان على حافة قبره فتسأل الزوجة زوجها:

"-وأي قبر إلي؟

-أكيد هيدا إللي تحت

-يعني بالحياة يا مختار إنت فوق مني وبالموت كمان؟

-إي شو لكان شوف هالحكي شوف، إي عال عال !وين هيبتي، وشو بقولو عنـي أهل الضيعة"[1].

---

[1] صبح، مريم الحكايا، ص64.

ويتم هذا المشهد قصة (كميل الأخوت)الذي كان ينام في قبر المختار، ولما علم المختار بذلك أغلق القبر ببلاطتين ثبتهما بالاسمنت، ومما يثير التساؤل لماذا كلفت المبدعة(كميل الأخوت) بخرق حرمة قبر العجوز وزوجته؟ وجعلته ينام فيه مرات عديدة قبل أن يكتشف أهالي الضيعة أمره،ومن ثم ثورتهم عليه، لعلها قصدت أن كل الأهالي ميتون والوحيد ا لحي هو كميل، فقد أعمت تقاليدهم الاجتماعية بصيرتهم، وحولتهم إلى أجساد دون روح، ولن تؤثر فيهم إذا ماتوا أو بقوا أحياء ففي كلتا الحالتين هم أموات لانعدام بوادر التغيير لديهم، ولعله تقنعت بجنون كميل لتكسر التابو الديني وحرمة المقابر، إذ كان كميل يلجأ إليها بعد أن تدفعه نبيهة إلى ممارسة الجنس معها، فيأتي بخطيئته لينام فيها [1]، ولعلها تقصد أن العدالة السماوية لن تغفل عن هذه الأفعال بل سيحاسب الجميع ذكرا كان أم أنثى على حد السواء

وتكشف المقبرة عن ظلم المرأة للمرأة فأم مريم ترفض أن تدفن بجانب أمها،بل تفضل أن يكون قبرها بجانب قبر أخيها،لما لاقته من أمها من اهانة أضيفت إلى إهانات الزوج والعائلة،فلم تحفل حياتها بذكرها حتى أنها لم تقرأ الفاتحة على قبرها ولو مرة واحدة في حياتها[2].

أما القبور الألمانية فقد عادت بالساردة إلى القبور المصرية والحضارة الفرعونية، لتحكي متجاوزة خطوط الدين الحمراء ناقدة الفهم الخاطئ للدين، إذ حفر رؤية سارة لقبر جدتها في أعلى التلة المطل على مناظر جميلة في ذاكرتها لترى المكانة الدونية للمرأة في مصر، وتتذكر الحضارة الفرعونية ومكانة المرأة الرفيعة فيها، وكيف أن الممارسات الشعبية الخاطئة هي التي أوصلت المرأة في مصر إلى ذلك الوضع المتردي من سلب لحقوقها، وعودة بها إلى عالم الحريم، مقارنة من موقع قبر جدتها في أعلى التلة الدال على مكانة المرأة التي وصلت إليها في ألمانيا، وقبور الفراعنة وشموخها وموقع القبور المصرية "لماذا نسينا إرث أجدادنا وصدقنا عذابات القبر بثعبانه الأقرع التي تباع في أشرطة على ميدان العتبة"[3].

---

[1] ينظر: صبح، مريم الحكايا ، ص243-248.

[2] ينظر: نفسه، ص65-66.

[3] الموجي، نون،ص358.

وأن تكون نهاية أحداث رواية في مقبرة وليست مقبرة عادية، بل قبور تجمع بين قادة وزعماء وشهداء وأصحاب كلمة حق، يقلب دلالة الموت إلى حياة، ويصبح عالم الأموات هو الواقعي وعالم الشخصيات هو الخيالي، ف يتحول الأحياء أمواتا والأموات أحياء، وهذا من أجمل الإسقاطات في الرواية، فحياة تقف شامخة أمام قبر والدها الذي مات شهيدا منتصبا يحارب الفرنسيين، كذلك قبور رفاقه ، مختارة لدفترها الأسود الذي دونت فيه روايتها أن تتركه على قبر أبيها غير آبهة بمصيره، وبتلك المكاسب الأدبية التي كانت ستجنيها من وراء نشره بعد أن قضت عاما كاملا في كتابته، وتقول إن السبب وراء تركه هكذا :"هي كوني خفت إن أنا احتفظت به، أن يحل بي ما حل بتلك الكاتبة، التي لم تغفر لنفسها أبدا ترددها في وضع مخطوط روايتها على قبر أبيها والعودة إلى معناها"[1].

ولعل هذا المقطع يكشف أن حياة هي ذاتها أحلام مستغانمي التي لم تكن غريبة عن ماضي الجزائر ولا عن حاضره الذي يعيشه الوطن "مما جعل كل مؤلفاتها تحمل شيئا من والدها،وإن لم يأت ذكره صراحة،فقد ترك بصماته عليها إلى الأبد"[2] بدءا من إهدائها إبداعاتها له واختياره اللغة العربية لها لتثأر بها من كل خونة الوطن والسياسة؛فتحول المقبرة إلى وطن لا حيزا صغيرا تحدده أمتار من تراب يدفن جثمان الإنسان فيه، وبهذا تنهي روايتها لتبدأ حياة جديدة في جزئها الثالث.

ونجد تحول الوطن إلى مقبرة وعكس الصورة أن تتحول المقبرة إلى وطن أيضا لدى روائية جزائرية -فضيلة الفاروق-،مما يعمق البعد الفكري لديهن والبحث الوجودي الفلسفي عن الوجود الذي تحتاج المرأة إلى اكتشافه؛ لتوجد لوطنها مكانه على الخريطة الجغرافية.

وكذلك تنهي صاحبة "تاء الخجل"روايتها في عبارة وحيدة معبرة جاءت بعد سرد خالدة، ووصفها لجلوسها في مطار قسنطينة تنتظر قدوم الطائرة؛ لتغادرها

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص369.

[2] مستغانمي، مراد، أحلام مستغانمي، بطاقة تعريف الكاتبة عبر الموقع الإلكتروني.www.syrianstory

مخلفة الموت والقتل العشوائي من قبل الجماعات التي تدعي الدين، قارئة آخر صحفها الدموية لتعلق على بيت شعري لأحد شعراء الجزائر أجريدة هذه أم مقبرة؟"

"-"أجريدة هذه أم مقبرة؟"

أجبته:

-الوطن كله مقبرة!

ولذنا بالصمت

بيروت24أفريل ،نيسان2001"[1]

وهكذا تصبح المقبرة مكانا مفتوحا تنزف فيه الشخصيات جراحاتها متمردة من خلالها على إكسير الحياة الذي يهب الحياة للذكور دون الإناث، وتتحد بالمدينة ليصبحا مكانا مفتوح الأفق، تحلق به اللغة الشعرية لتحوله إلى مكان واقعي وهمي يتقاطع والواقع الحقيقي، الذي تحيله اللغة إلى واقع ملموس، يحلق بالمتلقي إلى مستويات شعرية تتفاوت من روائي إلى آخر، ولرصد بعض مواطن هذه الشعرية اللغوية ستدون صفحات الفصل الأخير بعض ملامح تجليات الشعرية في السرد النسوي.

[1] الفاروق، تاء الخجل، ص96.

الفصل الخامس

الرقيب وشعرية اللغة

تثير مسألة لـ غة السرد النسوي مجموعة من الآراء والتساؤلات،تتراوح حول مجموعة من الأسئلة : هل يختلف التعبير النسوي الروائي عما يكتبه الرجل وأساليبه التعبيرية الروائية؟ وهل يستطيع المرء إذا ما غيب عنه اسم المبدع أن يميز جـنس مؤلف النص؟ وهل توجد لغة خاصة بالنساء دون الرجال؟وهـ ل تتأثر اللغة بجـنس كاتبها البيولوجي؟ كلها أسئلة أنجبتها تطورات الميدان الثقافي الأدبي النقدي،الـذي أخذ في التجدد والتطور مواكبا لمستجدات الحقل الروائي السردي، إذ حفل بتيـار إبداعي ختم بختم نسوي لاحتفاله بالإبداعات التي خطتها أقلام نسوية، خلخلت مـن خلالها العديد من ركائز ودعائم الرواية العالمية والعربية شكلا ومـضمونا ولغـة، متأثرة بكل ما تمخض عن الحركة النسوية التي استغلت الرواية لتكون النافذة التـي تعبر من خلالها عن أفكارها، ومبادئها التي أسست لها محاولة تثبيت كينونتها بعمل سردي، يحاكي الواقع ويعكس بعض مظاهره بإسلوب خيالي أدبي.

ويرى بعض النقاد أن اللغة النسوية تشكل اختلافا نسبيا عن لغـة الرجـل؛ لاعتمادها على جسدها في تحقيق عملية التواصل مع الآخر والمتلقي مـن خـلال رباعيةالجنس، إدراك الجسد، التجربة و اللغة، ويتبنى بعضهم وجهة النظر القائلة : إن اللغة النسوية هي عبارة عن نرجسية ساذجة[1]، وتخالف (هيلين سيكـسو) هـذا الرأي إذ ترى المرأة قادرة على أن تكتب بلغتها الخاصة والمميزة لهـا عـن لغـة الرجل؛ بأن تكتب جسدها اكتبي نفسك،جسدك،ينبغي أن يـسمع "، مقرنـة الإحبـاط والقهر الذي يحيق بالمرأة و احباطات اللغة، فكلاهما لا يجـد التعبيـر والمـسـ احة والتدفق فكأن انكتاب الجسد النسوي الحل لهذه المعضلة بتجـسيده روائيا؛ليـصبح صوتا يبحث في تاريخ العلاقات البشرية لكي تستوعب معنـى الإحبـاط والقهـر

---

[1] ينظر: يقطين، سعيد، الرواية النسائية العربية، مجلة أقـلام، الـسنة الثالثـة والثلاثـون، ع2، حزيران، 1998، ص20.

والظلم[1]؛ لتزحزح وطأته عن الجسد الأنثوي الذي كان رمزا للانعتاق البشري من كافة أنواع الظلم والسعي وراء الحرية التي تضمن له حرية الانطلاق.

وتحمل لغة الرجل أو الأنثى في معظم الأحيان بعض ملامح المبدع النفسية والبيولوجية، ولا يعني تمثيل المرأة قضاياها وهمومها بلغتها أن الرجل غير قادر على ذلك، لكن يكمن الاختلاف في أن المرأة أقدر على تمثيل ذاتها؛ لأنها أدرى بجوانيتها التي مهما حاول الرجل أن يبلغها، يبقى رغم ما وصل إليه من تفوق إبداعي غير قادر على الإحاطة بجميع خلجات الذات الأنثوية، لذا نتفق مع من يرى أن الذكر أيا كان لا يستطيع أن يعبر عن مشاكل المرأة مثلها؛ لأنها تختلف كثيرا في تركيبتها الفكرية، النفسية و البيولوجية، وتتأ ثر بالمجتمعات الأبوية التي تسمح للمرأة بالتعبير وفق معايير ذكورية، وإن جرؤت إحداهن وعبرت عن آرائها بصراحة،فسيوف التكفير والزندقة والتحلل تطالها [2]، وإثر ذلك يبقى السؤال المثير للجدل هل هنالك كتابة أنثوية؟.

تطرح الكاتبة الايطالية إحدى منظرات الأدب النسوي ف ي ايطاليا-(مارينا زنكان)، قضية هل يوجد لغة أنثوية تختلف بصفاتها عن صفات اللغة الذكورية في اللغة، أم هل يوجد لغة خنثوية متأصلة في العقل تتجلى وتتجسد تحديدا في الفن وفي الكتابة؟ وتصل إلى أن الحديث عن المرأة والأدب يعني رسم خطين مقوسين للتحليل:الخط الأول الذ ي يمثل الأنثوية كموضوع للتصور، والخط الثاني يدرس الصورة الأنثوية كموضوع للكتابة الأدبية، الذي يعد نقطة أساسية تحدد الخط الفاصل للفصل ما بين الخطين [3]، وبناء على رأيها فهي تحاول التأسيس لإيجاد فوارق بين ما أسمته لغة المرأة ولغة الرجل، ونرى أن مثل هذا التميي ز يفقد الأدب شعريته، وتدفقه الإبداعي، ولكن يجب مراعاة أن الرجل يبقى رجلا والمرأة تبقى

---

[1] ينظر:الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص129.

[2] ينظر:فياض، نبيل، حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 1997،ص47.

[3] ينظر: كوتروفيليهاريا روزا ،الإبداع والنقد الأدبي النسوي، ترجمة : مدني قصري تايكي، ع18، 2004، ص61-63.

امرأة تجمعهما لغة واحدة لا جنس بيولوجي لها إلا أنها مطواعة لا يمكن تهجينهـــا، تسمح لكل واحد منهما أن يعبر عن الآخر بـــشكل تبـــادلي مـــع المحافظـــة علـــى خصوصية جنس المبدع البيولوجي، الذي تكشف اللغة عن جوانيته التي تكون نقطة الفصل في التمييز بينهما، ولابد من التنبه إلى أن كليهما -الرجل والمرأة- يعيش في ذات المجتمع وتجمعهم ثقافة مشتركة تمليها عليهم طبيعة المجمتع الذي ينبثقون منه، ويعيشون فيه، لذا فمن البديهي أن يعبر كل منهما عما يعتلج فـ ـي داخله بلغة خاصـــة به تعبر عن موقفه من الحياة والمجتمع والآخر ...، وتتأثر بجنسه البيولوجي الذي يظهر بوعي أو لاوعي منه في خطابه الأدبي ...، وهكـــذا اســـتطاعت المـــرأة أن تستغل مرونة اللغة لتطرح من خلالها قضية أمة ووطن يحمي بين جنباته المـــذكر والمؤنث بلغة أنثوية، ضـ من إطار لغوي يكشف عن خصوصية الخطـــاب النـــسوي الذي استطاعت بعض الروائيات أن تظهره من خلال نصوصهن السردية - ومثـــال ذلك نصوص هذه الدراسة الروائية -.

فاللغة هي"مادة الأديب،ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء مـــن لغة معينة"[1]،وهكذا تكون اللغة المنتقاه من قبل المرأة مختلفة عما ينتقيه الرجل في لغته،وخاصة أن المرأة اختارت جسدها ليكون لغتها التي تعبر من خلالها،فطغـــت الملامح الأنثوية على تعبيرها وأسلوبها،وشكلت لنفسها خطا أدبيا ميز إبداعها عـــن بقية الإبداعات الذكورية بشعرية لغوية خاصة بها،لذا آثرنا أن نعنون هذا الفـــصل بالرقيب وشعرية اللغة إذ كانت الشعرية إحدى الآليات الـــسردية التـــي اعتمـــدتها المبدعة في تماسها مـــع الـــسلطة الرقابيـــة،وبما أن النـــصوص تفـــيض بـــالحس الأنثوي.فكان طبيعيا أن تكون الشعرية الملمح الأبرز في لغتها،لذا ســـتعالج لغتهـــا الروائية من خلال بعض العناصر المكونة للغة، وا لتي لها علاقة مباشرة أو غيـــر مباشرة بالرقيب،وهكذا سنغفل الحديث عن بعض مكوناتها حتى لا يتم الخروج عن الموضوع الرئيس وهو علاقة اللغة بالرقيب ،والأثر المتبادل بينهما سواء مؤثرا أو متأثرا.

---

[1] ويليك، رينيه، وارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة : محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص179.

فلذلك كانت الشعرية هي الأقدر على الربط بين معظم العناصر التي اخترقت حدود التابو، لما تمتاز به من صفات أهلتها لاحتضان جميع عناصر الرواية الفنية؛ لتصهرها في نظام لغوي شعري خاص، وقد خدمت الشعرية التعبير عن مكنونات الكبت اللغوي الذي حرص الرقيب على توالده عبر العصور التي أغفلت المرأة؛ لتحيلها إلى إنسان يعاني الكبت الاجتماعي والإنساني الحضاري، مما انعكس لإيجاد ما يسمى بالكبت اللغوي، ولقد ارتبطت الشعرية في قدمها بأرسطو في كتابه فن الشعر محاولا استجلاء قوانين الخطاب الأدبي من خلال تحليله للأنماط الأدبية المدروسة، الملحمة والرواية متبعا في ذلك منهج الاستقراء الذي يقوم على استنباط القوانين من الوقائع الأدبية، فرسم تصورا للشعرية "مميزات الجنس الأدبي ذاته،فيصف خصائص الأجناس المتمثلة بالملحمة والدراما ولم يتناول الشعر"[1].

أما في منعطف القرن العشرين بدأت الشعرية الغربية في الانفصال الكامل عن مقولات المحاكاة الأرسطية، فيعرف ياكوبسون الشعرية بأنها: "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب،حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]، ويطرح ياكبسون مفهوما آخر للشعرية يمتاز بالإيجاز "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[1]،إذ يعالق بين الشعرية وقضايا البنية اللسانية معتبرا إياها جزءا لا يتجزأ من اللسانيات،وهكذا تعود نظريته في أسسها إلى الشكلانية الروسية التي

---

(1) يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية تجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر دار فارس، الأردن، ط1، 2004، ص70.

(2) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط 1، 1988، ص35.

(1) ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص78.

كان من أبرز مؤسسيها،ويرى أن "شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في سياق النسق الألسني هي نهاية مطافه في تصوره للشعرية"[1].

ولم يقف تطور مفهوم الشعرية عند هذا الحد، بل أخذت في التقدم الذي زاد من عناية النقاد بأدبية النص،مما دفع بتودوروف لمخالفة ياكبسون، إذ يركز في تنظيره لمفهوم الشعرية على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، وهكذا لا يعد العمل إلا إنجازا من إنجازات ممكنة لبنية محددة وعامة للخطاب الأدبي وتجلياتها"[2].

وهكذا لا تعني الشعرية بوصفها علما بالأدب الممكن،أي أن الشعرية "تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فراق الحدث الأدبي أي الأدبية "[3]، إذ اهتم تودوروف بالشعرية محددا إياها مع (أزوالد ويكرو)بثلاثة أشياء : أنها نظرية داخلية للأدب، وثانيا اختيارات الأديب /المؤلف للإمكانات الأدبية من الموضوعات والإنشاء والإسلوب وغيرها، وأخيرا الشيفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما[4]أما جان كوهن فيعرف الشعرية بأنها "علم موضوعه الشعر "[5]، وهي "علم الإسلوب الشعري، والأسلوب هو ما ليس شائعا أو عاديا أو مطلقا للمعيار المألوف العام"[6]،فالشعرية لديه "علم الشعر كما تطمح نظريته إلى الانطواء تحت ما يسمى بعلم الجمال العلمي - على الرغم من أنه يهمل القيمة الجمالية في الشعر- الذي يستند إلى رصد الوقائع الخام وطبقا لهذا ينطلق من التطبيق الشائع "الشعر-الذي يمثل

---

(1) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994، ص97.

(2) ينظر: حسن البنا، الشعرية والثقافة، ص44.

(3) تودوروف، ترفيتان، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص23.

(4) ينظر: عز الدين، حسن البنا، الشعرية والثقافة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص41.

(5) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص9.

(6) كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص14.

في"البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف النص في هذه الخانة أو تلك..."[1].

ويعد الشعر منزاحا عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر هنا هو كل استعمال لغوي غير شعري، ويشمل ذلك النثر الأدبي،فهو يرى أن لغة الشعر هي التي تمثل الانزياح[2]، أما شعرية الفجوة مسافة التوتر عند كمال أبو ديب، فتستند إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية "خصوصية علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولوية سمتها الأساسية أن كل منهما يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا، ولكنه السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر وجودها "[3]، فتؤدي الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة.

وفيما يتصل بتحديد مفهوم الشعرية "فإنها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا، وليس أثرا أدبيا،ومن هنا تجلى الاختلاف في طبيعة تصور تلك القوانين، فالشعرية بخضوعها لنظرية الانبثاق أي انطلاقها من النص ذاته كونه بنية، اكتسب تعددية في استنباط القوانين وإثراء لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد"[4].فالشعرية عموما"هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[5].

---

[1] نفسه، ص14.

[2] ينظر: ناظم، مفاهيم الشعرية، ص115-116.

[3] أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص14.

[4] ناظم، مفاهيم الشعرية، ص33.

[5] ناظم، مفاهيم الشعرية ،ص9.

وهكذا ستتم دراسة لغة السرد النسوي من خـــلال الـــشعرية التـــي تتمـــاس والرقيب، إذ تجعل الكاتبة من الكلمة وسيلتها في إثارة خيال المتلقي؛ لتنقلـــه إلـــى عالمها الشعري الذي تسعى من خلال لغتها إلى خلقه، لذا سيتم عرض أبرز ملامح الشعرية النسوية من خلال خمسة محاور :شعرية الحوار، وشعرية الحذف، شعرية التعبير المموه، شعرية اللون، شعرية العنوان.

1.5 شعرية الحوار

استطاع الحوار أن يبلور منظومة مختلفة الزوايا يتم من خلالها التعامل مع الرقيب، إذ تسقط الكاتبة على ألسنة شخصياتها الإبداعية ما من شأنه أن يتماس والتابو، فتتحايل من خلاله على الرقيب أحيانا، وأحيانا أخرى تخص بعض شخصياتها الإشكالية بمهمة البوح واستفزاز السلطة الرقابية مما يحمل الآخر - الرجل- مسؤولية الطرح والقول، ولا ينفي هذا القول وجود شخصيات أنثوية قادرة على التعبير بذات الجرأة والطرح، لكن يبقى الذكر مستأثرا بالنصيب الأكبر لأسباب فنية ودلالية.

إذ إن حوار المبدع مع اللغة ليس مجرد استخدام لألفاظ أو كلمات يكتبها، بل لا بد أن يحتوي على مجموعة من العلاقات والمواقف والأبنية والتصورات التي تفضي إلى مجموعة من القيم والأبعاد التاريخية والاجتماعية، حيث تحمل تجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية قابلة للنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة، أي أنها تعبر عن فكر وثقافة ومشاكل ومجتمعات تسعى إلى تقدمها ورقيها[1].

وتمتاز بعض الروايات في حواراتها المباشرة التي تتمشهد على ألسنة ذكورية بتجسيدها لخروقات تماست فيها مع الرقيب على لسان أحد الأطراف الذي يتمتع بحصانة روائية، تعكس ما يجري على أرض الواقع، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي دار بين باسل الفلسطيني وخضرون اليهودي التقدمي، الذي يسعى إلى إيجاد سبل للحوار الفلسطيني اليهودي من خلال ترجمة المجلة الفلسطينية إلى العبرية؛ ليتشكل نوع من التبادل الحضاري بين الطرفين، ومما يجذب المتلقي إلى هذا الحوار تقديم السارد له بتذكر باسل لبعض الأحداث التي مرت به في السجن مع زميله صالح وتأكيده"ما زلت أؤمن يا صالح أن النملة تحمل بالفيل"[2].

---

[1] ينظر: غي، عبد الرحمن، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص61.

[2] خليفة،عباد الشمس ،ص9 .

ويظهر مما سبق روح السخرية التي مهدت لحوار لعله من أبرز الحوارات التي تضمنتها الروا ية، إذ حملت الروائية (خضرون)اليهودي عبء الخروج على التابو السياسي خاصة ما يتماس مع إسرائيل، ولعل في هذا إيماء ليس بخوف المبدعة أو ترددها بتكليف أحد أبطال روايتها بالتعبير عن القضية الفلسطينية،بل على العكس من ذلك استطاعت أن تستغل تصريحات خضرون لتمهد لخروقات تتساوى في أهميتها مع ما صرحت به الشخصية الفلسطينية، لكنها توخت الحيطة والحذر فيما أنطقت به شخصياتها الفلسطينية.

يخاطب باسل خضرون الذي جلبه لحضور اجتماع أعضاء المجلة الفلسطينية دون علمهم، إذ استثار احضار باسل خضرون أعضاء المجلة، مما دفع بهم إلى محاربة خضرون قائلا:

"-لكنك يهودي مصري

-أمي مصرية وأبي ألماني وأنا صابرا.

-ومع من تصنف نفسك، مع الاشكناز، أم السفارديم؟

-لا أصنف، أقلعت عن هذه العادة.

-أما اسرائيل فلم تقلع.

-لا لم تقلع.

-ولا نحن كفك"[1].

يثير التعريف بشخصية خضرون وخاصة أصوله المصرية والألمانية زوبعة سياسية بين أفراد المجلة، من مؤيد ومعارض لهذه الشخصية على أسس العداء اليهودي، مما ساهم في تطوير المشهد نحو الذروة في التماس مع الرقيب الذي مثل سالم إحدى جوانبه

"دمدم سالم:

-مفهومة بدون تفسير.

احتد عادل لكنه ضبط انفعاله وسأل بصوت جاف:

---

[1] خليفة،عباد الشمس، ص236.

-وما هي المفهومة يا سالم؟

-السياسة طبعا.

-أية سياسة؟

-الجلا جلا

وقامت الطوشة في الحال، وأعادوا الاسطوانة المملة، واتفقوا على ألا يتفقوا"[1].

وهكذا استغلت الروائية الاختلاف بين أعضاء الجمعية حول السماح لخضرون بالمشاركة في إيجاد حل؛ لتتجاوز المجلة أزمتها المالية؛ لتعري الواقع العربي، وتنقد الجانب السياسي والمراوغة حول الموضوع دون البت فيه، والوصول إلى نتيجة، بل تكثف من سخطها على الواقع العربي بأن تخص خضرون بإتمام السرد المشهدي، وتقريع العرب بإسلوب لاذع لا يخلو من السخرية على لسان من سمتهخضرون إنسان تقدمي يؤمن بعدالة قضيتنا ويحاول هو ورفاقه تحقيق هدف إعلامي مناهض للأجهزة السائدة"[2].

يقول خضرون معلقا على حديث عادل وسالم:

"-الأغلبية الساحقة من العاهرات واللصوص في إسرائيل كانت وما زالت من يهود الشرق. الدعاية الرسمية وغير الرسمية كانت تقول ليهود الشرق "أنتم قذرون جاهلون ولا تفهمون أ ي شيء.ثقافتكم الشرقية هذه يجب التخلص منها فهي مخجلة للغاية".ابن ميمون نفسه كان محترما في الأزهر أكثر مما هو محترم في إسرائيل اعتقد أن هذا يفسر تصنيفي لنفسي في ذاك الوقت.

-مفهوم، مفهوم، شيء طريف للغاية، ومع أني قرأت الكثير عن التركيبة الاجتماعية العجيبة في إسرائيل، إلا أن سماع هذه التقييمات من فم إنسان خاضها يظل أقرب إلى القلب والعقل، أكمل.

الدعاية الرسمية وغير الرسمية كانت تقول ليهودي الشرق "صحيح أنك في أسفل السلم،إلا أن هناك من هو أسفل منك وأحط منك،وهو العربي "والنتيجة،أن يهود

---

[1] خليفة، عباد الشمس ، ص237.

[2] نفسه، ص237.

الشرق كانوا وما زالوا أكثر عنصرية وتعصبا من الأوروبيين أنفسهم وهذا يفسر اعتماد الليكود اعتمادا كليا على أصوات يهود الشرق.

..ابتسم أبو العز وهو يذكر كيف كانت تهمة شحادة شراء التلفزيون وتدخين الغليون"[1].

ولعل ما أنطقت به الكاتبة لسان خضرون عن رأي اليهود بيهود الشرق والمنزلة الدونية ا لتي حظوا بها، والتي امتاز العرب عليهم في علو مرحلة الدونية التي وسمهم بها الآخر،خير دليل على تقنعها بقناع الشخصية اليهودية، ليس لتعرية الأنظمة العربية وحسب، بل مراوغة الرقيب السياسي والديني في آن واحد معيبة على الأزهر مباركتها الدينية لليهود، ولعلها قصدت م صر خاصة بعلاقاتها المصرية اليهودية التي تأخذ في التقدم بمباركة بعض رجال الدين، وما يؤكد هذا التوجه النهاية المأساوية لهذا المشهد، إذ لم يفلح التشاور مع اليهود مهما بلغوا من الانحياز والموضوعية، فهم أعداء لم ينظروا لفلسطين إلا نظرة المالك لوطنه، يقول خضرون ردا على سؤال سالم:

"-ولماذا إذن لا يحمل ملابسه ويرحل عن أرض ليست له إن كان تقدميا حقا؟

قال خضرون محتجا:

-لأني ولدت هنا ولي مثل حقك في العيش على هذه الأرض

صاح سالم:

- أي حق هذا الذي تتحدث عنه؟ اسرائيلي ويتحدث عن الحق! يا سادة، إني أحذركم من هذه الألاعيب، هذا أسلوب جديد من أساليب التسلل إلى صفوفنا وزحزحتنا عن موقفنا الثابت في رفض المخططات الامبريالية والحلول الانهزامية، منذ قيام السادات بزيارته المشؤومة للقدس والإسرائيليون لا ينفكون عن محاولة إيجاد عملاء بيننا ينفذون مخططات واشنطن، كل الأساليب استخدموها،الرشوة والتهديد والضغط وتصعيد الضرائب والاعتقالات ،وكل ما تعرفونه . وهذه محاولة جديدة منهم لإيجاد ثغرة للدخول منها، لقد حذرتكم وانتهيت. سلام عليكم"[2].

---

[1] خليفة،عباد الشمس ، ص237.

[2] خليفة،عباد الشمس ، ص244.

وهكذا تجرأت الكاتبة على تدمير التابو، وتجاوز حدوده بالاتكاء على الوجود الذكوري المشهدي، وخصت (سالم) ليكسر أنموذج التابو السياسي، لـيعلن ثورتـه على الكيان الصهيوني، وفضح ممارساته الآثمة ضد الشعب الفلـسطيني، ويـشي اسم(سالم) بمباركة المبدعة لآرائه وأفكاره، إذ خصته باسم سالم أي يخلو من الخطأ، ويميل نحو الصواب السليم الخالي من أية شوائب، فيحمل الاسم دلالة بـارزة فـي المواءمة بين قوله وفعله، مما كون بعدا سياسيا ساخرا، إذ يعرف الجميع دقة حديثه وصوابه، لكنهم يلجاؤون إلى المراوغة ومحاولة إيجاد سبل للحوار مع الآخر، رغم معرفتهم مسبقا للنتيجة التي سيصلون إليها، وهي الرضوخ والانصياع لما يفرضـه الآخر، وعبرت الكاتبة عن هذا الانصياع بأن انفـض الاجتمـاع بغـضب سـالم ومغادرته الاجتماع غاضبا، ومن ثم مغادرة الجميع إثر تلقيهم خبر قيام انتفاضة في نابلس، مما أكد بإسلوب غير مباشر على كل ما تقدم به سالم من آراء وأفكار عـن عدم عقد هدنة أو حوار عادل بين الفلسطينيين واليهود.

ويحمل الحوار بعدا سياسيا تقريع يا آخر،يلتمسه المتلقي من حالـة التـشتت والفرقة التي سيطرت على أعضاء المجلـة،وتخبطهم العـشوائي وانعـدام الدقـة والتخطيط، وهي تعكس حالة التخبط والعمل الفردي في الوطن العربي،ولعل كـل فرد يمثل القسم المسؤول عنه كان رمزا لـبعض القيـادات فـي بعـض البلـدان العربية،والنزوع الفردي لديهم لتأمين مصالحهم بغض الطرف عما سيؤول إليه حال إخوتهم في بلدان مجاورة لهم، من ترد واستعمار واستغلال،وبهذا يغـدو الحـوار عنصرا فاعلا قادرا على "تطوير القصة،وتـصوير الشخـصيات وخلـق الجـو أو الحالة"[1].

وتتجه بعض الروائيات إلى تكليف المرأة بالخروج على التابـ و فـي حـديث أنثوي لا أثر للآخر الذكوري فيه، معلنة تمردها على الرقيب، لكن بإسلوب حذر لا يخلو من المراوغة؛ إذ تحمل سلاف ابنتها أمل مغبة المواجهة مع الكتائب الرقابية، مستغلة صغر سنها واندفاع مراهقتها وجرأة اقتحامها للتابو الاجتمـاعي، فيتحـول

---

[1] ورجان، تشارلس، الكاتب وعالمه، ترجـ مة: محمد شكري عياد، المجلـس الأعلـى للثقافـة، 2000، ص206.

حوار الأم وابنتها إلى سجال أدبي، يتماس وشخصية ليلى الأطرش التي اقتحمت التابو بكافة أنواعه لكن بلغة شعرية استطاعت أن توظفها لخدمة أفكارها، فتعلق أمل على ما تكتبه أمها في مدونتها التي تحوي ابداعاتها.

"-أوه...، ماما! أفهم أن تكتبي عن الدين والسياسة!

.أما الجنس؟ أنت؟ لا أصدق ! إذا كنت تتهربين من أي سؤال عنه فكيف تكتبينه؟ مستحيل!بل ليتك تفعلين سلوف ...على الأقل سأطل على زاوية فيك مجهولة لي..أرجوك لا تغضبي ..هذه فرصتي لأصارحك ..تعرفين أنني كبرت، ...أنت لن تستطيعي الكتابة عن الجنس أنت ماما؟

مستحيل!

تضيق بالتحدي

سيفاجئك ما أكتب؟ المهم أن أجد الوقت، تسرب الزمن من يدري ومازلت مهمومة بعيشنا...ثم...لا يكتب مؤلف ما يعيشه ويتحدث فيه فقط، وإلا صار سيرة ذاتية، ولا يمكن إسقاط نص على صاحبه ...قد أكتب عن مجرم أو ساقطة أو مجنون، فهل أعيش تجاربهم لأنقلها؟ ما أريدك أن تفهميه أن التجربة الشخصية ليست الأساس الوحيد لخبرات الكاتب، بل تماسه مع الحياة وفهمه للطبيعة الإنسانية"[1].

تظهر بداية الحوار وصفة التوتر التي طغت عليه صراعا بين جيلين مختلفين فكريا وثقافيا، جيل الأم المتحفظ نوعا ما على الخوض في أمور الجنس، وجيل الابنة الواعد الذي يطالب بالمعرفة ومناقشة هذا المحرم في حدود المنطق والمعقول، ورغم اقتناع الأم بوجهة نظر ابنتها إلا أنها آلت أن تتقمص دور الأم المرشدة والموجهة، فعمدت في نقلها لما دار بينهما على آلية الحذف، ولم تترك لابنتها فرصة التعبير بحرية، بل أبقت جل كلامها في ما وراء السطور ممتعظة من كلامها، وما علموه إياها في الجامعة الأمريكية التي تدرس فيها.

ويندرج تحت هذه العلاقة الأمومية المتباينة تقمص الأم دور الرقيب ذاته الذي يحاصر كتاباتها، وتبرر أن ما يحمله المرء لشخصياته ليس بالضرورة أن

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص150-151.

يكون انعكاسا للذات المبدعة، وكأن الأطرش تبرر لمتلقيها أن بعض ما تحمله أبطالها من خروقات للتابو لا يكون دائما معبرا عن رأيها الشخصي، ولكن ما نلمحه في هذا الحوار دون بقية مشاهد الرواية الأخرى سطوع شخصية المبدعة، ولا سيما ما قالته أمل في ذات المشهد لأمها حول علاقة اللغة العربية، وقضية التعبير عن أمور الجنس:

"-ستخذلك اللغة، تعبيرات ومفردات لغتنا قاصرة عن السمو بالجنس، حين أقرأ رواية عربية لا أجد إلا ألفاظ فعل الجنس، الإيلاج والنكاح والدخول، ولهذا لا يمارس في الأدب إلا مع امرأة بغي أو مشروع ساقطة، أو متمردة على نواميس مجتمعها...ولا يهتم كاتب بما يدور في مخادع الزوجات العفيفات، لأن العقل العربي، قسم النساء إلى الجواري والحرائر ...أما في الغرب فتحررت النفس أولا ثم الجسد...لهذا كونت لغاتهم للحب مفردات أكثر رقة وسموا"[1].

ويعمق الحذف في هذا المشهد قيمة التماس مع التابو إذ يحاكي الحرية التي تنشدها المرأة من وراء اقتحامها للقضايا الأخلاقية، وهي الحرية الإنسانية الفكرية والثقافية التي لن تتحقق إلا إذا كان الإنسان حرّا طليقا يمتلك ذاته وجسده في مجتمع انقضى فيه عصر الجواري والحريم، لذا تصبح اللغة هي إحدى القوى التي تتسلح بها المرأة؛ لتحقق مآربها،وقد تعبر مناقشة الابنة لأهمية اللغة و دورها الحاسم في طرح قضية حساسة كالجنس، وتحرج المجتمع عن التصريح بها عن صراع أنثوي ذكوري فضاؤه اللغة وخاصة الفجوات التي يتركها الحذف الذي تنساب من خلاله الأنثوية في فراغات اللغة "وتضخ محتواها في الممكن من قنواتها، لتطهرها من العنف الأبوي الذي يسكنها،وهذا الفعل يهدف إلى إعادة بناء اللغة والوعي على نحو مغاير،يحمل معه وعدا بالتأنيث"[1]

---

[1] الأطرش، مرافئ الوهم، ص151.

[1] سليطين، وفيق، خطاب الأنوثة تفكيك المطلق ونقص جوهر الهوية، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع378، تشرين الأول، 2002، متوفر عبر الانترنت. http://awudam.net/index.php?mode=journalview@cahd=3@id=21591.

المونولوج الداخلي

يوظف السرد النسوي الطرف الآخر من الحوار ، المونولوج الداخلي؛ ليغوص المتلقي في أعماق الشخصية الورقية، ويطلع على ما يدور في خلدها، إذ يعرف المونولوج الداخلي بأنه أحد أنواع الحوار غير المباشر،وهو عنصر من عناصر إجراءات بنية نص ما، يستخدم للتعبير عن أعماق الشخصية،ويعمق النص باعتباره مادة أدبية فلسفية،فكرية مستقلة [1]، تستغل التعبير النفسي الداخلي "بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيات والعمليات النفسية لديها دون التكلم بـ ذلك على نحو جزئي أو كلي، وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود[2].

ورغم الخصوصية الذاتية التي يضفيها المونولوج الداخلي على ما تعبّر عنه الشخصية في ضميرها، وخضوعهاللرقيب الذاتي الإنساني .إلا أنه لم يحظ بذات المكانة والأهمية التي حظي بها الحوار المباشر من خرق مباشر لحدود التابو، وبما أن السرد نسوي الإبداعي يلهث وراء الحرية وإعلاء الصوت، آثرن الجهر بآرائهن وأفكارهن لا إضمارها وحبسها في ذات الشخصية، بل فك قيدها وترك مساحة وافية من حرية التعبير المباشر،لذا لم يظهر الكثير من النماذج المونولوجية الداخلية التي تماست والرقيب.

وقد ساهمت الروايات متعددة الأصوات في الكشف عن الأبعاد النفسية الداخلية للشخصيات، مما حقق تعبير الشخصية المباشر عن الشخصية ذاتها، ومثال ذلك ما حدث به أحمد نفسه وأخته زهرة تتأوه حزنا على اختراقات بعض المنظمات والجماعات السياسية فترة الحرب الأهلية اللبنانية، واقتيادهم للأرواح البشرية وحجزها كالحيوانات، والتحكم في منحها الحياة أو حجبها عنهم، والتمادي في السرقات والنهب؛ فيعلق أحمد مخاطبا نفسه "المقاتلون في شار عنا سارقون، والمقاتلون في شوارعهم سارقون، لا أعرف بماذا أفكر، أنا مؤمن بحملي السلاح

---

[1] ينظر: بياتلي، قاسم، المونودراما وفصاحة الجسد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع73، ربيع-صيف،2008 ، ص222.

[2] همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص59.

من أجل قضايا كثيرة، ...وأنا متردد وأنا ضائع في حقيقة حملي السلاح، مع أنـــي أؤمن بحمله، ربما كان الهروب من نفسي ...ولم أتمم دراستي، هكذا أسمع زهـــرة تبرر حملي السلاح ونحن نتناقش "[1]، يلاحظ المتلقي من خلال حديث أحمد لذاتـــه عدم إيمانه بالخروقات التي فرضتها عليه حالة الحرب؛ إذ لم يكن سارقا ولا قاتلا، لكن استطاع هذا الحوار غير المباشر أن يوضح أثر الحرب النفسية علـــى الفـــرد والمجتمع، إذ يصبح التابو مجرد لفظ لم يعد تلك الخصوصية التي حظي بهـــا فـــي الماضي، لعدم وجود من يطبق أو من يمتثل لما تمليه أنظمته وقوانينه، بل أصـــبح الإنسان في حالة اغتراب عن مجتمعه وذاته كما عبر أحمد عن ذلـــك فـــي نهايـــة مونولوجه، واستمراره في قتل الأبرياء "إن القضية روتينية،ومن كثرة روتينها أخذ التكرار والضجر يحومان حولي حتى أخذت أتعاطى المخدرات"[2].

ولعل تأنيب الرقيب الذاتي لأحمد هو الذي قذف به إلى الهروب من ذاتـــه؛ عن طريق تغييب عقلة عن الواقع بواسطة التعاطي للمواد المخدرة، مما يبرر له في بعض الأحيان اختراقه للثالوث المحرم -الدين،السياسة،الجنس- ، ويحـــول فقدانـــه لوعيه إلى وعي من نوع آخر، ينقله إلى عالم جديد "تعطي المخدرات للحرب أبعادا أخرى لا يفسرها أحد، إنما نراها وغمامة فوق أعيننا وفـــوق الزنـــاد ننـــسى مـــا رأيناهسى رفيقنا الذي صرخ ولم يعد يتحرك .ورفيقنا الذي فاضت أمعاؤه قـــرب ساعته الجديدة.ننسى مدافعهم وقنابلهمننسى كل النيران مع أننا نتع اطاها"[3]، ورغم جدة هذا العالم إلا أنه ما زال يتفنن في إعلان التمرد على الرقيب . ليحقق ما عبرت عنه(أرندت) "إن الفعل السياسي الذي يخلق علاقة مباشرة بين البشر،لا يهدف إلـــى خلق إجماع، ولكن لا يكفي أي فعل ولا أي مبادرة مشتركة لرسم حـــدود الفـــضاء السياسي كذلك، فهذا الفضاء يتحدد بعلة وجود هي الحرية"[4].

---

[1] الشيخ، حكاية زهرة، ص199.

[2] نفسه، ص199.

[3] الشيخ، حكاية زهرة، ص200.

[4] آينغرن، أندريه، السلطة والحرية، ترجمة: وليد السويركي، تايكي، ع21، 2005، ص104.

وتضفي شعرية بعض المونولوجات الداخلية سمة التشويق على السرد رغم بساطة الإسلوب، وعدم البوح بالخرق الاجتماعي والديني والاكتفاء بالإشارة إليه، إلا أن السرد النسوي يستغل هذه البساطة؛ ليحول مجرى السرد إلى استذكار يدمر الحدود الأخلاقيةكما فعلت ليلى العثمان، إذ صيرت من منولوج نادية ورغبتها في تعيين عطيةالعبد الذي انتهك عذريتها وجسدها مرغما من قبل زوجها -، حافزا سرديا خطا بالأحداث قدما نحو الأمام، تقول نادية في خلدها : "تساءلت في داخلي: هل يخشى مواجهة الحياة وغربة لا يدري إلى أ ين تنأى به؟! أم لأنه يريد أن يكفر عن ذنبه القديم أو ...هل هناك سر آخر أجهله"[1]، وما يجده المتلقي خلال مضيه قدما في قراءة النص أن الحذف لم يكن حكرا على ذكرياتها مع عطية، وممارسته العلاقة المحرمة معها، بل كان الشيء الآخر سعيها وراءه ووراء حبها له وإقامة علاقة آثمة معه، مهدت لها بعلاقة غير ناجحة مع أستاذها الجامعي، ولعل في حديثها السابق ما يشي بتأويل آخر، وهو البحث المشترك بينهما عن الحرية، فرغم انعتاق عطية العبد إلا انه ما زال عبدا في عيون المجتمع، كحال نادية التي كبلها مجتمعها بصك عبوديتها فقط لأنها أنثى، فا ختارت التمرد على ذلك الفكر الذكوري، بأن قللت من شأن الذكورية، إذ لم يستطع عطية في النهاية امتلاك حرية اتخاذ قرار ارتباطه بها، بل انصاع للقيود الاجتماعية التي أبقته عبدا رغم امتلاكه حريته.

ويلاحظ في المونولوج الداخلي جرأة البوح المباشر في المواضيع السياسية لدى الذكر، وتراجعه عند الأنثى، وقد يكون السبب وراء ذلك هو ممارسة الرجل السياسة، ومحاولة المرأة خوض غمارها،أو التهرب من الرقيب، لذا تتواطأ مع الحوار الداخلي للشخصيات ضد الرجل لتحد من سلطاته؛ ليترك لها حيزا تستطيع أن تعبر من خلاله عن ذاتها، ويصرح مازن في لحظات توديعه والده وزوجته ليعود إلى العراق، وتفضيله البقاء في بريطانيا هنا لا أملك صداقات .العراقيون لا يثقون ببعض، والعرب ينفرون من العزف والتصوير والانكليز ...ينظرون إلينا بطريقة،كمن يقفون فوق جدل شاهق،إننا الأقل والأضعف "[2]فينتقد أحوال بلده وتفتت

---

[1] العثمان، صمت الفراشات، ص117.

[2] ممدوح، الولع، ص168.

العلاقات الإنسانية بين أبنائه، مستهزئا بالعرب في نفورهم من العزف والتصوير وهما هوايتا مازن المفضلتان،ولعله قصد بالعزف ترديد الشعارات الرنانة في بلده والبلدان العربية دون الوصول إلى حل لقضايا الأمة، والجلوس لمراقبة المشاهد الدموية المتكررة ذاتها، هم يستنكرون و ينفرون من العزف والتصوير، لأنه يعكس لهم واقعهم الذي يتهربون منه، ولا يريدون شيئا يذكرهم به، ورغم هذا التأويل إلا أنه يلجأ إلى الرمز المكثف الذي يفضي إلى النتيجة المباشرة، فقد أخبره والده عن مشاهدتهم التلفاز معا ساعة إعلان أمريكا عدوانها على العراق : "ما تظهره التلفزة بشكل مباشر يبدو حقيقيا،بينما الحقيقة مخفية ومحرفة "[1]وهكذا يكون التأويل الأخير أقرب إلى المعنى الذي حمله المونولوج الداخلي لزياد،مشركة المبدعة المتلقي في إنتاج النص،فالأديب والقارئ يجب أن يشتركا في لعبة الخيال ...وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا،أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته"[2].

أما الجزء الثاني من الحوار غير المباشر فتمثله المناجاة النفسية التي تختلف عن المونولوج الداخلي بأنها تقدم وعي الشخصية للمتلقي بشكل مباشر، مع افتراض وجود جمهور افتراضا حقيقيا صادقا، والتسليم بحضوره، وهذا مالا يتطلب تحقيقه في المونولوج الداخلي، لذا تصبح المناجاة أقل عشوائية، وأكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه المونولوج الداخلي [3]؛ هادفة إلى "الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق"[4].

وبما أن المناجاة أقرب إلى حديث الروح للروح مع تمثل لردة فعل الآخر، فقد كانت أكثر جرأة في التماس مع الرقيب، ومثال ذلك مناجاة حياة لذاتها، وهي تسير في

---

[1] نفسه، ص169.

[2] إيسر، فولفانج، فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية "، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص116.

[3] ينظر: همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص74-75.

[4] وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص289.

شارع عبد القادر الجزائري، بجانب المقهى الذي فجرت جميلة بوحيرد قنبلتها فيه؛ لتقتل عددا من الجنود الفرنسيين، تقول حياة: "كنت أقول..لقلب كان قلبي :حاول أن لا تشبهني، لا تكن على عجل أنظر يمينك ويسارك قبل أن تجتاز رصيف الحياة . لا تركب هذا القطار المجنون أثناء سيره .الحالمون يسافرون وقوفا دائما،لأنهم يأتون دائما متأخرين عن الآخرين بخيبة!

وكان يرد:

كل من عرفت مشت على أحلامه م عجلات الوطن،والذين أحببت،تبعثروا في قطار القدر،فاعبري حيث شئت،ستموتين حتما...في حادث حب"[1].

ويبدو أن ما حملته قلبها من كلام قد يكون ردة فعل المارة الذين يشاركونها المسير في هذا الشارع، الذي يخلد ذكرى أبرز أبطال الكفاح الجزائري، بلغة شعرية حملت الوطن مسؤولية قتل أحلام أبنائه، واستطاعت الروائية أن توائم بين الصوت الداخلي للشخصية، والأصوات الخارجية المحيطة بها؛ لتصبح جزءا من المناجاة "كنت أشعر...خوفا على إيقاع هتافات تحملني وتغطي على كل صوت داخلي:لا دراسةلا تدريس، حتى يسقط الرئيس، وترد أخرى : لا ميثاق...لا دستور...قال اللة...قال الرسول"[2].

ويندمج الخروج على التابو السياسي ببعض الخروقات التي تطال التابو الديني، الذي لم يصرح به الحذف الملازم له،لكنه يمضي نحو الحد من سلطة بعض المنظمات التي تدعي تطبيق الدين الإسلامي،لكنها في حقيقة الأمر تستخدمه قناعا لتبرر ممارساتها المخالفة للدين والأعراف وعادات المجتمع، وتلبسه ثوبا دينيا لتحلل ما حرمه الله في أعين الناس فقط، ويظهر نوع من قصدية المبدعة في جعل صوت الهتافات، يطغي على صوت حياة الداخلي؛ لأن صوتها في الأصل جزء من أصوات الهتافات التي رددتها شفاه نسوية، ولعل في هذا بصيص أمل بتحرر المرأة الجزائرية وانتقالها من مرحلة الكتمان والسرية إلى الإعلان والإفصاح، وأن تسير هذه المظاهرات مجموعة من النساء فيه تحد بحد ذاته للرقيب

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص172.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس، ص172.

الاجتماعي والسياسي الجزائري، الذي تسعى لتحريره من رقابته لنفسه قبل مراقبة غيره، إذ أصبحت المجتمعات تنظر إلى المرأة على أنها كائن مغطـــى بالـــسواد لا يملك من أمره شيئا.

وتندمج في مواقع عدة المناجاة بالمونولوج الداخلي؛ ليتحولا إلى أداة تعبيرية تخرق التابو بوعي وإدراك عميق للأبعاد النفسية، لتشكل الشخصيات التي تعكـــس أنماطا متعددة لشخصيات مستمدة من الواقع،ومن أمـ ثلته ردة فعـــل ســـارة التـــي غضبت لعدم اكتراث بعض فئات المجتمع لا سيما العنصر النسوي، وطلبة الجامعة الذين تدرسهم بالمظاهرات التي تناوئ غزو العراق من قبل الأمريكيين، والاحتلال الصهيوني لفلسطين، فتحدث نفسها قائلة : "معقولة الحياة بتكـــرر نفـــسها بالـــشكل الغريب ده.الطالبات بتوعي بيفكروا زي الستات في القرون الوسطى في أوروبا لما كانوا بيبلغوا عن بعض إن فلانة دي ساحرة، وهما عارفين إن التهمة بالسحر هـــي تقريبا حكم بالموت،توقفت للحظة وهي تخرج بوجهها من تحت الماء المنهمر إيـــه باكلم نفسي،عادي.تعرفي يا بت يا سارة لو ما كنتيش بتدر ســـي علـــم نفس،كـــان زمانك صدقت إن دماغك لسعت"[1].

يبدو من المشهد السابق ترك الروائية السرد بلغة فصيحة وتحول لغة السرد إلى اللهجة المحكية لتعبر الشخصية عن ذاتها بلهجتها المحكية، وإســـقاط الـــوعي النسوي في القرون الوسطى على حال المرأة في القرن الحادي والعـــشرين -زمـــن حدوث الرواية- خرق المبدعة للتابو الاجتماعي، ودعوة المرأة إلى الخروج عـــن الإطار الذي أطرت نفسها فيه،وأن لا تستكين لضغوطات المجتمع التي تجعل منهـــا عدوا يتكاتف والرقيب في قمع سلطة المرأة وحريتها، وقد تهدف الكاتبة من خـــلال هذه الإسقاطات وباللهجة المصرية إلى تحريض ا لمرأة المـــصرية بـــشكل خـــاص والعربية بشكل عام، على ضرورة إدراك أن الكاتب يعيد إنتاج الواقع، ويعيد إنتاج ذاته ورؤاه، فيقدمها إلى القارئ على النحو الذي يجد نفسه متورطا فيه .هذه العلاقة الجدلية، والإشكالية تحكم العلاقة بين الكاتب كمنتج للنص، وبـــين الـــنص كرؤيـــة

---

[1] الموجي، نون، ص16.

لأنفسنا وللواقع و للقارئ كمشارك ومتلق للنص، وهذه العلاقة لا تنشأ بمعزل عن ثقافة المجتمع وتاريخه..."[1].

وهكذا يتشكل الحوار المباشر وغير المباشر من خلال آلية تيار الوعي السردية،ليتم من خلاله التحايل أو المواجهة المباشرة مع الرقيب، بلغة شعرية شكلت علامة فارقة في السرد النسوي، معتمدة على عناصر شعرية أخرى كالحذف الذي ستعرض له الصفحات التالية.

[1] الطالعي، الدلالة في الخطاب الروائي النسوي بيرالواقع والمتخيل ومشاركة القارئ في النص، مجلة نزوى، ابريل، ع38، سنة2004م، متوفر عبر الانترنت. www.nizwa.net.

2.5 شعرية الحذف

شكل الحذف والانقطاع في السرد النسوي علامة فارقة في التعامل مع الرقيب،إذ سهل على المرأة أن تفصح عن تجاوزها لحدوده، بتمثيل بعض العناصر الإيحائية في الحديث الذي يشير لما تريد التعبير عنه، ثم التوقف عن ذلك من خلال الحذف أو تغيير مجرى التعبير [1]، لذا زخرت به النصوص، ولم يكن عنصرا تزويقيا للغة، بل أضفى عليها شعرية خاصة تميز كاتبة عن أخرى.

لقد اقترن الحذف في بعض الروايات بعدم الإفصاح عن اسم الزوج من قبل السارد أو السـ اردة، في الثلث الأول من الرواية، بل الإصرار على إخفائه، ومثال ذلك حذف الساردة في رواية "اكتشاف الشهوة" اسم زوجها حوالي اثنتي عشرة مرة آلت أن لا تذكر اسمه تاما فيها بالرغم من تصريحها به تاما فيما بعد، ولقد خصت الساردة الأحداث التي واكبت حذف اسم الزوج خروقات متنوعة للتابو -اجتماعي، سياسي، ديني- "يعود موشملا كالعادة أحاول أن أنسى القصة في بدايتها ...البطلة بحاجة إلى رجل قوي الورق يكذب ..الحياة لا تكذب !"[2]، ولم يقتصر الحذف على اسمه، بل ارتبط بالأحداث المرتبطة به، إذ تكفي إشارة عودته ثملا ليملأ المتلقي الثغرات التي يتركها الحذف، وتماسه مع الرقيب الذي يزداد كشف النص له كلما ذكرت الساردة زوجها.

تقول في سردها : "أحتاج للجلوس إلى كل نساء العالم؛ لأفهم كيف يبسطن الحياة،وكيف يعشنها دون أن يكترثن لما أكترث له أنا،مود ...الغريب،ووالدي وأخي الياس وقبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته "[3]، وهكذا تظهر ثورة (بان) على المجتمع الذكوري الذي يتواطأ وزوجها على قمعها وإذلالها، وتتمرد أيضا في سردها لطبيعة العلاقة الزوجية التي تربطها بزوجها على الرقيب الاجتماعي، وتكشف عن تقززها مما يطلب منها فعله، وعدم احتر امه لخصوصية شهر رمضان، وسعيه وراء إشباع رغباته الجسدية دون الانصياع

---

[1] ينظر: الرواشدة، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، ص40.

[2] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص22-23.

[3] نفسه، ص23.

لأوامر الدين ونواهيه، وحتى رغبات الزوجة، وتستغل الروائية تذبذب العلاقة الزوجية بين الساردة وزوجها؛ لتخرق التابو السياسي بإسلوب غير مباشر على لسان الزوجة التي صرحت قائلة : أكتشف صدق مقولة ...تقول:الجنس بلا عاطفة، عنف نمارسه على أنفسنا ...شعوب بأكملها تمارس العنف على نفسها دون أن تعي ذلك"[1].

ويأتي الكشف عن اسم الزوج وإلغاء لازمة الحذف التي التصقت به، على لسان أم الزوجة، التي ذهلت من عودة ابنتها(بان) مطلقة، فتقول مؤنبة ابنتها:

"-مولود رجل تتمناه كل امرأة(قالت أمي)

مولود هو الاسم الحقيقي ل "مود..."حرفه له الأصدقاء في المهجر ليتناسب مع شقاوة ملامحه الغريبة.

-مولود لم يخسر شيئا، أنت التي خسرت كل شيء(قالت أمي مجددا).

-ما الذي يزعجكم إن خسرت أو ربحت،الأمر يعنيني، ولكن إلياس لم يسمح لي بمواصلة الكلام، صفعني حتى وقعت أرضا، ثم أمسكني من شعري وراح يزمجر:

-ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي.

حتى أموت؟

كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا"[2]

وهكذا يتحول اسمه الذي يحمل المفارقة في دلالته إلى أداة عرت دكتاتورية المجتمع الذي تنتمي إليه (بان)وذكوريته المستفحلة، وتوارث القمع الذي عانت وما زالت تعاني منه المرأة، فأصبح مود ...مولود، وكأن الكاتبه خصته بهذا الاسم بالذات لا ليدل على ذاته بل ليدل على حال بان التي ولدت يوم طلاقها منه، ووقوفها ضد عادات مجتمعها التي تشرب منها والدها وشقيقها، وتصر(بان) في بقية سردها على ملازمة الحذف لاسم زوجها، الذي تكشف نهاية الرواية مبررا آخر للحذف وهو أن اسم زوجها الحقيقي مهدي وليس مولود،وما تم سرده من أحداث

---

[1] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص82-83، وينظر نفسه:ص 12، 22، 23، 25، 35، 42.

[2] نفسه، ص87، وينظر: مستغانمي، عابر سرير، ص11.

ووقائع ارتبط بمولود، فلم يكن واقعا بل نسيجا من العالم الخيالي لبـــان، إذ كـــشفت الأحداث أنها فقد ت ذاكرتها منذ وفاته على يد بعض عناصر الإرهاب في الجزائـــر عام2000[1]، ويتفاجأ طبيبها من قدرتها على التواصل مع عالم الأمـــوات، وبهـــذا تنفي الروائية كل الخروقات التي أنطقت بها (مولود) وبان، وتحررهما من ســـطوة الرقيب الذي راوغته بالكشف عن مرض بان النفسي،وفقدانها ذاك رتها، وعدم صحة الأسماء التي ذكرتها في صفحات الرواية السابقة لهذا الاعتراف، فيصبح الحـــذف لغة بحد ذاته،تعاملت مع ما وراء السطور بشعرية لامست شعرية المصرح به من ألفاظ، ولعل هذا الاستخدام للحذف يتفق مع ما قالته جوليا كريستفا أن النسوية التي ظهرت بعد عام 1968 تسعى إلى إيجاد لغة للخبرات الذاتية الداخلية التـــي تركتهـــا الثقافة السابقة خرساء، متخذة منها المرأة مرجعا للنـــضال مـــن أجـــل الاعتـــراف الاجتماعي الثقافي[2]، وهذا ما حمله الحذف الذي لم تخف محاربته للرقيب الذي حد من حرية التعبير لدى المرأة.

وتتداخل القضايا الدينية والا جتماعية والسياسية لدى بعض المبدعات؛ لتشكل لغة الحذف شعرية متدفقة تنساب في التعبير اللغوي دون أن تخل بالسرد، بل تثريه، ومن أمثلة ذلك رصد السارد ما حل بأسامة الكرمي أثناء عودته إلى وطنه فلسطين في إحدى نقاط التفتيش، ورؤيته لما حل بفتيات بلـــده مـــن انتهـــاك لأعراضـــهن، وامتهان لكرامتهن "وتناهى صوت الفتاة من غرفة التحقيق،ضعيفا شاحبا،بعيدا لكنه ما زال مسموعا...يا كلاب...

وهمس أبو محمد في أذنه

- سيجمركونها،وكذلك الأقمشة، لو كنت أعرف ما حملت هدية واحـــدة، يـــسرقوننا أولاد...يمصون دمنا ليجعلوا حياتنا جحيما فنهاجر"[3].

لقد كشف الحذف عن اختراقات المحتل لكافة السلطات الرقابية،بل صـــارت الذات البشرية كالبضاعة تجمرك بلا رحمة ولا شفقة،مما أثـــار حفيظـــة أســـامة؛

---

[1] ينظر: الفاروق، اكتشاف الشهوة ، ص109، 126-128.

[2] ينظر: كريستفا، زمن النساء، ص196.

[3] خليفة، الصبار، ص19.

ليتعدى على التابو السياسي "لم يبق في ذاكرته إلا هلوسات وكلمات تتردد بإطناب ورتابة...البترول، سوريا، ماجستير، الوالد مات ولم الشمل..المسامح كريم .يا كلاب. يا كلاب يا كلاب"[1].

إن فصل أسامه بين كلمتي رتابة وبترول بحذف مقصود يوسع فضاء التأويل لدى المتلقي، ويعطي إشارات وامضة لما أخفاه من نقد للدول العربية، وسكوتهم عما يؤول إليه الحال في فلسطين، فقد أصبحت فلسطين كالفتاة التي تستغيث وما م ن مجيب رغم سماع الجميع دوي صراخها واستغاثتها، إلا أن الجميع يكتفي بالمراقبة دون المحاولة من الاقتراب، ويعبر نعت الفتاة للجنود الاسرائليين بالكلاب عن وحشيتهم واستفحالهم بالفريسة بصفات اكتسبوها من عالم الحيوان الذي قرنتهم به.

ويحافظ الحذف في بعض المواقف على حرمة الرقيب الداخلي لدى الشخصية الساردة، وعلى الخوف من الرقابة الخارجية، خاصة في الأمور التي تتعلق بالعلاقات الجسدية البيولوجية بين الرجل والمرأة، وتعرض الساردة لعادة اجتماعية في بعض المجتمعات الجزائرية، وهي انتظار أهل العروسين ليلة زفافهما لرؤية علامة فح ولة الرجل وعذرية المرأة "دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج وقالت إحداهن دون خجل "يالا..."كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء والنساء يزغردن ...ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا "[2] تكتف الروائية بالخرو ج على التابو الاجتماعي عن طريق الحذف، بل ثارت على المرأة ذاتها التي تعتبر شريكا أساسيا في فقدانها لحقوقها إذ آثرت حقوق الرجال على مطالبها، فتنصاع إلى ما يمليه المجتمع من عادات وإن كانت لا تمت للدين بصلة.

وقد تحمل عبارة "قالت إحداهن دون خجل" التي سبقت الحذف توضيحا من الساردة لجرأة ما تم السكوت عنه، أو لشيء آخر غير ما يتوقعه المتلقي من ثورة على سلطة الرجل الذكورية؛ لأنها تحررت من خجلها، فالشخص الخجول "عادة ما

---

[1] خليفة، الصبار ، ص20.

[2] الفاروق، فضيلة، تاء الخجل، ص26.

يسلك مسلكا دفاعا إذ ينأى بذاته عن مواقف التفاعل الاجتماعي والتواصل مع الآخرين،ويكره أن يعبر عن آرائه وأن يبدي اختلافه مع آراء الآخرين، ويحرص دائما على أن يكون في خلفية الصورة بعيدا عن الآخرين "[1]، ونجد المرأة قد أخذت موقفا مغايرا إذ صارت تخاطب الرجل وجها لوجه حتى في أدق الأمور حساسية وخصوصية، مما يفضي إلى روح الثورة لدى المبدعة التي ضمنتها الحذف، الذي يضع المتلقي أمام تأويلات عدة، يؤولها متأثرا بالبيئة التي انبثق منها، والمستوى الثقافي الذي وصل إليه، وبالرقابة الذاتية والخارجية التي تنصبه رقيبا آخر يمارس سلطته على النص.

وتؤثر بعض الروائيات في معظم المجتمعات المحافظة كالسعودية مثلا، الصمت على مباشرة القول خاصة ما يمس التحول الجنسي لدى الرجل، فرغم كسر الروائية التابو الاجتماعي، إلا أنها لا تمتلك جرأة التحدي المباشر للرقيب، فتهرب منه مستخدمة الحذف،تاركة بإشاراتها المتلقي يتمم ما سكتت عن قوله، ومثال ذلك حالة ابن أم نوير الذي يبلغ من العمر الثانية عشرة سنة، يـ ميل إلى ارتداء ملابس الفتيات، وتطويل شعره،مما استثار بتصرفاته هذه الأب؛ لينهال عليه بالضرب المبرح الذي نتج عنه كسور مختلفة في جسم الابن، كالقفص الصدري والأنف وإحدى ذراعيه، ونتج عن هذه الأحداث ترك الأب المنزل متخليا عن مسؤلياته بسبب هذا الولد الخ ..."[2]، لقد اتضحت تكملة الكلمة من خلال ما يفضي اليه التلميح في السياق،وهي تعبير (الخنثى)، إذ تدخل في باب الحرام الاجتماعي، مكتفية بالوصف الذي سبقها لتشير "إلى أن ما يرفضه الرقيب يملي علينا أن نعبر عنه بلغة مجازية أو غير مباشرة من ضمنها الحذف الذي يستدعي دور المتلقي "[3].ويتآزر الحذف مع آلية التعبير المموه لتفادي التماس المباشر مع الرقيب باللجوء إلى لغة استعارية تنسجم والحضور الرقابي.

---

[1] كروزير، راي، الخجل، ترجمة : معتز سيد عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع361 مارس، 2009، ص13.

[2] الصانع، بنات الرياض، ص29.

[3] الرواشدة، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، ص 41.

التعبير المموه

يزخر السرد بألفاظ تعبيرية مموهة للرقيب تعتمد على التعبير الاستعاري المجازي، والتورية اللفظية، مبتعدة عن التعبير المباشر الذي يثير الرقيب ويظهر هذا الاستخدام التعبيري في أغلب الأحيان أثناء الحديث أو عرض لطبيعة العلاقة البيولوجية التي تربط الرجل بالمرأة، إذ يظهر أثر الرقيب الذاتي قبل الرقيب الخارجي في تهذيب الألفاظ والانزياح نحو المجاز.

ومن أمثلة ذلك وصف خالد لأحلام يقظته التي يرى فيها حياة أمامه وهو يرسم جسور قسنطينة، "أنت لذتي السرية، وجنوني السري، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطق، كل ليلة تسقط قلاعك في يدي ويستسلم حراسك لي، وتأتين في ثياب نومك لتتمددي إلى جواري، فأمرر يدي على شعرك الأسود الطويل المبعثرعلى وسادتي، فترتعشين كطائر بلله القطر، ثم يستجيب جسدك النائم لي "[1]، يلاحظ المتلقي من خلال التكثيف السردي ما تستبطنه الأحداث من دلالات خاصة، وتبدو بعض هذه الدلالات جلية في عبارة :تر"تعشين كطائر بلله القطر "،إذ تعرض لعلاقة يرفضها المجتمع والدين، مستترة بواقع استمدته الروائية من عالم الحيوان ،إذ لم يكن زمنا واقعيا، بل ابقته حبيس الزمن الخيالي للحلم ،وسرعان ما يستدرك خالد تماديه وتجاوزه لحدود المنطق بأن أظهر بوادر ندم "كيف حدث هذا...وما الذي أوصلني إلى هذا الجنون؟"[2]، يصف نفسه بالجنون، وكأنه بهذا الوصف يحلل نفسه من بوحه المجازي غ ير الصريح، ويتملص من الرقيب بحنكة لغوية، وظفت التعبير الشعري في خدمة آرائه وأفكاره دون تماس مباشر مع الرقيب.

وتميل بعض الروائيات رغم جرأة طرح قضايا الجنس في روايتهن إلى استخدام اللغة الاستعارية، والاعتماد عليها بنسبة كبيرة، مما يبعدها عن التعبير المباشر، وتبقى هذه اللغة الاستعارية رغم عدم مباشرتها تحمل صورا تتماس والرقيب الديني والاجتماعي بشكل يكاد أن يتفوق على التعبير المباشر؛ لدقة التصوير الذي يمارسه السارد أو الساردة .وينطبق هذا الأمر على رواية "برهان

---

[1] مستغانمي، أحلام، ذاكرة الجسد، ص183.

[2] نفسه، ص183.

العسل"التي فاقت جرأة المجاز لديها جرأة المعنى الحقيقي للكلمة، مما شكل ثورة رقابية على العمل، لانطلاقها من مبدأ "الفراش عندي للنوم والمرض، للولادة والموت، السرير للذة، السرير من السر، الرغبة هي السر اللذة هي السر، الجنس هو السر الجنس هو سر الأسرار، لذا يبقى في رأسي مرتبطا بالسرير حتى لو فعلتها في المقعد"[1].

وتستخدم الروائية أبعاد الصورة البصرية والذوقية والشمية وحتى اللمسية في تعبير مجازي[2]، بل تتمادى في تصويرها للذة والمتعة المتبادلة بينها وبين المفكر بأن ابتكرت تقويما زمنيا خاصا بها قبل المفكر وبعد المفكر،قبله كانت :قبل م،و ب م الجاهلية الأولى"[3]،وتجعل من لقائمها مذاق الشهد غير نادمة على خرقها التابو الديني والاجتماعي، تقول الساردة : "كنت أذهب إليه في الصباح ....يتذوق عسلي بجدية راضية...يمر الوقت ولا نفترق،لا نتوقف"[4].

وتؤثر أحيانا بيئة المبدعة في معجمها اللغوي الاستعاري، إذ يظهر الرقيب الذاتي بشكل جلي، يهذب ألفاظها ويراعي حرمة الرقيب الخارجي، ومن امثلة ذلك وصف الساردة ممارسة زياد علاقة محرمة مع إحدى النساء، يقول زياد في سرده :

"كانت ينبوعا متدفقا من الرغبة المتوحشة التي لا تعرف الشبع،أبهرت بأرضها الخصبة،جموحها زادني اندفاعا لإرواء همجية فحولتي "؛[5]لقد تم وصف علاقة رجل عربي بامرأة عربية ورغم ذلك حافظت الساردة على إيقاع المجتمع السعودي الخارجي، ولم تفصح عن تلك الممارسة المرفوضة دينيا وأخلاقيا، بل جنحت إلى الصورة المجازية المحافظة نوعا ما.

بينما تؤثر البيئة خاصة المأزومة وشديدة التحفظ أحيانا سلبا، فرغم انزياحها اللغوي إلا أنها تتمرد على الرقيب بإسلوب أدبي يثير الرقيب الخارجي رغم وضوح

---

[1] النعيمي، برهان العسل، ص30.

[2] نفسه، ص100.

[3] نفسه، ص30-31.

[4] نفسه، ص30.

[5] حفني، سيقان ملتوية، ص62.

أثر الرقابة الداخلية، وكأن الساردة تعلن ثورتها على الأحداث المحيطة بها، وتستبق بعض ما سيحدث في المستقبل،مستغلة علاقة محرمة تربطها بـــشاب أجبـــر علـــى المشاركة في الحرب العراقية الإيرانية "في ومضة حلم بلون السماء، بنيت لنفـــسي قصرا من سكر،جسده الأشقر الأملس يقطر عرقا أذاب جدران قصري، سبحت في محلول حليبي دار بي، لن أنجو .استسلمت، وقبل أن أغرق، ابتلعت موجه صـــغيرة من حلاوة أخيرة "[1].، ويظهر من السرد جرأة الوصف التي مهدت من خلاله لخرق سياسي بإسلوب لا يخلو من السخرية، وتستغل صفة الملوحة مباشرة بعد علاقتهـــا بذلك الشاب، لتعلن الفاو معركة مثلث الملح . تم إعلان دعوة مواليد جديدة وضـــباط الاحتياطللحرب تدور رحاها في أشرس المعارك منذ اندلاعها .....ثم هبت كثبان رملية عبر الشاشة، شعرت أنها ستحمي المتفرجين من د قائق التغطية الأخيرة، فإذا بها بعد مرورها اللولبي، على الأرض الحرام تخلف أبـــشع منظـــر لآلاف القتلـــى الممزقين"[2].

يتضح من خلال عقد مقارنة بين الوصف الاستعاري الذي أفضى إلى العلاقة الجسدية التي ربطت بين الساردة وصديقها، وسرعة ذوبان لحظات اللذة، وجعلهـــا كأمواج البحر سرعان ما تبلع السعادة وتغرقها، ومن ثـــم وصـــف معركـــة الفـــاو وسرعة تكوم جثث القتلى، وقصور الكثبان الرملية التي تشكلت بفعـــل العواصـــف الرملية، عن حماية المتابع لهذه الأحداث الدموية من الشعور بنشوة الألم والحـــزن، بل تعطيه ومضة سعادة سرعان ما تحول إلى برق من الحزن والأســـى والمـــذاق المالح، يشي ربط المبدعة بين خرقين متتاليين الأول الوقوع في ساحة الإثم الديني، والاستنكار الاجتماعي، والثاني في مواجهة الرقيب السياسي ورفضها للحـــرب، إذ اتضح ذلك من وصفتها الأرض التي تمت عليها المعركة "بالأرض الحرام"، بتحول التعبير المموه الأخ لاقي إلى تعبير مموه سياسي أيضا،فتغدو الرواية قـــادرة علـــى الجمع بين الأسلوب الفني والمضمون الفكري بلغة شعرية تزين الـــنص، وتثـــري

---

[1] الخضيري، كم بدت السماء قريبة، ص137- 138.

[2] نفسه، ص138.

دلالاته،لينطبق الرأي القائل إن الأدب يستطيع "أن يحقق التماس باتجاه انجاز هدفه الفني-الرئيس إبداع النماذج الاجتماعية لعصرنا، وصورة العصر نفسه"[1].

أما اللغة الاستعارية لمن يمارسن المثلية ويحاولن إقامة علاقة طبيعية مع الآخر الذكوري، فقد قادت المرأة إلى الوقوع في دائرة التخبط بين الحرام والحلال، ولم تستثن الرغبة في ممارسة الخطيئة المثلية الأنثوية من الوقوع في الخطيئة الجسدية مع الرجل، لك ن بقي تحفظ بعض الشخصيات في سردها لعلاقتها بالرجل أكثر دقة وتوجسا وهربا من الرقيب، مختلفة عن بوحها الذي رافقها في سرد مغامرتها المثلية، تقول الساردة وهي تمارس علاقة جسدية مع حبيبها عمر "الذي أحسسته سيتحرك بتصاعد في حالة مد وجزر "[2]، وقد عكست حالتها النفسية على وصفها وعدم رضاها بما تم بينهما،إذ خرجت من هذه التجربة غير مقتنعة بالعلاقة الطبيعية التي تربطهما، وتنهي الرواية بقولها لعمر بعد انتهائهم من ممارسة العلاقة الحميمة "عمر لا تغادرني !ولا..."[3] فالحذف الذي خصت به طبيعة علاقتها بمحبوبها حول مسار النهاية إلى تأويلات لعل أبرزها أن الرجل والمرأة يكملان بعضهما فلا يستطيعان اعمار الكون بدون تشاركهما معا، لذا كان رده عليها عندما طلبت عدم المغادرة:

"-لن أفعل ثقي بي

-ولن تموت!لا أحب الذين يموتون!قل إنك لا تموت!"[4]

حبيس ما وراء السطور يترك للمتلقي إنهاء السرد وهم في ذروة خرق التابو الديني، إذ أسدلت الستارة على أحداث الرواية، ولعل هذه النهاية المفتوحة المتشابكة بالوصف المجازي هيأت بيئة مناسبة لتتنوع ردود الأفعال على ما سيؤوله المتلقي من نهايات، إذ توضح انصياع المبدعة لرقيبها الذاتي، وعدم ترجيح العلاقات المثلية

---

[1] كوفسكي، فاديم، النموذج -البطل-الشخصية، ترجمة غلي الحلي، مجلة أقلام، ع 6، حزيران، 1989، ص110.

[2] الحرز، الآخرون، ص282.

[3] نفسه، ص287.

[4] نفسه، ص287.

على العلاقات الأنثوية الذكورية، بدليل محاولة الساردة إقامة علاقة أخرى مع عمر لتحكم من خلالها أيهما ستختار من العلاقتين.

ولم يكن الجنس هو موطن الشاهد في اللغة الاستعارية دائما، بل نجده قد تحول رمزا بواقعيته؛ ليضفي صفة الديمومة والحياة على أشياء جامدة لا تنبض بالحياة،ومثال ذلك ما عبر به المصور، الذي حصد جوائز من دول غربية على إبداعه الفوتوغرافي، قائلا :"عندما امتلأ ذلك الفيلم بالصور،فاجأني إحساس بالأبوة،كأن آلة التصوير التي كانت رفيقة حياتي غدت أنثى تحمل في أحشائها أولادي،فتلك اللحظة الغامضة الخاطفة التي يتقاطع فيها الظل والضوء ليصنعا صورة تعادل في معجزتها اصطياد هنيهة الإخصاب بين رجل وامرأة، لا أدري من أين خطرت لي هذه الفكرة .ربما لأنني بسبب عقدة يتمي كنت مهووسا ببطون النساء وصدورهن،دائم البحث عن رحم أأتمنه على طفلي"[1].

لعل الروائية وظفت خرق السارد للتابو الاجتماعي الذي تم فيه إسقاط مراحل التقاط الصورة الفوتوغرافية على العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة جسديا؛ لتخدم بعدا نسويا فكريا وهو دحض الفكرة السائدة أن المرأة عبارة عن مكان للمتعة فقط، بل هي صنو للرجل،ولعل أحلام مستغانمي قد قصدت بهذا التشبيه الذي كلفت مهمة البوح به للمصور التنبيه إلى أن التلقي المنبثق عن الوعي الذكوري "متسامح نسبيا إزاء ما يكتبه الرجل بقدر ما هو حساس ومرتاب بخصوص ما تكتبه المرأة"[2]، فلو أنطقت هذا السرد بلسان امرأة لتم النظر إليه من زاوية أخرى، أولا امرأة تخترق تابو اجتماعي يمسها بالدرجة الأولى، ثانيا: صوت أنثوي يحارب السطوة اللغوية الذكورية، فهم فقط من يملكون الحق في البوح بدلائل فحولتهم، لذا نجد الروائية قد حاكت السرد بشكل عكسي لتحمله دلالات عكسية أيضا.

وهكذا تنوع الاستخدام اللغوي المجازي في التعبير الروائي، ليموه الرقيب وليتحرر من سطوته على الـ مبدع؛ ليترك له حرية التعبير بإيجاد أساليب لغوية تؤمن

---

[1] مستغانمي، عابر سرير، ص197-198.

[2] العيد، يمنى، النص الأدبي والواقع الاجتماعي كما يراه النقد، مجلة المهد للثقافة والفنون تصدر عن دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ع1،السنة الأولى، 1984، ص28.

له الحرية والأمان، والانطلاق في فضائه الروائي مشكلا عالمه الخاص بلغته وأساليبه الخاصة، التي يضفي عليها ما يشاء من صبغات وألوان، فقد استطاع اللون أن يواري خلف ظلاله وجوه كثيرة تتهرب من الأعين الرقابية، وق د شكلت اللغة ألوانا بلغة شعرية كانت ملمحا بارزا للسرد النسوي، وهي ما ستدرسه الصفحات القادمة.

4.5 شعرية الألوان

كل عمل فني له لغته الخاصة به،وتناوله الخاص الذي ينبع من طبيعة العمل الفني نفسه، وقد تكون اللغة تشكيلية أو موسيقية، ومن المحتمل أن تستوعب هذه الأبعاد جميعا وتثري بها النص [1]، لتشكل لوحة فنية لغوية شعرية، تجمع بألوانها المتعددة بين الإيقاع الموسيقي والفن التشكيلي، وهذا ما تم رصده في هذه الدراسة، إذ شكل اللون إيقاعا خاصا ميز السرد النسوي، مشكلا لوحات فنية تعكس سايكولوجية الشخصيات، بل وتساعدها على مواجهة الرقيب متلونة بصبغات لونية تحميها من المواجهة المباشرة معه، وترك لغة الألوان تعبر عن ذاتها "فاللون شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها، فهو كلامها ولغتها المعبرة عن نفسيتها"[2].

وبرز في روايات هذه الدراسة لونان بشكل يلفت انتباه المتلقي هما : الأسود، والأزرق، وقد أتى اللونان في صياغات لغوية متنوعة، تختلف من روائية إلى أخرى، إلا أنها تتقارب في دلالاتها في مواقع عدة، ويكاد يكون اللون الأسود هو الطاغي على بقية الألوان وهو لا يحمل دلالة الشؤم أو الحداد بل الغموض والحيادية، إذ تتغير دلالته من شخص لآخر،تصل حد التضاد في بعض

---

[1] ينظر: مجموعة من المؤلفين، ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص99.

[2] حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم، دار ابن كثير،دمشق،ط1، 2002،ص29.

الأحيان،فاللون"طليعة الأشياء والأحياء، وأبرز ما يميزها ويلفت النظر فيهـــا، وقـــد اكتسب عبر تاريخ الإنسان الطويل إيحاءات لا حصر لها"[1].

ويلتصق اللون الأسود في بعض الشخصيات ليصبح ملازما لها أينما حلت، ربما لأنالأسود يصلح ذريعة لكل شيء،ولذاهو لون أساسي في كل خديعـــة "[2]، ولذا تخص مستغانمي بطلتها حياة في ثلاثيتها بارتداء اللون الأسود، وتحاول مـــن خلال هذا اللون أن تخدع الرقيب، مموهة في ذاكرة الجسد ارتداء حيـــاة لفـــستان أبيض في أول لقاء لها مع خالد في باريس؛ لتحوله الأحداث فيما بعد إلى السواد [3] الذي عكس جزءا كبيرا من شخصيتها الغامضة المائلة إلى حـــب الاســـتطلاع دون الكشف عما في داخلها، لا سيما وهي تتماس مع الرقيب في أول ارتداء لها للفستان الأسود، الذي اشتراه لها خالد قبل أن يتعرف عليها، واحتفظ به حتى وجدها، وبلغت من الجرأة أن ارتدته وكسرت من خلاله التابـ و الديني والأخلاقي بالعلاقة المحرمـــة التي ربطتهما معا.

ولون دفتر مذكراتها بذات السواد ولكنه احتضن بين دفتيه أفكارا حاولت أن تسترها بظلمة لونه، إلا أن ما دونته كسر حدية اللون وعبر عما يعتور داخلها مـــن مشاعر وأفكار؛ ليشع النور من خلال سواده،خاصة عندما تحدثت فـ ي سردها عـــن مرفأ(سيدي فرج) وبسالة الجزائريين وطردهم لآخر جندي فرنسي من هذا المرفأ، ومن ثم حديثها عن أخت زوجها التي طلقت من زوجها، إذ ترى حياة أنهـــا كانـــت عبدة في بيت الزوجية، فملأت فراغ دفترها بـــ "الحرية أن لا تنتظر شـــيئا وكـــان يمكن أن اكتب هذا في صيغة أخرى،كأن أقول:الترقب حالة عبودية،فلقد توصـــلت إلى الأولى من خلال الثانية، ولكن ما كدت أتحرر من عبودية الانتظار حتى وقعت في عبودية الكتابة"[4].

---

[1] الطائغ، وجدان عبد الله، ايحاءات اللون في النص الشعـ ري المعاصر، مجلة اليرموك، ع 61، تشرين أول، 1998، ص28.

[2] مستغانمي، عابر سرير، ص13.

[3] ينظر: ذاكرة الجسد، ص199، 338.

[4] مستغانمي، فوضى الحواس، ص145.

يستخلص من خلال ربط القضيتين السياسية والاجتماعية من قبل الساردة، والتعليق عليهما بالحديث عن الحرية خرقها للتابو السياسي، إذ تحرض على التخلص من التنظيمات الدينية التي تعيث فسادا في الجزائر، وما يؤكد هذا الرأي ما تم تبادله عبر اتصالها الهاتفي بخالد الذي كشف عن ممارسات الإسلاميين الذين أزهقوا الكثير من الأرواح مدعين الدفاع عن الدين [1]، فمفهوم الحرية لديها واقترانه بعدم الانتظار فيه حث صريح على المواجهة السريعة الفاعلة التي تحرر المجتمع من بطش من يتعدى على حقوق العباد.

أما ما حملته العبارة من تماس مع المجتمع لم يكن مباشرا، إذ يفهم المتلقي أنها تقصد الحرية التي حصلت عليها أخت زوجها بطلاقها، لكنها لم تقصد ذلك، بل أومأت إلى مستقبلها هي، وأنها ستحرر نفسها من براثن زوجها الذي سلبها حريتها بزواجه منها، الذي أكرهت عليه من قبل عائلتها وعمها بائعا إياها مقابل السلطة والمنصب، فتحل ضبابية لون دفترها على ما يحويه من معلومات تخفي الحقيقة عن أعين الرقباء، بل صار دفترها سبيلها إلى تكسير حدود التابو، مخبئة فيه كل ما تخاف البوح به، ليقينها بانحرافه عن الواقع الذي أرغمت على العيش فيه [2]، متحدية مجتمعها الذكوري ساعية وراء إعلان تمردها.

ويتحول اللون لديها إلى لغة فلسفية تفلسف الأحداث المحيطة بها من خلاله، خاصة تلك الأحداث التي ربطتها بالآخر الرجل،فتختار الرجل الذي يرتدي قميصا أسود وبنطالا أبيض، لتحيك خيوط حكايتها التي حفظت سطور دفترها الأسود تفصيلاتها؛ لتخترق فيما بعد معه حدود التابو السياسي بلغة شعرية لونية مشهدية:

"قلت وأنا أسايره في خطاه:

-أما أنا.فأعترف أنك فاجأتني قبلك لم أر رجلا يلبس الأسود في هذه المدينة، حتى لو كان ذلك حدادا، لكأن الرجال يخافون هذا اللون أو يكرهونه

-وأي لون توقعت أن أرتدي؟

---

[1] ينظر: نفسه، ص166-167.

[2] ينظر: نفسه، ص62 ، وعابر سرير، ص97.

-لا أدري.ولكن الناس هنا يرتدون ثيابا لا لون لها"[1].

تضفي الساردة على ملابس الذكور من سكان قسنطينة صفة اللالون، أي يرتدون ما لا لون له، وهذا في الواقع أمر يستحيل حدوثه فلا توجد ملابس لا تميزها الألوان، وحتى إن أخذت لون جسد الإنسان فيكون لها لونها الخاص بها، ولكنها قد تقصد بغياب اللون تغيب معالم الفرح والبهجة عن قاطني قسنطينة، واختلال الذوق اللوني لديهم، إذ قلبت الأوضاع السياسية الدموية بين أبناء البلد الواحد دلالة الألوان، فلم يعد هناك من فائدة لتزيين الملابس بها؛ لأنها لا تعبر عن شخصيات مرتديها، بل أصبحت قناعا يتقنعون به لخداع بعضهم بعضا، ومثال ذلك ما أفضى به تتمة المشهد السابق عندما سألت حياة الرجل المرافق لها عن صديقه الذي رأته معه في المقهى وسر ارتدائه للون الأبيض.

"-صديقك أيضا..يبدو غريبا عن هذه المدينة.

رد ضاحكا:

-لماذا؟ ألأنه يرتدي قميصا...وبنطلونا أبيض؟

-بل لأنه يرتدي الأبيض باستفزازية الفرح،في مدينة تلبس التقوى بياضا

ابتسم وقال:

صديقي فرحه إشاعة ..إنه باذخ الحزن لا أكثر،والأبيض عنده لون مطابق للأسود تماما!

وأمام صمتي واستغرابي لكلام من الواضح أنني لم أفهمه

واصل:

-الأبيض هو خدعة الألوان...ألا تعرفين هذا؟

قلت كمن يعتذر

-لا...لا أعرف"[2].

يشك المتلقي في ما أضمرته الساردة من إخفاء للون القميص الذي يحتمل أن يلون بالسواد خاصة اقترانه بالأبيض، إذ قلبت دلا لة الأبيض واتحد باللون الأسود

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس ، ص76.

[2] مستغانمي، فوضى الحواس ، ص76-77.

ليدل على الغموض لا الصفاء والنقاء والوضوح، لاسيما أنـــه يخفـــي وراءه مـــن يدعون التقوى ويدنسون نقاء ثيابهم ببقع سوداء، يحاولون مواراتها ببياض اللـــون لكن لا يفلحون، وهكذا تؤول الروائية دلالة الألوان كاشفة للرقيب ما تريد البوح به من تماس معه بإسلوب أدبي يزيد النص جمالا وتشويقا، مبعدا إياها عـــن نظراتـــه الثاقبة التي ترصد حروف كلماتها، وتقيم علاقة خاصة مع اللغة إذ "تجعلها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول"[1].

ويمر اللون الأسود في قانون اللغة الروائي بمراحل ليست موجو دة في عالم الألوان، إذ يتحول من صفاء بياضه إلى حدة الاحمرار، ومن ثم ظلمة الـــسواد، أي يكون في الأصل أبيض، وإذا ما استوضحنا دلالة هذا التطور يلحـــظ أنـــه تطـــور سيكولوجي متأثر بطبيعة الشخصية و سلوكاتها، إذ ترى دارين التي تمارس المثلية مع ناديا والساردة حياتها وجواد يتها كاللون الأسود، الذي كانت في طفولتها تسيرها الفطرة بلونها الأبيض، وسرعان ما غيرتها بخروقاتها الدينية والاجتماعية المثليـــة، إلى الأحمر القاني الذي كلما زاد سلوكاتها الشاذة زادت حمرته؛ لتنقلب إلى اللـــون الأسود، وقد عبرت عن هذا الفكر بلوحة لغوية فنية اسقطت ذاتيتها عليها بتسلـــسل تتدرج فيه دلالة اللون من لوحة إلى أخرى، تقول دارين : "أنا مجنونة يدوخها اللون الأبيض، ولذا لا أتعامل معه بمثل تلك المثالية والطيبـــة، ...أنـــا هدامـــة عظيمـــة بالفطرة"[2].

وتوضح الساردة مراحل تطور حياتها : أولا اللون الأبيض ثم تحـــول إلـــى الأحمر الذي يملؤه الغضب، وأخيرا مرحلة العدم التي طغـــت علـــى لوحاتهـــا، إذ اعتنقت الفلسفة الوجودية باحثة عن العدم الذي طغى بسواده على لوحاتها ، "مرحلة العدم،كنت أعبئ،مساحات اللوحة بالفراغ وقتذاك استخدمت في غالبية لوحاتي ألوانا

---

[1] صحراوي، عبد السلام، الأناقة والإغراء في لغة أحلام مـــستغانمي، مجلـــة نـــزوى، ع 27 يوليو،2001، متوفر عبر الانترنت. www.nizwa.net

[2] الحرز،صبا،الآخرون،ص207.

مائلة إلى السواد،كنت مشبعة بفكرة تناقض الأسود والأبيض"[1]وما التناقض بين هذين اللونين إلا تعبير عن صراعها الداخلي بين الفضيلة والرذيلة التي أوقعت نفسها بها، فتتهرب من رقيبها الذاتي بلغة لونية تفرغ من خلالها شحناتها النفسية التي تؤرقها، دون أن تواجه الرقيب بشكل مباشر.

وقد يتحول السواد بفضاءاته اللونيـ ة إلى عكس واقع مجتمع ينظر إلى المرأة بسوداوية لا نور فيها، ومثال ذلك سيطرة والد منى على والدتها وتحكمه في حياتها بشكل امتهن كرامتهاتسرد منى قائلة : "وتتصارع أمي مع ثور تعلو حوافره جسدها،نسمع دقات ركلاته فوق جسدها، سقط سن من أسنانها حين اصطدم حذاؤه بفمها.تمسح بكم ثوبها الأسود الذي لم يعرف جسدها غيره دموعها ودمها "[2]، عند قراءة هذا السرد لا تظهر دلالة اللون الأسود بشكل جلي،لكن حينما يلتصق بالأم التي لم ترتد لونا آخر غيره يتحول إلى مماسة خفية من الساردة مع الرقيب الاجتماعي والديني، الذي منح السلطة الذكورية حرية تملك واستعباد الأنثى التي رضخت لقيود مجتمعها؛لتبقي على سواد ثوبها رغم اهترائه وحدوث ثقوب فيه ما عادت تستر جسدها،ومرور ما يقارب ربع قرن دون التحرر منه، فبعد عودة منى إلى منزل أهلها بعد غياب تجاوز ربع قرن وجدت أمها على حالها لم يتغير فيها شيء سوى اهترا ء ردائها الأسود، "أنظر إلى ثوبها الأسود الذي افتقد ثراء لونه وغطته الرقع في جوانبه، وأكمامه"[3].

قد يتبادر إلى الذهن أن اهتراء الرداء يحمل إعلانا عن قرب تحرر المرأة من سيطرة الحكم الذكوري، لكن أن ترتق ثقوبه بيدها فهذا ما يحتمل انحراف الدلالة التأويلية عما سبق،إذ تصبح هي ذاتها شريكة في ظلم نفسها،وفي تمكين المجتمع من السيطرة عليها وطمس شخصيتها،مما يحمل اللون دلالة أخرى هي الثورة والسير نحو الحرية، ولعل هذا ما يلفه ظلام السواد خلفه، تعرض الساردة للظلم المحيط بالمرأة مستغلة اللون لتتوارى خلفه من أعين الرقباء، ولتثير المرأة

---

[1] الحرز، الآخرون ، ص208.

[2] بطاينة، خارج الجسد، ص20.

[3] نفسه، ص51.

ضد مجتمعها لتحرره من سوداويته التي طغت على بقية الألوان، مكتفية بالتلميح الذي يغلب أحيانا المباشرة اللغوية.

أما اللون الأزرق الذي يحيل إلى الهدوء والرقة والراحة النفسية و "الصفاء والفطرة الخيرة"[1] أحيانا، والخديعة والقلق النفسي أحيانا أخرى، فقد استطاع أن يراوغ الرقيب ويضفي سمة الوداعة والبساطة على العديد من الأحداث التي تخترق مساحات واسعة من الحدود الرقابية، مستغلا ما تضفيه إشعاعاته اللونية فهو "لون بارد،وهو مهدئ للعينين والذهن على قدم المساواة "[2]وقد لونت سارة حياتها بالزرقة التي صيرتها سلاحا تطلق من خلاله أفكارها دون إثارة من حولها مباشرة، فتترك العنان لذاكرتها لتصرح بما اقترفته من أخطاء تمردت فيها على العلاقة الزوجية، وطلاقها، ومن ثم تذكرها لبعض اللحظات الزوجية التي جمعتها بزوجها معا، في فضاء لوني أزرق، إذ أطفأت أنوار غرفتها وأشعلت شمعة زرقا ء كانت محفزها على الاستذكار وخرق التابوهات.

وتواطأت سارة وصديقاتها أيضا في تحميل لونها المفضل مواجهة الرقيب السياسي، إذ غلفوا هدية عيد ميلاد حسام بورق هدايا أزرق لامع، اتضح وهج لمعانه عندما فض الغلاف ليرى دواوين محمود درويش [3]، التي لا يخفى وهج وطنيتها وقوميتها وتحريضها على الانفلات نحو الحرية،حرية الإنسان المقترنة بتحرر الأوطان.

وتحيل الروائية بلغة فنية تشكيلية رسمت للمتلقي من خلالها لوحة فنية تبشر بنور أزرق،ينقل المرأة من عالم الحريم إلى عالم السيادة، محطمة سوداوية الماضي التي تسعى جاهدة لتخلص نفسها من بقاياها العالقة في ذاتها باختيارها خلفية زرقاء للوحة رسمتها أنامل ذكورية، مما يشي بضرورة التكاتف المتبادل بين المرأة والرجل؛ لانقاذ مجتمع من جاهليته لتعم الطمأنينة والراحة عليهما، إذ نقلت

---

[1] الصائغ، ايحاءات اللون في النص الشعري، ص28.

[2] أندرسون، ماري، الصحة والتداوي باللون، ترجمة : فؤاد الأسطة، دار الحوار، سورية، اللاذقية،ط1،1989، ص7.

[3] ينظر: الموجي، نون، ص195-196.

لوحة(المهرة) للرسام(أحمد نور الدين)بعض هذه الدلالات في" الخلفية دوامة من الأزرق القادم بها أكف آدمية مفتوحة الأصابع في تشكيل دائري، يشغل وجه المهرة مقدمة اللوحة.شعرها المشدود إلى الخلف في خطوط مستقيمة ويعكس قوة ركضها إلى الأمامفي اتجاه مصدر ضوء ينير ملامح الوجه مغناطيس النظرة . في العينين لمعة شراسة وتحدوبقايا خوف قديم خ طوط الجسد المنسابة الناعمة كأنها تتحدى لزوجة الأسود العالقة بالأقدام"[1].

وتحمل حنان الشيخ اللون الأزرق دلالات تتماس والرقيب،فتخفي زرقة فستان والدة زهرة وما يضفيه من سحر أنثوي فطري، وبراءة خادعة تحطيمها للتابو الأخلاقي، إذ ترتدي فستانها الأزرق في كل المرا ت التي مارست البغاء فيها مع عشيقها[2]،كذلك تداوي سديم بزرقة دفترها الذي دفنت أسرارها فيه،تمردها على الرقيب الاجتماعي مظللة إياه ببرودة إشعاعه المنبعث منه [3]،أما أن يصبح لون الخبز أزرق فهذا مالا يقبله المنطق الطبيعي إلا في حالة أن يصيبه العفن فيميل اخضراره أحيانا إلى درجة من الزرقة غير البارزة، وأوكلت الروائية إلى عادل بعد أن أفقده الخمر صوابه أن يسأل أسامة عن الخبز الأزرق لتوصل ما ترمي إليه من دلالة سياسية دون مباشرة، بل تلوين لقمة عيش الفلسطينيين بالزرقة دلالة على صعوبة الحصول عليه إلا بشق الأنفس وحنقها،وت حكم اليهود في قوتهم وأولادهم،فبدل أن يشبع الأطفال خبزا،يحرمهم منع التجول أن يسدوا جوعهم، فيثورون على المحتل ليشبعوا صفعا من الجنود ورصاصا [4]،بل يتحول الخبز الأزرق رمزا لكل من ينتهك حقوق الشعب الفلسطيني من أبناء وطنه، ولكل من يتآمر والمتآمرين مع العدو ضد أبناء فلسطين" المأساة أعظم من غليون شحادةوباصات ايجيد وأموال الصمود من يحاكمها؟والخبز الأزرق وأرغفة بذر المكانس...هل تعرف الخبز الأزرق؟"[5].

---

[1] الموجي، دارية، ص93-94.

[2] ينظر: الشيخ، حكاية زهرة، ص7، 11.

[3] ينظر: الصانع، بنات الرياض، ص243.

[4] ينظر: خليفة، الصبار، ص85-88.

[5] نفسه، ص85.

ولم يقتصر المعجم اللوني في السرد النسوي على اللونين السابقين بل ظهرت ألوان أخرى لكن برز اللون الأسود والأزرق دون غير هما لأنهما تماسا والسلطة الرقابية.

5.5 شعرية العنوان

تنبثق أهمية العنوان كونه من أهم العناصر المكونة للنص الأدبي، إذ يمثل جزءا من سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه،فهو النواة المتحركة التي خاط المؤلف بها نسيج النص دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة[1]، وأول ما يواجه المتلقي في العمل الروائي عنوانه الذي يكون رمزيا مكثفا موحيا متعدد الأشكال والأنواع، يعتمد على اللغة وشعريتها اعتمادا شبه كلي في العديد من الأعمال لاسيما ن صوص هذه الدراسة التي تراوحت في بنيانها اللغوي جاذبة المتلقي ليشترك في اللعبة الروائية، ما أن تقع عيناه على العنوان، إذ تصبح العنونة جزءا "لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى النص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك يعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله"[2].

وسنعرض في هذه الجزئية لأبرز العناوين التي تماست والسلطات الرقابية بشكل مباشر أو غير مباشر، بلغة أدبية شعرية زادت من ألق النص، وجذبت المتلقي لقراءة مضمون الرواية، مستثارا من قبل جرأة العنوان أحيانا، وجاذبية الصورة الشعرية التي انزاحت عن التعبير المباشر أحيانا أخرى، وإذا ما قورنت

---

(1) ينظر: حليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004 ، ص9-10.

(2) حسين، خالد حسين، اللغة -الكتابة واستراتيجية العنونة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع428، كانون الأول، 2006، متوفر عبر الانترنت. http://awudam.netlindex.php?mode=journalscont@cahd=3=8jouranalld=9143.

عناوين المبدعات الجزائريات يتضح انعكاس أثر الانفتاح الاجتماعي في صياغة العنوان وجرأته، لاسيما ما وسمت به مستغانمي ثلاثيتها من تسميات تدرجت في اقتحامها العالم الرقابي، فتجسد "ذاكرة الجسد" بداية تحرر قلم المبدعة بشكل وجه الأقلام النقدية حول عملها من مؤيد ومعارض، لما حمله العنوان من دلالات تتنافى وقيم بعض المجتمعات العربية، التي تعد جسد الإنسان والأنثى بخاصة حرمة لا يجب الخوض في غمارها، وهذا ما حمله العنوان إذ كان الجسد الأنثوي هو رمز قسنطينة، وما حمل من تشوهات وانحرافات ومتع شهوانية، يعكس حال هذا البلد الذي أثخنته جروحاته الخارجية والداخلية.

ويمكن أن يكون الجسد جسدا ذكوريا متمثلا بخالد الذي فقد أحد أعضائه - يده-ليخط من خلال فرشاة ألوانه ذاكرة وطنه التي لم ترحم الذكر كما لم ترحم الأنثى من ألم الذكرى والواقع؛ لذا حمل العنوان دلالات سياسية ودينية واجتماعية فلم تفصل الذاكرة البشرية بين المسموح تداوله وغير المسموح من أحداث مرت بالإنسان،وهذا حال ذاكرة جسد مستغانمي فقد جعلتها "تضج بالحياة العاطفية والفكرية الصاخبة، إنها تفور وتمور بهذا وبغيره من أفكار وآراء ومواقف كلها إنساني وكلها...يحفز على الاحتجاج أو التأمل"[1].

ولعل جزء ثلاثيتها الثاني المعنون بفوضى الحواس، يعد امتدادا لذات الجسد وذات الجرأة، إذ عمت الفوضى حواس الإنسان إما لفرط عاطفته ورغبته بالآخر، أو لعوامل سيكولوجية أخرى تتأثر بما يحيط بالشخصية، فيضع العنوان المتلقي في حالة ترقب كيف يفض ترتيب الحواس، وهي منظمة بترتيب إلهي لا يمكن تغييرر مواقعها إلا بإرادته هو، فيقرأ المتلقي النص حذرا واعيا لوجود خلل ما في ترتيب الحواس، إذ استطاعت المبدعة بصورها الشعرية التي ضمنتها نصها أن تشغل حواس القارئ كلها لتجمع بينهما ولتوصله إلى ما توصلت إليه على لسان بطلة الرواية حياة، وهي تصف علاقتها بالرجل الذي تحبه وتخشى أن تفقده "أذكر أن ديدرو الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس، وصف النظر بالأكثر سطحية،

---

[1] الراعي، علي، الرواية في نهاية قرن، دار المستقبل العربي، بيروت، ط1، 2000، ص349.

والسمع بالحاسة الأكثر غرورا، والمذاق بالأكثر تطيرا، واللمس بـــالأ كثر عمقـــا، وعندما وصل إلى حاسة الرغبة أي حاسة لا يمكن تصنيفها لأنها حاســـة يحكمهـــا اللاشعور.وليس المنطق،المخيف مع هذا الرجل أنه جعلني اكتشف حواسي، أو على الأصح، خوفي النسائي من هذه الحواس .بل إنه وضعني في حالـــة مـــن فوضـــى الحواس"[1].

ويتشكل لدى المروي له عند الاط لاع على هذه الرؤية ربط حالـــة التـــشتت والفوضى التي عمت الحواس الإنسانية بالآخر المذكر، فتتحول حالة الفوضى إلـــى موقف أنثوي من سيطرة الآخر على كيانها الذي تستعمل فيه كل حواسها لتفهمـــه، لكنها في النهاية لا تستطيع سبر أغواره، فتنتقل إلى مرحلة تحاول لملمـــة شـــتات أمرها بعنوان يغضب الرقيب الأخلاقي وهو"عابر سرير".

فينشأ عن تلك التسمية للعنوان ما يفضي إلى أن "خطـــاب العنـــوان يتأســـس بدوافع قصدية، يعكس الرؤى الأيديولوجية في الفضاء السوسيولوجي، وليس بـــذلك الخطاب الطارئ على النص لغايات اشهارية فحـــسب "[2]، لـــذا تتمـــاس الروائيـــة والرقيب الأخلاقي الذي خصت اللغة الذكورية للتعبير عن أيـــديولوجيتها النـــسوية الخاصة، فذكرت عابر السرير ولم تؤنثه،مما يؤسس لصراع متوقع بين النقيـــضين الذكر والأنثى قبل الولوج إلى أعماق النص.

ويشي العنوان بشهوانية الرجل ومروره كالعابر للمكان مجرد أن ينـــال مـــا يريده من المرأ ة، فالمهم إشباع رغباته بصرف النظر عن رأي الآخر وموقفه، وهذا ما تؤكده الأحداث،ولكن تلمع ملاحظة تمررها الروائية بذكاء متمرس في بـــدايات نصها وعلى لسان بطل الرواية وحديثه عن مغامرات النسائية "أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل "[3]فتساوي بين المرأة والرجل في العبور وترك المكـــان

---

[1] مستغانمي، فوضى الحواس، ص219.

[2] حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النـــصية، التكـــوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007، ص367.

[3] مستغانمي، عابر سرير، ص12.

بحرية، لكنها خصت المرأة بميزة سلبتها الرجل وهي عابرة سبيل لا سرير، أي أنها أصبحت تتحكم في عواطفها قادرة على مواجهة المجتمع الذكوري بندية وثقة.

وتنهج فضيلة الفاروق نهج مستغانمي في تماسها مع الرقيب، ولكن بجرأة قد تزيد بنسبة ضئيلة على أحلام، لولوجها العالم الإنساني الشهواني بدلالات صريحة تتجابه والرقيب بجرأة العنونة أولا، وتكسير الخطوط الحمراء الرقابية مضمونيا ثانيا، خاصة الصبغة الأنثوية التي لونت بها عنوانيها تاء الخجل " و"اكتشاف الشهوة"، مشهرة تمردها دون مواربة، و تعرف لغويا تاء التأنيث الساكنة التي لا محل لها من الإعراب، إذ تأتي لتميز السرد الأنثوي دون الذكوري الذي له حرية التعبير دون قيود أو شروط لغوية تحدد جنسه البيولوجي، ولعل في عنوان هذه الرواية ما يشير إلى ثورة المؤلفة على سكون المرأة وسكوتها، وقبولها أن تشغل حيزا لغويا بشكل غير فاعل سوى الإشارة إلى أنثويتها كحال تاء التأنيث الساكنة، ولتحرك السرد نحو الأمام، ولتحفز المتلقي أضافت إلى العنوان كلمة الخجل، وهي مذكرة اللفظ والدلالة وتلتصق في المجتمعات العربية بالمرأة أكثر من الرجال، وكأن ربط الذكورة بالأنوثة لفظا، وتخصيص المرأة بالخجل دون الرجل يسوّغ للساردة اختراق المحظور الاجتماعي والديني، ويحث المرأة على التخلص من موروثات مجتمعها التي كبلتها لغويا واجتماعيا، لتحد من قدراتها على مواجهة الرجل، لذا حرصت على أن تلي عنوانها باستهلال سردي تعلق فيه بلغة شعرية عن أثر تاء الخجل في المجتمع النسوي:

"أنا وأنت

منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ اسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يمود بصمت،
منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،
إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه
منذ القدم،"[1].

ولعل هذه الافتتاحية تعمق الدلالة المعنوية المحملة للعنوان بل للنص كاملا، إذ"يشكل الاستهلال السردي-الخطوة التالية للعنوان-بوابة يلج القارئ من خلالها إلى النص بكامله، إذ يمكن أن تختزل البداية المبني الحكائي "[2]، وهكذا يجد المتلقي عنوان الرواية الثانية اكتشاف الشهوة تطورا طبيعيا لجرأة لمست بشكل ملحوظ في الرواية السابقة، ولتعلن أنهذا العمل على لسان بان : "انشغلت..برواية أروي فيها كل ما حدث لي أسميتها ..."اكتشاف الشهوة "لا لأصدم قارئا تعود أن يجد الشهوة في الأزقة الممنوعة ولكن كي أؤرخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذاكرة إذا ما شاءت المخيلة أن تلعب مرة أخرى"[3].

ولم تقتصر المباشرة في تـ ماس العنوان مع الرقيب على روائيات المغرب العربي، بل ظهرت لدى صاحبة (الولع) فكلمة الولع التي عرفت بأل التعريف للتأكيد على دلالتها لا تخفي معناها على المتلقي من تعلق بالشيء حتى الوصول إلى مرحلة التعلق به ليصبح ولعا، قد يكون ولعا شهوانيا أو ولعا سياسيا أو ولع ا دينيا أو ولعا اجتماعيا، ولعل العنوان كان ولعا سياسيا في مغزاه إذ يعلق السارد على ما حل بمازن في بريطانيا بسبب الأوضاع السياسية في العراق في القرن الحادي والعشرين، ومعاملته بازدراء "ها هو الراوي يهده كفرس مخبول ذلك

---

[1] الفاروق، تاء الخجل، ص11.

[2] الشابكة، محمد، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف "البنية والدلالة"، مطبعة الروزنا، عمان، ط1، 2006، ص18.

[3] الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص130.

الولع:الحرية"[1]ويفهم من الولع بالحرية، التحرر الإنساني الذاتي قبل كل شيء لتحقق معالم الحرية المجتمعية فيما بعد التي ستحرر الوطن مستقبلا.

وتبرز عناوين غير مباشرة في استثارة الرقيب، استثارة قد تتفوق أحيانا على التعبير الصريح. لما تحمله الصور الشعرية من دلالة ظاهرية بالعفة والبراءة وما يظهرهرالنمن تحايل ومماراة، وخير مثال على ذلك رواية "برهان العسل" التي تتشكل فيها حاسة الذوق ركنا أساسيا في التعبير خاصة لما عرف عن العسل من حلاوة في الطعم، أما إضافته إلى لفظة برهان فتدخله في عمليات ذهنية حسابية، تسعى إلى إثبات حقيقة العسل علميا، مما يستثير القار ئ لمعرفة ما هو الدليل القاطع الذي يبرهن حقيقة العسل،ويتحول العنوان إلى جملة شائكة تبحث عن حل تحث القارئ على اكتشافه بنفسه، مضيئة له الطريق بضوء خافت يسطع كلما غاص في أعماق النص، وما وراء سطوره، فالعنوان كما هو لدى دريدا تربطه علاقة مشابهة بالقنديل الذي يعلق على واجهة البيت [2]، إما أن يكشف معالم البيت مرة واحدة لشدة سطوعه،أو يكشف جزءا ويخفي الآخر بسبب ضآلة إضاءته،ولعل الأخير يثير الباحث أكثر لإشراكه في اللعبة الخيالية.

فبرهان العسل هو بحث الإنسان عن ملذات نفسه الشهوانية ومحاولة سبر أغوارها بالدليل والبرهان، ليصل إلى قناعة تامة بأن الكون يعمر بالذكر والأنثى إذا ما تساويا وعدل بينهما، فتوظف الروائية العلاقة الجسدية التي تربط الرجل بالمرأة وسريتها وما حفت به من مكاره إذا ما انتهكت أغضبت الرقيب الأخلاقي والديني،لتعري بعض المجتمعات العربية التي تعترف بالجنس خفية، لكن لا تصرح به علنا، مستمدة جرأتها من العديد من المصادر التراثية القديمة التي وثقت بها بعض نصوص روايتها، لتعلن أن الممارسة الخاطئة التي تورث لجيل إثر جيل هي التي تولد الجهل القاتل بين فئاته، وخاصة الفئة النسوية التابعة للفئات الذكورية.

---

[1] ممدوح، الولع، ص163.

[2] ينظربدوي، محمد، مملكة الله دراسة في ملحمة الحرافيش،"مجلة فصول، مج 17، ع1، صيف1998، ص98.

لذا فالعسل هو الشهو ة التي تربط الرجل بالمرأة بيولوجيا تقول الساردة موضحة إياه وهي تردد مقولة لابن عرابي "برهان العسل حلاوة العسل هو العسل نفسه"[1].

أما روائيات الخليج العربي فيلتزمن المواجهة العنوانية المتوارية عن سطوة الرقيب، ليكتفين بالتلميح المكثف دون التصريح المباشر، كما هو حال عناوين رواية الآخرون، صمت الفراشات، ملامح، سيقان ملتوية، بنات الرياض، وإن كانت الرواية الأخيرة قد تدخل أحيانا في باب المباشرة .وقد يرى الرقيب السعودي أن تخصيص بنات الرياض من السعودية بهذه الخروقات المتنوعة للتابو، فيه رمزية لا تخلو من القصدية لدى ا لكاتبة مما يثير حفيظة الرقابة عليها، لكن نلمس لها بعد نظر نحو المستقبل وتنبوء ببعض ردود أفعال الرقباء، فقد ضمنت نهاية روايتها سردا يعكس ذكاء أدبيا لديها احتوى مجموعة من الاقتراحات التي أنجبتها بنات أفكارها، لتعنون بها روايتها، تقول الساردة :غُربة الأيام، د روب الآه، القدر المكتوب، دنيا الحزن، بعض الفتات،جرح الندم ...أم أسميها: رسائل عن صديقاتي؟ سيرة وانفضحت، جرح الندم ...أم أسميها: رسائل عن صديقاتي؟ سيرة وانفضحت؟ أربع بنات؟ ...إيميلات من أراض سعودية"[2].

وظهر في العنونة النسوية نماذج من الصياغة التقليدية للعنـ وان كمرافئ الوهم، مريم الحكايا، حكاية زهرة، مذكرات امرأة غير واقعية، التي تخفي خلفها تجاوزات مكثفة لخطوط المجتمع الحمراء التي لا يجب تجاوزها لأي سبب كان، وإن ظهر إبداع الكاتبة في اختيارها تقليدية العنوان لتؤمن لنصها بطاقة عبور آمنة لدى القراء، ومن ثم تكشف ستر نصوصها وتعريها أمام المتلقي بجرأة غطت عليها نمطية العنوان التقليدية،وخير ما يمثل هذا روايتي مريم الحكايا،وحكاية زهرة، التي ربما اقترنتا من لفظة الحكايا بثرثرة النساء التي تضمن بنصوصها الغث والسمين مبررة للمتلقي تجاوزاتها التي أوجدت خطا نسويا روائيا جديد.

---

[1] النعيمي، برهان العسل، ص149.

[2] الصانع، بنات الرياض، ص319.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة من خلال مجموعة من النصوص السردية النسوية العربية أن توضح مدى تأثر الروائية العربية بتطورات العصر ومستجداته الفكرية والثقافية والحضارية.....، إذ ظهر في أواخر ستينات القرن الماضي حركة نسوية أخذت تتطور وتتغير متأثرة بتطور الزمن وتقدمه؛ لتشكل خطا أدبيا نقديا وفكريا ينهل أفكاره ومبادئه من المجتمع الذي ينبثق منه، وبما يحويه من قضايا وهموم وأبعاد دينية وسياسية واجتماعية، عملت المبدعة العربية على تضمينها نصوصها الروائية معلنة ثورتها على كل ما يحطّ من قيمتها الإنسانية والأنثوية .

لقد توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج علما بأن ما سيذكر في هذه الخاتمة هو مجمل المجمل؛ لأن معظم النتائج لا تتضح أهميتها ومنهجيتها بمعزل عن النصوص التطبيقية التي اعتمدت عليها الدراسة ، لذا ستبقى حبيسة المتن وسطوره لأنه المكان الأمثل الذي يثريها ويزيد من قيمتها الدلالية والأسلوبية، ولا ينفي هذا القول وجود بعض النتائج التي سنتطرق لذكرها في هذه السطور:

تشعب مفهوم النسوية نتيجة اتساع الرقعة المكانية التي حاولت التنظير له على المستويين العالمي والعربي، مما جعله قلقا يتأرجح التعبير عنه لدى النقاد والأدباء والمفكرين،يتأثر بالأبعاد الفكرية والسياسية والدينية ...لديهم، وبالرغم من هذه الاختلافات يكاد يكون بحث المرأة عن ذاتها ونيل حريتها التى تسعى إلى تحقيقها من خلال تحرير المجتمع الذكوري الذي تعيش فيه وما ترسخ في قاموسه من دونية مكانة المرأة في المجتمع ومن ثم سلبها أبسط حقوقها كحرية التعبير عن ذاتها، وهو العامل المشترك الذي يجمع الإبداع الأنثوي تحت ما يسمى بالنسوية.

أدت كثرة الآراء حول النسوية وعدم الاتفاق على مسمى واحد إلى ظهور تسميات مختلفة مثل: أدب نسوي، أدب أنثوي، كتابة البنات، أدب إنسوي.

تبحث النسوية عن تحقيق العدالة الإنسانية لا الفصل بين الذكر والأنثى، وكما تقول فرجينيا وولف: "لم أعان من كوني أنثى ،لقد عانيت من كوني إنسانة في أمة تعاني"

استطاعت الروائية العربية أن تجعل من خطابها خطابا خاصا بها وبكل من ينتمي إلى دائرتها البيولوجية والذهنية والفكرية والإنسانية، وكانت مؤسسة لإبداع يحمل هموما إنسانية واجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية، لكن بروح وأصوات إبداعية أنثوية، جسدت لهذه الروح.

شكل خرق الروائية التابو والتمرد على الرقيب نقطة انطلاق المرأة نحو النسوية؛ حيث صيّرته –الرقيب – موضوعا ذاتيا يشمل بقية أنواع القضايا الموضوعية الدينية والاجتماعية والسياسية التي تتجابه والسلطات الرقابية ، مما شكل علامة فارقة في السرد النسوي الذي من خلالها- القضايا الموضوعية- طرح مسائل جوهرية تعتور العديد من المجتمعات العربية بإسلوب يثير حفيظة الرقيب، ومثال ذلك طرح قضية العدل والمساواة الإنسانية ، الخلاف المذهبي بين السنة والشيعة، القضية الفلسطينية، الحرب العراقية الإيرانية، الاحتلال الأمريكي للعراق، حرب لبنان الأهلية، ومن ثم القضايا الاجتماعية التي واجهت من خلالها الرقيب لما طرحته من مواقف حادة من مثل العلاقات الزوجية والعلاقات الجسدية المحرمة والعلاقات المثلية.

برز خرق التابو الاجتماعي-الجنسي- الذي احتل المرتبة الأولى في خرقها لحدود التابو جليّا في نصوص الدراسة، حيث تجرأت المرأة العربية على الخوض في غماره رغم قدسيته وخصوصيته، على نحو لم نألفه سابقا عند المبدعة العربية لاسيما الروائية من حفاوة بهذا المقدس وحرص شديد على عدم المساس بقدسيته، لذا كان خرق المرأة العربية لتابو الجنس خرقا يحمل دلالات وأبعادا إنسانية واجتماعية واقتصادية وسياسية وفكرية، جعلت من جسد المرأة سبيلا لتخليص المجتمعات من عقدها الذكورية تجاه المرأة كأنثى، وتمشهد من خلاله أزمتها الذاتية وسعيها وراء نيل حريتها الذاتية والخارجية.

ساهم الرقيب في إيجاد نوع من التطور والتغير في أنواع الرواة في السرد العربي مما ينسجم والتطور الذي واكب عصر المبدعة: السارد البديل، السارد متعدد الأصوات، السارد المعلّق؛ لرصد وجهات النظر المختلفة .

ظهرت بوادر التمرد على الرقيب في الزمن بنوعيه الخارجي والداخلي، وقد كشف الزمن السيكولوجي أثر الرقيب الذاتي والخارجي على الشخصيات الروائية، حيث كسّر السرد الزمن الروائي لتعلن من خلاله المبدعة انفلاتها الرقابي المدروس غير العشوائي؛ لتخدم قضيتها الرئيسة وهي تحرير الذات الإنسانية لتصل إلى تحرير المرأة ومن ثم مجتمعها.

ظهر المكان في السرد النسوي متأثرا بالأبعاد النفسية التي أسقطتها الروائيات على شخصياتهن الخيالية، مما قلب دلالة بعض الأمكنة فتحول المكان المغلق إلى مكان مفتوح كذلك حدث العكس، مما أفضى إلى تطور في علاقة الإنسان بالمكان والرقيب معا، فقد حوّلت بعض الروائيات المكان رقيبا جديدا يمارس سلطاته الدكتاتورية أو المتساهلة على من يرتاده من شخصيات.

شكل الوصف الذي ارتبط بالمكان علامة فارقة في النص النسوي الروائي، حيث استغلته-المبدعة- لتحارب من خلاله الرقابة الاجتماعية والدينية والسياسية ضمن علاقة جدلية تربط الإنسان به متأثرة بحالته السيكولوجية، فعزمت المرأة على كسر حاجز الرقابة الذكورية المكانية بأن ارتادت بعض الأماكن التي كانت في الماضي حكرا على الرجل كالمقهى مثلا، وبهذا تتضح من خلال المكان نديّة المرأة وطبيعة العلاقة التي تربطها بالآخر الرجل، الذي كان أحيانا رمزا لظلم المجتمع الذي حل بها.

سعت المرأة إلى أن تكتب ضمن سياق لغوي مشترك يجمع بينها وبين الرجل، مع حرصها على أن تجد لنفسها لغة خاصة بها تميزها عن لغة الرجل الذكورية، وقد بد الأمر جليا في نصوص الدراسة، فقد أوجدت اختلافا نسبيا عن لغة الرجل يختلف من مبدعة إلى أخرى،وحفلت لغتها بالشعرية التي تتلاءم وأنوثتها بشكل تواجه من خلاله الرقيب بأساليب لغوية مباشرة وأخرى غير مباشرة أمنتها لها مرونة اللغة العربية وشعريتها.

كانت الشعرية هي الأسلوب اللغوي الأقدر على الربط بين معظم عناصر السرد وآلياته الفنية والموضوعية، التي اخترقت المبدعة من خلالها حدود التابو، لما تمتاز به من صفات أهلتها لاحتضان جميع عناصر الرواية؛ لتصهرها في نظام

لغوي شعري خاص، وقد خدمت الشعرية التعبير عن مكنونات الكبت اللغوي الذي حرص الرقيب على توالده عبر العصور التي أغفلت المرأة لتحيلها إلى إنسان يعاني الكبت الاجتماعي والإنساني الحضاري مما انعكس لإيجاد ما يسمى بالكبت اللغوي.

ظهرت ملامح الشعرية التي حملت في طياتها ثورة وتمردا على الرقيب في عدة أشكال هي: شعرية الحوار، شعرية الحذف، شعرية التعبير المموه، شعرية اللون شعرية العنوان.

المراجع

الأطرش، ليلى ،(2001)، مرا**فئ الوهم**،ط1، دار الآداب، بيروت.

أ.أ تشيتشرن، **الأفكار والأسلوب"دراسة في الفن الروائي ولغته**، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.

إبراهيم، جبرا، (1986)، **الفن والحلم والفعل**، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، بغداد.

إبراهيم، عبد الله، (1992)، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ابراهيم، زكريا، (1963)، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، **الآداب**، ع3 ص35.

أبو النجا، شيرين، (1998)، **عاطفة الاختلاف قراءة في كتابة نسوية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أبو النجا، شيرين، (2003)، **مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان

أبو بكر، أميمة، شكري، شيرين، (2002)، **المرأة و الجندر إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين**، ط1، دار الفكر، دمشق، سورية

أبو ريشة، زليخة،(1996)، **اللغة الغائبة**، نحو لغة غير جنسوية، ط1، مركز دراسات المرأة، عمان، الأردن.

أبو زيد، نصر حامد، **المرأة في خطاب الأزمة**، نصوص للنشر والتوزيع، القاهرة، ميدان الدقي.

أبو زيد، مصطفى،عفاف عبد المعطي، (2004)، جريدة الشرق الأوسط، ع9445.

http://www.aawsat.com/default.asp?myday=12mymonth=10@myyear=2004@12@12=10

أبو سيف، ساندي سالم، (2008)، **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1

أبو ديب، كمال، (1987)، **في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.

أحمد، مرشد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

أبو نضال، نزيه، (1981)، أدب **السجون**، ط1، دار الحداثة

أبو نضال، نزيه، (2006)، **التحولات في الرواية العربية**، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

إدريس، سماح،(1992)، **المثقف العربي والسلطة**، ط1، بحث في رواية التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت.

إدريس،عبد النور،الجسد الأنثوي وفتنة الكتابة
http//www.syrian story.com

إدريس، عبد النور، النقد النسائي بين فرجينيا وولف وجوليا كريستيفا،2005 دروبن28، ديسمبر،
http://www.doroob.com

أردنر، جون، (1986)، **في الرواية الأخلاقية**، ط1، ترجمة: إيشو اليس يوسف، مراجعة:سلمان داوود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

الأعرجي، نازك، (1997)، **صوت الأنثى**، دار الأهالي، دمشق.

أفاية، محمد نور الدين،(1988)، **الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

إمبرت، أنريكي أندرسون،(2000)، **القصة القصيرة النظرية والتقنية**، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة.

أندرسون، ماري،(1989)، **الصحة و التداوي باللون**، ترجمة: فؤاد الأسطة، ط1، دار الحوار، سورية، اللاذقية.

أوسبنسكي، بوريس، (1999)، **شعرية التأليف**، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة.

أوكين، موللر، (2002)، **النساء في الفكر السياسي الغربي**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

أيزابرجر، آرثر، (2003) **النقد الثقافي تمهيد مبدىء للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاوي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

إيسر، فولفانج، (2000)، **فعل القراءة "نظرية الاستجابة الجمالية"**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة. أبو النجا، شيرين،

أبو النجا، شيرين، (1999)، طرح نسوي لمفهوم البيت في حكاية زهرة وصاحب البيت، **ألف، مجلة البلاغة المقارنة**، ع19، ص 171.

أبو نضال، نزيه، (2002)، تمرد الأنثى، **تايكي**، ع8، ربيع، ص53-54.

أبو نضال، نزيه ، (2002)، جدل المرأة والوطن والانتفاضة الفلسطينية في أربع روايات لسحر خليفة، **تايكي**، ع9،ص 16.

إسويرتي، محمد، (1986)، حضرة المحترم أو أنسنة السرد الأيديولوجي، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م6، ع3، ص135.

الأزرعي، سليمان، (2004)، المرأة في روايات ريف شمال الأردن وباديته، **تايكي**، ع16،ص11.

إلام، رايان، النسوية والتفكيكية، (2005)، ترجمة:شعبان مكاوي،**مجلة ثقافات**، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع15- 16، ص96-99.

أنا ستاسييف، نيكولاي، (1991)، شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، فصول، مج10، ع1،ص 240.

بوث، ديفيد، نيتشه وبلاغته النسوية، 1998 ترجمة: حسن حلمي، نزوى، ع13،يناير، متوفر عبر الانترنت .

بطاينة، عفاف، (2007)، **خارج الجسد**، ، ط2، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

بروكر، بيتر، (1995)، **الحداثة وما بعد الحداثة**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات.

بهلول، رجا، (1988)، **المرأة وأسس الديمقراطية في الفكر النسوي الليبرالي**، ط1،المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية.

برهومة، عيسى، (2002)، **اللغة والجنس**، "حفريات في الذكورة والأنوثة"، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن.

بن خليفة، مشري،(2000)، **سلطة النص**، ط1، نشر رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر.

بن سلامة، رجاء وآخرون، (1995)، **التذكير والتأنيث(الجندر)**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية العربية**، ترجمة: فريد أنطوس، منشورات عويدات، بيروت.

بيلسي، كاترين، (2003)، **الممارسة النقدية**، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، ط1، دار التوحيد، حمص، سورية.

باختين، ميخائيل، (1985)، المتكلم في الرواية، ترجمة: محمد برادة، **فصول** مج5، ع3، ص104.

بدر، علي،(2004)، النقد النسوي من شفرة الجسد إلى إعادة تأويل النص، **تايكي**، ع18، ص 43.

بدوي، محمد، (1998)، مملكة الله"دراسة في ملحمة الحرافيش"، **فصول**، مج17، ع1، ص98.

برادة، محمد، (2001)، ما معنى كاتب، **مجلة العربي**، وزارة الإعلام، الكويت ع51، ص22.

برادة، محمد، (1997)، رواية المرأة، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج17، ع1، ص 442-443.

بياتلي، قاسم، (2008) المونودراما وفصاحة الجسد، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عع7،ص222.

تود، جانيت، (2002)، **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**، ترجمة:ريهام حسين إبراهيم، ط1، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة.

تودوروف، تزفيطان، (1990)، **الشعريّة**، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

تودوروف، تزفيطان، (1992)، **مقولات السرد الأدبي**، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط.

تيليون، جيرمين، (2000)، **الحريم وأبناء العم "تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط"**، ترجمة: عز الدين الخطابي وإدريس كثير، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان.

ثامر، فاضل، (2001)، المقموع والمسكوت عنه في الرواية العربية، **أفكار**، وزارة الثقافة الأردنية ، ع152، ص22.

الجداوي، عبد المنعم، (1990)، الجريمة والعقاب في الرواية العربية، **دار الهلال** ع475،ص75.

جلال، أحمد، مصطفى،(2001)، التفكيكية والنسوية، **أفكار**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ع151.

- جمعاوي،عبد الكريم، التشويش الأكبر على التواصل الروائي http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/jamaoui.htmvm

الجنابي، قيس كاظم، (2004)، الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية المعاصرة، **الموقف الأدبي**، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع401 ، متوفر عبر الانترنت

جامبل، سارة، (2002)، **النسوية وما بعد النسوية(دراسات ومعجم نقدي)**، ط1، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

جينيت، جيرار، (1997)، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ط2، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة.

الحرز، صبا،(2006)، **الآخرون**، ط1، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

حفني، زينب،(2008)، **سيقان ملتوية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

حفني، زينب ،(2006)، **ملامح**، ط2، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

حسين، خالد حسين،(2006)، الكتابة واستراتيجية العنونة، الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع428.

حفني، زينب،(2003)، فلتسقط الحرية ولتحيا العبودية،16 /3/2003 .
http://www>syrian.com/z.hafny.htm.

حفني،زينب، (2002)، السعادة وقفص الذهب،2002/12/21.
http//www.syrian story.com/z.hafny.htm

حسين، خالد حسين، (2007)، **في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ط1، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق.

حسين، خالد حسين، (2000)، **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجا، ع38، ط1، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض.

حرب، علي، (1993)، **نقد النص**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

حلمي، جزيل، (1998)، **النساء نصف العالم**، ونصف الحكم، ترجمة:عبد الوهاب ترو، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان.

حليفي، شعيب، (2004)، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

حمدان، نذير، (2002)، **الضوء واللون في القرآن الكريم**، ط1، دار ابن كثير، دمشق.

الحيدري، إبراهيم، (2003)، **النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب**، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان.

حمود، ماجدة، (2004)، النقد النسوي في سوريا، المصطلح والتجربة، **تايكي**، ع18،ص38.

حفني، زينب، (2006)، أحلام سر حياتي ورقة الكاتبة الأدبية السعودية في ملتقى المرأة والكتابة،المغرب آسفي،20، 21، 22 . .http://www.syrianstory.com.z.hafny.htm

حمود، ماجدة، (2001)، الرواية النسوية السورية وخصوصية الخطاب، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع361، أيار. http://awudam.netlindex.php?mode=journalscont@cahd=3=8journanalld=91

خميس،حمدة، لماذا تكتب النساء، تأملات في إشكالية إبداع المرأة، نزوى، ع14. .www.nizwa.net

خليل، إبراهيم، (1996)، شخصية المرأة في الرواية النسوية: ليلى الأطرش أنموذجا، **مجلة أبحاث اليرموك**، مج14، ع1، ص85.

خليل، غادة، (2002)، كتابة المرأة: هل هي كتابة مغايرة؟ "قراءة تاريخية لفاعلية المرأة اللغوية، **تايكي**، ع9، ص131-132.

خليل، لؤي علي، (1997)، المكان في قصص وليد إخلاصي،(خان الورد)أنموذجا، **عالم الفكر**،المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، مج25، ع4، ص245.

الخوري، ريم، (2004)، سلوى النعيمي: في فرنسا أصبحت أكثر من كوني سورية، **تايكي**، ع17.

الخراط، إدوارد، (1999)، **أصوات الحداثة اتجاهات حداثية في القص العربي**، ط1، دار الآداب، بيروت.

الخضيري، بتول، (2007)، **كم بدت السماء قريبة**، ط4، دار الفارس للنشر التوزيع، عمان، الأردن.

خليفة، سحر، (1987)، **عباد الشمس**، ط3، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان.

خليفة، سحر، (1999)، **الصبار**، ط2، دار الآداب، بيروت، لبنان.

خليفة، سحر، (1992)، **مذكرات امرأة غير واقعية**، ط2، دار الآداب، بيروت، لبنان.

خوري توما جورج، (1996)، **الشخصية، مفهومها سلوكها وعلاقتها بالتعلم**، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان

دي بوفوار، سيمون،(1971)، **الجنس الآخر نقله إلى العربية مجموعة من أساتذة الجامعة**، ط1، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت.

دودين، رفقة،(2007)، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، ثيمات وتقنيات، ط1، أمانة عمان، الأردن.

دريدا، جاك، (2006)، فرويد ومشهد الكاتبة، ترجمة:عزيز توما، **مجلة كتابات معاصرة**" فنون وعلوم" ، بيروت، لبنان، ع60، مج15.

راسل، جاكوبي،(2001)، نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة **عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع269.

الرواشدة، سامح، المرأة والثالوث المحرم، قراءة في رواية مرافئ الوهم، **تايكي**، ع27،ص63.

الرواشدة، سامح، (2008)، الرقيب وآليات التجاوز في السرد النسوي، **أفكار**، تصدر عن وزارة الثقافة المملكة الأردنية الهاشمية، 235،ص123.

رحوتي، صالحة، الهمّ الجسدي في الأدب النسائي الحداثي، مجلة الفوانيس، مجلة مغربية ثقافية جامعية، تصدر عن شبكة الانترنت.
www.alfawanis.com

الراعي، علي،(1991)، **الرواية في الوطن العربي**،ط1، دار المستقبل العربي، دار المستقبل العربي.

الراعي،علي ، بين الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، مصر.

الراعي،علي، (2000)، الرواية في نهاية قرن، ط1، دار المستقبل العربي، بيروت. راغب، نبيل،(2003)، **موسوعة النظريات الأدبية**،ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

رشيد، أمينة، (1993)، **المفارقة الروائية والزمن التاريخي"دراسة مقارنة بين التربية العاطفية "لفلوبير و(البيضاء)** ليوسف ادريس، فصول، ع4، شتاء .

رشيد، أمينة، (1998)، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الرواشدة، سامح، (2006)، **منازل الحكاية**، ط1، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن.

ريتشارد، س لازاروس، **الشخصية**، ترجمة: سيد محمد غنيم، دار الشروق، القاهرة.

زكي، أحمد كمال، (1963)، قضية الشكل في الرواية، **الآداب**، ع3.

الزهراني، معجب، (1998)، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4،ص79.

الزعبي، أحمد، (1986)، **في الإيقاع الروائي**، د.ط، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، عمان.

سارتر، جان بول،(1983)، **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: كمال الحاج، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

ستانج، مارينا، (1995)، **حدود حرية التعبير: تجربة كتاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات**، ط1، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات للنشر والتوزيع.

سعيد، ادوارد، (1997)، **الثقافة والامبرالية**، ط1، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت.

السعافين، ابراهيم، (1996)، **تحولات السرد دراسات في الرواية العربية**، ط1، دار الشروق.

السعداوي، نوال، **الأنثى هي الأصل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

السعداوي، نوال ، (2000)، **المرأة والدين والأخلاق**، ط1، دار الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان

سلدن، رامان، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الشاذلي، (1987)، عبد السلام، **شخصية المثقف في الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السعافين، إبراهيم، (1980)، صورة المرأة في روايات حنا مينة، **الأقلام**، ع9 السنة الخامسة عشرة، ص22.

سليمان، أماني، (2004)، حكاية زهرة لحنان الشيخ، البحث عن الصوت الضائع، **تايكي**، ع17،ص 132-136.

سعداوي، أحمد، (2006)، ما بين استبداد السلطة واستبداد الثقافة، يظل الرقيب حاضرا، مجلة النبأ، ع80، ذي الحجة 426 كانون الثاني.
http://www.annabaa.org.
سليطين، وفيق، (2002)، خطاب الأنوثة تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع378، تشرين الأول.
http://awudam.net/index.php?mode=journalview@cahd=3@id=21591. شعبان، بثينة،(1986)، بين الأدب النسائي الانكليزي غادة السمان وفيرجينيا وولف،الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع186، تشرين الأول .
http://awudam.net/indexphp?mode=journalview@cahd=3@id=23787
شمسان، هشام سعيد، (2006)، بنات الرياض واختراق المحظور في الوعي النسوي المؤتمر نت، الفهم الواعي للإعلام الالكتروني2006/9/1.
http://www.google.jo/search?sourceid=navclient@ie=utf8@ie=it4RNWN-enj031789.
شاكر، تهاني، (2005)، لسيرة الذاتية: الحقيقة والخيال، **تايكي**، ع23، ص13.
الشوابكة، محمد، (1991)، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، **مجلة أبحاث اليرموك**"سلسلة الآداب واللغويات، مج9،ع2،ص 22.
شايدولينا، لويزا، (1998)، **المرأة العربية والعصر"تطور الإسلام والمسألة النسوية"**، ترجمة: شوكت يوسف، ط1،دار الجيل، بيروت، لبنان.
شعبان، بثينة، (1999)، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان.

شكري، غالي، **أزمة الجنس في القصة العربية**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

الشوابكة، محمد، (2006)، **السرد المؤطر في روايات النهايات لعبد الرحمن منيف"البنية والدلالة"**، ط1، مطبعة الروزنا، عمان.

الشيخ، حنان،(2002)، **مسك الغزال**،ط3، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3.

الشيخ، حنان، (2004)، **حكاية زهرة**، ط4، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

الصانع، رجاء، (2007)، **بنات الرياض**، ط7، دار الساقي، بيروت، لبنان.

صبح، علوية، (2007)، **مريم الحكايا**، ط3، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت.

الصالح، نضال، (2000) **المغامرة الثانية**، د.ط، دراسات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

صالح، صلاح، (2003)، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

صالح، صلاح، (1997)، **قضايا المكان في الأدب المعاصر**، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

الصائغ،وجدان عبدالله، (1998)، ايحاءات اللون في النص الشعري المعاصر، **مجلة أبحاث اليرموك**، ع61، ص28.

الصالح، نضال، (2006)، مستقبل الرواية العربية، الموقف الأدبي، مجلة أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العددان،419،آذار.

http://awu-dam.net/index.php?mode=journalview@cahd=3@id=2

صحراوي، عبد السلام، (2001)، الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي، نزوى، ع27.

www.nizwa.net

الضعيف، رشيد، (1998)، النتاج الروائي في لبنان، **فصول**، الهيئة العامة للكتاب،مج16، ع4، ص168.

الضمور، رنا عبد الحميد، (2002)، **فؤاد التكرلي روائيا**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة مؤتة.

الطالعي، رفيعة، (2004)، الدلالة في الخطاب الروائي النسوي بين الواقع والمتخيل ومشاركة القارئ في النص، نزوى، ابريل،ع38 .www.nizwa.net

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير،(ت 310هـ)، **جامع البيان في تأويل القرآن**، المجلد الأول، دار المعرفة، بيروت.

طرابيشي، جورج، (1981)، **الأدب من الداخل**، ط2، دار الطليعة، بيروت.

طرابيشي، جورج ، (1997)، **شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**، ط4، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

العالم، محمود أمين، وآخرون، (1986)، **الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ، اللاذقية.

العثمان، ليلى، (2007)، **صمت الفراشات**، دار الآداب، بيروت، لبنان.

العاني، شجاع مسلم، (1994)، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق**، وزارة الثقافة والإعلام دار الشؤون الثقافية، بغداد.

العفيفي، عبد الحكيم، (1993)، **الأحلام والكوابيس-تفسير علمي ديني-** ، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

عبد الحميد، شاكر، (1992)، **الأسس النفسية للإبداع الأدبي(في القصة القصيرة خاصة)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد العظيم، صالح سليمان، (1998)، **سوسيولوجيا الرواية السياسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد الدايم، يحيى إبراهيم، **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

عبد النور، جبور، (1984)، **المعجم الأدبي**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.

عز الدين، حسن البنا، (2001)، **الشعرية والثقافة**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

عزت، قرني،(2001)، **طبيعة الحرية**، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

عزونة، جلول، **تماهي الأدب والحرية**، ط1، دار سحر للنشر، سوريا.

عزيزة، علي، (2007) **خفق أجنحة "حوارات نسائية في الأدب والفن**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

علوش، سعيد، (1985)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

عثمان، اعتدال،(1986)، جماليات المكان، **أقلام**، ع2، شباط، السنة الحادية والعشرون.

عبدالعظيم،(1997)،حاتم،النص السردي وتفعيلات القراءة، **فصول**، مج16، ع3، ص90.

عبد المطلب، محمد، الأدب النسوي والثقافة، تايكي، ع27.

العقيلي، جعفر، (2002)، كيف هي الحياة مع مبدع؟**إتايكي**، ع9،ص120.

علي،أسعد محمد، (1988)، الزمن والرواية والموسيقى، مجلة **الآداب**، بيروت، لبنان،ع5،ص66.

عواد، محمد، (2004)، الاغتراب المضاعف عند المرأة، تايكي، ع17.

العيد، يمنى، (1984)، النص الأدبي والواقع الاجتماعي كما يراه النقد، مجلة **المهد للثقافة والفنون**، تصدر عن دار المهد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ع1، السنة الأولى، ص28.

العيد، يمنى، (2005)، أدب نسائي في عالم عربي، جريدة الحياة، 5/20.
http://darstor.com/nohahammad.com/filese/130037.pdf.
عباس، أمينة، الأدب النسائي بين مؤيد ومعارض.
http://www.syrianstory.com.
الغذاني، عبدالله، (1998)، النص الأزرق، هل الرواية رجل أبيض، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4،ص24-25.
غارودي، روجيه، فريدان بيتي وآخرون، (1982)، **نقد مجتمع الذكور**، ترجمة: هنريت عبود، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
غصوب، مي، **المرأة العربية وذكورية الأصالة**، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان.
غنايم، محمود، (1993)، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة**، ط3، دراسة أسلوبية دار الجيل، بيروت، دار الهدى، القاهرة.
فراج، عفيف، (1985)، **الحرية في أدب المرأة**، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.
فرويد، سيجموند،(1983)، **الطوطم والتابو**، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر.
فضل، صلاح، (1987)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
فوت، ريان، **(2005)**، **النسوية والمواطنة**، ترجمة: أيمن بكر، سلمى الشيشكلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
فياض، نبيل، (1997)، **حوارات في قضايا المرأة والتراث والحرية**، ط2، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق.
الفيصل، سمر روحي، (1994)، **السجن السياسي في الرواية العربية**، ط2، جروس برس، لبنان، 1994.

الفاروق، فضيلة،(2006)، **اكتشاف الشهوة**،ط2، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

الفاروق، فضيلة، (2006)، **تاء الخجل**، ط2، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، حزيران، يونيو، 2006.

فاضل، جهاد،(2001)، الكتابات النسائية في مواجهة الجسد، **العربي**، ع508، ص143.

الفيومي، إبراهيم، المكان ودلالته، **مجلة جامعة البعث**، حمص، مج19، ص19.

الفاروق، فضيلة،(2003)، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، نزوى، ع36، www.nizwa.net.

الفيصل، سمر روحي، (2005)، حدود التقنيات الحديثة في الرواية العربية، الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع415.
http://awudam.net/index.php?mode=journalview@cohd=38journal.id=3@id=20486

فاطمة، المحسن، (2003)، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من غادة السمان حتى أحلام مستغانمي، نزوى، ع33 .
www.nizwa.com

فيصل، عاطفة، (2005)، تحولات الخطاب الأنثوي، في الرواية النسوية في سورية، مجلة دمشق مج21،ع الأول+الثاني،2005.

قطامي، سمير، هزيمة حزيران وأثرها في الرواية الأردنية، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4،ص93-94.

القليقلي عبد الفتاح، (2006)، المرأة بين الحتمية البيولوجية والحتمية الاجتماعية، **تايكي**، ع25،ص127.

القاضي، إيمان، (1992)، الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية(1950-1985)، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

القاسم، سيزا، (1984)، **بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القواسمة، محمد عبدالله، (1988)، **البنية الروائية في رواية الأخدود(مدن الملح)لعبد الرحمن منيف أنموذجا**، د.ط، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان.

كامل، عصام خلف، **إبداع المرأة العربية"رؤية سيسيولوجية"**، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة.

كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

الكيلاني، مصطفى، (2009)، **الرواية والتأويل سردية المعنى في الرواية العربية**، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

كروزير، راي،الخجل،ترجمة:معتز سيد عبد الله،سلسلة عالم المعرفة، تصدرعن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع361، مارس

كريستفا جوليا، (1999)، زمن النساء، ترجمة: بشير السباعي، **ألف البلاغة المقارنة**، ع19.

كوتروفيلي،ماريا روزا، (2004)، الإبداع والنقد النسوي، ترجمة: مدني قصري، **تايكي**، ع18،ص61-62.

كوفسكي، فاديم، (1989)، النموذج -البطل- الشخصية، ترجمة:علي الحلي، **أقلام**، ع6، ص110.

كولر، جوناثان، (1986)، البنيوية وبناء الشخصية في الرواية، ترجمة: محمد درويش، **أقلام**، ع6، ص73.

اللاذقاني، محيي الدين،(2003)، أساليب تعامل الرواية النسوية مع الذاكرة التاريخية العربية، **جريدة الشرق الأوسط**، الجمعة، 6رمضان 1424، 31أكتوبر،العدد9103

لحمداني، حميد، (1993)، **بنية النص السردي " من منظور النقد الأدبي"**، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت.

لوبوك، بيرسي، (1981)، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد.

لحرش، نوارة، (2007)، الروائية فضيلة الفاروق، جريدة اليوم الجزائرية 16-8-2007.

http,www.shathaay.com/vb/archive/index.php.

الملحم، اسماعيل، (2007)، شهوة الكتابة وسلطة النقد، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع430.

http://awudam.net/index.php?mode=journalscont@journald@9143

مستغانمي، مراد، أحلام مستغانمي، بطاقة تعريف الكاتبة.

www.syrianstory.

مفتاح، ربيع، هوامش حول النسائية العربية، جريدة كل الوطن، جريدة سعودية الكترونية

www.kolalwatan.net

مقدم، يسرى، النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية موهومة.

www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=744

الماضي، شكري عزيز، (2008)، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ع355، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

الماضي، شكري عزيز، (2008)، **من إشكاليات النقد العربي الجديد**، ط2، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

الماكري، محمد، (1991)، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

المحلاوي، حفني، (1992)، **النساء ولعبة السياسة**، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

المرزوقي، سمير، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، الدار التونسية.

المرنيسي، فاطمة، **الحريم السياسي البني والنساء**، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق .

المرنيسي، فاطمة ، (2001)، **هل أنتم محصنون ضد الحريم**، ترجمة: نهلة بيضون، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

المرنيسي، فاطمة ، (1997)، **ما وراء الحجاب**، ترجمة: أحمد صالح، ط1، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق.

المناصرة، حسين، (2007)، **النسوية في الثقافة والإبداع**، ط1، عالم الكبت الحديث، إربد، الأردن.

الموسوي، محسن جاسم، (2005)، **النظرية والنقد الثقافي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الموسوي، محسن جاسم ، (1986)، **المرئي والمتخيل**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

مارتن، والاس، (1998)، **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة.

مبروك، مراد عبد الرحمن، (1998)، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة**، رواية تيار الوعي نموذجا(1967- 1994) ،الهيئة المصرية للكتاب.

مجموعة من المؤلفين، (1993)، **ملتقى الروائيين العرب الأول**، ط1، مهرجان قابس الدولي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

مجموعة مؤلفين، (1989)، **النرجسية حب الذات**، ترجمة: وجيه أسعد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.

مجموعة مؤلفين،(1993)، **ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي**، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

مورجان، تشارلس، (2000)، **الكاتب وعالمه**، ترجمة: محمد شكري عياد، المجلس الأعلى للثقافة.

مندلاو، أ.أ، (1997)، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت.

منيف، عبد الرحمن، (1998)، **بين الثقافة والسياسة**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

مستغامي، أحلام،(2005)، **ذاكرة الجسد**، ط21، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

مستغامي، أحلام ، (2005)، **فوضى الحواس**، ط15، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

مستغامي، أحلام ، (2003)، **عابر سرير**، منشورات أحلام مستغانمي، ط2، بيروت، لبنان، ط2.

ممدوح، عالية، (1995)، **الولع**، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان.

منصور، الهام،(2000)، **أنا، هي، أنت**، ط1، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

منصور، الهام ، (2002)، **حين كنت رجلا**، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان.

الموجي، سحر، (2008)، **نون**، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر.

الموجي، سحر،(2008)، **دارية**، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر.

موي، توريل، (1998)، النسوية والأنثى والأنوثة، ترجمة: كورنيليا الخالد، **الآداب الأجنبية**، ع76، ص 44.

ممدوح، عالية، (1998)، جدلية العنف والمسكوت عنه في الرواية العربية، فصول، مج17، ع1، ص277.

مبارك، محمد معدي، (2000)، العقل العملي والعادات والتقاليد، **أفكار**، ع143، ص9.

محمد،بسطاويسي رمضان، (1997)، الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ، **فصول**، مج16، ع3، ص306-307.

ناهم، أحمد، (2004)، أسلوب الكتابة النسوية، **تايكي**، ع16،ص142،141.

النجار،سليم، (2003)، المرأة والأيديولوجيا ذاكرة القهر وعولمة الأنوثة، تايكي، ع12، ص63.

ناظم، حسن، (1994)، **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

النصير، ياسين، (1986)، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

النصير،ياسين، (1989)، **الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

نجم، محمد، (1989)، **فن القصة**، ط10.

النعيمي، سلوى، (2008)، **برهان العسل**، ط3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان.

نور الدين، (1994)، **صدوق، البداية في النص الروائي**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية.

النعيمي، هدى ،(2000) قراءة في مجموعة ليلى العثمان "حالة حب مجنونة"، نزوى، يوليو.
www.nizwa.net

ناصيف، عبد الكريم، (2005)، الرواية والسياسة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العددان 416-417، كانون الأول.

http://awu-dam.net/index.php?mode=journals-cont@journalld@204994

نجم، مفيد، (2003)، المرأة العربية رواية ومروية في رواية" مريم الحكايا" لعلوية صبح، الموقف الأدبي، ع34.
http://awu-dam.net/index.php?mode=journals-cont@journalld@204994

هلسا غالب، (1989)، **المكان في الرواية العربية**، ط1، دار ابن هاني، دمشق.

ولسون، كولن، **خفايا الحياة**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، منشورات دار الآداب، بيروت.

ولسون، كولن ، (1986)، **فن الرواية**، ترجمة: محمود درويش، دار المأمون للترجمة والنشر.

وهبة، مجدي، كامل المهندس، (1984)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، مكتبة لبنان، بيروت.

ويليك، رينيه، وارين أوستين، (1987)، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

واين، بوث، (1992)، البعد ووجهة النظر، ترجمة: علاء الدين العبادي، **الثقافة الأجنبية**، وزارة الإعلام، بغداد، ع2،ص45-47.

يقطين، سعيد، (1998)، الرواية النسائية العربية، أقلام، السنة الثالثة والثلاثون،ع2.

ياسين، بو علي، (1992)، **أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي**، ط1، دارالحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية.

ياغي، عبد الرحمن، (1999)، **البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية**، ط1، دار الفارابي، بيروت ، لبنان.

ياكبسون، رومان، (1988)، **قضايا الشعرية**، ترجمة، محمد الولي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع.

يعقوب، ناصر،(2004)، **اللغة الشعرية تجلياتها في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس، الأردن.

يقطين، سعيد، (1993)، **تحليل الخطاب الروائي(الزمن - السرد - التبئير)**، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء.

يوسف، آمنة، (1997)، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**،ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية.

اليوسف، يوسف سامي، (2003)، **الخيال والحرية مساهمة في نظرية الأدب**، ط2، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

اليملاحي، حسن، (2008)، الكتابة النسائية سؤال الاختلاف والمعنى، مدونة النقد الأدبي7/28.ألقيت هذه الورقة البحثية في ملتقى أسفى صيف2007 للكتابة النسائية المنظم من قبل اتحاد العرب. http://hasanlyamlahy.daphblog.com/post.aspx.

السيرة الذاتية

الاسم: رنا عبد الحميد سلمان الضمور
العنوان: الغوير – الكرك – الاردن
التلفون: 0096232386301 - 00962796985242