

مقاربات في الكتابة السردية النسائية

في المملكة العربية السعودية

تحرير

صالح معيض الغامدي





كرسي الأدب السعودي
Chair of Saudi Literature

دراسات في الأدب السعودي
كتاب دوري يضم أبحاثاً نقدية محكمة في الأدب السعودي
(١)

مقاربات في الكتابة السردية النسائية في المملكة العربية السعودية

تحرير
صالح معيض الغامدي

١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م



فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الغامدي ، صالح معيض

مقاربات في الكتابة السردية النسائية في المملكة العربية السعودية. / صالح معيض

الغامدي -. الرياض ، ١٤٣٨ هـ.

٣٣٣ ص ؛ ١٧ سم × ٢٤ سم

ردمك : ٩-٦٣-٨١٩٧-٦٠٣-٩٧٨

١- القصة العربية - نقد - السعودية ٢- ادبيات المرأة - السعودية أ. العنوان

١٤٣٨/٥٠٧٧

ديوي ٨١١,٩٥٣١٠٠٩

رقم الإيداع : ١٤٣٨/٥٠٧٧

ردمك : ٩-٦٣-٨١٩٧-٦٠٣-٩٧٨

نشكر لوكالة عمادة البحث العلمي للكراسي البحثية دعمها مشروع تأليف الكتاب مادياً.

هذا الكتاب صادر عن كرسي الأدب السعودي وفق الأسس العلمية والمنهجية التي أقرتها اللائحة التنفيذية لكراسي البحث التابعة لجامعة الملك سعود.

جميع حقوق النشر محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر أي جزء من الكتاب بأي شكل وبأي وسيلة سواء كانت إلكترونية أو آلية بما في ذلك التصوير والتسجيل أو الإدخال في أي نظام حفظ معلومات أو استعادتها بدون الحصول على موافقة كتابية من كرسي الأدب السعودي بالتنسيق مع دار جامعة الملك سعود للنشر.

تصدير

يعدّ نشر الكتب العلمية المحكمة من أهم أهداف نشأة كرسي الأدب السعودي في جامعة الملك سعود؛ لأنه كرسي أبحاث ونشر علمي في الدرجة الأولى، وفق الأسس المنهجية والعلمية التي استند إليها تأسيس برنامج كراسي البحث في وكالة الدراسات العليا والبحث العلمي بالجامعة.

ويعد مجال الأدب السعودي الحديث من أهم مجالات البحث، والدراسة، والنقد في الدراسات العليا في الكليات الإنسانية، وبخاصة في كلية الآداب، وبالذات في أقسام اللغة العربية وآدابها في الجامعات السعودية والعربية. إضافة إلى كونه مجالاً للبحث والدراسة في المشهد الثقافي / الإبداعي داخل المملكة وخارجها.

ويحرص كرسي الأدب السعودي على أن تكون إصداراته ضمن سلسلات من الكتب العلمية، وصلت إلى ثماني سلسلات، يضاف إليها إصدارات أخرى متنوعة، على النحو الآتي :

١ - سلسلة "الرسائل الجامعية"، وهي تهتم بنشر الرسائل العلمية (رسائل طلاب الماجستير والدكتوراه) في موضوعات الأدب السعودي المختلفة، وكذلك ترجمة الرسائل العلمية التي تكتب بلغات أخرى في جامعات أجنبية عن الأدب السعودي؛ ثم نشرها في اللغة العربية. وقد تجاوزت إصدارات الكرسي في هذا المجال

ثلاثين رسالة علمية، نوقشت في أقسام علمية عديدة، وحصل الباحثون والباحثات على الدرجة العلمية المستحقة؛ ثم حُكِّمَتْ في كرسي الأدب السعودي ونشرت.

٢ - سلسلة "أبحاث الندوات والمؤتمرات" العلمية التي أقامها كرسي الأدب السعودي، وهي إصدار كتب تضم أوراق الأبحاث العلمية التي تقدم في الندوات الكبرى والمؤتمرات والملتقيات؛ حيث تكون الأبحاث في موضوع معين أو جنس أدبي محدد، وهي أبحاث محكمة، قدمت في أربع ندوات ومؤتمرات علمية، هي: ندوة استلهاهم التراث العربي في الأدب السعودي، وملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي، وندوة غازي القصيبي الشخصية والإنجازات"، و"ندوة الأدب السعودي والتراث الشعبي الوطني"؛ إذ وصلت إصدارات هذه السلسلة إلى أربعة عشر إصداراً. وقد شارك كرسي الأدب السعودي بعض الجهات الثقافية والأكاديمية في إقامة هذه الفعاليات، وهي كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود، وكرسي غازي القصيبي للدراسات التنموية والثقافية، والنادي الأدبي بالرياض.

٣ - سلسلة "المنتخب من دراسات الأدب السعودي"، وقد حددت مبدئياً هذه الدراسات في ستة مجالات، هي: الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والمسرحية، والسيرة الذاتية، وأدب الرسائل والرحلات. وأصدرت بعض الدراسات المختارة لكل جنس أدبي في غير إصدار. وكان عدد الكتب الصادرة في هذا المجال ستة كتب؛ أشرف عليها وحررها باحثون مختصون في هذه المجالات النقدية المختلفة.

٤ - سلسلة "أبحاث طلاب الدراسات العليا"، وهي إصدار كتب نقدية تضم أبحاثاً لطلاب الدراسات العليا وطالباتها في مجال الأدب السعودي، وهي أبحاث محكمة تصدر في كتاب دوري. وقد صدر من هذه السلسلة أربعة كتب.

٥ -سلسلة" الترجمات"، وهي إصدار ترجمات الأدب السعودي إلى اللغات الأخرى، وترجمات ما كتب في اللغات الأخرى عن الأدب السعودي إلى اللغة العربية. وصدر في هذا المجال كتابان، أحدهما من اللغة العربية إلى اللغة الروسية، والآخر من اللغة الروسية إلى اللغة العربية.

٦ -سلسلة "الأدباء السعوديون: شهادات وتجارب"، وهي إصدار كتب تضم شهادات الأدباء والأدبيات في المملكة العربية السعودية وتجاربهم، وبعض نصوصهم. وقد صدر من هذه السلسلة كتابان أحدهما في التجارب الشعرية، والآخر في التجارب القصصية القصيرة.

٧ -سلسلة "إصدارات رائدة"، يعيد فيها الكرسي نشر بعض كتب الرواد في الأدب السعودي، مع التقديم لها بمقدمة حديثة، تبرز أهمية الكتاب، وتعرف بالرواد، وتبرز القيمة العلمية، والتاريخية، والأدبية للكاتب وكتابه. وصدر من هذه السلسلة كتاب واحد.

٨ -سلسلة "بليوجرافيا الأدب السعودي"، وهي إصدار كتب بليوجرافية ببلومترية عن حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية؛ إذ صدر من هذه السلسلة ثلاثة كتب، يضاف إليها دليل إصدارات كرسي الأدب السعودي، الذي يضم أكثر من سبعين إصداراً للكرسي بين عامي ٢٠١٣ - ٢٠١٦م.

٩ -يصدر كرسي الأدب السعودي الدراسات النقدية والمشاريع البحثية الجماعية والفردية، وهي كتب في الأدب السعودي؛ إذ صدر منها سبعة كتب. يأمل كرسي الأدب السعودي أن تكون إصداراته مفيدة للباحثين والباحثات وطلاب الدراسات العليا وطالباته، وأن تساهم هذه الإصدارات في خدمة أدبنا الوطني، وتقديمه للآخرين داخل المملكة العربية السعودية وخارجها.

كما يسعدنا أن نتلقى ملحوظاتكم تجاه إصداراتنا ؛ بل نتوقع منكم أن تسهموا بمشاركاتكم البحثية والنقدية الفاعلة في هذه الإصدارات ؛ لأن الكرسي يحرص على أن يتبنى أي مشاريع بحثية ونقدية في مجال الأدب العربي السعودي في أجناسه كافة ، بكل المقاربات والمناهج النقدية التي يتبناها الدارسون.

يشكر كرسي الأدب السعودي كل الذين ساندوه في مشاريعه وفعالياته ، ويخص بالشكر معالي مدير الجامعة ، وسعادة وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي ، وسعادة عميد البحث العلمي ، وسعادة وكيل عمادة البحث العلمي للكراسي البحثية.

والله ولي التوفيق.

المشرف على كرسي الأدب السعودي
أ.د. صالح بن معيض الغامدي

تقديم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين ، نبينا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين .

هذا الكتاب : "مقاربات في الكتابة السردية النسائية في المملكة العربية السعودية"، هو إصدارنا الدوري الأول في سلسلة "دراسات في الأدب السعودي"، وهي سلسلة تستند إلى إصدار كتاب دوري محكم في أحد المواضيع النقدية التي يحددها الكرسي أو الباحثون والباحثات المعنيون بالأدب السعودي.

وتبدأ الخطوة الأولى في هذا المشروع البحثي بتحديد الموضوع ومحاوره ، ثم الإعلان عنه للباحثين والباحثات الراغبين في المشاركة في مواقع رقمية وورقية عديدة. وبعد أن تصلنا الأبحاث ، ونتأكد من التزامها بالموضوع المعلن عنه ، وإقرار الباحثين والباحثات بعدم نشرها من قبل ، نخضعها للتحكيم العلمي ، ثم نعيدها (في حال اجتيازها التحكيم) إلى الباحثين والباحثات لمراجعتها في ضوء تقارير المحكمين ، ثم نعمل على إعدادها وتحريرها للنشر .

يضم هذا الكتاب خمسة أبحاث ، رتبت بحسب الاسم الأول للباحثين والباحثات ، فكان الترتيب على النحو الآتي :

البحث الأول: أبو المعاطي الرمادي، ملامح النسوية في رواية (هند والعسكر) لبدرية البشر، والثاني: حسين المناصرة، وعي الكتابة النسوية في روايات سميرة بنت الجزيرة العربية: المرأة الضحية أمموذجاً، والثالث: عمر محفوظ، شعرية السرد النسوي السعودي (بين التمرد والتملك)، والرابع: نهال عقيل، الباحثون عن الحرية والخلاص في النفق (رواية "طوق الحمام" لرجاء عالم): قراءة بين الرؤية والتشكيل، والخامس: هدى المطلق: القصة القصيرة جداً عند ليلي الأحيدب: دراسة إنشائية.

يسعدنا في كرسي الأدب السعودي أن نضع هذا الكتاب بين أيديكم باحثين ومهتمين، ويسعدنا أكثر أن تتلقى ردودكم، وملحوظاتكم البناءة. كذلك، نأمل أن تشاركونا في الإصدارات القادمة من هذه السلسلة الدورية المحكمة، سلسلة: "دراسات في الأدب السعودي"؛ وسيكون الكتاب الثاني - بإذن الله - بعنوان: "الأدب الذاتي في المملكة العربية السعودية". ومن أبرز محاوره: السيرة الذاتية، والمذكرات، واليوميات، والرسائل، والرحلات، ورواية السيرة الذاتية، والتخييل الذاتي. وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على أشرف الأنبياء والمرسلين.

التحرير

المحتويات

تصدير	هـ
تقديم	ط
١- أبو المعاطي الرمادي: ملامح النسوية في رواية (هند والعسكر)	
لبدرية البشر	١
٢- حسين المناصرة: وعي الكتابة النسوية في روايات سميرة بنت	
الجزيرة العربية: المرأة الضحية أنموذجاً	٣٥
٣- عمر محفوظ: شعرية السرد النسوي السعودي (بين التمرد والتملك)	٧٥
٤- نihal عقيل: الباحثون عن الخلاص في رواية "طوق الحمام"	
لرجاء عالم قراءة بين الرؤية والتشكيل	١٩٥
٥- هدى المطلق: القصة القصيرة جداً عند ليلي الأحيدب: دراسة إنشائية ..	٢٧١
إصدارات كرسي الأدب السعودي	٣٢٣
اتصل بنا	٣٣٣

**ملاحم النسوية في رواية
(هند والعسكر) لبدرية البشر**

أبوالمعاطي خيرى الرمادي

فرض إبداع المرأة المنطلق من مرتكزات الحركة النسوية العالمية ودوافعها -لا سيما الروائي منه -نفسه على الساحة الأدبية العربية بشكل لافت للنظر، بداية من العقد الثامن من القرن الماضي، بالروح الأنثوية التي بثتها المرأة في ثنياه، والنزعة التمردية الراضية البطيركية التي سلبتها وجودها وغيبتها عن المشهد الحياتي اليومي.

سعت المرأة في إبداعها النسوي إلى هدم الأنساق الثقافية الذكورية، والترسيخ لأنساق جديدة تضمن لها حقوقها وتؤكد أهمية وجودها في صميم اهتمامات مجتمعها، وتغيير صورتها في الإبداع الذكوري الذي صورها على أنها صورة للضعف، لا هم لها غير الاستفادة من جسدها*.

اعتمدت المرأة في سعيها هذا على مرتكزات الحركة النسوية العالمية ودوافعها التي لاقت قبولاً كبيراً في مجتمعاتنا العربية، منذ ظهورها في نهايات القرن التاسع عشر، وهي مرتكزات انعكس أثرها على كتابة المرأة شكلاً ومضموناً، وانطلقت بها انطلاقاً إبداعية جديدة.

* بداية من رواية (زينب) لـ محمد حسين هيكل، جاءت زينب _ بتعبير يحي حقني _ "حضّانة بؤاسة" وفي رواية "إبراهيم الكاتب" لـ إبراهيم عبد القادر المازني، جاءت "شوشو" المكتملة الأنوثة، تافهة تتصرف بعقلية طفلة، و"ماري، وليلى"، لا يحركهما غير الغريزة الجنسية، وفي روايات نجيب محفوظ (التاريخية، والواقعية، والذهنية) ظل الأمر كما هو، الجسد والغريزة ثروة المرأة التي لا تنضب، ففي الرواية التاريخية "رادوبيس" تغوي رادوبيس، المرأة اللعوب، بأنوثتها الملك الشاب مرنوع وتأخذه بجسدها من زوجه نيتوقريس، وفي "القاهرة ٣٠" تتزوج إحسان من محبوب عبد الدايم، زواجاً صورياً يحمي علاقتها غير الشرعية مع قاسم بك، مصدر قوتها المالية والسلطوية، وفي "بداية ونهاية" تباع نفيسة جسدها لمن يدفع أكثر، وفي الثلاثية جاءت أمينة رمزاً للضعف الأنثوي المهين. ووقف الرجل أمام هذه الصور، في أغلب الحالات، رمزاً للشهامة، والقوة القادرة على توجيه دفة سفينة الحياة نحو بر الأمان. والأمر نفسه نجده في روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، وخيري شلبي، وإبراهيم عبد المجيد، وغيرهم.

تسعى هذه الدراسة من خلال الوقوف على الظواهر المضمونية والبنائية في رواية (هند والعسكر) لـ بدرية البشر، المنتخبة مدونة لها، إلى تحديد المقومات التي جعلت منها رواية نسوية، ومن خلال هذه المقومات ستحدد الدراسة خصائص عامة للرواية النسوية السعودية.



١ - حفريات المصطلح:

١-١ النسوية:

نظرت العقيدتان اليهودية والمسيحية للمرأة على أنها أصل الخطيئة، وشيطانة ملعونة، ونظرت لها الفلسفة الأفلاطونية من نافذة التحقير، فرأتها مخلوقاً عديم القيمة، مكانها "مع العبيد والأشرار ومع المخبولين والمرضى"^١، وأنها السبب الرئيس "لفساد المجتمع"^٢، لا تصلح إلا أن تكون مكافأة للمحاربين الشجعان على بسالتهم في الحروب وشيئاً من مقتنيات الرجل، "وما يمكن أن يمتلكه"^٣، ومن نفس النافذة نظر لها أرسطو، الذي رأى "أن ما يصدر عن الرجال أنبل مما يصدر عن النساء"^٤، ومن غير المناسب "أن تتحلى المرأة بفضائل الرجال"^٥، فهي غير مؤهلة حتى لقيادة منزلها، "مهمتها تقتصر فقط على الإنجاب"^٦، وعلى الدرب نفسه سار فلاسفة القرنين

١ _ الموسوعة العربية: www.arab-ency.com/ar/.

٢ - إمام عبد الفتاح إمام: أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون، ص ٨٢.

٣ - السابق: ص ٨١.

٤ - أرسطو: الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت،

١٩٧٩، (١٣٦٧).

٥ - إمام عبد الفتاح إمام: أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٩٥.

٦ - السابق: ص ٨١.

السادس عشر والسابع عشر، فرآها (كانت) كائنًا ضعيفًا، لاسيما في قدراته العقلية، وجعلها (جان جاك روسو) آلة الإنجاب، وربط ديكارت في فلسفته الثنائية التي تقوم على العقل والمادة، العقل بالذكر، والمادة بالمرأة^١.

هذا الموروث الاستلابي نَمَى بذور الاستكانة في نفس المرأة، وعضد ديكتاتورية الرجل، الذي سلب المرأة حقوقها بغطاء من الشرعية الدينية، وبحراسة الموروث المسيّج _ عند كل الشعوب _ بسياج من القداسة، يمنع الخروج على مفرداته، لكن الاستكانة التي دامت لعشرات العقود انهارت في نهايات القرن التاسع عشر، الذي ارتفع فيه صوت الحركات المطالبة بحقوق المرأة وتخليصها من القهر الذكوري، ومن سطوة التعاليم الدينية الموروثة التي تنظر للرجل على أنه وجه المجتمع وعماد حضارته، وإلى المرأة على أنها تابع وعبء يثقل كاهل الرجل ويعيق حركة التمدن.

نالت المرأة الأوربية بثورتها على السائد جزءاً من حقوقها، سمح لها بارتقاء الدرجات الأولى من سلم المساواة، ما دفعها إلى رفع "شعار التماثل الكامل بين الرجال والنساء في جميع الجوانب بما فيها التشريعية"،^٢ ثم تجاوزت أفكارها الأساسية في المساواة "وبدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة لتبين من خلال ذلك مدى انحياز هذه المنظومة إلى الذكر، كما تبين أيضاً الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءاً أصيلاً في الثقافة الغربية"^٣.

١ - الموسوعة العربية: www.arab-ency.com/ar/.

٢ - أحمد إبراهيم خضر: ماهية وأهداف الحركة النسوية، <http://www.alukah.net/culture/0/53861/#ixzz4R2FGnaPO>

٣ - أحمد صبرة: النقد النسوي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط ١، ٢٠١٥م، ص ١٠

سُميت الحركة النسوية في مرحلتها الأولى (١٨٧٠ حتى ١٩٣٠) بـ (Equity Feminism)، {أي نسوية المساواة}، ناضلت المرأة فيها من أجل اكتساب حق الاقتراع، وفي مرحلتها الثانية التي تركت فيها المرأة "الشارع" لتركز جهدها الأساس على تحييص الأفكار التي قامت عليها الثقافة الغربية^١ بداية من عام ١٩٦٨م بـ (Gender Feminism)، {أي نسوية النوع / الجندر}. وهي المرحلة السائدة في المجتمعات الغربية والعربية حتى الآن.



١ - ٢- الأدب النسوي؛

الأدب وعاء يحمل الأفكار السائدة في مجتمع الأديب، فعندما كانت فلسفة أفلاطون المثالية المتغنية بعالم المثل العلوي، والمحترقة الواقع، كان الأدب علوياً غارقاً في الخيال، وعندما غير أرسطو نظرية أستاذه أفلاطون، واعترف بالواقع الأرضي، مُنزلاً الفلسفة من السماء إلى الأرض، تغير مفهوم الأدب وراح يعبر عن الواقع وانشغل بحياة إنسانه.

لذا ما إن انتشرت أهداف الحركة النسوية الداعية إلى تخلص المرأة من دكتاتورية الذكورة، وتحريرها من رق العادات والتقاليد المجتمعية، ومن قيود التعاليم الدينية، رغم ما في ذلك من خطورة على سلامة المجتمعات، تبنى قلم المرأة الأدبي هذه الأهداف وأصبح بوقاً دعائياً لها، ومنتجاً نصوصاً ذات مضامين خاصة جعلت نسبته إلى الحركة النسوية أمراً طبيعياً.

١ - أحمد صبرة: النقد النسوي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٥م، ص ١١

تعددت تعريفات الأدب النسوي، فهو عند البعض الأدب المهتم بالموضوع النسوي، وإبراز المعاناة النسوية، والوقوف عند بعض المواقف التي لا ينتبه لها كاتب رجل، وإن فعل فلا يؤكد لها ولا يحفل بها كما تفعل الكاتبة^١، وعند آخرين الأدب الساعي "لإعادة التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة"^٢، وقد يتخطى ذلك إلى إثبات تميز المرأة وتفوقها على الرجل، "يهتم بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة"^٣، وهو بهذا المفهوم يرتبط بالحركة النسوية العالمية، لذا فضله جل الباحثين على مصطلح الأدب النسائي لربطه بين المنجز الإبداعي والخلفيات الثقافية التاريخية، وعلى مصطلح الأدب النسوي*، لابتعاده عن التقليل من شأن المرأة، الكامن في الخلفية التاريخية المرتبطة بالمصطلح "نثوي"، الذي يستدعي وظيفة المرأة الجنسية "لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية"^٤.

دخل مصطلح (الأدب نسوي) إلى نقدنا العربي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، عن طريق الترجمة، شأنه شأن المصطلحات السردية المعاصرة كلها، وأصبح

١ - إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية من (١٩٥٠، ١٩٨٥)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٢م ص ١٠.

٢ - شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٣.

٣ - السابق نفسه، : ص ١١

* نستثني منهم محمد جلاء إدريس وعبد الرحمن أبو عوف. انظر محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي. دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ج٢٠٠٣م، ص ٩٣. عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية، الرواية والقصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م، ص ١٠

٤ - نازك الأعرجي: صوت الأنثى (دراسات في الكتابات النسوية العربية)، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م، ص ٣١.

تعريفًا لكتابات تسعى لإنصاف المرأة، وتدعو لمساواتها بالرجل، ولعل سبب ذبوعه، تشابه الظروف الثقافية والاجتماعية التي ظهر فيها المصطلح بأوروبا في القرن التاسع عشر، مع الظروف الثقافية والاجتماعية العربية، لا سيما في منطقة الجزيرة العربية التي تفرض العادات والتقاليد فيها قيودًا على حرية المرأة، وتميز الرجل عليها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب ذبوع صيت النقد النسوي "الذي قدم لنظرية الأدب جملة من المصطلحات وآليات التحليل بدت في بعض الأحيان مخرجًا من المأزق الذي أدخلته فيه نظريات ما قبل النسوية"^١، واعتماد العديد من الدراسات على معطيات هذا النقد في تحليل إبداع المرأة، ما جعل أطروحاتهم النقدية مختلفة عن السائد، وجاذبة الأنظار للأدب النسوي، بخوضها في مناطق نقدية بكر، ويمكن أن نضيف لهذين السببين سببًا ثالثًا، هو صورة المرأة في الرواية العربية منذ نشأتها حتى ما بعد المرحلة المحفوظية؛ فقد نظر لها المتخيل السردى نظرة دونية، فهي إما خائنة، أو السبب في خيانتها، وإما ناقصة عقل غير صالحة لتحمل المسؤولية، أو ضعيفة، وما شذّ عن ذلك نماذج تعد على أصابع اليد الواحدة.

١ - ٣- نسوي / نسائي / نشوي:

ثمة خلاف كبير بين النقاد حول المسمى الدقيق الصالح لتمييز المنجز الإبداعي الذي تنتجه المرأة، عن المنجز الإبداعي الذي ينتجه الرجل، هل هو أدب نسائي، أم نسوي، أم نشوي، أم الكتابة النسائية المؤنثة، أم الكتابة والتعبير النسائي، أم أدب الحريمية والحرملك، أم الأدب المأوي؟

١ - النقد النسوي : مؤسسة حورس الدولية، ط١، ٢٠١٥، ص ٧

البعض يفضل الأدب النسائي، والبعض يعترض على اعتماد مصطلح الأدب النسوي، لاسيما النساء، والبعض يقف حائراً بين المصطلحين ويفضل عليهما الأدب النسوي، والبعض يحاول الخروج من مأزق المصطلح بوضع مصطلح شامل، يدخل تحت عباءته أدب الرجل وأدب المرأة، هو مصطلح الأدب الإنساني، والبعض يرفض المصطلحات كافة رافضاً أن يكون للمرأة إبداع^١ خاص، انطلاقاً من أن "الأدب أدب، سواء أكان كاتبه رجلاً أم امرأة"^٢، والأدب الإيجابي الخلاق^٣ يعني ويهتم بهما معاً، دون تفرقة، التفرقة فقط في نوعية الأدب، فهناك أدب إيجابي وراق، ورفيع المستوى، وهناك أدب آخر رديء سلبي، هابط المستوى^٤، والبعض يسخر من منجزها الإبداعي الإبداعي جملة، مطلقاً عليه أدب الأظافر الطويلة، وأدب الروج والمالكير^{*}.

ولعل مرد هذا الخلاف إلى أمرين: أولهما، غياب تحديد مرجعية المصطلح النظرية "فهل الأدب النسائي كل ما تكتبه المرأة، أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوعات المرأة، بمعنى الحساسيات الأنثوية، من حيث التيمات المميزة لها؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية أدبية قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة"^٥، والثاني الإصرار

١ - عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف. دراسة في السرد النسائي. مدخل نظري، مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٣.

٢ - سمر روجي الفيصل: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٤٤٧، ٤٤٨، تموز، آب ٢٠٠٨م

٣ - على الراعي: الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ص ١٠، (بدون)
* - أطلق أنيس منصور على كتابة المرأة أدب الأظافر الطويلة، وأطلق عليها إحسان عبد القدوس أدب الروج والمالكير. انظر اعترافات نساء أدبيات، أشرف توفيق، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م،

٤ - زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب شركة النشر والتوزيع (المدارس)، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م، ص ٦٥.

على أن تكون خلفية المصطلح غربية، والحركة النسوية العالمية معينه ومصبه، مع أنها حركة " ذات طابع متغير... لم تعرف الثبات... وتنتمي إلى السياسة وعلم الاجتماع، أكثر مما تنتمي إلى الأدب".^١

حاول نقاد وباحثون كثر التفريق بين المصطلحات الخلافية (نسائي، نسوي، نشوي)، ويكادون يجمعون على أن الأدب النسائي (ج feminism) هو الأدب الذي تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، "سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر"^٢، وهو لا "يدل على اتجاه أو مدرسة أو أيديولوجية ما"^٣، ولا علاقة له بالحركات النسوية المعروفة، ومن غير الممكن أن يكون مبدعه رجلاً؛ فهو مرتبط "بالجنس البيولوجي"^٤، يكمن فيه معنى "التخصيص الموحى بالحصص والانغلاق في دائرة جنس النساء"^٥. وقد مال إليه بعض الباحثين انطلاقاً من أن النسب إلى "النساء" يمنع اللبس عن المصطلح، فضلاً عن أن استعمال النساء جمع لامرأة شائع ولا يحتاج إلى تفسير، والشائع الواضح خير في المصطلح من الغامض غير الشائع"^٦، ومن المحتاج إلى شرح وتفسير، والأدب النثوي (femaleness) هو الأدب المهتم بقضايا المرأة، وليس من الضروري أن يكون منتج امرأة، فقد ينتجه الرجل؛ "لأن حقل المؤنث لا

١ - محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لونغمان، ١٩٩٦م، ص ١٨١

٢ - رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٠

٣ - محمود طرشونة: إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية في تونس، دار النشر الجامعي، ٢٠٠٣م، ص ١٠.

٤ - شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٣.

٥ - زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سارس، تونس، ٢٠٠٢م، ص ١١.

٦ - سمروحي الفيصل: الأدب النسوي الحديث شؤون المصطلح وشجونه، مجلة الرافد
http://arrafid.ae/e_arch.html

يقف عند حد الأوحاد أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة إلى جنس النساء، هناك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة^١، والأدب النسوي (feminism) هو الأدب الذي يتبنى ركائز الحركة النسوية العالمية، ويبرز فيه الموقف الأيديولوجي للكاتبة الساعية إلى إثبات ذاتها الأنثوية.



٢ _ ملامح النسوية :

٢.١ الاستلاب والتمرد :

ينظر الرجل للمرأة في (هند والعسكر) نظرة فيزيائية، فهي _ في نظره _ جسد يشغل حيزاً من المكان، لا قيمة لرأيها مهما بلغت منزلتها العلمية؛ فالرجل هو صاحب القرار الأول والأخير، وما عليها غير السمع والطاعة، لا لشيء إلا لأنها امرأة، قررت ثقافة مجتمعتها أنها ناقصة عقل، ومكانها الطبيعي خلف الرجل، لذا مُنعت من التواجد في صدارة المشهد الحياتي اليومي داخل أسرتها؛ لأنه من حق الذكور فقط، وسُلب منها حق تصريف شؤونها الخاصة؛ فولاية أمرها في يد أبيها، أو في يد الأكبر من أشقائها الذكور، ما دامت في بيت أسرتها، ثم في يد زوجها بعد الزواج.

١ - سعيدة بن بوزة: سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي، وقائع الملتقى النقدي الثاني حول الخطاب الأدبي النقدي المعاصر، منشورات المركز الجامعي خنشلة، ٢٠٠٦م، ص ٣٧٠.

حرصت بدرية البشر في روايتها على إبراز قدم الأنساق الثقافية المستلبة المرأة في مجتمعها، بتركيزها على ثلاثة أجيال نسائية مستلبة: جيل الجدة (سلمى)، وجيل الأم (هيله)، وجيل الأحفاد (هند، عواطف، مشاعل)، في إشارة منها إلى تأصل أسس هذه الثقافة، المنقولة بالتواتر، في نفوس ذكور مجتمعها، وإلى أن معاناة المرأة ضاربة بجذور في أعماق تاريخ وطنها.

جاءت المرأة داخل المحكي مستلبة، لا إرادة لها في تقرير مصيرها، أمرها كله بيد الرجل (الأب / الزوج)، وكأنها فاقدة للأهلية، تُزوج متى يُراد لها الزواج، وتتعلم متى رغبت أسرتها في تعليمها، ويكتفى بقدر من التعليم متى رأت الأسرة ذلك، وتسافر، وتمكث، وتحدث، وتصمت، وتتقدم، وتتأخر متى أُريد لها ذلك، لا اعتبار لإرادتها، ولا اهتمام برغباتها.

يأخذ الاستلاب في المحكي أربعة أشكال: أولها استلاب الإرادة، وثانيها استلاب الجسد، وثالثها استلاب الهوية، والرابع استلاب الروح.

٢.١.١ استلاب الإرادة:

في الرواية ليس للمرأة أية إرادة في تقرير مصيرها، وليس لها الحق في التخطيط لمجريات حياتها، الرأي الأول والأخير لولي أمرها، هو من يفكر ويخطط ويقرر، وعليها السمع والطاعة؛ فهو يرى ما لا تراه، ويعي ما لا تعيه، بحكم ذكوريته.

تقول هند في حوار مع أمها:

__ بم يختلف عني إبراهيم وفهد؟

__ هؤلاء رجال وأنت امرأة ألا تفهمين؟^١

بسبب هذه الثقافة المقدّسة الرجل، تُزوج (سلمى) الطفلة الرقيقة لـ (عبد المحسن) صديق أبيها، المتزوج من ثلاث نسوة، دون أن تُسأل عن رغبتها، ودون اهتمام بفارق السن بينهما.

__ هل تزوجني بنتك سلمى يا بن ضلعان؟

__ أطرق ابن ضلعان وهو يحرك حبات الجمر في الموقد:

__ ما يخالف، اشرب فنجانك، وعقب القهوة نروح للشيخ ونعقد عليها^٢.

وتُزوج هيلة لـ (عثمان)، دون أن تُسأل، أيضاً، وقبل اكتمال أنوثتها، "التقطوني وأنا عائدة من المرعى من دون أن أدرك ما الخبر، كنت وقتها صغيرة، لم تزورني العادة الشهرية بعد"^٣.

هذه المرأة المستلبة من أقرب الناس إليها (الأب)، ينظر إليها زوجها على أنها ملكية خاصة، ويتعامل معها على أنها أمة لا حقوق لها، حتى حقها في اتخاذ قرار علاجها في أثناء المرض، فهو له، هو من يقرر أو يرفض. "كانت إحدى المريضات تعاني من نزيف حاد في الرحم يستدعي إدخالها إلى غرفة العمليات. اتصلت الموظفة بزوجة المريضة وهو لا يردّ، وحالتها حرجة.

__ لم لا تدخلونها غرفة العمليات؟

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م، ص ١٣١.

٢ - السابق نفسه: ص ١١.

٣ - السابق نفسه: ص ٥٩.

__ لابد أن يوقع زوجها على الموافقة على العملية، هذا هو النظام"^١.

الرجل هو من يحدد لها مسارات حياتها، وفق رؤيته، وما عليها غير السمع والطاعة، لذا عاشت (هند) بعد زواجها بابن خالتها (منصور)، بلا إرادة، كشيء من ممتلكاته. تقول: " وجدت نفسي معه مجرد قزم أمام عملاق كبير يشتعل بالغضب، لا أملك إلا أن أعرض قدم العملاق الذي يسد عليّ الحياة ويتحكم بمصيري، فالعملاق هو من رسم لي خريطة حياتي"^٢.

٢.١.٢ استلاب الجسد:

لا حرمة لجسد المرأة في الرواية، فيُتحرش بها وتغتصب، دون مراعاة لضعفها أو لطفولتها، فيتحرش رجال القرية كلهم بالطفلة (عموشة) ابنة (جوهر ونوير)، عبدا (عبد المحسن) " كل رجال القرية أعمامها ولا يحق لها مخالفتهم، ويحق لكل عم لها أن يخبطها على رأسها، أو يلاحقها بغزل مستتر، أو يدس يده في فخذها"^٣، ويتحرشون بـ(هند)، التي لم ينجُ جسدها الصغير من تطفل الأيدي الخشنة كلما وجدت وحيدة، " يستثمرون وحدتي لضغط أعضائهم على جسدي الصغير، أو مد يدهم إلى داخل سروالي مقابل حلوى أو قطعة من النقود تكفي لشراء الشوكولاته"^٤.

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م: ص ١٨١.

٢ - السابق نفسه: ص ١٤١.

٣ - السابق نفسه: ص ١٧.

٤ - السابق نفسه: ص ٣٨.

ويتطور التحرش إلى الاغتصاب ، فيغتصب (عبيد) الأُحول الطفلة (عموشة) في عصر يوم خريفى بارد الهواء ، "رأته وهي في منتصف تسلقها للنخلة ، تقطع الرطب... لم تشعر بقدميه ، أفزعته صورة قامته وهي تظهر في الظل المقابل للنخلة ، وأدركت على الفور أن هذا التسلل الحذر سيجلب معه ما يخيف ، جلس ينتظرها أسفل النخلة ، شعرت بالخطر ، قالت له وصوتها يتوسل :

__ ابتعد عن طريقي يا عمي لأوجعك

__ قال لها وصوته يقطر احتيئاً : لا تخافي سأساعدك. صاحت بنبرة قوية وجازمة :

__ لا يا عمي ، لا يا عمي بس وخر عن الطريق.

كانت تفضل أن تظل واقفة في منتصف الشجرة حتى يقرر هذا العم الأُحول أن يتركها وشأنها ، لكن خشب النخلة الذي انغرس في قدمها وأوجعها ، أضعف قدمها فزلت ، خبطت ركبتيها بأحد أسنان النخلة فجرحت ، وجدت مؤخرتها بين يدي عبيد ، جرها نحوه ، وكانت يدها اللتان طوقتاها أقوى منها^١

امتهان الرجل لجسد المرأة نابع من مفهوم عام شائع في ثقافته الذكورية الموروثة ، يرى النساء " خلقن للمتعة ، وليس للحب"^٢ ، والعامل من يحرص على ألا تتخطى علاقته بهن هذا الحاجز ، " ولا يتورط معهن في علاقات عميقة"^٣.

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م، ص ١٨.

٢ - السابق نفسه: ص ١٤١.

٣ - السابق نفسه: ص ١٤١.

٢.١.٣ استلاب الهوية:

تستلب الأنساق الثقافية السائدة في مجتمع (هند) هويتها، فمن العار إعلان المرأة عن اسمها أمام الآخرين، ويبلغ العار مداه عندما يوضع هذا الاسم أسفل مقال منشور بصحيفة أو مجلة؛ لأن معرفة الآخرين لاسمها كتعري جسدها، لذا سعى (منصور) لمنع (هند) من نشر مقالاتها بحجة أن ما تنشره وتضع اسمها الصريح عليه، فيه جرح لكرامته، وسبب لتندر زملاء العمل بسيرته. "قال لأخي إبراهيم وأمي: "إن ما أنشره في الصحف بين الحين والآخر من كتابات، وأضع عليه اسمي الصريح، يجعل زملاءه يتندرون عليه في مجالس الرجال"، ورأى أخوها إبراهيم اسمها سبباً في جلب العار، فراح يتبرأ منه كلما سأله أحد أقرانه عن الصلة التي تربطه بها.

لقد جعلت هذه النظرة القمعية، اسمها "ليس إشارة إلى اسم كاتبة تميزت في سلسلة عائلتها الطويلة بقدرتها على الإبداع، لكنه اسم يفضح هوية واحدة من حريمهم، خرجت من خدرها، وفضحت أمرها وشخصيتها"^١، لذا لم تجد (هند) غير الاسم المستعار (زرقاء اليمامة) لتوقع به على مقالاتها.

إن الإصرار على إخفاء اسم المرأة (الابنة، الزوجة، الأم) إصرار على وأد هويتها؛ فالاسم أول درجة في درجات سلم هويتها الجنسية، وإخفاؤه إخفاء لأنوثتها، وقضاء على وجودها، كيأنا له حقوق، وإجبارها على الاستعانة باسم مستعار، حللاً بديلاً، يطمر حقيقتها، ويقوض كيانها.

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط ٥، ٢٠١٣م، ص ١٣٤، ١٣٥.

٢ - السابق نفسه: ص ١٣٧.

٢.١.٤ استلاب الروح:

لا يعامل الرجل المرأة في (هند والعسكر) كأنثى لها مشاعرها، بل كشيء، مثل الأشياء الكثيرة التي تحيط به. فلم يخاطب (منصور) زوجته (هند) باسمها مرة، وحديثه معها بضمير المخاطب دائماً، وهو ضمير يكمن فيه الإحساس بعظمة الذات المخاطبة ودونية المخاطب، "لم تسمع منه غير: "أنتن الحريم، وإذا غضب قال أنتن الحريم عقولكن صغيرة". تقول (هند) عنه: "إذا طرحت عليه سؤالاً عن عالمه الذي يشير فضولي أحياناً قال: إنها أمور لا تخص الحريم، وعندما أحلم أمامه بصوت مرتفع بأنني أتمنى لو نقضي إجازة في جزيرة خضراء بعيدة تطل على المحيط، يقول: أنتن الحريم طلبتكن سخيفة"^١، وعندما طلبت منه أن يتعامل معها على أنها زوجته التي يعرفها وليس عالماً من الحريم، كان رده "لماذا؟ بما تزيدين عنهن؟"^٢، فكرهت هند أنوثتها التي لا يعترف بها زوجها، صارخة: "صار أكثر ما يضجرني في هذا العالم أنني امرأة"^٣.

لم يكتف (منصور) بهذا فسعى إلى تدمير ثقة (هند) في نفسها، بالتنصت على مكالماتها، ومحاصرتها بشكوكه في تصرفاتها، وفي خرقها لاتفاق عدم الكتابة، كان يوترها، ثم يطمئننها، ثم يتجاهلها. تقول (هند): "لدى منصور خططه التي لا يمكن لأي أحد أن يكتشفها؛ منصور لا يهاجم ضحيته، لكنه يحرق أعصابها حتى تنهار وتعترف. يجيد لعبة الدوران حول الضحية وإرهاقها حتى تطلب إليه التوقف، حتى

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط ٥، ٢٠١٣م، ص ١٢٨.

٢ - السابق نفسه: ص ١٢٩.

٣ - السابق نفسه: ص ١٢٩.

٤ - السابق نفسه: ص ٩٦.

تخبط رأسها بالحائط وتعترف، ثم تطلب إنزال أشد العقوبات بحقها وتصيح: أنا المجرم، أنا المجرم أريخوني، عاقبوني، اعدموني^١.

٢.١.٥ تقبيح صورة الرجل:

قابلت المرأة الاستلاب بتمرد، في محاولة منها للمحافظة على ذاتها، وتأكيد وجودها في مجتمع كل ما فيه ذكوري همه الأساس تغييبها عن المشهد الحياتي واستلابها، فراحت تقوض التابوهات الذكورية التي رسخت قواعدها الأنساق الثقافية الموروثة، بتقبيح صورة الرجل، والثورة على التقاليد والأعراف، واقتراح النموذج الذكوري المثالي المأمول.

فعدت الرواية الرجل منتجاً للأنساق الثقافية المستلبة المرأة، ونظرت إليه على أنه خصمها الأول والأخير، مع ما في ذلك من تجن، فوجهت سهام تمرد لها إليه، وسعت جاهدة لتقبيح صورته داخل المحكي، جسدياً وروحياً، فتصور (عبيد) مغتصب (عموشة)، بصورة قبيحة "كانت له عين تنصرف عن الأخرى في حَوْل ظاهر"^٢، وتجعل (منصور) مثلاً للخيانة، فبعد شهور من زواجه يخون (هند) وينغمس في علاقات سرية مشبوهة، وتجعل رجال الدين / الهيئة مجموعة أشرار كاذبين يستغلون سلطتهم في تلفيق التهم للأبرياء، متهمه إياهم بالازدواجية، "سمعت عواطف في مركز الهيئة كلاماً كله كذب، قال لها رجل الهيئة: اعترفي، صديقك

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط ٥، ٢٠١٣م، ص ٩٦

٢ - السابق نفسه: ص ١٧

اعترف بكل شيء فأخلى سبيله ، لقد اعترف بأنه التقى بك مرات في شقة خاصة^١ ، ووعدها إن وقعت على الاعتراف والتوبة سيتم إخلاء سبيلها ، ف وقعت مضطرة ، لكنهم ما إن سحبوا الورقة من تحت يدها " حتى غمز أحدهم لرفيقه : اتصل بأخيها ودعه يحضر ، وأخبره بكل التفاصيل ، وليطلع على اعترافها^٢ ، وجعلت من (عثمان) والد (هند) مثلاً للانهازامية أمام زوجه (هيلة) ، التي همشت دوره في حياة أبنائه ، حتى أنه اختفى من المحكي دون أية إشارة صريحة لاختفائه.

لقد ألصقت المرأة بالرجل ثلاث صفات في أثناء رسمها لصورته داخل المحكي ، هي الازدواجية ، والانهازامية ، والخيانة. وهي صفات أراها مقصودة لذاتها ؛ لأن (الازدواجية) تقدح في عقلية الرجل ، والانهازامية والخيانة ، تقدحان في نفسيته. فهو من وجهة نظر المرأة كائن مهلهل عقلياً ونفسياً ، لا يقدر على القيادة والقوامة ، يجب حجبته وتغييبه. ويؤكد وجهة النظر هذه ، اختفاء صفات مثل ، الغيرة المرضية ، والحق ، والحسد ، والطمع ؛ فهي صفات لا تساعد المرأة على صناعة الصورة المقيمة للرجل ، ولا تستدعي المطالبة بحجبه وتغييبه.

٢.١.٦ الثورة على التقاليد والأعراف:

سعت المرأة في (هند والعسكر) إلى الخروج على العرف السائد في مجتمعها ، وتحطيم قيود العادات والتقاليد التي كبلتها وحجبتها عن التواجد في بؤرة الاهتمامات ، وصنعت منها تابعاً للرجل ، يحركها وقتما شاء وفي الاتجاه الذي يريد ، وكأنها عروسة

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م: ص ١٦١.

٢ - السابق نفسه: ص ١٦١.

(ماريونيت)، حبالها كافة بين أصابعه، ولتغيير صورتها في الثقافة الذكورية التي رأتها "حبائل الشيطان، هي الفتنة والسحر، تفتن الرجل بسحرها، فيتحول في يدها إن استجاب واستسلم لغوايتها إلى أضحوكة بين الرجال".^١

سعت (موضي) إلى تحطيم قيود الحجب المفروضة عليها، بالدخول في علاقات غرامية، تؤكد بها قدرتها على الفعل، والتملص من بين القضبان المزروعة حولها، وتغاد في هذه العلاقات، حتى أنها أدخلت صديقها غرفة نومها في حضور أفراد أسرتها كافة، وتركته نائماً في سريرها وذهبت في صباح اليوم التالي إلى مدرستها. كانت موضي تواعد صديقها في بيتها، يمر بها في بعض الليالي وتدخله غرفتها، ويظلل طوال الليل معاً. مرة جاءت إلى المدرسة وهمست لي بأنها تركت رجلها الذي تحب نائماً في غرفتها.^٢

سعت (هند) لتحطيم قيود حجبها، مثل (موضي)، لكن سعيها لم يتعد لقاء بصديقها على باب بيت أسرتها في ساعة متأخرة من الليل، تبادلًا خلاله الصور، ولقاء آخر في أحد المقاهي المخصصة للعوائل، كانت نهايته أليمة؛ فبسبب وشاية من إحدى الجارات، راقبتها أمها وبعد خروجها عاقبتها في الشارع أمام حشود المتفرجين، وفي المنزل حبستها في مجلس الرجال، مانعة عنها الطعام والشراب.

رغم سقوط (هند) في محاولتها، حاولت أختها (عواطف) الخروج من قفص العادات والتقاليد الحاجبة الأنثى، بلقاء بينها وبين (ماجد) في إحدى المكتبات العامة، لكنها سقطت في يد رجال الهيئة الذين سلموها إلى أخيها بعد توقيعها على اعتراف بجرم لم ترتكبه.

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م: ص ١٤١، ١٤٢.

٢ - السابق نفسه: ص ٩٦.

لم تحقق المرأة بتقييدها صورة الرجل نجاحاً يضمن لها التواجد في فلك المتميزين ، ولم تفلح ثورتها على تقاليد مجتمعتها في إنتاج ما يحسب لها ، فخروجها بدا مهيناً لذاتها الأنثوية ، وحاطاً من قيمتها ، ومؤكداً لصورتها في الأنساق الثقافية الذكورية التي رأتها وسيلة " للمتعة وليس للحب " ، وسبباً للغواية.

٢.١.٧ النموذج الذكوري المثالي :

في سياق تمردها على الأنساق السائدة في مجتمعتها حددت (هند) النموذج الذكوري المثالي المأمول ، رآته (هند) متجسداً في والد (شذا) ، وفي أخيها (وليد) ، الراضين للأنساق الثقافية المحقرة المرأة ، والداعية إلى تكبيلها بالقيود المعرقة حركتها والمقللة من مساحة حريتها ، وهي تحديد _ في رأيي _ يحمل بين طياته الكثير من الاحتقار للرجل التقليدي المؤدلج بفعل الأنساق الثقافية الموروثة.

تقول هند عن والد شذا : "يعامل بناته كأنهن فراشات ناعمات ، يدللهن ، يحترم رغبتهن ، يدفعهن لتحقيق استقلالهن مهما كان الثمن ، ويدعم بناء شخصياتهن بقوة... ويقف بعنف في وجه كل من يعترض حقوقهن ويكدر خاطرهن"^٢ ، وتؤكد أنه نموذج غير شائع بين رجال الرياض " أشعر أنه كان يمثل جيلاً نادراً ، وهو شخصية نادرة أيضاً "^٣.

١ - بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م: ص ١٤١.

٢ _ السابق نفسه: ص ١١٣.

٣ _ السابق نفسه.

المدقق في صفات والد شذا، يجدها الصفات التي تحلم بها (هند) في ذكور محيطها (الأب / الأخ / الزوج) ؛ ففي شخصيته تجسدت ملامح نسقها الثقافي المأمول، الذي في ظلاله تحقق المرأة وجودها واستقلالها وتتمتع بحريتها، ومنتوج ثقافته المتحررة يقابل منتوج النسق الثقافي المحرك رجالها ؛ فهو:

- يعامل بناته كأنهن فراشات ناعمات (هند) تعامل على أنها شيء.
- يحترم رغبتهم (هند) مستلبة، غير معترف بإرادتها.
- يدفعهن لتحقيق استقلالهن (هند) تابع، ولي أمرها الأمر النهائي.
- يدعم بناء شخصياتهن (هند) في عين ذكور محيطها بلا شخصية.
- يقف في وجه من يعترض حقوقهن (هند) بلا حقوق.

هذا الأب / الذكر النموذج انعكست أفكاره على شخصية أولاده، فجاء (وليد) شخصية مثقفة، مؤمنة بحرية المرأة (تصرفات أخته شذا أمامه دليل على ذلك)، وجاءت شذا شخصية متحررة " تتمتع بثقة في النفس، وجاذبية في الحضور".^١



٢.٢ تعزيز الهوية الأنثوية:

فشل المرأة في مقاومة الأنساق الثقافية الذكورية دفعها إلى تعزيز هويتها الأنثوية سردياً داخل نصوصها الروائية، بزيادة مساحة حضورها داخل المحكي، وباعتمادها على الضمير (أنا)، وبفتح نافذة البوح المستحضر دواخل الأنثى على مصرعيها، وبتأنيث العتبات.

١ _ بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقى، بيروت، ط ٥، ٢٠١٣م، ١١٣.

٢.٢.١ الحضور داخل النص:

حضور الشخصية الأنثوية في (هند والعسكر) يفوق حضور شخصية الرجل ، ليس بعدد الشخصيات فقط ، بل وبدورها الفاعل داخل الحكاية ، ففي الرواية اثنتا عشرة شخصية أنثوية محركة للأحداث ، هي (هند ، موزي ، شذا ، سارة ، مشاعل ، عواطف ، هيلة ، سلمى ، عموشة ، نوير ، هجير ، مي) ، في مقابل أربع شخصيات ذكورية لها دور لا يمكن الاستغناء عنه في حركية الحدث ، هي (الأب عثمان ، الجد عبد المحسن ، إبراهيم ، منصور ، وليد) ، هذا بالإضافة إلى شخصيات أنثوية وذكورية جاء وجودها عابراً داخل المحكي ، مثل (سعدي ، فراج ، سعد ، فهد ، ماجد ، إميلي ، جوزاء ، هوازن ، رجل موزي ، رجل هند ، نوير ، جواهر) .

بداية من صفحة الرواية الأولى يبدو الحضور الأنثوي قوياً ، وتستمر هذه القوة حتى المشهد الأخير في الرواية ، مشهد رحيل هند إلى كندا ، للحاق بـ (وليد) ، الذي مثل الصورة المثالية للرجل المأمول ، من وجهة نظر الأنثى المهضوم حقها ؛ لعيشه خارج إطار الأنساق الثقافية الذكورية الموروثة ، المحقرة المرأة . تبدأ فصول الرواية الأربعة والعشرين بطلّة أنثوية ، معها طرف من أطراف الحدث الذي جاء مفككاً من أجل الإبقاء على شوق المتلقي دافئاً حتى نهاية الرواية ، وليشير من طرف خفي إلى تفكك مجتمع الرواية ، وكثرة الشروخ في شخصياته الآيلة للسقوط .

تظهر الشخصيات الذكورية داخل الرواية في ثنايا الأحداث من أجل التدليل على سلامة رأي المرأة في مجتمعها ، وتأكيد وجهة نظرها في مجموعة الأنساق الثقافية الموروثة المرسخة لبطيركية الذكر ، فبدت شبيهة بصورة (الكومبارس) الذي تنحصر مهمته الأولى في إبراز الشخصية الرئيسة ، والدوران حولها لتسليط الأضواء عليها ، من خلال الفوارق الجسدية والفكرية التي تفرق بينهما .

٢.٢.٢ الضمير أنا :

جاءت الرواية بضمير المتكلم (أنا)، وهو ضمير بالإضافة إلى قدرته على إذابة " النص السردى في الناص " بإزالته الفروق السردية بين السارد والشخصية، له وظيفة سيميائية؛ فهو يلغي الآخر / الرجل، ويؤكد حضور الذات /

المرأة ويرتقي بقيمتها، " لأن بؤرة الإبلاغ متعالية. فألف ضمير المتكلم هو الصفة الأيقونية للذات المتكلمة " وما فيه من استطالة وعلو يمنح الشخصية سموًا داخل المحكي، ويمدها بقدرة كبيرة على الفعل.

لقد منح الضمير (أنا) الشخصية الرئيسة (هند) قدرة على إدارة السرد وتوجيهه في الاتجاه الخادم قضيتها، وفرض سطوتها الأثوية على مجريات المحكي، كما أكد حضورها داخل المحكي، ؛ فلم يفتح فصل من الفصول الأربعة والعشرين، إلا بصوتها، ولم ينته فصل إلا عندها. تقول في **مفتاح الفصل الأول** : " فتحت طرف الستارة لأطول على الشارع"، وفي **منتهاه** " تعلم عقلي الإنكار كخطة دفاعية لحماية مشاعري من الألم"، وتقول في **بداية الفصل الأخير** الذي بدأ بوصف لمدينة الرياض في فصل الصيف، معيدة دفء السرد إليها " تخيلت الحرارة في الصيف وهي تطبق عليها، فشعرت بالاختناق لوهلة"، وفي **نهايته** " ابتسمت وعيناني تدمعان، وهزرت رأسي وابتلعت غصة بكائي.

١ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد (٢٤٠)،

١٩٩٨م، ص ١٨٥.

٢ - ابن السائح الأخضر: سيميائية الضمير أنان في الدلالات وبناء التأويل

<http://bensayahlakhdar.ibda3.org/t14-topic>.

ارتبط بالضمير (أنا) مقاطع البوح والأحلام التي شغلت مساحات كبيرة داخلت الرواية، عبرت من خلالها الساردة عما يجيش في نفس الأنثى، بلغة تتحرك في كافة الاتجاهات، مشكلة فضاءات زمكانية مختلفة عن الفضاء الأساس.

٢.٢.٣ تأنيث العتبات:

في سعيها لتعزيز حضورها داخل النص الروائي استغلت بصرية لبشر طاقة العتبات، فارضة من خلالها طابعاً أنثوياً استباقياً، يدرك بالعين قبل الولوج إلى عالم النص، من خلال اختيارها الدقيق للعنوان المحيل إلى أنثى، ووحدة الغلاف الأمامية الحاملة للعنوان، واسم الكاتبة، ولوحة تشكيلية متعددة الأبعاد.

٢.٢.٣.١ العنوان:

العنوان بناء يتمركز في واجهة النص، له دلالاته السطحية والعميقة، الخفية والمرئية، وفي مرآة هذه الدلالات نرى فحوى النص من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النص الأساس طوال عملية القراءة، تربطه بالنص الأم جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظاً على شغف المتلقي. وهو ما ينتقل بالنص من حيز التنكير إلى حيز التعريف؛ فمن خلاله _ وبنسبة كبيرة _ تبرز أنثوية النص أو ذكوريته، وواقعته أو رمزيته.

عنوان الرواية (هند والعسكر) يحيل إلى رواية أنثوية، تتناول حياة امرأة تعاني من قمع سلطوي، كتلقٍ أولي يحتاج إلى سند من بقية المكونات القابعة معه على وحدة الغلاف الأمامية، وإلى معطيات المتن الحكائي كي يصبح حقيقة.

دعمت مكونات وحدة الغلاف صحة هذا التلقي الأولي، فنرى اسم الكاتبة (بدرية البشر) أسفل العنوان، وهو ما يشير إلى انتساب النص إلى كاتبة، ويسهم في توقع مبدئي عن طبيعة الأسلوب، وطريقة التعامل مع الشخصيات؛ فللكاتبة أسلوب يختلف عن أسلوب الكاتب، وطريقة تعامل مع الشخصيات تختلف عن طريقته. ومحاذاة الاسم لرأس المرأة _ مركز الإدراك _ القابعة على الغلاف، يشير إلى أنها عليمه بكل تفاصيل حياة المرأة، واحتمالية أن تكون هي راوي الحكاية.

٢.٢.٣.٢ صورة الغلاف:

صورة الغلاف ضرورة من ضرورات النص الروائي، يحتاجها المتلقي بنفس درجة احتياج الناشر والكاتب إليها؛ فالتفكير في مكوناتها ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركاً فعلياً في كتابة النص الذي يأبى _ الآن _ أن يأتي كاملاً من مؤلفه، ويصرّ على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلق قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب، الذي تكمن حرفيته في مدى استغلاله لطاقت المتلقي الذهنية والتذوقية. ولأهمية الصورة عدها البعض "وسيطاً توصيلياً بين المبدع والجمهور"^١، تتجلى فيها آثار الروح ذاتاً مستقلة بجوهرها^٢.

استغلت (بدرية البشر) طاقات صورة الغلاف، وسيطاً تواصلياً، يعزز أنوثة نصها في نفس المتلقي الاستهلاكي المكتفي بقراءة التسلية، هذا من ناحية، ومن

١ - عبد القادر فهم الشيباني: معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م، ص ١٥١.

٢ - أحمد يوسف: التحولات السيميائية، مجلة كتابات معاصرة، عدد (٣٢)، ١٩٩٨م، ص ٦ السابق: ص ١٨٧.

ناحية أخرى يحيل إلى نسويته، من خلال الألوان المشكلة أبعاد الصورة ومكوناتها. شغلت صورة المرأة الجلاسة ساهمة أمام قهوتها، أكثر من ثلاثة أرباع صفحة الغلاف، وهو ما يوحي بأنها قد تكون محور الحكاية، والولوج إلى عالم الرواية يحتمل أن يكون من خلالها، أو من خلال لفظة (العسكر) التي جاءت في العنوان معطوفة على (هند)، وفي ذلك إحياء بأنثوية الرواية.

أدت الألوان المشكلة أبعاد الصورة دوراً في الإحياء بنسوية الرواية؛ فثوب المرأة الأبيض مشبع بسواد جعله أقرب إلى اللون الرمادي، وهو لون يقسم عالم الإنسان إلى قسمين^١، قسم إيجابي وقسم سلبي، يتجاذبان النفس، فتعيش مجبرة في منطقة البين بين، يسيطر عليها اضطراب دائم، وحيرة بين أكون أو لا أكون، وتغطية الثوب لكامل جسد المرأة إشارة إلى عفتها وطهارتها، وهي إشارة عندما توضع بجوار معطيات اللون الرمادي تشير إلى احتمالية صدام بين المرأة وأسباب اضطرابها. ويقوي هذا الاحتمال خلفية اللوحة الحمراء القائمة المشبعة بالأسود، والكرسي الأحمر، الجلاسة المرأة عليه، فاللون الأحمر يوحي في العربية "بالشدة والمشقة، أخذاً من لون الدم"^٢، وعندما يتشبع بالأسود، لون الحرب، يبدو ككرة من لهب خلف المرأة.

مكونات الصورة توحي بأن امرأة الغلاف تعيش في آتون معركة، أو مقدمة على معركة، مرتبطة بوجودها الطاغوي ومحاولة تقزيم هذا الوجود، أو مقدمة على معركة من أجل زيادة حجم وجودها، وهي إحياءات أولية احتمالية تعزز جميعها نسوية النص.

١ - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م،

ص، ١٨٩ السابق نفسه: ص ٧٢.

٢ - السابق نفسه: ص ٧٥.

٢.٢.٣.٣ وحدة الغلاف الخلفية :

جاءت باللون الأحمر القاتم، وعليها جزء مقتطع من الرواية، تحته مقتبس من دراسة عن الرواية، منشورة بصحيفة الحياة " رواية تحولات المجتمع السعودي، لاسيما وضع المرأة"، ثم مقتبس مادح للكاتبة، من دراسة منشورة بصحيفة الإمارات اليوم " تمتلك صوتاً روائياً له حيز مختلف وسط موجة الكتابة الروائية في المملكة" يليهما كلمة تعريفية بالمؤلفة، من الناشر " بدرية البشر روائية وصحفية سعودية تكتب في جريدة الحياة. صدر لها في الرواية عن دار الساقى "الأرجوحة" و " غراميات شارع الأعشى"، وفي القصة القصيرة " حبة الهال " و " مساء الأربعاء" و " نهاية اللعبة".

تحتوي الوحدة الخلفية للغلاف من خلال المخطوط عليها على أربعة أيقونات مشعة بالدلالات، الأول أيقون النص المقتطع من الرواية، وهو نص يدور حول تجهيز القهوة العربية، ودورها في تدفق حكايات النساء، وهو أيقون يربط الوحدة الخلفية للغلاف بالصورة القابعة على الوحدة الأمامية، والثاني أيقون اللون؛ فاللون الأحمر القاتم يشير إلى اتصال النهاية بالبداية، وإلى أن معاناة المرأة، المقروءة من معطيات الوحدة الأمامية للغلاف لم تنته بعد، والثالث أيقون المقتبس الأول المشير إلى مضمون الرواية، وإلى احتمالية نسويتها؛ فالجمع بين التحولات الاجتماعية والمرأة في سياق واحد، يحيل إلى معاناة المرأة، وسعيها للنجاة، والرابع أيقون المقتبس الثاني، وهو مقتبس مدحي، يؤكد تميز الكاتبة بين كتاب جيلها، وهو أيقون تمردي، تحاول المرأة من خلاله تأكيد جدارتها وقيمة إبداعها أمام إبداع الرجل.

لقد نجحت الرواية في استغلال طاقة العتبات لإثبات أنثويتها / نسويتها، من خلال التركيز على الطابع الأنثوي لمكوناتها، (امرأة، اسم الكاتبة، مقتبسات تمدح المرأة)، وإحالاتها إلى نسوية الفكرة والمضمون من خلال دلالات اللون الأحمر القاتم المشبع بسواد، وحجم صورة المرأة المتصدرة الغلاف.



٣.٢ النسق اللغوي الأنثوي:

في محاولتها خلق إبداع ذي سمات أنثوية، قادر على منافسة الإبداع الذكوري، سعت المرأة إلى صناعة تشكيلات أسلوبية ذات سمات خاص، تستخدم فيها اللغة نفسها التي يستخدمها الرجل، لكن بعد "انزياحات تكسر طوق هذه اللغة لتفرض بلاغتها الخاصة"^١، كي يكون إبداعها خارج النسق اللغوي الذكوري "الذي ظل مسيطراً على عمليات الإبداع الروائي للمرأة"^٢، لعقود طويلة.

وهو نسق لغوي له سماته الخاصة، تأتي الاستعارات والتشبيهات فيه مرتبطة بجسد المرأة وبرؤيتها الرومانسية للعالم من حولها، فنرى رائحة القهوة تداعب جسد هند "رائحة القهوة تدخل أصابعها في شعري في الصباح، وترت على خدي، وتدغدغ برائحتها أصابع قدمي"^٣، وفرح وليد بوجودها معه "فرح وردي أضاء في

١ - بشرى القمري: كتابة المرأة، كتابة الرجل التوازي المتناوب، المنعطف الثقافي، ع ٣، الجمعة ١٣ مارس، ٢٠٠٤م، ص ٥.

٢ - عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية، الرواية والقصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ١٠.

٣ - هند والعسكر: ص ١٧٩.

ابتسامته"^١، ووجهه "مثل برعم وردة جورية يفتح قلبه للحياة وينظر"^٢، ونظرته "طافحة بالحنان والنور وفرح الحياة"^٣ وشذا: "فراشة تعيش في حقل ملون من حكايات الحب والرفاهية"^٤.

والوصف فيه مَعْنِيٌّ بالألوان وانعكاساتها، وهي سمة أنثوية. تقول الساردة عن الخيمة في منزل شذا: "التفت جوانبها بقماش من الصوف الأحمر المقلّم السميك على مساحة مربعة من الدعائم الحديدية. رائحة الصوف القوية تنبعث في المكان بسبب رش المطر الخفيف. رتبت الخيمة من الداخل بزينة بدوية جميلة والأنوار تتوزع على جوانبها. داخل سرج قديمة، وعلى جدار الخيمة خنجر مذهب وبنديّة صيد قديمة، وفي الركن موقد للنار صفت أباريق الشاي ودلال القهوة القديمة على رفوفه الخشبية، بينما يتدلى على جدار آخر جلد ماعز مدبوغ، وعلى الأرض أرائك ووسائد ملونة بقماش السدر الأحمر المقلّم بالأسود. تحترق في الموقد أخشاب السمر، وتنعكس السنة اللهب البرتقالية بصورة ساحرة على وجه إبريق (الستانلس استيل) الفضي المجاور للهب"^٥.

ويشغل التشبيه التمثيلي فيه مساحة كبيرة فصوت الماء "جسور مثل رجل يتجول في بيته، يتباهى بسطوته، وكأن غروره لن يجف يوماً، كالأرض الرطبة، تتبعه بفرح طفلة تلعب، ولا تخاف من سطوع الشمس في الغد"^٦، وصوت وليد "هادئ

١ - هند والعسكر: ص ١٨٧.

٢ - السابق نفسه: ص ١٢١.

٣ - السابق نفسه: ص ١٢١.

٤ - السابق نفسه: ص ٧٢.

٥ - السابق نفسه: ص ١١٤.

٦ - السابق نفسه: ص ١٩٠.

كخطو عابر طريق يتنزه في ممر غابة خضراء^١. وتطغى عليه النزعة الشعرية، حتى لتبدو وكأنها _ في بعض المواطن _ قصيدة تفعيلة، أو مقطع من قصيدة نثر. تقول الساردة: " صفقت أجنحة الطيور في السماء تنشر يقطتها في الصباح المبكر على أشجار الرصيف. حبات المطر الخفيف تتساق هتأناً. تطلق بوابة الفجر غيمتها لترعى في حقل السماء الأزرق وتحيله إلى بياض. تتلحف الشمس شرشف الغيم وتستريح. يفور الغيم في الأفق كالبخار في آنية السماء تمرح الغيمات الصغيرة مثل فقعات صابون تتقاذف^٢.



بعد هذا الإبحار التفكيكي في ثنايا رواية (هند والعسكر)، يمكننا تحديد خصائص عامة للرواية النسوية السعودية، نجملها في:

أولاً — الوعي بذات المرأة ووجودها.

ثانياً — تعزيز الهوية الأنثوية، بحضور الأنا الأنثوية، وما يستلزم ذلك من اهتمام بقضايا الأنوثة.

ثالثاً — تحطيم الأنساق الثقافية الذكورية الموروثة، والسعي لترسيخ أنساق جديدة.

رابعاً — نبذ صورة المرأة النمطية، التي جاءت فيها المرأة منعزلة عن الواقع، لا تعنى بغير الذاتي العاطفي.

خامساً — الاهتمام بلغة أنثوية تختلف عن النسق اللغوي الذكوري السائد.



١ _ هند والعسكر: ص ١٠٤.

٢ _ السابق السابق: ص ٨، ٧.

الخاتمة

أولاً — ملامح نسوية النص تكمن في الاستلاب والتمرد، وإصرار المرأة على تعزيز الأنثوية، بتأكيد حضورها الشاغل مساحة كبيرة داخل النص، والاعتماد على الضمير أنا، وتأنيث اللغة عن طريق ربط استعاراتها وتشبيهاتها بجسد المرأة وروحها الرومانسية الوثابة.

ثانياً — لم تقف الرواية النسوية عند حدود التمرد ونقد الواقع المستلب المرأة والسعي لترسيخ وعي مجتمعي جديد تنال المرأة من خلاله حقوقها المسلوبة، بل سعت إلى ترسيخ وعي بنائي / فني، تبرز فيه المرأة بحضورها الطاعني في المضامين المهمومة بقضايا المرأة، وبلغتها الأنثوية المفعمة بروح شعرية، وبمساحات البوح والاستحضارات، في محاولة لتمييز إبداعها عن إبداع الرجل.

ثالثاً — تمرد المرأة لم يكن في صالحها، فقد أكد صورتها في ذهن الرجل، تلك الصورة التي رأتها سبباً في الغواية، ووعاءً للجنس.

رابعاً — اعتمدت المبدعة على نسق لغوي ذي سمات خاصة، الوصف فيه معني بالتفاصيل الدقيقة وتدرجات اللون، والاستعارات والتشبيهات مرتبطة بجسد المرأة وبروحها الرومانسية، وسعت إلى تحطيم الحبكة التقليدية بالاعتماد على تقنيات روائية حديثة.

خامساً — نجحت الرواية في استغلال طاقات العتبات لإثبات أنثويتها ونسويتها، من خلال التركيز على الطابع الأنثوي لمكوناتها، (امرأة، اسم الكاتبة، مقتبسات تمدح المرأة)، وإحالاتها إلى نسوية المضمون من خلال دلالات اللون الأحمر القاتم المشبع بسواد، وحجم صورة المرأة المتصدرة الغلاف.

المصادر والمراجع

- ١_ أحمد صبرة: النقد النسوي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٥م.
- ٢ - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.
- ٣ - أحمد يوسف: التحولات السيميائية، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٣٢، ١٩٩٨م.
- ٣ - أرسطو: الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، ١٩٧٩.
- ٤_ أشرف توفيق: اعترافات نساء أديبات، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- ٥ -إمام عبد الفتاح إمام: أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، (بدون).
- ٦ -.....: أرسطو والمرأة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- ٧_ إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية من (١٩٥٠، ١٩٨٥)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٢م
- ٨ -بدرية البشر: هند والعسكر، دار الساقبي، بيروت، ط٥، ٢٠١٣م.
- ٩ -رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م.
- ١٠ -زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سارس، تونس، ٢٠٠٢م.
- ١١ -زهور كرام: السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب شركة النشر والتوزيع (المدارس)، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م.

- ١٢ - سعيدة بن بوزة: سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي، وقائع الملتقى النقدي الثاني حول الخطاب الأدبي النقدي المعاصر، منشورات المركز الجامعي خنشلة، ٢٠٠٦م.
- ١٣ - سمر روجي الفيصل: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٤٤٧، ٤٤٨، تموز، آب ٢٠٠٨م.
- ١٤ - شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠٠٢م.
- ١٥ - عبد الرحمن ابو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- ١٦ - عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف. دراسة في السرد النسائي. مدخل نظري، مركز الحضارة العربية، ط ١، ٢٠٠٣م،
- ١٧ - عبد القادر فهميم شيباني: معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م.
- ١٨ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد (٢٤٠)، ١٩٩٨م.
- ١٩ - على الراعي: الأدب والسياسة، الشركة الدولية للطباعة، مصر، (بدون)
- ٢٠ - محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي. دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ج ٢٠٠٣م.
- ٢١ - محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، ١٩٩٦م.
- ٢٢ - محمود طرشونة: إشكالية الخصوصية في الرواية النسائية في تونس، دار النشر الجامعي، ٢٠٠٣م.

٢٣ - نازك الأعرجي: صوت الأثني (دراسات في الكتابات النسوية العربية)، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م.

المواقع الإلكترونية:

١ - الموسوعة العربية: www.arab-ency.com/ar/

٢ - <http://www.alukah.net/culture/0/53861/#ixzz4R2FGnaPO>

٣ - http://arrafid.ae/e_arch.htm

٤ - <http://bensayahlakhdar.ibda3.org/t14-topic>

٥ - <http://almounaataf.com>

**وعي الكتابة النسوية في روايات
سميرة بنت الجزيرة العربية:
المرأة الضحية أنموذجاً**

حسين المناصرة

تقديم

تسعى هذه المقاربة إلى قراءة روايات سميرة بنت الجزيرة العربية (سميرة خاشقجي) بالنظر إلى أنها كتابة سردية نسوية، أو هي مؤسسة في المدونة الروائية السعودية، في تصويرها لأهم إشكاليات هذه الكتابة، وهي المرأة الضحية في سياق علاقتها بالآخر (الرجل) في النسق الاجتماعي المتخيل في هذه الكتابة السردية النسائية/ النسوية في ستينيات القرن الماضي الميلادية.

ولعلّ مفهوم المرأة الضحية أو كبش الفداء في بنيات العلاقات الاجتماعية المهيمنة في الواقع، هو الدافع الرئيس إلى نقل هذا المفهوم إلى الكتابة عمومًا، وكتابة المرأة خاصة؛ وبذلك لم يكن خيار تصنيف الكتابة إلى نسوية وغير نسوية (الذكورية مثلًا) خيارًا خاصًا بالمبدعين والمبدعات فحسب، وإنما هو في الأساس خيار "مدرسة" نقدية نشأت في القرن العشرين أو قبل ذلك، وما زالت تحظى باهتمام الدارسين والدارسات، وهي "مدرسة" النقد النسوي، التي يهمنها منها في هذه المقاربة ما يتعلق بمفهوم المرأة الضحية في العلاقات الذكورية المهيمنة واقعًا وتخيلًا.

قد يبالغ النقد النسوي في "إيديولوجياته" تجاه التركيز على المرأة وأحوالها في المجتمعات المعاصرة، واسترجاع المجتمعات القديمة أيضًا، بحثًا في كتابة نسوية، تتجاوز الكتابة الذكورية من جهة، والكتابة النسائية (كتابة المرأة) المشابهة للكتابة الذكورية من جهة أخرى؛ وذلك من أجل أن تُفعلّ رجل الكتابة النسوية من منظور أنها تهتم بقضايا المرأة تاريخًا وواقعًا واستشرافًا!!

لماذا سميرة بنت الجزيرة العربية، في الوقت الذي لم تكن في الثقافة العربية نظرية نسوية عربية واضحة الرؤى والجماليات، قياسًا إلى ما بعد ثمانينيات القرن الماضي؟

كل كتابة نسائية أو كتابة أنتجت المرأة عموماً ، لا بد أن نجد فيها بعداً للكتابة النسوية التي تدافع عن المرأة وحقوقها المستلبة في المجتمع ، وعن هويتها المغيبة في مجتمع غير حيادي أو غير عادل في النظر إلى الجنسين (الذكور والإناث) ، ومن ثم التفريق بينهما لمصلحة الذكور ، سواء أكان ذلك عن وعي وإدراك من المجتمع ، أم بوساطة اللاوعي الذي يكتنزه الذكور عن الإناث بصفاتهم مسيطرين على الواقع والتخييل معاً!! ومن ثم فإن كل كتابة نسائية (عامة) أو نسوية (خاصة) تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة) هي معنية بالمرأة الضحية في بنيتها الإبداعية.

إشكالية المرأة الضحية

لم تحظ المرأة في المنظور السردى النسوي بحقوقها الاجتماعية والثقافية والإنسانية وغيرها في جل المجتمعات ، ويعود السبب في ذلك إلى هيمنة الوعي الذكوري المنحاز للقيم الذكورية ضد النساء ، ما جعل كثيراً من الكاتبات النسويات يتناولن صوراً عديدة للمرأة الضحية في كتابتهن ، ودورها المهمش ، وحقوقها المسلوبة ، وواجباتها المضاعفة.. إلخ ؛ وبذلك تبدو الكتابة هنا مسكونة بالصراع بين هذه المرأة والوضع الاجتماعي الذي تعيش فيه داخل أسرتها ومجتمعها ، ومن ثم لا تحقق كثيراً من الانتصارات ، بالنظر إلى أن المجتمعات التقليدية الصارمة ذات أحكام قاسية ضد النساء ، ويتصرف فيها الذكور تصرف الجلادين في التحكم بنسائهم ، وبالذات في سياق جبهن وزواجهن وأدوارهن في التعليم والعمل وبناء الأسرة.. إلخ.

تنبهت الساردة السعودية إلى تكوين المرأة الضحية ؛ فجاءت تمثيلاتها عموماً في كثير من الروايات النسائية مسكونة بمكون المرأة الضحية. ولا يقتصر هذا على الكتابات النسائية فحسب ، وإنما نجد كتابات ذكورية ، يمكننا أن نصنفها في نسقية الكتابة النسوية

التي تصور المرأة على أنها ضحية أو كبش فداء ، على غير الصورة النمطية للنساء كأمهات مقدسات ، وحييات رائعات الجمال ، وزوجات خادمت...إلخ.

لن نهتم كثيراً بتفرعات التقدّ النسويّ رؤى وجماليات ، ولن نخوض في تفصيلات كثيرة يمكن أن تسهم في تعميق صور المرأة الضحية ؛ سنكتفي بالإطار العام الذي تشكل فيه الروايات المختارة في هذه الدراسة ، وهي روايات سميرة بنت الجزيرة العربية الست ، التي كان حراك بعضها مؤثراً في الرواية العربية بالملكة العربية السعودية ؛ خاصة إذا علمنا أن سميرة بنت الجزيرة العربية هي الروائية الأولى في المملكة العربية السعودية ، فهي كتبت أول رواية نسائية سعودية ، وهي رواية (ودعت آمالي) التي نشرتها في عام ١٩٥٨م. سيقصر بحثنا على استقراء نوعي للملامح شخصية المرأة الضحية في كل رواية من رواياتها على حدة ؛ ثم نصل - في المحصلة - إلى بناء التركيب الخاص بمكون شخصية هذه المرأة وعلاقتها في رواياتها عموماً ، من منطلق الرؤى الخاصة بطبيعة تشكلات هذه الشخصية ، ومواقفها تجاه ذاتها والآخرين ، في ضوء الوعي الذي تمتلكه الكاتبة في التعبير عن هذه الشخصية ، بصفاتها مدافعة عن حقوق المرأة من جهة ، وفي محاولة تصوير تخيل المرأة كما ينبغي أن يكون في الواقع من جهة أخرى ، وهو يتشكل رومانسياً من خلال علاقة الحب التي هيمنت على رواياتها ، وجعلتها تنتمي إلى المدرسة الرومانسية في الأدب عموماً. ومع ذلك فإن كتابات خاشقجي واقعية مع كونها رومانسية ، وربما كانت حريصة في تجنب استخدام إشارات تشير للمجتمع السعودي ، وهي تكتب عن المجتمعات التي تعرفها بشمولية ، وهذه سمة إيجابية مع إدراك الفوارق بين المجتمعات وأحداث الشخصيات النسائية التي قد تعد الأساس في رواياتها^(١).

١ عبد الرحمن الوهابي ، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية "النشأة والقضايا والتطور" ، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، جدة ، ط٣ ، ٢٠١٥ ، ص ٨١ .

سميرة بنت الجزيرة العربية رائدة الكتابة النسائية في السعودية

تعد سميرة خاشقجي (١٩٣٥ - ١٩٨٦) التي كتبت رواياتها باسمها المستعار (سميرة بنت الجزيرة العربية) هي "الرائدة للرواية النسائية السعودية"^(١)؛ إذ إنها كتبت الرواية النسائية السعودية الأولى، وهي رواية "ودعت آمالي"^(٢) الصادرة في عام ١٩٥٨م، ثم تلتها رواياتها: وراء الضباب (١٩٥٩)^(٣)، وذكريات دامعة (١٩٦١)^(٤)، وبريق عينيك (١٩٦٣)^(٥)، وقطرات من الدموع (١٩٧٣)^(٦)، ومأتم الورد (١٩٧٣)^(٧).

- ١ ينظر مقالة: خالد بن أحمد الرفاعي: (سميرة خاشقجي)..بوصفها رائدة للرواية النسائية السعودية، جريدة الجزيرة، الخميس ١٧ ذو القعدة ١٤٣٠، العدد ١٣٥٥٢.
- ٢ سميرة بنت الجزيرة العربية، ودعت آمالي، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٥٨. أورد خالد اليوسف أن الرواية صدرت في عام ١٩٥٩، وأن رواية وراء الضباب صدرت عام ١٩٥٨م، وهذا ربما يعني أنها الأولى، ينظر: أدب وأدباء المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة، ٢٠١٠، ص ٢٧. أما خالد الرفاعي فيعدها الرواية الأولى، ينظر مقالته: خالد بن أحمد الرفاعي: (سميرة خاشقجي)..بوصفها رائدة للرواية النسائية السعودية، جريدة الجزيرة، الخميس ١٧ ذو القعدة ١٤٣٠، العدد ١٣٥٥٢. خالد بن أحمد الرفاعي: (سميرة خاشقجي)..بوصفها رائدة للرواية النسائية السعودية، جريدة الجزيرة، الخميس ١٧ ذو القعدة ١٤٣٠، العدد ١٣٥٥٢.
- ٣ سميرة بنت الجزيرة العربية، وراء الضباب، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٥٩.
- ٤ سميرة بنت الجزيرة العربية، ذكريات دامعة، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٦١.
- ٥ سميرة بنت الجزيرة العربية، بريق عينيك، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٦٣.
- ٦ سميرة بنت الجزيرة العربية، قطرات من الدموع، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٧٣.
- ٧ سميرة بنت الجزيرة العربية، مأتم الورد، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٣.

ولعلّ سميرة خاشقجي تعد من أوليات النساء السعوديات تنظيراً وتطبيقاً لقضايا المرأة السعودية الاجتماعية، وذلك في بحثها أو كُتِبَها الذي صدر في عام ١٩٦٣م، بعنوان: "يقظة الفتاة العربية السعودية"^(١)، فهي تشير في مقدمة هذا الكُتِب إلى أنها كتبت هذا البحث "لخدمة ورفع مستوى المرأة العربية السعودية؛ حتى تتبوأ مكانتها العالية بين باقي فتيات الأمم الناهضة تدعيماً لمجد وطنها، وإسهاماً في بناء صرح المجتمع العربي السعودي بناء يسمو ويرتفع عن كل بناء"^(٢). وتنص في أولى كلمات البحث على اضطهاد المرأة عبر العصور: "من قديم الزمان والمرأة تتوالى عليها العصور عصراً بعد عصر، وهي لا تحسب لوجودها كيئاً، ولا لذاتها وجوداً"^(٣).

تتناول في هذا البحث إشكاليات عديدة، منها: النساء الخالدات، والإسلام والمرأة، والرد على جاحدي حقوق المرأة، والسفر بغير محرم، والزوجة في الإسلام، والفتاة العربية الفدائية، والمرأة والتعليم، وتعدد الزوجات. وتخلص من ذلك كله إلى أنّ بإمكان المرأة العربية أن تكون مثلاً أعلى في ميادين العلم والرأي والأدب والتوجيه^(٤)، وأن الرجال هم السبب في الحالة المزرية التي وصلت إليها المرأة اليوم؛ فتصفهم بقولها: "ما بال رجالنا اليوم يصرون أن نموت خنقاً وهماً وكمداً بين جدران منازلنا الأربعة دون أن نشارك في بناء مجتمعنا العربي. أما أن لهم أن يتقوا الله فينا.. في بناتهم.. وأخواتهم.. وزوجاتهم، فيخففون من تلك القيود التي فرضوها علينا. إننا لا نطالبهم بشيء سوى أن نشاركهم مشاركة فعالة في بناء صرح مجتمعنا ديمقراطياً

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، يقظة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣.

٢ ن.م، ص ٨.

٣ ن.م، ص ٩.

٤ ن.م، ص ١٧.

فاضلاً، تسوده المحبة، ويرفرف عليه الإخاء، فمننا ومنهم يتكون المجتمع. ولن يكون هناك مجتمع من رجال فقط أو نساء فقط... بل هما عنصران متلازمان لكل مجتمع فاضل. فإن أهمل عنصر منهما، كان المجتمع مبتوراً ناقصاً، لا خير فيه، ولا أمل يرجى منه"^(١).

ومع أنها تقدم نماذج مشرقة لنساء عربيات في الأزمنة الغابرة، إلا أنها تعلن معارضتها لتعدد الزوجات اليوم؛ لاختلاف المرأة المعاصرة عن المرأة قديماً، فتقول: "إن فتاة اليوم غير فتاة الأمس الدابر الذي لن يعود.. أمس الألم، والحزن والأسى والدموع، فهي ترى أن مشاركة أخرى لها في بيتها، قتلٌ لها وقتل لكرامتها، ومسح لشخصيتها، وإنقاص لكيانها، وتحطيم لكبريائها وعزة نفسها وإبائها.. إنها تنظر إلى من يريد إشراكها في حياة زوجية نظرة استغراب واستخفاف وتقريع وتأنيب، ثم توليه دون أن تنبس بكلمة، وفي ذلك ما يكفي"^(٢).

وتجيء خاتمة بحثها تحت عنوان (نداء)، تطلب فيه أن تضع الفتاة العربية السعودية أمام عينيها العمل بصفته أهم عتبة في يقظتها وإثبات وجودها في المجتمع، تقول مخاطبة هذه الفتاة: "إليك نوجه نداء حاراً.. لا أراك إلا ملبية له.. فعليك بالعمل في جميع مجالات الحياة المختلفة.. تساهمين بقدر ما أوتيت من علم وثقافة ومعرفة وتجربة. وليس في العمل عيب. وإنما العمل شرف وكرامة، وعزة ومنعة. والمرأة العاملة جديرة بكل تقدير واحترام.. فهي فضلاً عن أنها تكتسب خبرة وزيادة معرفة وعلو

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، يقطعة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣. ص ص ٤٤ - ٤٥.

٢ ن.م، ص ٦٢.

مكانة في المجتمع ، فإنها تؤدي بعملها خدمة جليلة لوطنها وتساهم في بناء مجده"^(١).

يؤكد هذا الوعي المبكر بحقوق المرأة وواجباتها في المشهد الثقافي بالمملكة العربية السعودية أن النسائية ، وإلى حد ما النسوية ، هي إحدى إشكاليات الكتابة لدى سميرة بنت الجزيرة العربية ، وهي في هذه الكتابة تؤكد أيضاً دور المرأة في التحولات الاجتماعية واقعاً وتخيلاً ، كما سنلاحظ في كتابتها السردية الروائية ، وهي كتابة تؤسس للرواية النسائية والنسوية أيضاً في بيئتها الاجتماعية محلياً وعربياً ، وتتخذ من الحب والزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة مضموناً رئيساً في كتابتها.

لعل الأفكار التي وردت في مقولات بنت الجزيرة العربية تعد من البدايات النسوية في الثقافة العربية السعودية ، فهي تصور وضع المرأة في بداية الستينيات. وأيضاً تعد بنت الجزيرة العربية مؤسسة للمجلات النسائية ؛ إذ إنها أصدرت مجلة مختصة بشؤون المرأة ، وهي مجلة (الشرقية) ، وشاركت في تأسيس عدد من الجمعيات النسائية النهضوية .

١ -رواية "ودعت آمالي"

تعد رواية "ودعت آمالي" الرواية الأولى التي كتبها سميرة بنت الجزيرة العربية(صدرت عام ١٩٥٨)، وهي رواية رومانسية (وجدانية) تقع في ١١٠ صفحات من القطع الصغيرة^(٢)، وتدور أحداثها في مدينة القاهرة، كما تذكر الساردة ذلك في

١ سميرة بنت الجزيرة العربية ، بقطة الفتاة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، آب (أغسطس) ١٩٦٣م ،

طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ١٩٦٣. ص ص ٦٣ - ٦٤.

٢ سميرة بنت الجزيرة العربية : ودعت آمالي ، طبعة جديدة ، منشورات زهير بعلبكي ، بيروت ، ١٩٧٩.

مقدمة الرواية^(١). تسرد هذه الرواية حكاية عائلة ثرية، وبطلها الابن (وجدي علام) الذي تموت أمه، ثم تموت حبيبته (آمال) بعد أن يكتب كتابهما؛ لذلك جاء اسم الرواية (ودعت آمالي)؛ فأمال هي الحبيبة.

نرى شخصية الأم تعاني بسبب زوجها (أحمد علام) والد وجدي، ودائماً هناك خصام بينهما؛ لكن الأم تكتم غضبها وحزنها، وتخفي آلامها من أجل أن ينشأ ابنهما (وجدي) تنشئة خيرة؛ فهي كما يصفها ابنها: "كانت موفورة الجمال والوقار، إلا أن علامات الحزن ظاهرة على محياها، ورغم ذلك كانت تتصنع السعادة أمامي وأمام الناس، وتلهي نفسها بإدارة منزلنا الواسع بمهارة ودقة، مما أكسبها احترام مخدوميها"^(٢).

ولعل مرض الأم، وتعرضها لشلل نصفي، ثم موتها.. كان بسبب زوجها الفاسد الذي له علاقات غير شرعية مع نساء أخريات، ثم بعد عدة شهور من موت الأم، يحضر هذا الأب عشيقته (سامية) التي لم يتزوجها؛ لتقيم في بيته في الغرفة التي كانت تسكنها أم وجدي، ثم تمارس هذه العشيقة الفاجرة أيضاً علاقات جنسية مع آخرين؛ لذلك حولت البيت إلى مكان لحفلات التحشيش والخمرة والرقص في أوقات غياب الأب (عشيقتها)؛ ليكون حب آمال - في هذا الوقت - منقذاً لوجدي من معاناته من هذه المرأة الفاسدة.

ولكن آمال التي بدأت تتشكل في وجدان وجدي على أنها حياته، صارت هي الأخرى بعد أمه، ضحية لمرض السرطان الذي التهم عظامها؛ فكان وداعه لها قبل أن

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، يقظة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣. ص ٧.

٢ ن.م، ص ص ١٣ - ١٤.

تموت ممثلةً بالحزن والألم ؛ إذ إنه يخاطبها كأنها طفلته الجميلة التي لم يخلق الله تعالى مثلها : " لا يوجد شيء في خاطري أقوله إلا أنك يا حبيبتي الصغيرة ملاكي...وأن الله خلق لك جمالاً لا مثيل له.. وضحكك تشبه تغريد عصفور جميل.. وأنه لم يخلق امرأة مثلك توفر لي سبل الراحة والطمأنينة والسكينة.. نعم لم يخلق سواك أنت يا صغيرتي" (١).

في هذه الرواية ، نرى الزوجة (أم وجدي) ضحية في مجتمع يسمح للرجل أو يتغاضى عن أن تكون له عشيقة (سامية) ، وهذه الأخيرة (سامية) بفعل عهرها وفجورها ، تحول كل ما حولها إلى ضحايا بسبب ممارساتها غير الأخلاقية وعلاقاتها الجنسية الفاسدة ؛ فيكون سفرها مع عشيقها أحمد علام إلى أوروبا إنقاذاً للأسرة من معاناتها ، خاصة أنّ الأب لا يستطيع أن يدافع عن نفسه أمام ابنه الذي يعاتبه على إدخال امرأة غريبة فاسدة إلى بيتهم بدون عقد زواج ، حتى مربية وجدي (دادا فهيمة) قررت في لحظة ما أن تترك البيت بسبب هذه المرأة المؤذية لكل من حولها.

بل إنّ سامية نفسها ، يمكن أن تكون ضحية اجتماعية كبرى ؛ لتجعل نفسها عشيقة في بيت رجل ثري ، وتمارس فسادها في الجنس والخمرة والحفلات الراقصة. ولكن الساردة همّشت داخل هذه الشخصية ، ولم تظهر أسباب انحرافها وإيذائها للآخرين ، بحثاً عن شهواتها وجبها للمال وتعدد علاقاتها الجنسية ، بصفتها (مومساً) ؛ لذلك كانت نموذجاً للفساد ، ولا يمكن أن تكون ضحية.

تبدو فكرة الرواية "بسيطة" ، لكنها تعد إشكالية في توليد الصراع بين الخير متمثلاً في وجدي وأمه وآمال من جهة ، والشر متمثلاً في والد وجدي وسامية عشيقة

١ سميرة بنت الجزيرة العربية ، بقطة الفتاة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، آب (أغسطس) ١٩٦٣م ، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ١٩٦٣. ص ١٠٧.

هذا الوالد الفاسد والمضطهد لزوجته بممارساته غير الأخلاقية! ويشكل الموت عاملاً مساعداً في إنهاء الأحداث في الرواية؛ حيث تموت الأم، ثم الحبيبة، ويغدو وجدي مسكوناً بالحزن والوحدة.

ظاهرياً، ينتصر الشر - كما يبدو في هذه الرواية - على الخير، ويكون الموت سبباً في تغييب الخير، من أجل إظهار استسراء فساد شخصية الرجل (علام والد وجدي) الذي يستغل ثروته في إيذاء أسرته من جهة، وفي تفشي ملذاته وشهوته مع امرأة فاسدة، تستغل الآخرين، وتتمادى في الممارسات الجنسية المتعددة، وما يصاحبها من الفجور.

لكن في الجوهر، الخير هو الذي ينتصر، عندما يتحول إلى محبة بين هؤلاء الخيرين وما حولهم، فالعلاقة المتينة بين وجدي وأمه، ثم بينه وبين حبيبته، تكشف على شفافية رومانسية، أساسها أن الشر منتهى إلى الهاوية والمصير المأساوي، في حين يكون الموت بسبب المرض رحمة لهاتين المرأتين الخيرتين، اللتين كشفتتا عن شخصية وجدي المختلف جذرياً عن أبيه الفاسق المجرم في تصرفاته تجاه أسرته، وخاصة زوجته.

هكذا، تقدم الرواية شخصية الأم بصفتها نموذجاً للاضطهاد على يدي الزوج الظالم الفاسد، فهي زوجة عانت من فجور زوجها وعلاقاته الجنسية غير الشرعية والمجاهرة بها داخل الأسرة، مما يعني أن هذا الزوج خرج من دائرة الشرف والأخلاق الحميدة... وقد صبرت زوجته، مراعاة لتربية ابنها وجدي، وتنشئته التنشئة الأخلاقية الحميدة؛ وكان لها ما أرادت.

٢ -رواية "وراء الضباب"

تحكي رواية "وراء الضباب" قصة (ساكنة) الفتاة اللبنانية (المسيحية)، التي عاشت مع زوجها (ماجد) في مدينة جدة، وأنجبت منه طفلها (ماهر)، لكنها لم تكن على وفاق مع هذا الزوج؛ فكانت أيامها معه أيام حزن وعذاب وغربة، لا يصبرها على المكوث مع هذا الزوج السيئ سوى عاطفتها تجاه ابنها؛ إذ كان هذا الزوج: "حاد الشخصية، أنانياً، لا يهتم من الحياة غير إرضاء نفسه وأهوائه"^(١)؛ متخيلة عن ابنها (ماهر)، حتى لا يكون سبباً في بقائها مع زوج لم تعد تطيق العيش معه.

لكنها في النهاية تهجر زوجها، وتعود إلى لبنان، كان ذلك عندما تصحو يوماً لتجد هذا الزوج يخونها: "أفاقت يوماً مدعورة على صوت زوجها، وهمسات منبعثة من الغرفة المجاورة لها، ثم وجدته مع إحدى الغانيات، يخونها. رأته متلبساً بالجريمة وجن جنونها...وصممت على ترك البيت فوراً. وهجرته..."^(٢).

وفي بيروت، تحب (ساكنة) أحد أصدقاء زوجها (خامر)، ويكون حبها له حقيقياً، لكنه لا يبادلها هذا الحب، فهو قد انفصل عن زوجته، ويرغب في أن يتزوج (باسمة) ابنة خاله؛ لذلك تدخل في دوامة المأساة نتيجة آلام حبها لخامر، وفي الوقت نفسه تقرر أن تكون قوية في مواجهة هذا الحب؛ لتتركه في النهاية غير آسفة على هذه العلاقة الحميمة به: "سارت في طريق الألم، واليأس يأكل نفسها قطعة إثر قطعة. وينفث سمه القاتل في جسدها.. ورغم ذلك.. ومع الأيام استطاعت أن تكون امرأة قوية، حررت نفسها من العقد، ومن جرح قلبها الذي اندمل من الأيام"^(٣). هنا يبدو

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، وراء الضباب، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩، ص ١٨.

٢ م.ن.ص ٢٠.

٣ م.ن.ص ٨٤.

وعى المرأة مهماً في تحولها نحو القوة والتماسك وعدم الاهتمام. بدت مأساتها مع خامر في أنها لا تريد أن تكون علاقتها به علاقة جنسية فقط ، بعيداً عن الزواج بحسب رغبته ، أو ما يراه في علاقتها ، وهي لا تريد لهذه العلاقة ان تكون نزوة جنسية بين رجل وامرأة بدون عواطف أو ارتباط شرعي حقيقي ؛ "إنها تود أن تكون شيئاً آخر.. غربياً عن نزواته وعلاقاته.. شيئاً نظيفاً بريئاً.. ينطلق في الحياة بلا خجل.. وبلا عقد.. وبلا خطيئة.. شيئاً يستحق الذكرى"^(١).

ثم بعد فشل علاقتها بخامر ، تبدأ قصة حب جديدة مع " وفيق صدقي " ، وهو شاب كان يراها دون أن تراه ، وقد أحبها ، وصارحها بهذا الحب ، لتندمج بعد هذه المصارحة في هذا الحب العميق ، الذي ينتكس عندما يعود وفيق صدقي من الحرب مع الإسرائيليين ، وقد أصيب وقطعت ساقه ، فتبقى بجانبه من منظور حبها له : " كانت تريد الحب كما يصوره لها خيالها.. حب ليس فيه ضعف ولا خشية.. حب فيه تفاهم ونجوى وحنان.. كان خيالها بعيداً جداً عن جسدها. خيالها في السماء وجسدها في الأرض"^(٢). ثم يتحول هذا الحب بينهما إلى صراع بين الحب والشفقة ، ويهرب وفيق من هذا الحب إلى القاهرة ، ثم يعود إليها ، لتقوم بينهما علاقة عاطفية قوية ، فيها شراسة وغيره من وفيق ، وإصرار منها على عدم تلبية رغبته في أن يتزوجا ؛ لذلك يقرر أن يقتلها وينتحر ؛ لكنها تنجو ، في حين " مات وفيق.. تخلص من وحدته.. وحرمانه.. وجنونه.. وعقده النفسية"^(٣).

١ سميرة بنت الجزيرة العربية ، يقظة الفتاة العربية السعودية ، الطبعة الأولى ، آب (أغسطس) ١٩٦٣م ، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ١٩٦٣. ص ٨٨.

٢ م.ن.ص ١٢٢.

٣ م.ن.ص ١٥٤.

يعود إليها خامر، فيعرض عليها حبه لها، وأنه ندم على زواجه من ابنة خاله باسمه، لكنها ترفض هذا الحب، وهي التي كانت في الماضي تبحث عنه، وتريده؛ لذلك تتخلص من خامر بإقامة علاقة حب جديدة مع (سامح) الذي سبق أن التقت به بفرنسا؛ فتنشأ بينهما قصة حب "خيالية"، تنتهي بزواجهما، وذهابها للعيش معاً في باريس، ويزداد حبها له بعد الزواج، تصفه بقولها: "كان سامح ذا خلق طيب.. كريماً معها.. حنوناً.. محباً.. متفاهماً. وشعرت بالاستقرار إلى جانبه.. ربما لأول مرة في حياتها"^(١).

ولكن هذا الحب لا يدوم طويلاً بسبب رغبة سامر في إنجاب طفل منها، وهي لم تعد تنجب بسبب خطأ طبي في أثناء إنجابها لطفلها ماهر من زوجها الأول (ماجد). وهنا تهجر زوجها (سامح) عائدة إلى لبنان، بعد أن تكتشف وجود علاقة بينه وبين سوزي الفرنسية، ويكون هروبها تضحية منها بسبب أنها لا تريد أن تحرم زوجها من الإنجاب من أخرى.

في هذا الوقت، يبدأ خوفها الشديد من الحياة، وشعورها بأن هذه الحياة ظالمة، خاصة بعد فشلها في أربع علاقات عاطفية، منهن علاقات تكللتا بالزواج، فالحياة لا تحقق لها السعادة الدائمة؛ لذلك تقرر الهروب من هذه الحياة إلى الدير؛ لتكون إحدى راهباته، منعزلة عن العالم من حولها.

فهي إن حاولت قبل ذلك ألا تكون إحدى ضحايا هذا الدير، لكنها اليوم بعد تجارب حب وزواج عديدة، تشعر أنها لن تجد سكينتها إلا في هذا الدير الذي كانت ترفضه في الماضي؛ فهي غدت "تؤمن بأن الرهبنة صيانة لنفسها من هذه الحياة الملأى

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، يقظة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣. ص ١٨٣.

بالفساد... الراهبة... هبة... وعطاء... وبذل... وصيانة خلقية... وقوة ذكاء... ووعي مدرك... خلودها سمو ذاتي تتفوق هي فيه.. إنها تستمد من الخالق الأمان... والاقتناع. الراهبة... بهذا الوصف، شيء معنوي أو فكرة مطلقة.. أو شيء خالد.. لا يلحقه الفناء ولا تسري عليه قوانين العدم... الراهبة... طاقة... والطاقة لا تفنى..."^(١).

من الرهينة، تستمد الرواية اسمها، حيث الدير في غابة الأرز وراء الضباب، في مكان بعيد عن الناس والعالم من حوله، في انعزال تام. ولم يكن هذا رأيها عندما دخلت إلى دير في فرنسا بعد انفصالها عن زوجها الأول، إذ إنها كادت أن تختنق في هذا الدير، وهي تشعر أن الراهبة ضحية كبرى فيه: "لا.. لا.. محال.. لن يكون في وسعها أن تصبح راهبة.. إن الحياة تغلي في دمها.. وتنبض في عروقها.. وتصب في روحها وجسدها سيلاً من نار. كيف يمكن أن تكون ضحية إلى هذا الحد.. هذا جنون!! يجب أن تفر من هذا المكان.. أن تخرج إلى نسمات الحياة الرحبة.. قبل أن تضعف"^(٢).

ولكنها - في نهاية الرواية - ترفض كل محاولات من حولها من معارفها لإعادتها إلى الحياة، بدءاً من محاولات أخيها، مروراً بمحاولات خامر الذي اعترف بحبه لها، وانتهاءً بمحاولات زوجها سامح الذي جاءها من فرنسا، طالباً منها العودة إلى الحياة، دون جدوى فـ"ألقي إليها نظرة أخيرة من على بعد، قبل أن يستقل عربته.. ورآها تسير إلى الدير، وكأنها تدخل إلى المذبح.. حيث يذبحون الحب"^(٣).

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، يقظة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م،

طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣. ص ١٢.

٢ م.ن.ص ١٣٢.

٣ م.ن.ص ٢٤٣.

أما هي ، فلم يعد يربطها بالحياة إلا أطياف : " زوجها وما مرّ بها معه من أيام قاسية. خامر وما تكن له من صداقة وود خالص. وفيق وما تحسه نحوه من شفقة لنهايته المفجعة. سامح حبها الكبير.. الذي ضاع مع الأيام"^(١).

تعد تجارب ساكنة في الحب والزواج فاشلة ؛ فهي ضحية لعشاقها وأزواجها ؛ فعلاقتها بأربعة رجال أكدت لها أنها لم تستطع أن تعيش في استقرار وأمان ؛ فزوجها الأول ماجد كان يؤذيها ويخونها مع غانيات في بيتهم ، وزوجها الثاني سامح ، يريد طفلاً لذلك يتزوج سوزي الفرنسية بالسر ؛ لتهرب منه كما هربت من زوجها الأول. وعندما تقوم بينها وبين خامر علاقة حب ، نجده يريد لها جسداً ؛ لأنه قرر أن يتزوج ابنة خاله. وعندما استجابت لحب وفيق صدقي لها ؛ غدا ضحية للحرب مع الإسرائيليين ، وبدت غيرته نحوها مدمرة ، وهي التي رفضت أن تتزوجه ؛ لذلك حاول قتلها ، وانتحر...فهذه العلاقات حولتها إلى "ساكنة" أو راهبة في الدير ؛ وهو التصرف الذي كانت ترفضه ؛ وبذلك جعلت الكاتبة هذه البطلة ضحية لعشاقها وأزواجها ، وفي النهاية ضحية لنفسها ؛ عندما اعتزلت الحياة ، وصارت راهبة منقطعة عن حولها من عالم يموج بالحب والزواج .. إلخ.

الهروب إلى الدير هو اليأس من الحياة ، ولم يكن هذا الهروب نتيجة دوافع شخصية ؛ لأن ساكنة كانت ترفض هذا الدير الذي يتناقض مع الحياة ، لكنها بعد أن جربت الحياة ، ووجدت الآخرين يستغلونها جسدياً ، ويهملون لها عاطفياً ، ولم تستطع أن تستقر في علاقاتها في الحب والزواج ، نجدها تضطر إلى الهروب ، والسكن في الدير الطريق الأقرب إلى الموت بهدوء ، بدلاً من الانتحار الذي يمارسه المتشائمون والمرضى النفسيون. وعلى هذا النحو يمكن أن نعد ساكنة مؤمنة في هروبها

إلى الدير، وهذا الإيمان بمصيرها نحو الموت، والاتجاه إلى الأعمال الخيرية في مستوى فعاليات الدير، يؤكدان أنها قررت ألا تجعل شخصيتها ضحية منتحرة أو ممسوخة لهؤلاء الأزواج والعشاق، حيث وصل الأمر ببعضهم إلى الشروع في قتلها، كما فعل (وديع صادق).

٣ - رواية "ذكريات دامعة"

هي رواية حكاية عاطفية بالكامل، يشكل فيها الحب وحكاياته محوراً رئيساً.. وخاصة بين عهد وعلاء منذ طفولتهما، وما ينتج عن هذا الحب من توضحيات وآلام؛ لتصل الرواية في النهاية إلى السعادة في التقاء العاشقين.

قدم الأمير نواف بن عبد العزيز آل سعود لهذه الرواية، فوصف بنت الجزيرة العربية في رواياتها: "كأنما أرادت أن تعبر بطرف خفي عما في قلوب بنات جزيرتها، وعما يجول بخواطرها. كانت تصور المأساة.. والدموع في أبطال قصصها، وكأنما تصور حوادث واقعة بالفعل في أحد البيوت، وترشد بلسان هؤلاء الأبطال إلى ما تتعرض له بنات الجزيرة العربية من مأسٍ"^(١). ويتمنى الأمير نواف لو أن بنت الجزيرة العربية حدثت الآباء والأمهات في الجزيرة العربية عن دموع فتياتهم عندما يجبرن على الزواج ممن لا يحببن، معتقدين أنهم أعلم بمصلحتهن منهن"^(٢).

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، ذكريات دامعة، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، طبعة جديدة،

١٩٧٩، ص ٨.

٢ ينظر: م.ن، ص ٩.

تجري أحداث هذه الرواية في القاهرة، ورغم غلبة الحبكة العاطفية على أحداثها، إلا أننا نجد أحياناً انتقاداً للتقاليد الاجتماعية التي تقف في مواجهة الفتاة لواقعها، بعيداً عن هيمنة الذكورة عليها؛ لذلك يحمل د. عادل (وهو طبيب) الفتاة مسؤولية تطوير نفسها في عصر السرعة والذرة، يقول: "الآن يجب على فتياتنا أن يتطورن، بحيث يسايرن الزمن، فعصرنا اليوم عصر السرعة والذرة، وينبغي للفتاة أن تتطور حتى تكون تكملة للنهضة الاقتصادية والاجتماعية وإتماماً للتقدم والرفي" (١).

لا يوجد في هذه الرواية أي عنف ضد المرأة، باستثناء أن المرأة لا تستطيع أن تكشف عن حبها لمن حولها؛ لتبقى علاقة عهد بعلاء في طي الكتمان، ولا يعرف عادل الذي يتقدم لخطبتها عن هذا الحب إلا بصعوبة؛ حتى ندَى التي تحب عادل من طرف واحد؛ لا تصرح له مباشرة بهذا الحب، الأمر الذي يجعل "عادل" حائراً بين حبه لعهد التي تحب علاء، وحب ندَى له رغم معرفتها بأنه يحب صديقتها.

وهذه العواطف المكبوتة هي نتيجة لعدم تحرر المرأة من سلبيتها في مواجهة حبها وإعلانه أمام الآخرين، من هنا يغدو الحب في حياتها كابوساً: "رأت وهي نائمة أنها وعلاء يقفان على صخرة لقائهما. وفجأة انشقت الصخرة قسمين، وفرقت بينهما وأحدثت صوتاً عالياً. ورأت عهد علاء يهوي في مكان سحيق، وهي تصيح وقد جمدت على حافة الصخرة لا تستطيع حراكاً" (٢).

إن انشغال بنت الجزيرة العربية بالحب في رواياتها، لا يعني أنها تقدم روايات عاطفية رومانسية غير هادفة؛ فهي تقدم الحب بصفته الحياة، وأن هذه الحياة لا تكون مستقرة وهادئة وإنسانية بدون هذا الحب، الذي بإمكانه أن يجمع بين المحبين مادام

١ م.ن، ص ١٠٧.

٢ م.ن، ص ٤٧.

حبهما قوياً ؛ حيث يكون الحب مركز وعي في نشوء الحياة الشريفة النظيفة التي لا تحكمها المصالح والأهواء.

في هذه الرواية ، ، كان دور المرأة سلبياً في التعبير عن مشاعرها وحبها ، في حين كان دور الرجل أكثر جرأة ، وأنه يعرف طريقه في هذه العلاقة ؛ لذلك تدين الرواية هذا الدور السلبي للمرأة ، في كونها لا تكون جريئة ، ولا تدافع عن حبها ، ولا تكون مبادرة في هذه العلاقة ، ومن ثم يغدو دورها سلبياً عندما تقبل أن تتزوج شخصاً لا تحبه بفعل العادات والتقاليد والحجل السلبي ، ليظهر بعد ذلك دور المرأة الضحية ، عندما لا تكون في مستوى عاطفتها وعلاقاتها ومشاعرها تجاه الآخرين حولها.

٤ - رواية "بريق عينيك"

في رواية "بريق عينيك" حكاية عاطفية ، بطلتها فتاة لبنانية ، اسمها "شروق" ، نجدها في بداية الرواية رغم ظروف عائلتها الجيدة ، تعاني ككثير من النساء من فقدان السعادة والأمن في حياتها : "إنها تشعر أنها تفتقد شيئاً مهماً شيئاً ضرورياً للسعادة.. إنها تفتقد الأمن ، إنها تفتقد الإحساس بالاتجاه ، والهدف الواضح. إنها لا تعرف أين تسير"^(١).

ولعل هذا التصور في فقدان السعادة والأمن يكون أحد نتائج عدم وجود شريك حياة لتكوين أسرة فيها حب وسعادة ، في مجتمع ينظر إلى المرأة نظرة أقل بكثير من نظراته إلى الذكر ؛ حيث كانت أسرة شروق تنتظر ولادة فتى ؛ لكنها حظيت بفتاة ، فحزنت الأم كثيراً ، خاصة أنّ هذه الأسرة رزقت بثلاث فتيات فقط ؛ لذلك ينظر

١ سميرة بنت الجزيرة العربية ، بريق عينيك ، بيروت ، المكتب التجاري ، ١٩٧٩ ، ص ١١ .

الأب في مجتمع لبنان المنفتح نسبياً إلى ابنته شروق على أنها لا تختلف كثيراً عن أي رجل عبقرى، يقول لها: أرى أنك بذكائك ولباقتك.. وطموحك.. وتطلعك إلى المستقبل لا يمتاز عنك رجل عبقرى.. وأتمنى أن تصبح أختاك مثلك" (١).

ثم تبدأ مأساة شروق التي تعمل مضيعة في الطيران المدني اللبناني، عندما تحب الكابتن وليد، الذي طلق زوجته، ابنة عمه التي أنجب منها طفلين. وقد استطاع وليد أن يسيطر على مشاعر شروق، ومن ثم أن يخدعها. فبعد الزواج يظهر جوهره الفاسد في إهماله لها، وعدم اهتمامه بحملها الذي تسقطه لاحقاً؛ فكانت تصرفاته كلها بعد الزواج تكشف عن طوية سيئة، تصفها شروق بقولها: "انعكست طويته على صفحات أعماله، وانجلى سريره كما هي، بلا لثام.. عارية مكشورة، مشوهة البنية، سيئة الكيان...بئس ما يفعل الآن، لقد أهملني في الحديث، وأضحت إجاباته على أسئلتى جافة فيها نفور، وتعليقه على آرائى راح يحمل طابع الخشونة حيناً، وطابع النقد والتجريح حيناً آخر، ثم الهزء والسخرية في معظم الأحيان.. وغير ذلك بكثير.." (٢).

تختفي الطائرة التي يقودها وليد، ولا تتمكن شروق من الحصول على الطلاق قبل مضي أربع سنوات على اختفائه، ولكنه يظهر معتقلاً في روسيا قبل ثلاثة أشهر من نهاية السنوات الأربع، التي تكون فيها قد أقامت علاقة حب مع (حازم ماهر رضا). وما أن يظهر وليد في حياتها، وهي ما زالت على ذمته، حتى تتعقد أمورهما بين زوج يضطهدا وعاشق يهبها أجمل ما في الحياة: "صحت شروق لنفسها بعد غفوة حية، فانتفضت لذاتها، وتيقظ صوت في أعماقها، صوت الضمير النقي.. يقذفها في

١ م.ن.ص ١٥.

٢ م.ن.ص ١٢١.

حيرة دوامة.. بين أشباح الماضي وارتباطها برجل لم تذق منه غير الهوان.. ووجودها قبالة رجل يهبها طعم الحياة وجمالها..^(١).

ثم تتعرف شروق إلى شخصية زوجها وليد من أخته ناهد، التي تخبرها أنه منذ صغره "نشأ وحب الامتلاك متغلب على طباعه، بل بنفسه الشراسة والشراسة في ذلك الأمر"^(٢)؛ لذلك كانت حياتهما الزوجية قائمة على التناقض بين وليد الذي تملكته رغبة تملك شروق في خدعة محكمة، وشروق التي كانت تظن أنها وجدت حبها وحياتها معه: "فشروق اعتقدت أنّ وليدًا هو حبيب العمر وشريك الحياة..فوهبته الحنان والحب والإخلاص وكل ما تملك.. ووليد ترفل في قميص أبيض فضفاض، حتى يحقق دوافعه الغريزية الشرسة.. وعاشا معًا.. فكانت الخلافات، والجو المشحون بالتوتر الدائم. ثم أصبحت حياتهما رتيبة تتكرر كل يوم وكل ساعة، لا جديد فيها غير النفاق والضياع، والسخافة والاشمئزاز، والكذب فالبكاء والملل"^(٣).

وتوجه الكاتبة بأسلوب مباشر، يخرج عن سياق الرواية، توبيخًا إلى ازدواجية الرجل في حياته، وذلك عندما يكون أمام الناس في مظهر يستحسنه الجميع، وفي بيته ومع زوجته يكون في أبشع تصرفاته، تقول: "تبًا لفئة من الناس أوهمت المجتمع الخارجي بسمو مبادئها، ورفعة مثلها، ثم انصرف أفرادها لبيوتهم وزوجاتهم وخلعوا عن أجسامهم ذلك الزي المستعار لينحطوا بإنسانيتهم.. مقتًا لهم، وسحقًا لشخص دافئ اللسان، سليم المنطق، دمث الخلق هنا وهناك، بينما هو سيئ القول، شاذ

١ م.ن.ص ١٨٩.

٢ م.ن.ص ٢٥١.

٣ م.ن.ص ٢٥٥.

التفكير، فض المعاملة في بيته مع زوجته^(١). وفي المحصلة، تلجأ شروق إلى المحكمة، وتحصل على الطلاق، في الوقت الذي كان موقف وليد منها، عندما طلبت منه في رسالتها إليه كي يطلقها: "أنه لا يقبل أن يطلقها، وكذلك لا يود مقابلتها، وسيطلبها قريباً إلى بيت الطاعة،، إن شاءت أو أبت، فهو لن يدع تلك الفريسة تفر من بين يديه، ولن يفرط بتلك المملوكة، بل سيحرقها لفيفة يرى دخانها حين ينفضه، لوالب تتصاعد من شذقيه، أو نفخة عائمة يوجهها كيفما شاء، ليؤكد لنفسه القدرة على الامتلاك والسيطرة، ويتلذذ بتحقيق أفكاره الوحشية تلك، أو بالأحرى غرائزه البدائية"^(٢).

ونشير هنا إلى أن زواج شروق وحازم كان ناجحاً، وأنهما أنجبا طفلاً، لكن السعادة لا تكتمل عندما يغرق البحر مركب زوجها حازم؛ لتركها على حافة الموت والجنون إلى درجة الإقدام على الانتحار، لولا ابنها حازم الذي يعيدها إلى رشدها، مخلصاً في حبها لزوجها (حازم)، وراعية لابنها (حازم) الذي ترى في عينيه بريق عيني أبيه؛ وهو البريق الذي أخذت هذه الرواية عنوانها (بريق عينيك) منه.

تعد هذه الرواية مأساة في مستوى العلاقة الزوجية بين وليد وشروق، حيث تتصف شخصية الزوج بالأنانية والقسوة والظلم لمن أحبه، واعتقدت أن حبهما سيكون مدى الحياة؛ لذلك تخدم الظروف شروق في التخلص من هذا الزوج، بعد مدة طويلة من المعاناة، ثم عندما تنجح علاقتها العاطفية مع حازم، فتتكلل هذه العلاقة بالزواج، لا يمهل القدر زوجها، فيغرق في البحر؛ لتعيش في حالة مأساوية تشرف على الانتحار، لكنها تصحو من غفلة ضياعها ومأساتها؛ فتنتبه لتربية ابنها من

١ م.ن.ص ٢٥٦.

٢ م.ن.ص ٢٦٢.

حازم، بصفته بريق الأمل الذي يجسد أو يحيي ذكرى والده بدءاً من اسمه في حياة أمه الأرملة.

٥ -رواية "قطرات من الدموع"

تجري أحداث رواية "قطرات من الدموع" في "نجد"، في البادية وما حولها (الخرج، والرياض، وجدة). وهي تحكي قصة المرأة الضحية في البادية؛ وذلك عندما تكون هناك شبهة في أخلاقها؛ لتطحنها العادات والتقاليد الذكورية المهيمنة؛ فالشيخ محجوب تزوج (رقية) القاصر، التي تصغره بأكثر من عشرين عاماً، وأنجب منها ابنته (ذكرى)، غدت في العاشرة من عمرها، وما أن يأتي إليه ابن أخيه (عامر) من عسير؛ ليعيش معه بعد أن توفي والداه، حتى يستقبله عمه باعتباره ابناً له، ويقرر منذ اللحظة الأولى أن يزوجه ابنته (ذكرى)، رغم صغر سننها؛ محتجاً على زوجته، وابنته، وابن أخيه، عندما يعترضون على قراره، فيخبرونه أنها ما زالت طفلة صغيرة، والمهم عنده أن يزوجه ليسترها، يقول لزوجته المحتجة على تزويجها وهي صغيرة: "يا حرمة الزواج ستر.. وذكرى ستتم الحادية عشرة بعد أيام"^(١).

وما يقوله الشيخ محجوب أو غيره في البادية، هو ما ينبغي أن ينفذ؛ لتغدو الفتيات الصغيرات ضحايا للعادات والتقاليد القبلية. وعندما يحتج عامر، رافضاً هذا الزواج، لصغر سن ذكرى، وأنه لا يحبها، ويرها أختاً له، يصرخ فيه الشيخ محجوب محتجاً على ذكره كلمة الحب: "ماذا تقول؟ لا تحبها؟ وهل يجب أن تطارحها الغرام لكي تتزوجها.. ومن قال لك أنني سوف أزوجه لك لو عرفت أنك

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، قطرات من الدموع، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٧٩، ص ٣٢.

تحبها؟ يا للعار.. والخذلان اذهب.. أيها الشقي.. اغرب عن وجهي إنك لفاقد العقل"^(١).

ثم تحدث الطامة الكبرى ، عندما تنشأ علاقة حب بين رقية زوجة الشيخ محبوب وعامر ؛ فالشيخ محبوب كبير في السن ، وابنتها ذكرى ما زالت صغيرة ، لذلك تشعر رقية "بما شعرت به كل أنثى إذا التقت بفارس أحلامها.. فقلوبها لم يزل بكراً ، فقد زفت لرجل كبير.. وهي لم تزل بعد صغيرة ، ولم تشعر نحوه يوماً من الأيام مثلما شعرت حينما التقت عيناها بعيني عامر"^(٢). ولكنه حب مستحيل في البادية ؛ إذ ليس بإمكان عامر أن يطعن شرف عمه ، وليس بإمكان رقية أن تكون خاتنة لزوجها ؛ لهذا يغدو حبهما في دائرة الموت ، الأمر الذي يجعل عامراً يفكر بالرحيل.

ثم يتجرأ عامر ويدخل إلى خيمة زوجة عمه ، ليخبرها برحيله ، حفاظاً على حبهما ، وصوناً لشرف عمه وسمعة أسرته. وما أن راه عمه في الخيمة مع زوجته ، حتى "تحول إلى أسد هصور.. وهجم على رقية ضارباً.. وثارت الشفقة في قلب عامر فحال بينهما.. فزادت ثورة الشيخ واستل من وسطه خنجره وأغمدته في قلب ابن أخيه.. فبات نصله حيث يكون اللب والرعب.. ولفظ أنفاسه الأخيرة"^(٣). هكذا ، أعمت الغيرة والحمق قلب الشيخ محبوب ، فقتل ابن أخيه ، ثم رجمت القبيلة زوجته رقية بتهمة الزنا بالحجارة حتى الموت ، ثم تسبب هذا الأب الظالم في مرض ابنته وفقدانها لنطقها وسمعها ؛ لتغدو ضحية لأبيها وأعرافه القبلية ، وهي التي شهدت ما حدث بين أمها وابن عمها ، مؤكدة أن ابن عمها كان حريصاً على شرف أسرة عمه أكثر من حرصه على حياته.

١ م.ن.ص ٤٩.

٢ م.ن.ص ٣٨.

٣ م.ن.ص ٥٦.

وعندما تغدو (ذكرى) إحدى نزيلات معهد الصم والبكم بالرياض ، وتحسن حالتها ، ثم تصبح معلمة في المعهد ، ثم ممرضة في مستشفى الشميسي بمساعدة الطبيب النفسي الذي كان يعالجها نفسياً ، والذي صار يحبها ؛ ولكنها حينئذ تصير ضحية للمجتمع عندما يرفض والد الدكتور عاصم هذا الزواج ؛ لأسباب تتعلق بأنها لا تتكلم ولا تسمع ، وأنها بدوية بلا نسب ، يقول له والده : " علمتك حتى صرت طبيياً ناجحاً . وظننت أنك رجل عاقل .. فكيف بربك تسمح لنفسك أن تربط حياتك مع زوجة صماء لا أصل لها ولا فصل ... " ^(١) . كذلك عتقه مرة أخرى وهدده : " لا تنس يا بني وضعك في المجتمع .. ومكانتك ومنزلة أسرتك فيه ، لا تكن عنيداً وتجري وراء ما يسمونه الحب " ^(٢) ، ثم عرض على (ذكرى) مالا ؛ حتى ترحل ، وتترك ابنه .

كانت نتيجة ظلم هذا الأب لابنه باسم العادات والتقاليد أن خرج هذا الابن من البيت غاضباً ، فاصطدمت سيارته بعمود النور ؛ ليموت في النهاية ، وتعود " ذكرى " إلى معهد الصم والبكم ، لتُدْرَس فيه ، وبدأت في كتابة رواية " مذكرات خرساء " ، ثم تلتها روايات أخرى ، جعلتها ثرية ، تقيم في " فيلة " خاصة بها ، وهي تنظر إلى المجتمع الذي صار يطلب رضاها بعد أن حلت عليها الشهرة والثروة ؛ فكان " على شفيتها دائماً ابتسامة ساخرة من الدنيا وما فيها .. ومن فيها . الجميع الآن يحبونها .. ويتملقون .. ويتقربون منها ويطمعون في ودها ووصالها . بالأمس استكثروا عليها أن تحب شخصاً واحداً . يا الله لهذا المجتمع وقيمه ومعاييره . فقيمه هراء ومعاييره أباطيل ولا يعجبهم إلا زخرف الحياة وزينها ويجرون فيسبقون الزمن .. وراء المظاهر الكاذبة .. آه .. يا عاصم (...) تراهم الآن يا حبيبي يتسارعون لصادقتي ويهرعون لاستقبالي .. وتشرب أعناقهم

١ م.ن.ص ١٠٠ .

٢ م.ن.ص ١١٦ .

لرؤيتي. إذا نظرت إليهم أشرقوا وكأنهم في محراب مقدس.. الكل يتقرب ويتودد.. ويبالغ فيناق.. ولكن من أنا؟ لا زلت ذكرى الفتاة البدوية الفقيرة الخرساء الصماء نزيلة ذلك المعهد . ولكن لماذا يتغيرون؟ أتدري يا حبيبي لماذا؟ لأن مظهري تغير. أصبحت غنية فبهرهم مالي صار لي جاه فغرهم جاهي...ونسوا أو تناسوا... من أنا وما فعلوه تجاهي..."^(١). وبذلك تنتهي الرواية وقد قررت أن تحافظ على ذكرى حبها لعاصم ، وأن يبقى قلمها لهيباً لتصحيح أوضاع اجتماعية جعلتها مع عاصم ضحيتين للمجتمع الفاسد.

لا شك في أن الكاتبة استطاعت أن ترسم من خلال شخصيتي الأم وابنتها في هذه الرواية مدى الظلم الاجتماعي القبلي الذي يقع على النساء ، بدون ذنب يرتكبه. وما يحدث من مأسٍ لهن يكون بسبب ذكورية المجتمع ، الذي يرجم الأم وهي غير زانية ، بل إنها شريفة حافظت على كرامة زوجها وشرفه ، أما ابنتها التي غدت معوقة بسبب ما شهدته من الموت والقتل بدون ذنب ترتكبه أمها أو ابن عمها ؛ فالشبهة فقط هي السبب المباشر في العرف القبلي لممارسة هذا القتل.

وكذلك مارس والد عاصم قتل ابنه بطريقة غير مباشرة ، وتسبب بالآلام شديدة لذكرى عندما حاول رشوتها ، كي تذهب من طريق ابنه ، لأنه يرفض زواجهما. هكذا يغدو المجتمع في المدينة وفي البادية معاً مجتمعاً قُبلياً ظالماً في تعامله مع أبنائه ونسائه ؛ فقد تسبب الأبوان في قتل الشابين ، وفي قتل المرأتين واضطهادهما.

وما أن غدت المرأة (ذكرى) ذات شهرة ومال ، حتى صار المجتمع كله يطلب ودّها ، وتناسى حينئذ أصلها وفصلها ، وأنها صماء بكماء!!

٦ - رواية "مأتم الورد"

تختلف رواية "مأتم الورد" عن روايات سمير بنت الجزيرة العربية الأخرى، فهي تتشكل من مقدمة تشرح حكاية الرواية، وأربعاً وثلاثين رسالة قصيرة جداً عموماً من بطلة الرواية (حببية)، يقابلها أربع وثلاثون رسالة من "غالي" حببية، وتنتهي الرواية بخاتمة تضم مقاليتين: أولاهما في تحليل شخصية (غالي)، وثانيتهما في تحليل شخصية (حببية)؛ فالرواية هنا - كبقية روايات بنت الجزيرة العربية - رواية عاطفية، تحكي قصة الحب منذ الطفولة بين غالي وحببية، وما يدور في هذه الحكاية من زعم أنهما أخوان بالرضاعة؛ لتتزوج حببية من آخر، ويتزوج غالي من أخرى، ثم يحدث طلاق كل منهما من زوجه؛ ليتزوجا بعد أن يثبت القضاء أنهما ليسا أخوين بالرضاعة، ويستمر زواجهما اثني عشر عاماً، مرّ معظمها في الفراق والخلاف بينهما؛ لينفصلا بعد هذه السنوات، بعد هذا الحب الجارف بينهما، حيث كانت هذه الرسائل منتج الحب والبحث في علاقتهما التي ليس بإمكان كل منهما أن يستمر فيها، حتى مع وجود رابط بينهما، وهو إنجابهما لطفلتهم الوحيدة (وديعة).

يبدو عنوان الرواية (مأتم الورد) دالاً على أنّ ما حصل في الرواية هو مأتم الحب بين الحبيين حببية وغالي، وأن أهم ما في هذه الرواية كمّاً ونوعاً هو رسائل غالي إلى حببية، ويهمنا هنا دور حببية بصفتها ضحية في البنية الاجتماعية، ومع حببيها وزوجها غالي. فهي في البداية كانت ضحية لزعم أنها أخت غالي بالرضاعة، ثم حصلت على إثبات قانوني بأنهما ليسا أخوين: "بعد عناء طويل.. وانتظار مرير"^(١)، ثم غدت ضحية لزوجها الأول في زواج لم يستمر أكثر من أربع سنوات، كانت نتيجته

١ سميرة بنت الجزيرة العربية، مأتم الورد، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩، ص ٧.

الطلاق، وحرمانها من ابنها، ثم بعد ذلك ضحية لزوجها غالي؛ الذي يتعد عنها في سفريات كثيرة بسبب أعماله، إضافة إلى أنه يقيم علاقات جنسية مع أخريات، يصل بعض أخبارها إلى حبيبة؛ من هنا كان الفراق بينهما بعد زواج استمر اثني عشر عاماً. تعيش حبيبة حالات مضاعفة من الخوف، وقد بدأ هذا الخوف من لحظة شعورها أن يكون غالي أخاها بالرضاعة؛ فتعبر عن ذلك بقولها: "امتلاً قلبي حين علمت أنه قد يكون فعلاً أخي من الرضاعة.. وأنّ هناك حائلاً يقف أمامنا ويفرقنا إلى الأبد، وحلّ بي عذاب لم يقع لإنسان أبداً.."^(١). والخوف الثاني هو عدم ثقتها بغالي بعد زواجهما: "كم من وعود سمعتها وقرأتها منه.. وكنت دائماً زائغة العينين، حائرة، شاردة، أفكر وأتردد.."^(٢). وتقول أيضاً: "برح بي اليأس، وسدّت في وجهي السبل.. أريد الاطمئنان إلى صدق قوله، وأنا لا أؤمن إلا بالبرهان والواقع.."^(٣). ومن ثمّ دمرها حبها له: "أتعبني حبك.. حمل فأساً وهدّ به كتفي.. حمل سوطاً وقطعه على قدمي"^(٤)؛ وكذلك خوفها من الموت الذي ربما يباغتها قبل أن تعيش تجربة حب صادقة: "كنت أخشى أن أموت قبل أن أشعر بعاطفة حب صادقة.. كنت أخشى الزمن.. أخشى دورة عجلاته. أخشى أن تدفن قصة حبنا (...). أن تتبعثر أشلاء حبنا على عتبة القدر"^(٥)، وقولها: "أخاف أن تنقضي حياتي قبل أن تبدأ حياتنا معاً"^(٦)، والخوف

١ م.ن.ص ٣١.

٢ م.ن.ص ٤٩.

٣ م.ن.ص ٧١.

٤ م.ن.ص ١١٩.

٥ م.ن.ص ٦٥.

٦ م.ن.ص ٨١.

من "تيار غاشم يحاول أن يززع حينا العظيم"^(١)، وأسوأ تيار يمكن أن يحدث هو تيار الناس الذين يتشكلون بالنسبة إليها في هذه الصورة القائمة: "لقد أيقنت بأن الناس مهما كبروا أو صغروا، لهم غرض واحد.. هذا الغرض هو الحسد والوقعة بين المحبين"^(٢)...

ولا تجد مخرجاً من هذا الخوف إلا في الكتابة، تقول: "وكلما أعياني الصبر لا أجد عزاء نفسي إلا في الكتابة"^(٣). وهي كتابة يحاربها زوجها غالي أيضاً، ولا يريد لها أن تكتب قصصها لكونها امرأة شرقية ينبغي ألا تؤلف القصص، يقول لها: "عليك أن تتجردي من قوة شخصيتك.. وأهدافك.. واستمرارك في تأليف قصصك.. لا بد أن تكفي عن الكتابة.. أنسيت أننا شرقيون لا بد أن نتمسك بتقاليدنا.. إنني أمنعك كزوج أن تستمر في الخوض في هذا الميدان، ولا بد أن تدركي بأنني بذلك أحافظ عليك وعلى حياتنا"^(٤)؛ لذلك توجه خطابها إليه بعدم قدرتها على أن تعود إليه وهو لم يخرج من قوقعة التقاليد والعادات: "كيف أعود إليك وقلبي مملوء بالأحزان.. كيف أعود إليك وأنا أعيش في دوامة.. وأنت حبيبي جامد مكبل بالأرض، أرض التقاليد والعادات القديمة.. لماذا لا تعمل على إذابة ذلك الجماد المقيت.. لقد أذبتة أنا وألوف الأشخاص المتعلمين في عالمنا.."^(٥).

وأخيراً، تصل إلى قرار نهائي وهو التحرر من هذا الزواج بصفتها إنسانة لا عبدة، تقول: "لست عبدة أنا.. لترضح للعبودية.. أنا إنسانة طموح، لي أهداف.. لا

١ م.ن.ص ٧٧.

٢ م.ن.ص ١٤٩.

٣ م.ن.ص ٩٩.

٤ م.ن.ص ١٥٩.

٥ م.ن.ص ١٦٣.

أستطيع أن أكون أسيرة للتقاليد التي فرضها علي بشر مثلي.. أنا نائرة على الحياة (...)
أنا إنسانة يجب أن يكون لي استقلال في الفكري والمعنوي.."^(١). وهي تؤكد أنها تزوجته
لأنها امرأة قوية لا ضعيفة: "تزوجتك لأنني امرأة تحمل عقيدة قوية.. وكل امرأة تحب
القوة وتشدها.. القوة في ذاتها شيء عظيم.. فهي التي تخلق الفكر والحضارة وتنظم
المجتمع.. ولا يمكن أن يتم كل هذا دون قوة المحبة"^(٢)، وكانت تأمل أن تتحقق القوة
بينهما: "حين عرفتكَ، اعتقدت أنك تمثل القوة وأنا أمثل الحب (...). بحيث نحقق معاً
الوحدة الإنسانية المبتغاة"^(٣).

إن شخصية غالي تبدو - في المحصلة - أنه يريد حبيبة في امرأة ضحية مثل
كثير من النساء في المجتمع المحكوم بقيم وتقاليد تهتمش المرأة وتستلبها، وتتيح المجال
للرجل كي يمارس علاقاته وسفرائه وحيداً مسكوناً بالغرور، وممتلئاً بالغيرة والشك
تجاه زوجته... عندما تكون حرة قوية تمارس الكتابة وحريتها في إقامتها وسفرها؛ لذلك
كان الفرق شاسعاً بينهما فيما تكتبه حبيبة: "أنا امرأة.. امرأة أحببت الحب وقدرته..
حملته لك على طبق من فضة.. أزاحت ستار الغيم عن عينيك.. وأحاطتك بذراعيها..
لك من قسوة العاطفة.. لكنك رجل لا تعرف قيمة الاستقرار وقيمة الحياة الزوجية"^(٤).

من هنا، تنتهي الرواية بامرأة قوية تسقط زوجها من حسابات حياتها؛ لأنه لم
يكن يوماً في مستوى مسؤولياته تجاه هذا الزواج، وما فيه من حب وروابط، تقول له
في نهاية آخر رسالة في الرواية: "صدقني.. إنني لو أبحث الآن عن أثر لك في قلبي.. فلن

١ م.ن.ص ص ١٦٤ - ١٦٥.

٢ م.ن.ص ١٩١.

٣ م.ن.ص ١٩٢.

٤ م.ن.ص ١٩٩.

أجد شيئاً.. إلا الذكرى.. وإنني لو أبحث عن إحساسي لك في أعماقي.. فلن أجد شيئاً..
إلا الذكرى.. لا مكان لك بعد الآن في هذا القلب.. الذي أدميته.. وعذبتة.. وقسوت
عليه.. أنت إنسان أسقطته من عالمي.. فلم يعد لك وجود في حياتي"^(١).

وعندما نتأمل تحليل شخصيتي غالي وحببية في نهاية الرواية، نفهم معاناة حببية
من غالي؛ إذ تتصف شخصيته بأنه واسع الخيال، مولع بحياة خيالية... وواقعه أنه واهن
العزم، مسلوب الحلول، يشك في حب حببية له، وتتملكه الغيرة، ويثور لأتفه
الأسباب. يعيش مضطرباً تائهاً قلقاً حائراً، ويعيش للماضي وذكرياته، يضيع في
ملذاته، وأنه أناني، وأن قوته تنحدر من أنانيته، ويسيطر على ذاته حبه للتملك،
وغيرته الحمقاء، وغروره وكبرياؤه، وحب السيطرة... وكل هذه الصفات وغيرها
فيه^(٢) كفيلة بأن تجعل أية امرأة ضحية له؛ لذلك كان تصرف حببية تصرفاً منطقياً قوياً
تجاه تركه ونسيانه وتحوله في داخلها إلى مجرد ذكرى، مؤكدة قوتها في هذه الحياة التي
لن تعيشها مرتين؛ فهي فتاة جريئة، مرحة، متفوقة، محبوبة، مبتسمة، شغوفة
بالكتابة، نزاعة إلى الحرية.. ومن ثم "أحست بغالي الذي أحبته.. أحست به على
حقيقته.. رآته إنساناً متبرماً.. متجهماً.. مستوحشاً.. نفوراً.. خادعاً.. ليس مخلصاً..
وأدركت بأنها ذهبت في التضحية إلى أبعد الحدود.. وهالها هذا كله.. ورغم حبها له..
ازدادت تراجعاً.. وازدادت تحفظاً.. وانطوت على نفسها مرفوعة الرأس.. وأصرت على
الفراق الأبدي.. دون عودة.. وأصرت على أن تلتزم جانب الإعراض.. والصمت..
وعدم الاكتراث.. والنسيان.."^(٣).

١ م.ن.ص ٢٠٣.

٢ م.ن. ينظر: ص ص ٢٠٦ - ٢١١.

٣ م.ن. ص ٢١٧، وينظر عن تحليل شخصيتها، ص ص ٢١٢ - ٢١٨.

هكذا، تبدو شخصية حبيبة مميزة في تحولها من شخصية هامشية إلى أخرى مركزية، عندما رفضت أن تبقى على الهامش في علاقة الحب والزواج؛ لذلك تمردت على هذه العلاقة عندما وجدت حبيبها وزوجها ليس في مستوى حبها له، إضافة إلى خيانتها لها مع أخريات؛ وهذا ما جعلها تؤكد مركزية المرأة، وتستبعد الرجل من دائرتها، متكئة على قوة شخصيتها، وعمق ثقافتها وفكرها، وإيمانها بذاتها واستقلاليتها.

– التركيب

تعد سميرة بنت الجزيرة العربية رائدة في سياق الكتابة النسائية في المملكة العربية السعودية، وقد عبرت رواياتها بصدق إحساسها عن معاناة المرأة من الآخر الزوج، والحبيب، والمجتمع، والثقافة السائدة عن المرأة عموماً!!

ففي روايتها الأولى (ودعت أمالي) قدمت لنا نموذجاً لشخصية الزوجة / الأم، التي تعاني من فساد زوجها وظلمه لها، وعلاقاته الجنسية غير الشرعية، ومجاهرتة بذلك. وكانت هذه الأم تصبر وتحتمل؛ لتربي ابنها خير تربية؛ لتغدو بذلك نموذجاً إنسانياً للأم المضحية والصابرة في سبيل إسعاد من حولها ممن تحبهم، أو في سبيل تخطي من يسيئون إليها، خاصة زوجها الفاسد الظالم!

وفي روايتها (وراء الضباب) نجد شخصية المرأة المسيحية التي تعاني من زوجها الذي يضربها، ويحضر النساء الفاسدات إلى بيته لممارسة الجنس غير الشرعي معهن، دون أية مراعاة لامراته وابنه، الأمر الذي يتسبب في هروبها، وطلاقها منه. وكذلك تقع هذه المرأة ضحية لكل من أحبها أو تزوجها بعد ذلك؛ لأن ما يطمح إليه الرجل هو أن يتخذها جسداً لممارسة علاقاته الجنسية غير الشرعية، ويسعى إلى أن

يتحكم بها، ومن ثم يفضل أن يتزوج أخرى لم يمارس معها الجنس، أو يسعى إلى خيانتها لأسباب غير مقنعة...وهي كانت تكره "الدير" لأنه يسجن المرأة بين جدرانها، لكنها في النهاية لا تجد حلاً لمشكلتها في علاقتها بالآخرين الذكور من حولها إلا اللجوء إلى الدير، واتخاذ مسكناً، وممارسة الأعمال الخيرية، بعيداً عن حياة الناس وعلاقاتهم المعيشية التي تضطهد المرأة وتستغلها.

نجد علاقات عديدة في هذه الرواية، بين (ساكنة) وزوجها (ماجد) الذي كان يضربها ويؤذيها في ممارساته الجنسية غير الشرعية مع الأخريات؛ وبينها وبين (خامر) الذي أحبها، لكنه يريد لها جسداً لا زوجة؛ وعندما أراد الزواج تزوج قريبته امرأة (نظيفة) بلا علاقات جنسية في حياتها؛ وبينها وبين (وفيق صدقي) الذي رفضت أن تتزوجه، وحاول أن يقتلها بسبب غيرته المرضية التي أدت إلى انتحاره؛ وبينها وبين (سامر) الذي تزوجها، ثم تزوج فتاة فرنسية بالسر؛ لينجب منها ولداً، بعد أن غدت (ساكنة) غير منجبة! وبعد فشل هذه العلاقات الأربع، وكانت فيها كلها المرأة ضحية، كان الدير هو السكن الوحيد لساكنة!!

أما رواية (ذكريات دامعة) فهي تكشف عن كون المجتمع الذكوري بأعرافه وتقاليده الصارمة، يهيمن على المرأة، ويتسبب في حجب عواطفها الصادقة في اختيارها شريك حياتها؛ لذلك تظهر المرأة ضحية لسكوتها، وكبت صوتها، وإحجامها عن التصريح بحبها، كما هو حال (عهد) و(ندى) في الرواية؛ إذ إنهما ضحيتان لهذا الحب المكتوم من طرف واحد في صديريهما، وعدم جرأتهم على مكاشفة الآخر بهذا الحب، وتركه للمصادفة أو الحلول القدرية. والرجل هو وحده الذي يملك صوته في التعبير عن حبه لأية امرأة. أما المرأة فتحرم عليها هذه الجرأة، وإن حدث أن صرحت بحبها للآخر، فغالباً ما تكون نتيجة هذا التصريح سلبية، وغير

ناجحة ؛ لأن المجتمع يحيط المرأة بشبكة من المحاذير ، وخاصة في الحب والزواج ، وفي الوقت نفسه تتحمل المرأة جزءاً من المسؤولية عندما تستجيب لهذه القيود ، وأيضاً في عدم جرأتها على الدفاع عن عواطفها وأحاسيسها في قضاياها المصيرية.

كذلك تحمل رواية (بريق عينيك) معاناة المرأة المتجددة في عدة سياقات منها : تفضيل ولادة الذكر على ولادة الأنثى في الأسر العربية ، ونشأة المرأة وهي تحمل مخاوف نفسية عميقة من المستقبل الذي عادة لا يحمل لها الأمن والاستقرار. وهذا ما يحدث لبطلنة الرواية (شروق) عندما تقع في حبال من زعم أنه يحبها ، وهو متزوج من أخرى لا يحبها ، وهو في الحقيقة رجل فاسد ، جشع ، استغلها جنسياً بوساطة الزواج ، ثم تنكر لها وأهانها وعذبها ، ثم حصلت على الطلاق منه بصعوبة ، مما يشير إلى إدانة المجتمع في وضعه للعوائق القانونية أمام المرأة عندما ترغب في الانفصال عن زوجها الذي يظلمها وينكل بها!!

وتعد رواية (قطرات من الدموع) رواية محلية (سعودية) ؛ إذ إنها تنطلق من مجتمع البادية ، وتسير نحو مجتمع المدينة ، وهما مجتمعان قبليان ؛ فأولهما جائر على النساء ؛ لأنه يزوج الفتيات قاصرات ، ويقتل النساء لمجرد الغيرة والشبهات. فعادات البادية وتقاليدها ظالمة ، تمارس قتل الأبناء ، ورجم الزوجات ، رغم عفوتهم ، باسم الشرف والأخلاق.

كذلك بقيت قيم البادية متحكمة في أبناء المدن ، فتحكمت العادات والتقاليد بالحب والزواج ، وخاصة فيما يعرف بالتكافؤ في النسب بين الزوجين ، الأمر الذي يتسبب في موت الأبناء قهراً ، واحتقار النساء واضطهادهن لأسباب قبلية لا علاقة لها بالقيم والأخلاق الدينية ؛ ودليل ذلك أن المرأة التي اضطهدت واستبعدت (ذكرى) صارت بعد سنوات مقربة والكل يطلب ودها ، رغم أنها صارت صماء بكماء ،

والسبب في ذلك أنها صارت ثرية ذات شأن. وهنا صارت العادات والتقاليد التي اضطهدتها ، هي نفسها التي تحولت إلى التقرب منها ، وطلب ودها ، ونفاقها ، وهي تدرك ذلك جيداً!!

ولعل رواية (مأثم الورد) تعد من أكثر روايات سميرة بنت الجزيرة العربية نضجاً في إدراك وعي الأنثى لحقيقة علاقتها بالمجتمع والرجل ، فقد أدركت بطلنة الرواية (حبسبة) بأن المجتمع حסود ولئيم تجاه الحب الصادق الذي ينشأ بين رجل وامرأة ، بصفته حباً طبيعياً ، ينمو كأنه قدرهما منذ أن وجدا في هذا الكون ؛ لذلك يشوه المجتمع هذا الحب بزعم أنهما أخوان بالرضاعة. وعندما تفشل سلطة المجتمع في هدم هذا الحب ، ويثبت الشرع أنهما ليسا أخوين ، تبرز المشكلة الأهم ، وهي شخصية الزوج الذي تشعر الزوجة تجاهه بأنه لم يعد يحبها ، وأنه دائماً يسافر إلى خارج بلده ، وأنه يقيم علاقات جنسية غير شرعية مع نساء أخريات ، والأمر من ذلك كله أنه يسعى بسبب أنانيته وأنظمة العيب المجتمعية إلى هدم حياة زوجته وقدراتها ، عندما يصور كتابتها للقصص بأنها مدعاة للفضيحة والعيب ، بحجة أنها امرأة شرقية ، وأن عليها أن تعيش تحت العباءة السوداء ، وتكتم أنفاسها في بيتها ؛ ليبقى الرجل حراً في ممارساته للغيرة والتحفظ تجاه زوجته ، وتعدد علاقاته الجنسية المحرمة تجاه الأخريات . ودائماً حجته جاهزة في أحكامه على زوجته ، وهي العادات والتقاليد التي يرفضها المجتمع . وفي النهاية تنتصر البطلنة لذاتها ، فتنتلق بالطلاق إلى حياتها المبدعة الحرة ، رافضة أن تبقى في ظل رجل يريد أن تكون ضحية له وللمجتمع التقليدي في ظلمهم وتعديهم على حقوق المرأة وكرامتها!!

في ضوء ما سبق ، لعلنا ندرك جيداً من منظور مقارنة روايات بنت الجزيرة العربية أهمية استبعاد تلك المقولات النقدية التي تعد العاطفة أو الروايات العاطفية

في مرتبة دنيا عند النظر إلى الروايات عموماً ؛ وذلك لكون الرواية العاطفية /الجنسية تعد من أهم مدونات مقولات النقد النسوي ؛ فالمرأة مستلبة عاطفياً وجنسياً في سياقي الحب والزواج في المنظومة الاجتماعية السائدة في زمكانية السرد ، من هنا يصبح هذا الموضوع مقلقاً لمن يعاني منه. ومن يعاني بالدرجة الأولى هو المرأة ، كما لاحظنا في كل رواياتها. أما الطرف الآخر الرجل فهو متجنّ وظالم ، ويستخدم أساليب غير أخلاقية في تعامله مع النساء ، خاصة النساء اللاتي يرتبط بهنّ بعلاقات زوجية وعاطفية.

أيضاً لا يعيب روايات سميرة بنت الجزيرة العربية أنها همّشت المكان المحلي (المملكة العربية السعودية) في رواياتها ، وجعلت الأماكن التي تجري فيها أحداث رواياتها ، إضافة إلى السعودية ، في مصر ، ولبنان ، وأوروبا ؛ فهي كاتبة سعودية ، لكنها في الوقت نفسه عاشت حياة مرفهة مادياً ، فعاشت في مصر ، ولبنان ، وأوروبا أكثر مما عاشت في السعودية. ومن الطبيعي أن تكتب عن هذه الأماكن التي تكون الرقابة فيها شبه معدومة قياساً إلى الرقابة المهيمنة في بلدها. والمهم – في المحصلة – أنها تتناول قضايا تهّم المرأة العربية ، سواء أكانت في السعودية أم خارجها. ولا يمكن أن نستبعد سيرة الكاتبة عن سير بطلات رواياتها ؛ إذ إن هناك دلائل كثيرة تفضي إلى التعالق بين سميرة بنت الجزيرة العربية وبطاللات رواياتها الست.

والسؤال الإشكالي بالنسبة إلى روايات سميرة بنت الجزيرة العربية هو: لم تفشل كل العلاقات العاطفية والزوجية في رواياتها؟!

تبدو الإجابة في إحالة هذه الروايات على سيرتها نفسها ، فهي فشلت في زواجها ، وكذلك في حبها!! هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، ما جدوى أية رواية تكتب عن علاقة عاطفية أو زوجية بصفتها علاقة طبيعية ، تخلو من التناقض والصراع بين المحبين أو الزوجين؟! فالكتابة النسوية في أهم أهدافها أنها كتابة

"إيديولوجية" هادفة، تدافع عن حقوق المرأة، وتهاجم أعداءها، وتعري من يستغلونها، خاصة الأزواج والمحبين الماكرين في حياة أية امرأة؛ وذلك انطلاقاً من كون هذه العلاقات هي أهم مجال للصراع بين الطرفين، وبعد ذلك تأتي القضايا الأخرى كالمساواة في الجندر/ الدور الاجتماعي، وحق العمل، والحرية الشخصية، والتعليم، وغيرها.

إن استعراض شخصيات الرجال في رواياتها يكشف عن كونهم شخصيات ذكورية سلبية عموماً، فهم يتمتعون بأنفسهم بالممارسات الجنسية غير الشرعية، إضافة إلى معاملتهم السيئة لنسائهم. ولعلّ الرجل هو وحده المسؤول عن فشل علاقته بالمرأة التي أحبها أو تزوجها. كذلك يمتلك الرجل شخصية مغرورة، تمتاز بحب التملك، وتنزيه نفسها عن الأخطاء؛ والرجل بذلك يمثل المجتمع الذكوري الصارم في اضطهاد النساء، واضطهاد الرجال (الضعفاء) المتعاطفين مع النساء، ويسعون إلى أن يكونوا إيجابيين في تصرفاتهم مع نساء يحاربهن المجتمع. وغالباً ما يترصد الموت هؤلاء الرجال الإيجابيين في حياة نسائهم حباً وزواجاً!!

أما الشخصيات النسائية فهي كلها - تقريباً - تعرضت للقمع، والاضطهاد، والاستلاب، والاستغلال... إلخ. والمرأة القوية هي التي تقرر في النهاية أن الانتحار ليس وسيلة إلى النجاة، فتحرص على أن تكون ذات شأن بالنسبة إلى ذاتها، بالإبداع، أو العمل، أو الحرية، أو اختيار أسلوب الحياة الذي ترتضيه عن قناعة وإيمان لنفسها، ولأسلوب معيشتها في المجتمع والحياة.

وأخيراً، أكدت الرؤى والجماليات في روايات سميرة بنت الجزيرة العربية، مسألة مهمة وهي: أنّ هذه الكتابة السردية تعد من منظور الوعي بقضايا المرأة مؤسّسة للرؤية النسوية في الكتابة بالنسبة إلى كتابة المرأة في المملكة العربية السعودية، وكذلك

تعد سميرة بنت الجزيرة العربية من الكاتبات العربيات اللائي جعلن كتابتهن تجري في نهر الكتابة النسوية الجديدة، التي تمتلك خصوصيتها في كونها من المرأة وعن المرأة، وقد تجاوزت هذه الكتابة تلك الكتابات النسائية التقليدية التي تجعل نص المرأة مجرداً من ذاتيته النسوية، لمصلحة الكتابة الذكورية السائدة أو الكتابة بقلم الرجل، حيث لا تناقضات بين هذين العالمين الذين يستغل فيهما عالم الرجال عالم النساء في المجتمع الذكوري الخاضع للهيمنة الذكورية التقليدية الصارمة في البنية القبلية. وهي بنية تعطي الرجل حقوقه كافة في مجال حريته الشخصية، في الوقت الذي تسلب فيه حقوق المرأة الشخصية المشروعة بالكامل.

الخاتمة

تناول هذا البحث إشكالية نسوية (المرأة الضحية) في ضوء نظرية النقد النسوي. وتعد مدونة الروائية سميرة بنت الجزيرة العربية (سميرة خاشقجي) مؤسسة للرواية في المملكة العربية السعودية. ولعل أهم نتيجة توصلنا إليها في هذا البحث، هي المسألة التالية: كل كتابة نسائية تصلح أن تكون - إلى مستوى معين - كتابة نسوية؛ لأنها - بوعي أو بلاوعي - تصدر من نسق اجتماعي ثقافي (نسائي) له خصوصيته في الرؤى والجماليات عن الكتابة الأخرى (الكتابة الذكورية).

يضاف إلى ذلك، أن سميرة بنت الجزيرة العربية، استطاعت أن تقدم ثقافة عميقة في سرد رومانسي، وقد أدركت جيداً أبعاد خصوصيات المرأة في الحب والزواج داخل المؤسسة الاجتماعية التقليدية؛ لذلك أتضحت عندها شخصية المرأة الضحية في هذا السياق (الحب والزواج)، ومن ثم ينبغي لنا في تلقينا لهذه المدونة السردية المهمة ألا نهمشها، أو نستبعداها؛ لأسباب غير مقنعة أو معيارية في مستوى كتابتها، كونها رومانسية، أو غير ذلك.

المصادر والمراجع

١. خالد بن أحمد الرفاعي: (سميرة خاشقجي).. بوصفها رائدة للرواية النسائية السعودية، جريدة الجزيرة، الخميس ١٧ ذو القعدة ١٤٣٠، العدد ١٣٥٥٢.
٢. خالد اليوسف: أدب وأدباء المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، ٢٠١٠.
٣. سميرة بنت الجزيرة العربية: بريق عينيك، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٧٩.
٤. سميرة بنت الجزيرة العربية: ذكريات دامعة، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، طبعة جديدة، ١٩٧٩.
٥. سميرة بنت الجزيرة العربية: قطرات من الدموع، بيروت، المكتب التجاري، ١٩٧٩.
٦. سميرة بنت الجزيرة العربية: مأتم الورود، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩.
٧. سميرة بنت الجزيرة العربية: ودعت آمالي، طبعة جديدة، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، ١٩٧٩.
٨. سميرة بنت الجزيرة العربية: وراء الضباب، بيروت، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩.
٩. سميرة بنت الجزيرة العربية: يقظة الفتاة العربية السعودية، الطبعة الأولى، آب (أغسطس) ١٩٦٣م، طبع بإشراف المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت ١٩٦٣.
١٠. عبد الرحمن الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية "النشأة والقضايا والتطور"، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط ٣، ٢٠١٥.

**شعرية السرد النسوي السعودي
(بين التمرد والتملك)**

عمر محفوظ

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد :

دخل النقد العربي مرحلة صار فيها الاتجاه نحو تغيير أفق التعامل مع النص سردياً كان أم شعرياً حاجة لازمة ، وأهم مظاهر هذا التغيير تبدى في الاهتمام بما يطلق عليه (الشكل) وعدم الفصل بين الشكل والمضمون ، وإضاءة الأسرار الداخلية للنصوص في محاولة لتجديد النظر إلى النص الروائي ، والتعاطي بشكل مغاير مع خطابه من خلال إحداث تنوع قرائي يرفد من النظريات النقدية الحديثة السائدة وغير السائدة .

ويأتي الاهتمام بدراسة البناء الروائي على قائمة الدراسات النقدية المعنية بالرواية ، والتي تسهم في تقديم ممارسة نقدية تستقرئ النصوص ، وتسعى إلى استنطاقها بعيداً عن المرجعيات التاريخية والاجتماعية والفكرية التي تدور حولها .

وفي إطار هذه الدراسات تأتي هذه الدراسة هادفة لتقديم قراءة يمكن أن توصف بأنها إحدى القراءات الممكنة ، وأحد أوجه التلقي الذي تستنطق من خلاله شعرية النص السردي في الرواية النسوية السعودية المعاصرة لتكون شعرية السرد النسوي بين التمرد والتملك قابلة لأن تقرأ قراءة نقدية مغايرة .

كما تهدف هذه الدراسة إلى المساهمة في صياغة منهجية لنقد الرواية معتمدة على استثمار تقنيات السرد كآلية من آليات التشكيل السردية تسهم في سبر مفهوم شعرية السرد النسوي بين التمرد والتملك (في الرواية النسوية من حيث المبنى والمتن الحكائي مستعينة بمعطيات الدراسات السابقة ومستفيدة من التقنيات البنائية الحديثة لنقد الرواية .

ويأتي اختياري للفترة الزمنية الممتدة من عام ١٩٧٩م إلى عام ٢٠٠٨م لأن هذه الفترة تشكل مرحلة من مراحل تطور الرواية السعودية شملت حربي الخليج ، اتسمت بالتحويلات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تحيل إلى حقبة درامية في المنطقة أرغمت المبدعين إلى الارتداد إلى منابعهم الأولى مما أسهم في جعل أغلب روايات تلك الفترة سيرية تشبع فيها تقنيات الوعي التي تتمحور حول رؤية الشخصيات المحورية لذواتها وعلاقاتها بمن حولها في ظل المتغيرات ، إضافة للتحويلات الاجتماعية في قضية المرأة وحقوقها ، والمتغيرات الثقافية والسلوكية التي انعكست في روايات هذه الفترة في صورة تنوع مضموني وتمرد اتسم بالجرأة والوضوح ، وهو ما أتاح للرواية السعودية مواكبة الرواية العربية من حيث فنياتها واستخدامها أحدث أساليب السرد على تفاوت في المستوى بينها .

وقد استعانت الدراسة بالمنهج الشكلي وفق تصور شلوفسكي وتوماتشفسكي عند الشكلايين ، وما طرأ على هذا المنهج من تطور عند البنويين خاصة تودوروف وغريماس ورولان بارت وما لحق بالرواية المعاصرة من تطور عند الداليين وعند المدارس النقدية وفق التطور التاريخي للحوافز من ناحية وتطور التقنيات الروائية من ناحية أخرى ، مع مراعاة عدم تكرار الحوافز المتداخلة بين التقسيمات الداخلية في الدراسة ، واضطرت خلال تناولي للحوافز إلى الإشارة إلى بعض الشواهد في أكثر من موضع مما قد يوهم بأن ثمة تكرار ، والحال أن التكرار ، وإنما مرد ذلك اختلاف الدلالة والرغبة في منح النتائج المتوخاة قرباً من الدقة.

ونظراً لطبيعة الشعرية السردية القائمة على الكشف عن الحوافز المدرجة في النص الراوئي وعن دورها في الرواية ، فقد اقتصرَت الدراسة على اثنتي عشر رواية تمثل عينة للفترة الزمنية المعنية حرصت في اختيارها على التنوع بين اتجاهاتها وكتاباتها

بحيث شكلت المادة الأساسية للدراسة ، وكانت حاضرة مع تفاوت في درجة الحضور تبعاً للحاجة إليها داخل فصول الدراسة ، وهذه الروايات هي :

- ١ - الآخرون ، صبا الحرز، دار الساقى، لندن، ٢٠٠٠م.
- ٢ - البحریات، أميمة الخمیس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٦م.
- ٣ - بريق عينيك، سميرة خاشقجي، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩م.
- ٤ - بنات الرياض، رجاء الصانع، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ٥ - سعوديات، سارة العليوي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٧م
- ٦ - سيدة وحدانه، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٨م
- ٧ - طريق الحرير، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٥م.
- ٨ - عيون قذرة، قماشة العليان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ٩ - عندما ينطبق الصمت، حنان مصطفى كتوعة، دار العلم، جدة، ٢٠٠٣م
- ١٠ - قطرات من الدموع، سميرة خاشقجي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان ١٩٧٣م
- ١١ - محور الشر، نبيلة محجوب، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ١٢ - الوارفة، أميمة الخمیس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٨م.

ومعظم هذه الروايات اتسمت بالواقعية التي تدرجت بين واقعية رومانسية وأخرى رمزية وثالثة أسطورية مع تفاوت في مستوياتها .

وقد واجهتني بعض الصعوبات في تحليل المادة ودراستها ، ويأتي في مقدمتها :

١- حداثة البحث الشكلي في الدراسات الخليجية عموماً والسعودية خصوصاً .

٢- ندرة المراجع النظرية المشتغلة بالتحفيز كآلية نقدية ، وقلة المراجع النقدية المرتبطة بالحلم عموماً وبالحلم في الرواية خصوصاً .

٣- كثرة أنواع السرد التي برزت في الروايات مما ضاعف تصنيفاتها خاصة وأن طبيعة العمل تقوم على استقصائها ، لغوياً وسردياً كأداة تنظيمية للبحث ، إضافة إلى الإحالات الهامشية كمعين لبعض المواضيع التي يضيق الوقوف على نماذجها .

٤- الاضطراب في فهم المصطلحات النقدية ، والاختلاف في ترجمتها باختلاف المترجمين ، وباختلاف اتجاهاتهم النقدية ومناهجهم في ظل تعدد المصطلحات .

وغيرها من الصعوبات في الرواية النسوية السعودية التي ذلها الله وأعاني على تجاوزها .

١ - الهدم والبناء :

اتسمت الرواية السعودية النسوية بالجرأة في ملازمة المسكوت عنه واعتمدت على تقنيات السرد العالمية مثل تيار الوعي والارتداد والاستباق وكسر خط الزمن . بالإضافة إلى تحطيم واجهة اللغة المعجمية الإنشائية باللجوء إلى ما يمكن أن نطلق عليه (هجنة لغوية) تمتزج فيها الفصحى بالعامية والإنجليزية . فالسرد النسوي السعودي

يتحرك في بناء نصوصه على تقنيتين رئيسيتين تتحكمان في مسار الأحداث. ورصد الوقائع وبناء الشخصيات هما: الهدم والبناء. هدم الواقع الثقافي القائم بكل أنساقه الظالم للأنتى وإنشاء واقع جديد يلغي علاقة المفاضلة التي سيطرت على ثنائية الذكر والأنثى وأعلت الطرف الأول على الثاني إعلاءً مطلقاً. وقد لاحظت في رواية "عندما ينطق الصمت" لـ حنان مصطفى كتوعة فهي تعيش من أول العنوان حالة من الصمت بالرغم من عدم الإحساس بها فيما حولها فبطلة الرواية (سمراء) تحدثنا عن حياتها الراغبة بين أب وأم طيبين تعيش وحيدة معهما في قرية ساحلية وادعة بعد أن تزوج أخوتها الستة هي تثق في نفسها "فأنا محامية بسبب رغبة والدي الشديدة لأصبح شيئاً كان هو يتمناه، وحالت الظروف دون أن يحققه منذ صغري كنت أتمنى دائماً أن أكون مضيئة طيران حتى أطوف العالم وأرى عجائبه"^(١).

فالروائية تقوم بعملية هدم تام لرغباتها بسبب سلطة الأب الذكورية التي تقف حائلاً أمام رغبات البطلة سمراء. الأب يريد لها محامية ← هي تريد مضيئة طيران. وسرعان ما تقوم بعملية بناء ذاتي قائم على الأنا الأنثوية، حين تقول "هذه أنا سمراء طويلة يصفوني بالحسن عمري ٢٢ عاماً تخرجت من الجامعة وأحمل ليسانس حقوق وأتدرب في مكتب محاماة"^(٢). فإثبات الأنا والبناء القائم على لغة السرد لسمراء فهي خريجة كلية الحقوق.

في ملاحظة مني أن كلية الحقوق لا توجد في المملكة ربما أن الروائية قامت بإسقاط المكان التي تقوم عليه الأحداث. فسمراء في حالة من الصيف بسبب أنها درست المحاماة طاعة لرغبة الوالد وهي متدمرة من سلطة الأب التي فرضت عليها أمراً

(١) (عندما ينطق الصمت) حنان مصطفى كتوعة، جدة، دار العلم، ٢٠٠٣م، ص ١٥.

(٢) نفسه، ص ١٢.

لا ترغبه في مصير حياتها ففوجئت بقولها "فوضعت رغبة والدي فوق رأسي وعكفت على العلم حتى حققت كل ما تمنى.. وليتني أرد بهذا قطرة من بحر جوده وعطائه في سنوات عمري.. فمازال يقدم لي العون في كل أيامي"^(١).

تضع الساردة رغبتها مقابل رغبة الوالدة فتقدم رغبة الوالد على رغبتها تتمرد الأنثى وتهدم نسق الذكورة ثم تعاود الاحتماء به فهي تضع رغبته فوق رأسها في محافظة منها على النسق الديني فالوالد له مكانة كبيرة عندها فهي لا تستطيع رد الجميل لوالدها. ثم تستطرد سمراء "أنا وحيدة ولي نفس شفافة ومشاعر فياضة وحنان بلا مدى، وقلق أرق من قطرات الندى على أسيل الورد"^(٢). تؤكد الساردة على إثبات الذات أمام المجتمع، إنها الفتاة التي تحظى بتعليم عالٍ لا ترغب في الزواج بنفس الطريقة التقليدية التي مر بها أخوتها، والتي غالباً لا يكون لفكرة المرأة وقلبها اعتباراً فيها في حوار بين سمراء وأمها "هناك رجل طيب وهو صديق لأخيك ياسر يبحث عن زوجة صالحة"^(٣). وتتابع الأم حين تسمع رفض ابنتها سماع هذا الموضوع "حاسبي نفسك كم رفضت من خطاب صالحين"^(٤). تجعلنا الساردة أمام هدم للقيم والأعراف في طريقة الزواج من عرض وطلب بين قبول أو رفض. فالمرأة بعد أن تعلمت وخرجت للحياة العامة لا بد أن تقرر حياتها فهي الوصي والمسؤولة عن نفسها. بل أن رغبتها هذه كانت قطرة من فيض أحاسيس هيمنت على روايتها بدءاً من مناجاتها لموج البحر "أيها الموج.. بدأت العاصفة تثور وتهب على أغصان قلبي.. من هو يا ترى ذلك الطائر

(١) عندما ينطق الصمت، حنان كتوعة، (م.س)، ص ١٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٤.

الجميل الذي سيغرد على تلك الأغصان فيكسيها جمالاً من أنت يا حبيبي" (١). هنا يأتي يأتي البناء بعد الهدم فاختيار الحبيب وفارس الأحلام لا بد أن يكون اختياراً حراً عن حب لا تفرضه التقاليد والعادة بل تفرضه الفتاة حرة طليقة باختيارها الحر. فيكون الرفض والهدم لفارس الأحلام إذا كان مفروضاً عليها من الخارج حينها ينطق الصمت بالرفض إنه محور الحقيقة التي تدور حوله الرواية التي بدأ بإعصار يداهم قريتها - قرية المرجان وتهطل الأمطار الغزيرة فتغمر بيوت القرية بما فيها منزل سمراء ويأتي رجال الإنقاذ لينقلوها مع والدها وسكان القرية إلى قصر مرتفع فوق جبل يملكه المليونير السيد غريب وهنا تجد ضالتها المنشودة تتجسد أمامها فجأة في صورة ابن صاحب القصر الذي ترى فيه صورة فارسها المنتظر فتضرب حين تراه وتفر هاربة منه وبعد انحسار العاصفة وعودة الأسر إلى منازلهم وكعادتها في الجلوس وحيدة ليلاً على شاطئ البحر تسمع ذات ليلة نباح كلب معن ثم تجد فارسها أمامها وتعلم منه أنه درس الطب في أمريكا حيث يقضي حياته مع والديه وأخته متنقلاً بينها وبين القرية، ويتبادلان المشاعر الصادقة التي كان يمكن أن تتكلم بالزواج لولا تعنت والدته (معن) وتمسكها بوعد قديم بين الأهل بتزويج ابنها لابنة أخيها، ويصر كل من (معن) ووالدته على موقفيهما فيمرض ويصاب بالحمى حزناً وغماً فتزيد حالته سوءاً وينقل إلى مستشفى المدينة، وهناك يعلم والده سبب مرضه فيحله الحال من الوعد وتحقق أمنية الحبيين، وتنتهي القصة فينطق "صمت سمراء زغاريد الفرح ابتهاجاً بالزواج المنتظر" (٢). أما ما يمكن أن يؤخذ على هذه الرواية هو تشظي المكان بالنسبة للشخصية وغياب البيئة السعودية في ص ١٨ - ١٩ في لقاء الخاطبين مباشرة مع سمراء

(١) عندما ينطق الصمت، حنان كتوعة، (م.س)، ص ٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١.

في ص ٢٩ قصر السيد غريب المليونير (إنه سيد القصر وهو زعيم القرية ومن كبار أعيان المدينة)، وكذلك صفحة ٦٢ ، ٦٣ عندما ذهبت سمراء مع نسرين للنوم في قصر السيد غريب ووالدتها لم تمنع ذلك وليس هناك قرابة أو صداقة بينهما. وفي ص ٩٧ عنوان سمراء حي المنتزه شارع الزهور عمارة ٣٢٣ شقة ٣ فالعنوان خارج المملكة.

فهل تأثرت الكاتبة كما ظهر من العبارات الإنشائية المحتشدة والكثيفة بقصة لطفي المنفلوطي [الفضيلة] سواء في الحوار بين سمراء ومعن أو بعض الصور الفنية عن البحر ولقاء الأحبة. وهكذا اعتمد السرد في نص [عندما ينطق الصمت] لحنان كتوعة آلية تدمير المكان إذ تتابع ظاهرة التدمير مكانياً وانعكاس ذلك على الشخصيات وخاصة سمراء (البطلة) وكأن عناية النصية يرصد الظواهر التدميرية تكشف عن رغبة خفية في الخلاص من هذا الواقع والوصول به إلى أن يتمكن من إنشاء واقع جديد وعلاقات تعتمد على التوازن والاعتدال لاسيما العلاقة بين الذكر والأنثى بوصفها ركيزة المجتمع الجديد.

٢ - الصدام الثقافي:

في بداية التمهيد للهدم غالباً ما يعتمد السرد الروائي على عقد مقارنة بين السلطة الذكورية السائدة في المجتمع العربي والسلطة الذكورية الواعية في المجتمع الغربي "وهو ما استدعى حضور بعض الشخصيات من جنسيات أخرى وزرعها في النص بحيث تكون محملة بتقاليدها الثقافية والاجتماعية التي لا تفرق بين الجنسين في الحقوق والواجبات حتى تستفيد الثقافة المتخلفة الظالمة من تلك المتقدمة الواعية بقيمة الإنسان

دون تفريق بين الذكورة والأنوثة"^(١). ومع استدعاء السرد النسوي للثقافة الغربية، تظهر المفارقة تلقائياً بين الثقافتين، فالثقافة العربية تعتمد على المفاضلة، وتحفظ للذكر بالمتن وتدفع الأنثى إلى الهامش بينما تلغي الثقافة الغربية المتن والهامش معاً وتجمع بينهما على صعيد الندية والتكامل فلكل منهما الحق في احترام جسده ورغباته وإشباعها بالطريقة التي تريده وغالباً ما يكون الصدام بين الثقافتين أداة لنقد تصرفات الرجل الشرقي المتناقض. مثل شخصية (فيصل) في عيون قذرة، لقماش العليان. "مضت معي كاتيا إلى حيث الطاولة المعدة بعناية ترددت في الجلوس، لكنني خشيت إحراج فيصل، فجلست لتنهال على الإطراءات عن جودة الطبخ والطعم الرائع مما أغرقني في الخجل.

قال فيصل: ما أريك (روبير) ترافق سارة غداً إلى متجرها رودز؟ أحسست بأنني أموت ببطء فلم أرفع عيني عن طبقتي وكأن (كاتيا) قد شعرت بما تعمل به نفسي الهائجة المائجة"^(٢). فقد تمثل صدام الثقافة في المقطع السابق بين عادة (سارة) وعادة (كاتيا) عادة (فيصل) في السعودية وعادة (روبير) في لندن فقد رسمت الرواية صورة الألم والحرمان الذي يمر به البطل من الناحية الاجتماعية والنفسية فقد قررت سارة الذهاب إلى (فيصل) في لندن فوجدت فيصلاً بين حياتين حياة السهر والمجون وحياة الجد والعمل فلم تعهد (فيصل) العربي الشهم الغيور بعد أن سلمها لـ (روبير) في الخروج والتنزه ولا يرى حرجاً في ذلك بحجة أنه مشغول بالدراسة وأن (روبير) يعرف لندن أكثر منه ويعرف أماكن التسلية والترفيه على حد قوله.. ثم تذهب إلى أحد

(١) رشا ناصر العلي، ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،

٢٠١٠م، ص ٤٢٨.

(٢) عيون قذرة (م.س)، ص ١١٩.

السهرات الليلة مع (روبير) والذي أقنعها بتناول عصير التفاح على حد قوله "إنه عصير تفاح".. لماذا أنت خائفة؟ سترين بعده عوالم رائعة لم تريها من قبل... نفيت خوفاً وأنا أهز رأسي مرّ شريط حياتي سريعاً أمام عيني رأيت إهمال أمي وقسوة عمتي وجبرت زوجة أبي تغلبت على ترددي فتناولت منه المشروب ورشفت منه بضع رشقات شرب هو كأساً كاملاً دفعة واحدة.

همس بصوت رقيق يذيب الحديد: أتدري ما هو الحل لمشكلة حجابك؟^(١).

فقد بدأ صدام الثقافة من الخروج مع (روبير) ثم تناول الشراب ثم قلع الحجاب ثم السهر في الأماكن العامة والاختلاء بها فافتقاد وعيها بالشراب والجماع لها والحمل، في أحشائها من روبير والعودة إلى المملكة العربية السعودية حاملة في أحشائها طفلاً غريباً أصلاً وجنساً. ترفضه البطن والأرض وتقرر سارة الخلاص منه بعد ستة أشهر تذهب في عيادة خاصة وتسقط طفلها في محاولة من الساردة مرة أخرى يعيش الطفل وتأتي المفارقة. الطفل غريب ابن روبير في لندن كان اللقاء. الآن في الرياض في أحشاء سارة ثم تضعه سارة على أرض الرياض ترفضه سارة لكن المكان يكتب له الحياة فيه "قررت في لحظة جنون أن تقتحم عيادة أي طبيب وتسأله أن يخلصها من هذا الحمل غير المرغوب فيه، جازفت - دخلت إحدى العيادات في شارع الخزان تحمل خوفها وألمها وبشاعة المصير الذي ينتظرها"^(٢).

تحاول سارة إخفاء بطنها الذي ينتفع كل ما تقدم الوقت، واستطاعت أن تخفي بطنها، عن أقاربها وتعلل انتفاخها، بأنها صارت سمينية بعض الشيء، حتى يصل بها الأمر إلى إسقاط الجنين ولكنه يعيش في الرياض.

(١) عيون قدرة (م.س)، ص ١٦١ - ١٦٢.

(٢) عيون قدرة (م.س)، ص ١٩٨.

فالرواية دارت على أربعة محاور أساسية هي طفولة سارة وفي هذا الجانب تتطرق الكاتبة إلى طفولة سارة ووضعها العائلي وما عانت فيه هذه المرحلة من مأسٍ بسبب أم لاهية وأب ضعيف ، والشخصيات الرئيسية هي الأم. والعمة وزوجة الأب إلى جانب الأخ فيصل. وابنة العمة (ليلي) في هذا المحور صورة المرأة قوية وقاسية تصل إلى حد الظلم ، صورة الرجل فيه.. ضعيف ومغلوب على أمره. صورة والد سارة.

المحور الثاني : السفر إلى لندن : أو مرحلة الحلم والخلاص التي انتهت بلا شيء فكلاهما (سارة وفيصل) ذاقا مرارة الغربة والشقاء. فقد فقدت سارة أغلى ما تملك وعانت من تبعات ما فقدته الكثير كما استيقظ فيصل من حلمه بعد أن تجرع الكثير ثم عادا ليجدا الحل في التعامل مع الواقع والمواجهة وليس الهروب منه.

المحور الثالث : العودة إلى الوطن فقد أثقلت الكاتبة عائق (سارة) بالهم والمعاناة لتتخلص من همّين الأول نتائج خطيئتها ، والثاني التخلص من حالة مرضها التي كانت تسم حياتها بالضيق والسوداوية كما أن فيصلاً وجد الاستقرار الروحي والعاطفي في الوطن.

المحور الرابع : فيصل الصغير أرادت الكاتبة في الرواية أن تشرك المتلقي في النهاية وفتح باب الخيال له ليضع كافة الاحتمالات فالعولة تجعل الشرق يحسر كثيراً من العادات والتقاليد فهي بالنسبة للشرق طفلاً هجيناً وابناً لقيطاً أشعر بعيون عسلية قدرة في عيون الشرق أهل الشمس والسمرة "همست له.. فيصل.. فيصل.. حبيبي فيصل.. أجابني بمناعة طويلة أثارت لواعجي وأسبغت على روحي حزناً شفيفاً ماذا سيكون مصير هذا الطفل بعد أعوام؟ هل سيبقى في المكان نفسه دون أن يعرف له أمّاً رؤوماً ولا أباً شفوفاً ولا أسرة ولا قبيلة في مجتمع يعيش بأمر القبيلة وينام بأمر القبيلة ويتزوج ويتناسل بأمر القبيلة. فأول سؤال يوجه للخاطب حينما

يتقدم لخطبة أية فتاة من أي قبيلة أنت؟ من هو أبوك وأجدادك؟ من هم أخوالك وأعمامك؟^(١).

فمن خلال رصد السرد، لهذه العلاقة التصادمية بين ثقافتين الشرقية، والغربية وتوابعها الثقافية ينتقد طبيعة المجتمع العربي، أو الشرق عمومًا الذي يحتكم للعرف والتقاليد التي تتحول إلى قوانين يحملها الأفراد حتى الممات، ولا يستطيعون الخروج عليها أي أن الشرق يحتكم لإرادة الجماعة، ويجهض رغبة الفرد، بعكس المجتمع الغربي الذي يقدر الرغبة الفردية، طالما أنها لا تجلب ضررًا لإرادة إنسان بعينه دون تدخل العرف والتقاليد، في هذه الرغبة وهذا يعني أن صدام الثقافة (أعني الشرقية والغربية) كان مستهدفًا في رواية (عيون قذرة) لقماشة العليان للكشف عن مفارقات التقاليد الثقافية بينهما فتقافة الشرق تقوم على المحرمات والأخرى على المباحثات فتبدأ الحرية فيها للجسد وتنتهي بحرية العقل والفكر وقد كان ذلك مطروحًا في علاقة (كاتيا) مع (فيصل) و(روبير) مع (سارة) في هذه الرواية.

٣ - التمرد الفردي للأنثى يعبر للجماعية :

إن تقنية الهدم ثم البناء تبعه نقل الأنثى النصية من طبيعتها الفردية إلى أفق الجماعية (على معنى أن تكون الشخصية في النص تلخيصًا للأنثى في المجتمع الشرقي بكل ما يحيط بها من أعراف وتقاليد حاصرتها وحاصرت وظيفتها الحياتية في جانب ضيق محدود)^(٢).

(١) عيون قذرة (م.س)، ص ٣١١- ٣١٢.

(٢) ثقافة النسق (م.س)، ص ٤٢٩.

لذلك كان تمرد الأنثى في رواية "قطرات من الدموع" لسميرة خاشقجي (سميرة بنت الجزيرة العربية) الصادرة عن منشورات المكتب التجاري، ج٢، ١٩٧٣، بيروت.

"قطرات من الدموع" تحمل أكثر من عتبة للنص تتمثل إحداها في العنوان مما يدفع بالقارئ لأن يتساءل لماذا هي قطرات وليس ذرفاً للدموع، أهى قطرات توحى بالحنين لماضي اندثر؟ أم هي قطرات دموع لوجع يتجدد؟ أم هي تعبير عن حسرة لعجز عن بلوغ المنى؟ أيّا كان تفسير هذا الدفق المستمر والمتقطع للدموع فهو يعني أن حالة الشجن والانكسار تغدو مصاحبة لأنثى تقف عاجزة عن مغالبة الدموع.

ويأتي الإهداء كنص مواز ليشكل على المتلقي حالة جريان الدموع هذه عندما يتقدم السرد نوعين من الإهداء أحدهما إلى الأب، المثل الأعلى، الطبيب العصامي "الذي بتر بمبضعه آلام المرضى وسقاهاهم كؤوس الشفاء" والذي مهد لابنته "ريق المعرفة... حتى وصلت إلى شاطئ الأمان" بعد أن رافقها في "دروب الحياة ومتاهاتها" لتكشف الكاتبة في إهدائها الثاني عن تلك "الروح القلقة".. المعذبة التي تبحث عن "الحنان... عن الحب... عن الدفء..." ويستمر هذا البحث بغية أن تضيء الحياة على "شاطئ الذكريات الحبيبة" هرباً من جحيم الحرمان، ويكون خير رفيق لها قطرات الدموع. فكان بالخطاب الأثوي يتصدر منذ البداية ليعترف بالامتنان والتقدير لسلطة الأب المتعلم الذي يقتلع الألم والجهل من مكانه ويأخذ بيد ابنته في رحلتها الحياتية نحو النضج المعرفي والاستقلال الذاتي ليؤمن أسباب العلاج والدواء لجروح مجتمع هي نصفه، ويقابل هذا العطاء الذكوري الواثق روحاً أثوية قلقة تواقة للحنان والهدوء النفسي والتعبير عن ذاتها حتى تقف في صفوف شقائق الرجال.

وتسعى الكاتبة لاستجلاء ذلك الدور المهم الذي يلعب الأب حيال ابنته عندما تعرض سلطة الأب الذكورية من خلال الشيخ محجوب الذي نسمعه من الصفحات

الأولى للرواية ينادي ابنته بالشقية ويشير إليها بذات الكنية لا لسبب إلا لأنه لا يدرك أن ما يعطي الأنثى كيانها وهويتها إنما هو اسمه رغم أنه كان يدللها ويمتدح جمالها. وذكرى مع أبيها تسلم بذلك ومع أمها نسمعا "تكلم نفسها بصوت مسموع: حتى الكلام ممنوع.. إنك يا أماه لا تحبين الإصغاء لحديثي"^(١) ذلك أنه عندما تتلبس ذكرى شهوة الكي في إخبار أمها بما تسمعه من أحاديث أبيها وأصدقائه نجدها تصغي في شغف، ولكنها تمنعها من البوح بمكنونات نفسها، والتعبير عن خوفها من الزواج بابن عمها الذي يكبرها بسنوات. ولعل أمها نفسها لا تعي كيف يكون بوح المرأة بمخجلات نفسها فهي ذاتها تلجأ إلى البكاء كلما تغمرها سحابة حزن أو يسيطر عليها يأس فيما تحسه من عاطفة تجاه عامر الذي وجد سلوته في نظم أبيات الشعر وقصص المحبين ومناجاة أنجم الليالي. وحتى في وداعه الأخير برقية "لم يترك لها فرصة الكلام"^(٢)، وهو "أقوى أسلحة المرأة في الجاذبية" كما تقول فاطمة المرينسي في "العابرة المكسورة الجناح"^(٣).

وبلغ القمع أشده عندما يصر الشيخ العجوز على حرمان ابنته الوحيدة من فرصة التعليم التي كان سيعطيها للابن الذكر تبعاً لعادات وتقاليد وأعراف المجتمع الذي ينتمي إليه مغفلاً احتياجات الابنة والورثة والوحيدة.

ولكن عندما يعود الشيخ محبوب من الخارج ويجد ابن أخيه يحادث زوجته ينقض عليه ليرديه صريعاً ويرتضي لابنته أن تنظر و"ترتجف خوفاً ورعباً"^(٤)، ليسحبها

(١) قطرات من الدموع، سميرة خاشقجي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص ١٩.

(٢) قطرات من الدموع، ص ٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

أحد الرجال ويقيدها بالحبال ويقيها في خيمته حتى يصحبها الأب إلى ساحة الرجم لتشهد إقامة الحد على أمها البريئة متجاهلاً كل محاولاتها بتوضيح الأمر مبالغاً في إسكاتها بأقذع السباب والتهم. فتلجأ الشاهدة الوحيدة التي أجمها الموقف إلى البكاء والنحيب كأهون أساليب الرفض.

والمؤلفة هنا توظف هذه الواقعة لتدفع إلى السرد بشحنات من النقد الاجتماعي تبدأ معالمة في إشهار صوت المنطق الذكوري عندما يشجب في مرارة وثورة^(١) شابين واقفين في ساحة الرجم ما فعله الزوج وشيخ القبيلة من تغييب لرأي الشريعة في استيفاء شرط الشهود ورأي الحاكم أو القاضي. فاختارت المؤلفة الشخصية الذكورية الشابة لتظهر أخطاء مجتمع غلب الموروث الاجتماعي القبلي على الدين. بينما يقابل ذلك الاستنكار أنين خافت في محاولات الأنثى للانزواء والعزلة. ولما أدركت ذكرى حالة اليتيم التي آلت إليها ضعفت عن مواجهة حياة ملؤها الظلم والاستبداد الذكوري وسلمت بعجزها.

فبنت الجزيرة بهذا تحيل القارئ إلى ذلك الوقت حين كانت فيه الأنثى هي "البكماء السلبية ثقافياً ومادياً"^(٢) ولا تتركها لحيرتها بل ترسم لها درباً نحو العلم تجد فيه المرأة شموغاً تضيء لها الطريق. ففي معهد الصم والبكم "تشرق شمس جديدة في حياة ذكرى.. في المعهد.. مشمولة برعاية المدير، وعناية المدرسات.. وحب الزميلات.."^(٣). وتكسبها السنين في المعهد شغفاً بالقراءة وولعاً بالكتابة تبدأ معه كتابة مذكرات

(١) قطرات من الدموع، ص ٦٣.

(٢) العابرة المكسورة الجناح، شهر زاد ترحل إلى الغرب، ترجمة فاطمة الزهراء أرزويل، ط ١، المركز

الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، ص ٤٢.

(٣) قطرات من الدموع، ص ٧١.

تختزل فيها ماض تؤنسها فيه "قطرات الدموع"^(١). فعندما تجرد المرأة من أقوى أسلحتها لا بد لها أن تبحث عن صور أخرى لمقاومة الاستلاب. فذكرى الفتاة العزلاء في جدار من الصمت لم تردها الكاتبة أبداً أن تكون مسلووية الإرادة بل جعلتها ثرية المشاعر قادرة على البذل والعطاء وكسب حب الجميع.

ويصبح عجز الفتاة وعزلتها سبباً في انتقال بطلة الرواية إلى العاصمة للدراسة في معهد الأمل ليفتح لها العلم آفاقاً إلى العالم الخارجي ويؤهلها للعمل كمشرفة بالمعهد لتحقيق استقلالاً يمكنها من تخطي المعوقات الذاتية وتلمس بواطن الضعف فيما حولها لتكتشف "وجوب التغيير الشامل بالمنطق العلمي السليم لهذا المجتمع الكبير".

ويأتي هذا التغيير الاجتماعي الذي تنادي به الفتاة العزلاء عن طريق الدكتور عاصم، السلطة الذكورية المتعلمة. فبحكم مهنته وتخصصه في الطب النفسي استطاع منحها فرصة المشاركة والعمل مساعدتها في تشكيل رؤيتها الخاصة للحياة بعد أن كانت "دمية تتحرك بدون هدف ولا وعي"، وأصبحت تسعى لملء فضاء المكان بحب الناس ومساعدتهم وتحرير ذاتها من تلك الصورة النمطية السلبية التي حكمت عليها بالتبعية لتقاليد موروثة بالية اتسمت بالقمع والإقصاء.

واستعادت ذكرى ثققتها بنفسها وأحبت من حولها وتمكنت من التحدث معهم "كل بطريقته"^(٢). هذا التواصل مع زميلاتها شجعها على الكتابة للتعبير عما يعتلج داخلها في حواراتها مع الآخرين بعد إن كانت الكتابة عندها حكراً على المذكرات التي كانت بالنسبة لبطلة الرواية أشبه ما تكون بحديث مع الذات تسرد فيه أحداثاً مرت بها مضمنة داخل السرد الإطار - الرواية. ويتيقن الطبيب عن طريق هذه المذكرات من أنها

(١) قطرات من الدموع، ص ٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

تبادلته المشاعر نفسها فيعرض الزواج عليها. وبذلك تشكل مذكرات البطلة جزءاً أساسياً من بنية السرد خاصة وأن الذات المتكلمة هي الطاغية في بقية أجزاء الرواية عندما يستحيل الخطاب وتضطر إلى الإشارة كوسيلة للبوح لأنها ترى نفسها "أنثى مبتورة أنوثتها"^(١).

تعالج المؤلفة هذا الإحساس بالعجز عند بطلتها بنقلها إلى العمل في مكة المكرمة حتى تنعم بالأمن النفسي الذي يكتنفه المكان. وكبقية رواد السرد المكين تبقى مناسبة الحج لازمة روائية لدى بنت الجزيرة تضفي بها زخماً روحياً وتحتفي بقدسية المكان وتزدهي به عبر الأزمنة. ولعل ما يميز وصف الكاتبة هو الأسلوب الأنثوي في إعطاء التفاصيل الدقيقة ونقل القارئ بحميمية مألوفة إلى فضاء عرفات وجنات الحرم المكي الشريف والكعبة المطهرة يستشعر معها "جلال الخالق وجمال المكان"^(٢). وتشهد ذكرى في مكة انتقالاً إلى حياة أرحب تبعث في طياتها إحساساً بالأمان يمدّها بقدرة على المواجهة واتخاذ القرار حين تخط من هناك رسالة تبوح فيها بأحاسيسها بعد "طول بكاء وأنين"^(٣).

تتتابع الأحداث في الرواية حتى تصل إلى ذروتها في صراع السلطة الذكورية المتعلّمة الواعية مع سلطة تقاليد اجتماعية يفرضها الأب في رفضه لزواج ابنه من "صماء لا أصل لها ولا فصل"^(٤). ويتبلور هذا الصراع ليصبح أحد دعائم النقد الاجتماعي الذي أرادته المؤلفة في شكل تمرد أعلنه عاصم في الجزء الثالث عشر من

(١) قطرات من الدموع، ص ٨٧.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٥.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٩٧.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٠.

الرواية على السلطة الأبوية. وتستشرف بنت الجزيرة مرامات التغيير الاجتماعي عندما يعلن الطبيب عاصم عن رغبته في الاقتران بفتاة بكماء معارضاً رغبة والديه وزملائه متجاوزاً التقاليد الاجتماعية والطبقية التي لا تتردد في تسديد الضربة تلو الأخرى لأنثى لا تزال تعتبر عزلاء رغم ما حققته من تعليم ومشاركة في المجتمع.

فهذا الرفض للتقليد والموروث بدأ في الصحراء في حياة المجتمع البدوي المعزول من أنثى خاضعة ومستسلمة واشتد بتمرد وإصرار دعمته المدنية والسلطة الذكورية المستنيرة ولكن سرعان ما انهزم أمام قيم ومعايير اجتماعية هشة تتبدل عندما يتغير حال ذكرى وتتدفق عليها الأموال من وراء بوح إبداعي روائي عنوانته "مذكرات خرساء" سطرت فيه الأم فقدها لحبيب غيبه الموت وتهدمت بغياهب جسور الوصل ليس فقط مع الآخر، بل مع مجتمع كانت هي إحدى ضحاياه. وبذلك يتطور السرد المضمن - المذكرات - في حنايا السرد الإطار ليخرج وليداً مستقلاً في شكل عمل روائي يولد عند ذكرى رؤية واعية ومكتملة لمجتمع عاشت في كنفه وصدقت أباطيله لتجرب مختلف أشكال البوح في تصالحها مع ذاتها ومع مجتمع يكون فيه المال وحده قادر على إلغاء الإعاقات البشرية ومنح التقدير الاجتماعي. إن وعي ذكرى بحال مجتمعها أكسبها قناعة وتسليماً بعدم جدوى التغيير الذي ارتجته في البداية، وعلمها كذلك أن تكشف وبشكل ساخر ألواناً من التملق والنفاق الاجتماعي ذلك الزيف الاجتماعي لم يتوان عن التخلي عن السلطة الذكورية، بل وإلغائها بعد أن اتخذها ستاراً له. فما كان من ذكرى إلا أن تركز إلى مناجاتها لعاصم كأفضل أشكال البوح في عالم يلفه الصمت والوحدة والمال والشهرة، وإن افتقرت ذكرى إلى أقوى أسلحة النساء وهو الكلام فهي تمتلك حساً وأدباً خلقت المعاناة وغذته الثقافة ورعته الإرادة لتعايش مع الزيف والألم.

بالنظر إلى إصدار هذه الرواية وربط ذلك بالعنوان الذي اختارته المؤلفة، نلاحظ اختيار النبذة الرومانسية، ليس في هذه الرواية فحسب، بل أيضاً في أعمالها الأخرى، وذلك من خلال عناوينها التي هي في صلب مخرجات المعجم الرومانسي مثل "ودعت آمالي، ذكريات دامعة، بريق عينيّك، وادي الدموع، ومجموعتها القصصية وتمضي الأيام، وكذلك من خلال التقديم والنصوص المصاحبة له، وما يسمى النصوص الموازية.. كل ذلك عكس الاتجاه الذي كان يسود الأدب السعودي عامة في ذلك الوقت.

وقد تمثلت وظيفة العنوان في تكثيف فكرة العمل من خلال الدلالة المجازية.. يعكس اسم المؤلفة بما تحمله من تعميم، إحساساً حقيقياً بالمشكلة على مستوى الممارسة الشخصية لها، وما نستشفه من إهداء في قولها: "إليك أبي.. أهدي قصتي"^(١).. ولفظ "قصتي" هنا احتمال معنيين.. وكذلك في اختيار الوصف "بنت الجزيرة العربية" لتأكيد الاندماج لهذا المجتمع (الوطن). وهو ما تشير إليه في الإهداء حيث تقول: "إلى الذي غرس في نفسي حب الوطن"^(٢).

لقد سعت الكاتبة إلى التأكيد على أن الإبداع والنجاح هو الوسيلة الوحيدة لمقاومة المجتمع التقليدي المتسلط، وهو ما جعلته المؤلفة من واقعها، ولعل احتراف مهنة الكتابة ونجاحها ما يؤكد الفرضية الرمزية المقنعة لذكرى المؤلفة التي اختارت لعملها اسم "مذكرات خرساء". فالمؤلفة تدرك جيداً أن عدم مقدرتها الانتساب إلى هذا العمل الروائي بشكل واضح هو أشبه ما يكون بمال الخرساء، من خلال تتبع كثير من أحداث الرواية وأساليب التعبير والشخصيات، بل وحتى الأسماء.

(١) ودعت آمالي، ص ٥

(٢) نفسه، ص ٥،

ويمكن ملاحظة الأثر السينمائي على المؤلفة، ولو لم تكن هناك أسماء محددة بعينها، لصح أن تكون بيئة العمل أي مكان آخر في العالم العربي، سواء بادية الشام أو صعيد مصر أو غيرهما.. كان العمل تقليدياً في مجمله من حيث اختيار فكرته الأساس، وصياغة عنوانه، وسيطرة الحدث عليه، واتجاه السرد في خط واحد إلى الأمام، والنهاية الروائية الملخصة، وموقع السرد الخارجي، وكانت في الرواية شخصيات زائدة من خلال الشابين الذين شهدا مصرع أم ذكرى.. وما دار بينهما من حديث غاية في المباشرة والطرح.. حتى محاولة المؤلفة الانتقال بالفكرة إلى الإطار الموضوعي الأشمل، حين عبرت بقولها: "وتنحدر الشمس للمغيب فيسير الشبان تجاه حيتهما وفي قلب كل منهما مرارة، وفي نفسه ثورة. فالمرارة أو الثورة تشير إلى تبرم الجيل الجديد من ذلك الواقع السيئ". أيضاً كانت المرأة وقضاياها محور هذا العمل الروائي، ويمكن تقسيمه إلى قسمين رئيسيين مكملين لبعضهما:

- الأول: حتى موت الأم.

- الثاني: مرض ذكرى حتى نهاية العمل.

وقد جمعت المؤلفة بينهما حتى إنها جعلت المرأة ضحية خرساء لا تنطق ولا تعبر عن مكنون أفكارها إمعاناً في تأكيد المأساة الأولى.. وكانت بنية الفضاء الروائي عامة متناسبة عكسياً مع البنية الفكرية للمرأة.. فحين كان الفضاء منفتحاً للصحراء كانت المرأة منغلقة كما هو حال "رقية"، وحين أصبح الفضاء مغلقاً - المعهد والمستشفى - أصبحت المرأة منفتحة - ذكرى المثقفة - وهو ما يعكس جدلية الإنسان الأزلية مع الوقت الذي يعيش فيه.

ويشكل موت عاصم الذي كان ضحية المجتمع انكساراً لأفكار المؤلفة وكان يرى فيها المجتمع خروجاً عن المألوف والعادة التي حاولت مناصرتها من خلال

الرواية.. كما تمثل عودة ذكرى إلى معهد الصم والبكم تأكيداً لتسلط ذلك المجتمع باختياره الانتقال من عالم الأسوياء صحياً عامة إلى عالم الخاصة.

أيضاً بين الإهداء والتقديم تتضح ثنائية الذات والموضوع.. فالإهداء عُرف تقليدي غلبت عليه العقلانية وجرت به العادة، ومن ثم فإنه يعكس جانباً اجتماعياً خضعت المؤلف لسلطته قسرياً.. أما التقديم فبرزت فيه الذات ومفرداتها، وعبر عن حالة الاستقلال التي تسنى لها. ولعل في اختلاف خط الكتابة ما يوحي ذلك. إذا فإحساس المؤلف بتقليدية الأداء، وعدم الوفاء بما في نفسها يوازي في الرواية تقليدية المجتمع مقابل ذاتية الأبطال.

وحين نقرأ العمل باعتبار أنساقه المهيمنة، نجد أن المرأة كانت ضحية لنسق ذكوري متسلط، ومن ثم كان لهذا أثره اللاشعوري على الكاتبة. فغيبت الرجل، وجعلت محاولة الاستحواذ على المرأة (رقية) أو (ذكرى) طريقاً إلى الموت، وهو ما حدث مع عاصم وعامر. وإذا تتبعنا الدلالة المعنوية لأسماء الشخصيات الرئيسة يمكن أن نلاحظ تناسبها مع أدوارها في الرواية. ولعل المؤلف قصدت ذلك.

فالشيخ محجوب اسم من "محجوب" من حجب رجل تقليدي يحمل أفكاراً بالية كان حجاباً بينها وبين الحقيقة، وابن أخيه (عامر) اسم فاعل من (عَمَر) الذي رأت فيه رقية الشباب والحيوية والمقدرة على تغيير الحياة، والشيخ (صالح) اسم فاعل مشتق من (صلح) ذلك الرجل الصالح الوفي، والدكتور (عاصم) اسم فاعل من (عصم) والذي كانت ترى فيه (ذكرى) ملجأً وعصمة. ولعل الفرق الواضح بين دلالة الفاعلية في (عامر) (صالح) ودلالة المفعولية في (محجوب).

أما في الشخصيات الأنثوية، فنجد (رقية) تصغير (الرقيا) وهي اليتيمة الصغيرة التي زُفّت إلى رجل عجوز، في حين أن (ذكرى) المصدر هي الأصل في العمل

ومحوره، وكانت الشاهد الوحيد الحاضر بعد جميع الشخصيات السابقة.. بل كانت حياتها رهينة ذلك الماضي الذي وهبته بقية عمرها في سبيله، وبنفس منطق الفاعلية والفعلية، يمكن تعليل اختيار أسماء الجيل القديم الشيخ محمود، والشيخ محبوب.. والجيل الجديد عامر، عاصم، حامد، كاملة.

آخر ثغرة هي ظهور التماذي جلياً بين المؤلف والبطلة في نهاية الفصل الأخير، حين اختارت المؤلفة ضمير المتكلم، لتعكس رؤيتها للحياة، وكانت الخاتمة الروائية خلاصة للعمل، فجاءت غاية في الرومانسية والتضحية. وتعليلاً واضحاً لاختيار ذلك الاسم: "حبيبي.. إن ذكرى ستعيش على ذكراك"^(١)، وتأكيداً لمبدأ الفاعلية الكتابية في تصحيح الأوضاع.

٤ - النسبية في السرد النسوي:

لكل نص خصوصيته التي تتوافق أو تختلف مع غيره من النصوص على معنى أن السرد لا يتقبل الأحكام الكلية أو المطلقة إذ هو رهين بيئته ورهن أنساقها الثقافية ورهن بمجموعة العادات والتقاليد والأعراف التي تسود بيئة بعينها لكنها قد تكون مغايرة مع بيئة أخرى.

"والنسبية تبيح كذلك لثقافة كل كاتبة وأفقهها الثقافي وارتفاع سقف التمرد عندها أو انخفاضه مما انعكس على السرد النسوي"^(٢) في طريقة طرحه لموضوعات بشكل جديد من وجهة نظر أنثى عانت وتمردت، فالكاتبة تدخل عالم الكتابة متكئة

(١) ودعت آمالي، ص ٨٥.

(٢) ثقافة النسق (م. س)، ص ٤٣١.

على مخزون الذاكرة التاريخي والحضوي. الذاكرة لا بمعنى التذكر وحفظ الوقائع واسترجاعها.. بل بما هو هي ملكة مقاومة للنفي ولسطوة الموت والفناء. هي مستوى للمتخيل.. وعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته، ويملك في هذه الاستقلالية، قدرة هائلة على المراكمة والتداخل.

يحاور الكاتب المتخيل من مسافة الكتابة، ينسج متخيله الخاص، ويعيد ترتيب وتقويم زمن الذاكرة.. فالتخيل له زمنه، وللكتابة زمنها المختلف.. وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع أو المرجع من حيث هو، أي الفرد، حضور في هذا الواقع، في نظام العلاقات فيه، في ما يحدد له موقعاً يحكمه ويتجاوزه كفرد.

من عالم المتخيل.. الغائب الحاضر، منه كذاكرة يبلّغها الزمن، يأتي الكاتب إلى الكتابة زمنًا ضد فنائه، يبني عالم نصه متخيلاً له نظامه ونسقه، يعيد تنظيم وترتيب وبناء الواقع بالشكل الذي يراه جمالياً وأخلاقياً، إذ يحاول حواراً مع هذا المتخيل، يقدمه عملاً أدبياً سردياً أو غيره^(١).

لكن الحديث عن كتابة المرأة هو حديث استثنائي، فالمرأة عاشت زمنها أو زمن متخيلها، دون أن تكون معنية بحفظه وتدوينه، فتسربت ذاكرتها وغدت عرضة للطمس.. دخلت المرأة عالم الكتابة خالية من ذاكرة ثقافية تتكئ عليها وتثبت موطن قدميها في عالم تأخرت كثيراً في دخوله، وعندما فعلت أحست بكثير من الغربة في هذا العالم المرتب والمعد سلفاً، والذي لم تسهم هي في بنائه وتأسيسه، ومن ثم لم يكن لها وجود فيه. فالمرأة في اللغة كما في غيرها من مجالات الحياة ظلت موضوعاً وليست ذاتاً أصيلة.

(١) يمّني العيد: في معرفة النص، دار الآداب - بيروت، لبنان، ١٩٩٩م، ط٤، ص ١٣ - ١٥.

فمن الثابت زمنياً أن الرجل مارس الكتابة قبل المرأة، وحيث كان سباقاً إلى ميدانها فقد اعتلى عرشها، وادعى سلطانها واحتكره لنفسه حتى أصبح محور بنيتها وأساس الثقافة فيها، وفرضت بنية التفكير الأبوي نفسها في تشكيل القيم والأعراف الأدبية مثلما فرضت نفسها في تشكيل كافة صيغ الواقع، مما لم يسمح بظهور أدب نسائي يستجيب لرؤى المرأة ويعبر عن تجاربها ووجهة نظرها. فظل الرجل هو صانع خطاب المركز، وهو الذي يرتب صلات هذا المركز بأطرافه قريباً وبعيداً وانقياداً وتبعية، لاسيما بعد أن اكتشفت الكتابة فغدت غمطاً مفتعلاً في صناعة اللغة وتقنية الخطاب، بحيث غدا الرجل هو منتج المعرفة ومستهلكها. وظلت المرأة على هامش الثقافة، وخارج دائرة الفعل. انفرد الرجل بتدوين المسيرة الإنسانية، وتسجيل الوقائع والأحداث، وصناعة التاريخ فطغى حضوره، واستولى على كامل رقعة التاريخ، في حين اقتصت المرأة وهمش دورها، وطُمر تاريخها حين غابت عن كتابة التاريخ وصناعة الثقافة^(١).

وتؤكد العديد من الدراسات في هذا السياق أن المرأة كانت حاضرة باستمرار، وأن لها تاريخاً كما للرجل. لكن المشكلة أن تاريخها ودورها لم يحفظ ولم يدون. تقول ديل سبيندر: "لقد صنعت النساء تاريخاً بقدر ما صنع الرجال لكن تاريخهن لم يسجل ولم ينقل، وربما كتبت النساء بقدر ما كتب الرجال، ولكن لم يتم الاحتفاظ بكتاباتهن، وقد خلقت النساء دون شك من المعاني بقدر ما خلق الرجال، لكن هذه المعاني لم تكتب لها الحياة حين ناقضت المعاني النسائية المعاني الذكورية وفهم الذكور للواقع... وبينما ورثنا المعاني المتراكمة للتجربة الذكورية فإن معاني وتجارب جداتنا

(١) عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص ٧٩.

غالباً ما اختفت من على وجه الأرض^(١). لم تعرف الثقافة العربية وثقافتنا المحلية كجزء منها نموذج المرأة الكاتبة إلا في أزمنتها الحديثة في سياق التحول الثقافي الاجتماعي خلا عصر النهضة، وبعد أن خرج الحديث عن حرية المرأة وتعليمها من عداد المسكوت عنه واللامفكر فيه إلى عداد القضايا المطروحة للنقاش والأخذ والرد على يد مصلحي ومصلحات عصر النهضة، ما ساعد على ظهور الوعي النسوي، وتساعد الدعوات النسوية التحررية الداعية إلى إعادة الاعتبار للمرأة ومنحها الفرصة للمساهمة في كافة مجالات الحياة. عندها جرى توزيع جديد لاقتصاد الكلام بظهور عدد من الأقلام النسائية، وغدت المرأة موضوعاً تؤلف فيه المرأة بعد أن ظلت موضوعاً يؤلف فيه الرجل ويصوغه حسب رؤيته.

لقد كان أكبر رهان واجهته المرأة هو أن تمتلك الكلمة لتعبر عن ذاتها، وقد شكل دخول هذا المجال بالنسبة لها جزءاً من عملية التحدي والمقاومة وإثبات الذات، وإذا كان هذا ينسحب على كل كتابة إبداعية فإن كتابة المرأة لم تكن تفترض مجرد إثبات ارتباط التجربة الفردية بالوجود العقلاني حسب "الكوجيتو" الديكارتية: "أنا أفكر، إذًا أنا موجود"، كما هو الحال في كتابة الرجل، وإنما كان على المرأة الكاتبة قبل ذلك أن تثبت ذاتها كإنسان لا يقل عن الرجل: (أنا امرأة إذًا، أنا موجودة)^(٢).

لكن قرار الانفصال عن تراث ضخيم من الفرضيات الذكورية في مجال الكتابة لم يكن سهلاً، خاصة في مرحلة البدايات حيث اللغة مازالت تحمل ذاكرتها المشحونة بالفحولة. فكان أن أبدعت المرأة إبداعاً محدوداً تنفست فيه قيم الإبداع الذكوري، ولم يكن بمقدور المرأة الكاتبة في بداية تجربتها ألا تعيش تجربة التماهي الرجولي؛ لأن

(١) بثينة شعبان: ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٢٥.

(٢) رفيق صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، ص ١٣.

الكتابة كانت "نمط حياة يسكنها الرجل على الدوام"^(١)؛ ولأن الذات المؤنثة لم تكن قد بلغت بعد لحظة الاستقلال والوعي الحقيقي بذاتها الأنثوية في مواجهة ذكورية اللغة. فالذات الأنثوية كانت خاضعة لشرطها الحضاري والنفسي، حيث تنظر حسب قائمة للسمات والملامح المحددة، وتصغي حسب برنامج إعلامي معين، هو ذاك السياق الذكوري الذي تنطفي أمامه الأنوثة والذات المؤنثة^(٢). وحيث إن الرجل يعتبر هو الكائن لذاته، بينما المرأة كائن بغيره، فإن قول الرجل كان يأتي دائماً ممتلئاً؛ لأنه الأصل، ويأتي قول المرأة فارغاً، بمعنى أنه الصدى للقول الفعلي^(٣).

في بدايات الستينات، وبينما كان الصدام على أشده بين قطبي الثقافة في البلاد حول قضية تعليم المرأة وإشراكها في مشروع النهضة، أطلقت أسماء عديدة لكاتبات سعوديات في مختلف المجالات، في الصحافة، والشعر، والسرد. على أن التجارب الأدبية التي ظهرت في هذه المرحلة لم تكن أهميتها في إبداعية ما تطرحه، بقدر ما كانت في حضورها نفسه، وفي صراعها لإثبات الذات في محيط كان يعتبر تعليم المرأة طريقاً للفسق وإفساد المجتمع، ويعد كتابتها في الصحف وغيرها سماجة ووقاحة، وخروجاً على الذوق السليم، ومجافاة للطبيعة الحساسة، وفي مجتمع "كان لا يزال حينئذ يعتبر اسم المرأة عورة لا يعبر عنه في مجال الرجال إلا بكناية رمزية وبعد الاعتذار"^(٤). فإن مجرد كون هؤلاء الكاتبات قد كتبن للنشر، أي من أجل أن يصل كلامهن إلى عامة الناس، فإن ذلك بحد ذاته يعتبر مؤشراً على وعي جديد، وعلى رغبة في كسر القيود وتحدي العزلة المفروضة عليهن. لقد

(١) محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، دار إفريقيا الشرق الدار البيضاء، ١٩٩٨م، ص ٥٩.

(٢) الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م، ص ١٥٣.

(٣) إلهام منصور: رواية (حين كنت رجلاً)، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢م، ص ٢٠٠.

(٤) فوزية أبو خالد: موقع كتابة المرأة، مجلة النص الجديد، ١٩٩٨، ص ٢٩٩.

كانت الكاتبات في تلك الفترة يسلكن طريقاً غير معبدة ويكتبن بتعبير إلين شوالتر في البرية حيث يمثلن جيلاً بلا أمهات^(١).

لكن على الرغم من أن أغلب الكاتبات في تلك المرحلة، مثل سميرة بنت الجزيرة، وهند باغفار وعائشة زاهر، ثم هدى الرشيد وأمل شطا في مرحلة لاحقة، لم يتمكن من التحرر من تقاليد الكتابة الذكورية والصورة التي كرستها عن المرأة، إلا أن أدبهن شغل بقضايا المرأة والدفاع عن حقوقها، وإبراز معاناتها، ما يدل على أن الوعي النسوي كان حاضراً في أدب المرأة منذ بدايات دخولها عالم الكتابة.

من بين سائر الأجناس الأدبية، تأهلت الرواية كخيار أمثل بالنسبة للمرأة للتعبير عن تجاربها ورؤاها، وللنهوض بالتغيير على مستوى المرجعيات الثقافية والاجتماعية وللخروج من أسر الأحادية الذكورية إلى أفق التعدد والاختلاف؛ وذلك لما يتيح الجنس الروائي من استخدام فخاخ السرد وتقنيات الكتابة الروائية لإعادة صياغة العالم، وإعادة تنظيم علاقات القوى المتحركة في توزيع التراتيبات الاجتماعية من وجهة نظر أنثوية. لاسيما في ظل تمتع الإبداع الأدبي باستقلال نسبي عن علاقات إنتاج المجتمع التقليدي الذي يتولد عنه، ومن منظور "قدرة الجنس الروائي على مواجهة تخلف المجتمع التقليدي وجموده، وما يقوم به من مناوشة نواهي هذا المجتمع وتحدي تقاليده القمعية بمراوغات السرد وحيل التمثيل الكنائسي التي هي سلاح بلاغة المقموعين في تقليد براثن العنف في المجتمعات التسلطية"^(٢).

ومما يساعد على نهوض الجنس الروائي بهذه المهمة أن الكتابة الروائية في مجتمعنا المحلي كما في كثير من المجتمعات التقليدية مازالت تعتبر وسيلة للتسلية لا يحفل

(١) مريم كوك: الكاتبات العربيات، ترجمة أبو بكر باقادر، نادي أدبي جدة، ٢٠٠٢م، ص ٦٤٩.

(٢) جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، القاهرة، ص ١٢٤ - ١٢٥.

بها أحد ولا يؤخذ ما فيها مأخذ الجد^(١). وتلك هي مفارقة الرواية كما يقول ألبيريس فهي لا تعدو من جهة أن تكون مجرد تلبية لمطلب أدبي هو غاية في البساطة : مجرد قصة ، سرد ، حكاية خيالية ، بيد أنها في الوقت نفسه تقدم للمتلقي تلك الجاذبية التي تجعله يستسلم ، دون وعي منه لهذا السحر ما يجعله "يتبنى دور مصاص الدماء الذي يجعل من قراءة الروايات متعة سادية"^(٢).

تذهب جوليا كريستيفا إلى أن النص ليس مجرد لغة تواصلية وإنما هو جزء من سيرورة الحركة المادية والتاريخية. فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه بل يشارك في تحويل وتحريك هذا الواقع وذلك عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي. والنص القادر على القيام بتلك الوظيفة ليس بطبيعة الحال النص الذي يكتفي بوصف ذاته أو بالاستغراق في استيهاماته الذاتية بل هو الذي يقوم بمساءلة اللسان وتغييره وانتزاعه من لا وعيه ومن آلية اشتغاله اليومي والمألوف. وبذا يكون مقلقاً ومزعجاً ومحرضاً على التفكير والتأمل بحيث يتمكن من تغيير طبيعة النسق السيميائي المتحكم في التبادل الاجتماعي وتنظيم القوى الحية للسيرورة الاجتماعية داخل المحافل الخطابية من خلال التشكيك في قوانين الخطابات القائمة ، وتقديم أرضية صالحة لإسماع أصوات خطابات أخرى جديدة^(٣). غير أن النص لا يتشكل كسيرورة في اللحظات الأولى من لحظات تم فصله أو في بدايات ظهوره ، فالأثر المكتوب "يترسب ترسب العنصر الكيميائي : فيكون في البداية شفافاً بريئاً ومحايداً ثم تظهر ديمومته

(١) حسن النعيمي : رجع البص ، قراءات في الرواية السعودية ، نادي أدبي جدة ، ٢٠٠٤م ، ص ٣٤.

(٢) ر.م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، عويدات للنشر والطباعة ، ١٩٨٢م ، ص ٧.

(٣) جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة ، فريد زاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار طوبقال ، المغرب ،

ط ٢ ، ١٩٩٧م ، ص ٩.

البسيطة كل ماضيه المؤجل ، وتبرز كل (شفراته) التي تتكشف بالتدريج^(١).

إن اللغة تحمل المتلقين على رؤية الواقع في شكل علامات لغوية فارغة يملؤها كل متخاطب بما يعرفه من تجربته المعيشية الخاصة. فالأفراد لا يتخاطبون لمجرد التواصل بل لتبادل التجارب المنتخبة والمنتقاة ؛ وذلك بحثاً عن معنى العالم ورغبة في فهمه. وهكذا تزداد وظيفة كتاب السرد طرافة وخطورة ، فليست وظيفة الكاتب أو الكاتبة إدراك العالم كما اعتاد الناس إدراكه بل حمل المتلقي على إدراك العالم من زاوية نظر مختلفة لاكتشاف ما فيه من ثراء وتنوع. وحينئذ لا تغدو وظيفة السرد ، أو غيره من أشكال التعبير ، هي تغيير العالم ، وإنما هي تغيير طرائقنا في إدراك العالم.

ومن هذا المنطلق تصبح وظيفة السرد تأسيسية أو تكوينية ، فالمعنى موجود ولكنه متناثر ومشتت في بعدي الزمان والمكان. والسرد هو ذاكرة المعنى لأنه تجميع لمزق الحياة المتناثرة وخيوطها المتفرقة بغية نسجها في خطاب يمنحها التماسك والانسجام والمعقولية^(٢).

وحيث كانت الطريقة الوحيدة المتاحة لإدراك العالم هي التفكير فيه من وجهة النظر الذكورية ، لأنها الرؤية الغالبة والوحيدة فقد شكلت مساهمة المرأة إضافة نوعية للخطاب الإبداعي والواقعي ، وأتاحت دخول خطاب مختلف ورؤية جديدة في تصور العالم حين أضافت تجربة المرأة ورؤاها وعلاقتها بالعالم ، بعدما كانت الثقافة القديمة قد حجبت تجربتها ، وعتمت على رؤاها وقيمها ، وألحت على الفصل بين مجالها (الخاص) ومجال الرجل (العام).

(١) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة تحقيق محمد نديم خشقة ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة ، القاهرة ، ٢٠٠٩م ، ص ٢٥.

(٢) عادل الخضر : يحكى أن ، مقالات في التأويل القصصي ، دار المعرفة للنشر ، تونس ، ٢٠٠٦م ص ٩٣.

كانت الموجة النسوية الثانية قد أطلقت في بداية السبعينات شعار (الشخصي هو السياسي)، وكان هذا الشعار بمثابة احتجاج على الفصل بين المجالين الخاص والعام. وعليه فإن روايات النساء، كما يرى النقد النسوي تعيد التفكير في المسلمات المرجعية التي تشكل مفهوم وحدود الخاص والعام، وذلك عبر دمجهما ليشكلا في النهاية، منطقة جديدة، أو قديمة ولكن يتم التفكير فيها من وجهة نظر مختلفة. وهذا التضييق بين الخاص والعام يكشف عن ثغرات وشقوق في الصورة المتجانسة التي كرستها الرؤية الذكورية، ويمكن من النظر في الهوامش التي تحوي دلالات نصية مسكوتاً عنها. وهكذا يمكن لرواية المرأة أن تقلق الأمن والاستقرار المعرفي الثابت الذي كرسه الخطاب الأبوي ذو النزعة الأحادية. فالسرد يحمل عالماً شمولياً مكثفاً، وتراكم خبراته لا بد أن يخلخل ثبات الخطاب الذكوري المهيمن، مما يعني في النهاية تغيير علاقات القوى، والوصول بها إلى شكل مغاير لشكلها الأول.

لقد أتاحت الرواية للمرأة هامشاً عريضاً لمواجهة التعقيم والتهميش والإقصاء، ولإضافة رؤيتها وتجربتها وخبراتها في المشهدين الإبداعي والواقعي، فالرواية تمتاز بقدرتها على تقديم التجارب الإنسانية غير المعهودة، والخارجة عن الأنموذج والمثال، لأن تاريخ الرواية إنما هو "دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان"^(١). وإذا كان التاريخ قد ظل حكراً على سير الملوك والعظماء فإن الرواية تأتي لتكتب "تلك الحكايات التي يتعالى عنها التاريخ"^(٢). فهي التاريخ المنسي الذي خطه الإنسان المقهور، وابتكار الإنسان الذي لا مجد له واختراع المقهورين للخلود في مملكة الخيال^(٣)؛ فالتاريخ يكتبه

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص ٧٣.

(٢) إبراهيم نصر الله: الرواية وعوامة الذاكرة، ضمن كتاب: أفق التحولات في الرواية العربية، ص ٨.

(٣) يحكى أن، ص ٩٦.

المنتصر ولا خيار لمن لم ينتصر بعد "إلا أن يحتمي بالسرد حتى يدون الحكاية كي لا تُنسى" (١).

ويشير العديد من شهادات الروائيات اللواتي استطعن تحدي القيود من خلال الكتابة إلى أن الكتابة تمثل بالنسبة لهن فعل وجود وحرية ومقاومة. وقد عبرت الروائية رضوى عاشور عن ذلك بقولها: "أكتب لأنني أشعر بالخوف من الموت الذي يتربص. وما أعنيه هنا ليس الموت في نهاية المطاف فحسب، ولكنني أعني، أيضاً، الموت بأقنعتي العديدة الموجودة في الأركان والزوايا، في البيت والشارع والمدرسة، أعني الوأد واغتتيال الإمكانية. أنا امرأة عربية ومواطنة من العالم الثالث وتراثي في الحالتين تراث المؤرودة" (٢).

٥ - الوعي في الخطاب الروائي النسوي .

أدى شيوع نظريات النقد النسوي ومصطلح الكتابة النسوية عوضاً عن الكتابة النسائية إلى ظهور العديد من النصوص والدراسات الداعية إلى تبني خطاب جديد يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسية في الوقت الذي لا ينكر فيه خصوصية التجربة الأنثوية في الكتابة والأدب والثقافة عموماً. وبعد أن كانت شريحة واسعة من الكاتبات ترفض تصنيف أدبها تحت مظلة الأدب النسائي نظراً لما راج بين النقد من محاولات للانتقاص من هذا الأدب ؛ بدأت المرأة، وقد وصلت إلى درجة عالية من الوعي بذاتها

(١) محمد اليوسفي: استكشاف الذات وابتداء ذاكرة المستقبل، ضمن كتاب: أفق التحولات في الرواية العربية، ص ٩١.

(٢) نقلاً عن رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م، ص ١١- ١٢.

الأنثوية والاعتزاز باختلافها، بدأت تركز الحضور الأنثوي في النص. ولم يعد يقلقها كثيراً ما يروجه النقد التقليدي عن الدائرة الضيقة التي يحصر فيها الأدب النسوي مجاله. فغدت النصوص الروائية مجالاً خصباً لثورة الذاكرة الأنثوية ونزيفها، حيث استجاب العديد من الكاتبات، لمقولات النقد النسوي الساعي إلى ترسيخ ثقافة التمايز والاختلاف. لم تعد المرأة بحاجة لأن تسترسل أو تتخلى عن أنوثتها لتصبح كاتبة جيدة، وليست بحاجة للحديث عن تجارب لم تعيشها ليكون أدبها مهماً، وليس المحك هو معالجة القضايا الكبرى والخطيرة من وجهة نظر الرجال.. فمنذ عصور طويلة والرجال وحدهم يقررون ماهية الكتابة الجيدة مع أن ما هو جيد من وجهة نظرهم قد لا يكون كذلك من وجهة نظر النساء، وقد حان الوقت ليكون للمرأة رأي في ماهية الكتابة الجيدة.

يجدر هنا التمييز بين مفهوم كتابة النساء وبين مفهوم الكتابة النسوية. فالأول يعني ما تكتبه المرأة من وجهة نظرها عن المرأة أو عن الرجل أو عن أي موضوع آخر. أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية ملتزمة بقضايا المرأة سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهذا هو الغالب لأسباب مفهوم ومبررة أو من إبداع رجل. وينبغي التأكيد على اختلاف هذين المفهومين؛ فالنسوية هي الأساس اصطفاً مصالح كثيرة مترابطة تعتمد مقدمتين: الأولى هي أن التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال، والتي تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي والثانية أن هذه اللامساواة بين الجنسين ليست نتيجة حتمية للاختلاف البيولوجي، وإنما هي من صنع الشروط الثقافية لذلك الاختلاف. وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجهما المزدوج: فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية التي تشكل وتؤيد اللامساواة. وبالتالي، السعي لمقاومة وتغيير تلك الآليات. ولا يخفى أن

هذه التجربة ليست مشتركة بين جميع النساء فقد يتبناها البعض منهن دون الآخر^(١).

غدت مفاهيم النقد النسوي اليوم ذات أثر كوني، وساعدت تقنيات الاتصال والإعلام في نشرها وتكريسها. والمرأة في المجتمع المحلي بطبيعة الحال ليست بمعزل عن الحراك العالمي من جهة، وحراك المجتمع المحلي من جهة أخرى.

رواية اليوم في مشهدها المحلي، هي ابنة التحولات والمفارقات الكبرى، هي امرأة تعيش اجتماع أشد أشكال المحافظة التقليدية مع أسرع بل وأشرس أنماط التغيير والتحديث المادي التي أعقبت الطفرة النفطية في السبعينات وما تبعها من تحولات سياسية واقتصادية وثورات معلوماتية، وفضاءات مفتوحة، وعالم أصبح قرية كونية تتلاحق فيها التطورات وتتسارع الأحداث. وقد قذفت تلك التغيرات بإنسان هذه المنطقة في قلب عجلة التحديث المتسارعة، فانقلبت أنماط الحياة والمعيشة دون أن تتمكن الأنساق الفكرية والثقافية من اللحاق بها^(٢)، حتى بدا المجتمع وكأنه "يعيش الحاضر بعقل أعد للماضي"^(٣). وفي مواجهة هذه الهجمة التي كان من الصعب أن يستوعبها المجتمع (كونه مستهلك لا منتج لكافة منظومات التحديث سواء أكانت فكرية أم تقنية) بدأ الخطاب السائد كما يحدث في أي مجتمع يشعر بتهديد هويته يتشبث بترائه وماضيه. وهو تشبث يزداد شراسة عندما يتعلق الأمر بشأن من شؤون المرأة المرتبطة بالعرض والشرف والمحرمات التي لا حصر لها. ولذا يتشدد المجتمع في حراستها

(١) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١م، ص ١٠-١١.

(٢) انظر: عبد الله الغدامي: حكاية الحداثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٦٠.

(٣) عبارة لأنطونيو غرامشي، نقلاً عن سليم دولة: الثقافة الجنسية الثقافية، ١٩٩٧م، تونس (الذكر والأنثى ولعبة المهد)، ص ١٠٧.

وإحاطتها بسياسات منيع من الحراسة والوصاية بحيث يراد لها الثبات عند مرحلة تاريخية معينة بينما يتغير كل ما في الحياة من حولها.

وكنتيجة حتمية لتنامي وعي الكاتبة في مجتمعنا المحلي بذاتها الأنثوية ووعيتها بالنفي الذي طالما مارسه الثقافة ضد ذاكرتها وأنوثتها، بدأت تبرز العديد من الكتابات التي تحمل حساسية مختلفة، بحيث تعمل المرأة من خلالها على إعادة الاعتبار للذات الأنثوية المستلبة، والتشديد على إدانة ممارسات القمع التي تمارسها السلطة الأبوية ضد المرأة ووعيتها وذاكرتها.

أحياناً.. تحدث بعض الثورات والانقلابات بلا فوضى ولا ضجيج.. بكتابة دافئة ربما.. بحكاية تتسرب إلى مخادع الصغار أو أحلام الكبار "أحياناً قد تأتيك بعض الأشياء عنوة وتقتحمك.. كالمطر كجيش إصلاح.. فمن ثقبوب صغيرة تسربت بلا هوية مسبقة.. خفيف كالحلم.. لذيذ لذة حكاية الليل في أسرتنا الصغيرة يوم كنا نعشق رائحة الجذات المنبعثة من صدورهن الداوية.. معروقة ولدنة ومفعمة ببقايا عطر قديم ورائحة أفلت^(١).. تنبه الساردة هنا إلى خطورة الحكي، ومفعول الحكايات الصغيرة التي تتسرب إلى ذاكرتنا وتقتحمنا فتؤدي إلى إحداث التغيير.. واستحضار حكايات الجذات هنا له دلالة كون هذا الفعل يشكل إرثاً أنثوياً تعمل به الساردة كتقليد ممتد من الجدة التي تشكل الدعامة الأساسية في بناء وعي الساردة بكيئونها كامرأة تتلقى وتسجل حكايا نساء أخريات.

تلتقط الساردة هنا التفاصيل الصغيرة لليومي والمعيش، وتنسج من خلال تلك التفاصيل حكايا لنساء مقهورات تعيش كل واحدة منهن نفيها الوجودي الخاص.

(١) وجهة البوصلة، نورة الغامدي، ص ١٠.

وترتكز بنية هذا النص على خاصية الثثرة والتكرار في ميل واضح نحو تكريس وترسيخ بعض الصور كي لا تتعرض للطمر في غياهب الذاكرة.. وقد شكل موت فضة أبرز تلك الصور.. موتها الفاجع محتقة بجنينها من رجل زوجت له ليصادر جسدها وينغي عرقها الأسود.. عانت فضة قدرها فكان هذا الموت الأسطوري..

في (الفردوس اليباب) صبا أيضاً تخرج على القانون، وتستمتع لنداء لحظة جنون زينته لها كتبها وثقاتها.. لتلقى المصير الفاجع نفسه.. عملية إجهاض بدائية انتهت بموت بطيء ومر.. وأيضاً تركيز على التفاصيل واليومي، والثثرة، وانسياب تيار الوعي للإيغال في تخوم الذاكرة وإفراغها مما يثقلها.

في كلا الحالتين أنثى تموت.. وأنثى تبقى.. تحكي وتحمي موتها من النسيان.. تبقى في الذاكرة.. ففضة رغم تصريح الساردة بموتها منذ الصفحات الأولى، ظلت حاضرة على امتداد الأحداث بل كانت توجه أحياناً وتنتقد وتبدي رأيها ويسمع صوتها.. صبا كذلك لم تنته حكايتها بموتها، بل بقيت خالدة لتخلد تلك النهاية الموجهة..

كل أنثى معرضة لذات المصير إن هي فكرت في الخروج على القانون.. والكاتبات يعملن من خلال هذه الحكايات الإنسانية على إدانة تلك الوضعيات التي تتعرض لها النساء.. بسيطة تلك الحكايات وساذجة من وجهة نظر النقد التقليدي الذي يطالب المرأة الكاتبة بإذابة قضاياها الصغيرة في محلول القضايا العامة والخطيرة كالحروب والأيديولوجيات والمعتقدات.. لكن الكاتبة تدرك أنها تدون تاريخاً لا يقل خطورة عن ذلك الذي يراد لها أن تلتفت إليه.. هو تاريخ القمع وذاكرة المقاومة وتوكيد الذات في مقابل القوى التي تعمل على هدمها واستلابها.

مما يميز كتابات المرأة هو الانطلاق من هذه القضايا الحميمة باتجاه قضايا الخارج أو القضايا العامة، كما تسمى.. مثلما نجد في وجهة البوصلة حيث لم تغب قضايا

فلسطين وبغداد، وفي جاهلية ليلى الجهني التي انطلقت من قصة حب بين (لين) و(مالك) لمعالجة قضية الطبقة الاجتماعية^(١).

روايات (البحريات) تتكئ هي الأخرى على مخزون ضخ من الذاكرة النسوية، تاريخ العائلة العريقة يحكى من الداخل من حكايا النساء والجواري والعبيد.. هذا الداخل يبنى شيئاً فشيئاً صورة الخارج.. عالم الرجال الذي يبدو متوارياً وهامشياً في الظل.. لكن حكايا النساء تعمل في النهاية على إظهار ملامحه وتشكيل صورته. وهي ليست صورة جميلة أو زاهية في نهاية المطاف فالرجال يبنون أمجادهم على أكتاف الفئات الاجتماعية الأضعف. والساردة تركز على حكايا النساء الغريات القادمات من فضاءات مكانية وثقافية مختلفة، ليتحولن إلى كائنات ينبغي عليهن تبرير غربتهن واختلافهن في وسط لا يعترف بالاختلاف.

(الآخرون).. ذاكرة جسد أنثوي يبحث عن أنه بين رغباته المنفلتة على القوانين والقيم وبين ممنوعات ومحرمات تحاصره وتقوم سدّاً منيعاً دون اكتشافه.. الذي يعني اكتشاف الذات في نهاية المطاف.. فالجسد هو بيت الكائن والطريق إلى الذات يمر أولاً عبر هذه الآلة التي بها تمارس الذات وجودها.. والساردة هنا تعمل ذاكرة اكتشاف الذات عبر الجسد الذي يخوض تجربته الخاصة بين علاقات شاذة شائنة، ومرض يقيده، ووطن يغتال حقوقه وحرية، وعالم صاحب متفلته.. "جسدي خلفني في الوراثة وراح نحو نقطة غير مرئية من حيث أنا باقية، شرع في وضع لوائحه وتنظيماته الخاصة، خطته لما يمكنه أن يحصده في التالي من الأيام، كانت نيته تخيفني لأنها غامضة ومطلقة، وأنا في وحدتي المروعة، ليس لأنني لا أنتمي للعالم، فهذا أنا لا أنتمي

(١) انظر البحريات، ص ٨٥ - الآخرون، ص ٩٥.

إلى أيضاً^(١).. وتدخل هذه الذات في اغترابها ووحشتها وتيهها بشكل يبدو لوهلة أنه سيكون سرمدياً وأبدياً، ولا يخلصها من هذا التيه سوى إيقاظ ذاكرة الجسد التي طمرت في نقطة قصية من الذهن عندما عادت الساردة لغرفة صديققتها ضي، واستحضرت مشهد المرأة، واللحظة التي ظنت أن روحها وذاكرتها قد حبست فيها.. لتنتهي الرواية بذات تتصالح مع ذاكرتها ونفسها وجسدها ومع الآخر، الرجل (عمر) الذي لا يمثل قيمة التصالح مع الرجل فحسب، بل قيمة الآخر المختلف مذهبياً أيضاً، وكأنما هي خطوة في سبيل التصالح مع الآخر/ الرجل، ومع الوطن الرافض لهذه الذات بما هي أنثى، بما هي تنتمي لطائفة مذهبية منبوذة..

بمثل هذه الحكايات الصغيرة.. النازفة.. الشاكية.. تؤسس الساردات ذاكرة إنسانية جديدة..

– في رواية البحریات لأميمة الخميس :

قررت أميمة أن تكون زفرة البداية من هناك من نسوة الخمسينات أرادت أن تغوص في أساس الثقافة الذي جعل للنساء اليوم مساحتهن المحدودة التي تتسع وتضيق بحسب ما يغدق عليها الرجل من كرمه العظيم. إن تتبع شفرات الميلاد السري لهذا الضنك الاجتماعي الذي يحاصر النساء ويجعلهن لا يجدن مقعداً في مؤسسات المجتمع على الرغم من هذا الكفاح الطويل هو عمل أميمة الخميس في روايتها الأولى البحریات، مهم ومؤثر ولا بد أن يثير الأسئلة؟!

(١) انظر البحریات، ص ٩٦.

أسئلة كثيرة تطرحها الرواية وهي تغمرنا في تفاصيل سيرة بهيجا ورحاب وسعاد النسوة الثلاث اللاتي هطلن مثل غيمات على رمضاء نجد.. اقتادتهن المادة مثل النعجات إلى مزرعة آل معبل في جنوب الرياض وعلى حواف ذلك نبتت الصحراويات نائيات من حواف الزمن اللافح بالقيظ والظماً.

تعمل الرواية على تأريخ أحزان المرأة النجدية التي حاصرتها رائحة الطين وسعفات النخيل بنفس الإخلاص التي تؤرخ لحزن القاديات من عروش الزيتون والبرتقال إلى الجفاف والغبار والأشجار التي تهب ثمرًا شحيحًا. كل ما حول المرأة مؤنث لكنه لا يلتفت إلى وجودها لا يمنحها شهادة الحياة عدا الليل حين يجلب إليها رجال يؤون إليها حين يقرصهم جوع الجسد.

تطرح الرواية سؤال النسق العتيد الذي يتناسل حراسه من داخله يتوالدون كي يبقى بشروطه التي تقف بكل جسارة في وجه أي محاولة سافرة لتغييره أو حلحلته من مكانه.

وإذا سلمنا بأن المرأة هي أهم ضحايا النسق فلم لم تنجح في تغيير حالها؟ وهي التي تلد الرجال وترضهم ماء الحياة. تبذل الرواية جهداً كبيراً في إثبات أن المرأة هي حارسة النسق العتيدة.

تبدو أم صالح هي المحور الارتكازي في الرواية ومن خلال بوابتها العظيمة انهالت كل كومات الضوء خاصة وهي تهب جل ملامحها بكل سخاء إلى إحدى أهم ضحاياها لتصون أمانة النسق فبهيجا لا تتحمل أن تنجو سعاد من سطوة ما عانتها هي فتمارس عليها كل الأنماط القمعية التي مورست عليها.

فالبحريات يعاركن النسق النجدي ليس كرهاً فيه بل سعياً لفرض نسقهن على المكان والزمان جئن إلى المكان ولم يقبلن بشروط الاندماج وضياع هوية البحر وسط سطوة الرمال فبهيجا وسعاد ورحاب تمردن بأساليب مختلفة ففي حين اكتفت بهيجا بالخروج من ربة أم صالح وطعامها وأرديتها والشجيرات التي تبثهن في كل ما هو قابل لذلك تجد أن سعاد فعلت مثل ذلك لكنها تجاوزت حين خرجت روحها من سجن الجسد الذي احتبست فيه في منزل المخمور دائماً سعد آل معبل وراحت ترفرف تتوق لضماد تلتئم إليه جراحها فكان متعب المغارة السحرية التي أغدقت عليها وتبلست لها.

أما رحاب فقد جاءت تداوي جروحها... تدفنها في الصحراء تهرب من جرح على الذي غادرها وغدر بها.. وبعد لأي وآخر ينزلق في قلبها عمر الحضرمي ليداوي آخر الندبات في جرحها القديم^(١).

كلهن يأتين للصحراء ليداوين جراح الحياة..

تماماً مثل "نازك" بطلة (امرأة من طابقين) لـ (هيفاء البيطار)^(٢) التي جاءت إلى الصحراء لتداوي هزائم قلبها وتعمل في التدريس..

كلهن نسوة طارئات.. أخذت الصحراء عصارة أجسادهن ووهبت لهن المال والولد.

لكنهن جئن بنسقهن.. لا أجد بينهن وبين نسوة الصحاري فارق كبير في التعامل مع الأحداث ومجرياتها.

(١) البحريات، ص ١٠٣.

(٢) انظر رواية، امرأة من طابقين، هيفاء البيطار، مكتبة الميرا اللاذقية، سوريا، ط ١، ١٩٩٩م.

ظلت بهيجا ورحاب وسعاد يحتفظن بالقشرة من نسقهن الخاص بالقهوة التركية والمعمول والشجيرات الصغيرة.. كلها نسق شكلي أما التمايز الحقيقي عن نسوة الصحراء في القرار والاختيار فلم يكن..

كن فقط يتقن للكسب دون معادلة الخسارة!!...

– الصحراويات ونظرية النشوء والارتقاء:

بدءاً من أم صالح، موضي، شيخة، البندري، منيرة، نوال ست نساء يمثلن أجيالاً مختلفة بدءاً من الخمسينات وحتى نهاية السبعينات... كلهن كن نسوة المكان.. يشكلهن كما يريد هو لا كما تريد كل واحدة منهن...

ليس لهن حياة إلا من خلال الجسد... وسعادتتهن تعلو وتهبط أسهمها وفق قدر الجمال واللدونة التي تتسم بها أجسادهن...

أم صالح غادرتها الأنوثة.. فمنحت مميزات الذكورة...^(١)

وموضي حظها من الحياة عاثر... استيقظ قليلاً من خلال جسد ابنتها البض ووجهها الجميل..

وشيخة.. النهمة للحياة.. الشبقة.. جسدها يدير مؤشر حياتها؟؟ والبندري ومنيرة.. حتى لو تعلمت الأخيرة.. فالنسق يملئ عليها شروطه ويغيب تأثير الكتب الطارئ عليها..

(١) البحریات، أميمة الخميسي، ص ١١٣.

بقيت نوال... وهي بوصلة جديدة تشير من على بعد أن ثمة ارتقاء وبلوغ إلى مرحلة نضج سوي في تفكير المرأة حيث متعب الذي تثق فيه وتتركه لا تفتش في جيوبه بحثاً عن رائحة امرأة أخرى محتبئة في عطفات الثياب.. فهل أذعن النسق أخيراً لنضج نوال.. التي أصبحت امرأة قادرة على العمل والعطاء والتفكير المستقل هي نجحت نوال بعد أن تأهلت تماماً للمشاركة في أن تشارك...

الانتظار لعمل قيادي ظل مفتوحاً في الرواية فهل ترى نوال نجحت.. وهل حصلت على ما تريد وقد بذلت واستعدت لتكون مؤهلة لما تطالب به!.
أسئلة كبيرة تطرحها الرواية.. تنبش في واقع المرأة وتحاكم النسق من خلال الماضي والبدايات.. ومقارنتها في ذهنية المتلقي وأفق تلقيه للأحداث والنهايات.

– المكان والزمان :

اهتمت الرواية بالحيز أكثر من اهتمامها بالمكان والحيز أكثر اتساعاً من المكان... وأعمق...

في محاولة لفهم واستيعاب هذا النسق الذي يلف عباءته على الناس ولا أحد يفكر في أن يرفع يده ليبعد طرف العباءة..

خيمة الصحراء والنخل... والبيوت.. والحكايات السرية.. والجنيات والصلاة.. والحلال والحرام...

والتهجين... وتحسين النسل.. والغياب والحضور.. والزمن الذي يتشعب بطيئاً... رتيباً في حضرة الاستهلاك النزر والجفاف.. كلها جاءت دافعة للحدث والتشابك وقاربت الرواية بين الطعام والجنس وكونهما ثنائية تحفل بها الصحراء دون الغوص في

أعماق الأشياء بل تركها تستمر وتعبها القوافل حتى تدبل الأفواه والأجساد...
المكان والزمان يمثلان شخصية اعتبارية هامة في الرواية.. حيث المكان المثالي
تماماً لإقامة هذه التضادات والتشابهات في العلاقات بين نسوة المعبل وعالمهن القريب...
والزمان مثالي جداً هو الآخر حيث بداية التكوين الإداري الحضري للبلاد
واكتشاف النفط وتطور التعليم...
فكانت رصداً هاماً وتوثيقاً ناجحاً... لسيرة المرأة في حاضرة نجد وكيف تعاطت
مع المتغيرات حولها...
إنها تماماً مثل نظرية النشوء والارتقاء!

– المرأة ومنتعة السرد :

جاءت البحريات مجللة بمنتعة السرد حيث السمة البشرية المشتركة للقص والحكي
والإنصات.
وإن استمر السرد على وتيرة واحدة ولا تتغير ولكنها وتيرة ساخنة تعرفها النساء
جيداً.. إنها شبيهة بسخونة سرد تفاصيل المخاض ولحظات الولادة.. حيث تدار
الحكايات حول الأطعمة الحلوة والدافئة ونسغ إطلالة الموالي.. لا يداوي تعب النفاس
إلا سرد حكاية الولادة..
كانت الرواية تشبه سرد امرأة مثقلة.. وحين تخففت منه جلست إلى ورقها
لتحكي وتحكي..
تلك هي علاقة المرأة بالكتابة..

علاقة مخاض وولادة وبكاء وحروف وكلمات...

وحيث تمثل الرواية كجنس أدبي المتعة في أصلها ثم تعمد إلى صقل وتهذيب النفس ونقل الحياة المعاشة عبر الحكاية حيث ينأى الراوي عن حكايته ويقدمها عبر شخوصه وأحداثهم التي يصنعونها هم عبر خلفياتهم الثقافية والسلوكية..

فإن الراوي هنا موجود وغائب في آن...

لا نكاد نشعر بوجوده إلا من خلال رصده الدائب لكل شيء وأي شيء في نخيل آل معبل.

وهو كما لو كان واحدة من جنيات أبو دحيم اللاتي يدهمن المكان ليساعدن بهيجا في وحدة ليلها.

كان بإمكان الرواية أن تفتح باب الآخر بشكل أكثر اتساعاً فقد جعلته مواردًا حيث الحديث عن مريم الحبشية المسيحية التي تخفي صليبيها تحت ثيابها.. كدلالة على غياب الحرية الدينية ليس ممارسة فقط بل وحتى رفضها كوجود.

بينما تغير الأمر قليلاً مع تغريد ولكن الرواية لم تتوقف عند ذلك طويلاً!

الصحراء ولغة العشق الصامتة..

كل اللغات تغيب في الصحراء وتبقى لغة الجسد... والرواية تضرب على وتر العلاقة بين المرأة والرجل وفق الرغبة وشروطها..

عمر الحضرمي ورحاب..

الطبيب السوري والبدوية..

سعاد ومتعب...

ولكن رغبات مؤججة بعشق الجسد حيث الأرواح لم تتلاقَ متعب وسعاد كان
بإمكانهما أن يمثلًا علاقة مختلفة لولا أن متعب اكتشف أمام جسد سعاد أنه رجل مثل
كل الرجال!!

صالح الذي أحب بهيجة.. كان يمثل آلهة الحب الصامت.. التي تجوب الصحاري
وتبث للعشاق لغتها.. وتمهد لهم الطريق.. تلو الطريق!
لكنه عشق مسائي مجلل بالظلمة.. يغيب بمجرد مجيء النهار!!

– ملاحظات:

الراوي متعاطف في حكاية رحاب وسعاد مع البحر وثيمته حتى أن أبناء عمر
الحضرمي ورحاب الشامية مخلوقات جميلة نادرة تربط اليمن بالشام.
لكن الحديث عن مخلوقات صالح وبهيجة كانت هجيناً منفراً!!
الشرفات في الشام ينبت فيها الأخضر بتلقائية... بينما النخل في الصحراء لا
يوحي إلا بمزيد من الجفاف والانتظار!!
الرياض وهي مستيقظة من لعنة الموات الصحراوي.
الرواية غنية بالشفرات السرية والإيحاء والتناص الأسطوري والخرافات وهي
من متلازمات عالم النساء السري...
فأثير المذيع وبرامجه والارتباط السري مع الحدث.
الأساطير والجنيات في حكاية رحاب وعلي.
ذا النون وغيرها تعطي إيحاءً لعالم المرأة الغيبي!

غياب الرجل... فهو صانع النسق في النهار... ومحطمة والباكي على إطلاله في المساءات.

ويمثل ذلك صالح ومتعب..

وسعد آل معبل..

ويمتلك الرجل الحق في صنع كل شيء وهدم كل شيء في آن.. كتركيز على هشاشة الصنع والمصنوع!

تتسم الرواية بقدر من اللغة الشعرية.. وحدثية البناء حيث التلاعب بالزمن والتأخير والتقديم..

فبهيجا تحدثنا في أول الرواية من مشفاها الخارجي بعد أن عبرت سفينتها كل شطآن الحياة..

ثم تعود بهيجا صبية وأمًّا وامرأة تكابد الحياة... وقد أتقنت الكاتبة هذه التقنية السردية عدا موضوع واحد.

حيث انتقال الحديث المفاجئ من حكاية سعاد إلى بهيجة دون رابط أو إشارة أو دلالة!!

الرواية تعد تمثيلاً مهماً للخطاب النسوي الذي يكشف عالم المرأة من الداخل بغية إصلاحه بالمكاشفة.. وسمات اللغة والتفاصيل النسوية.

ظهرت عدة أخطاء في الأسماء مما أحدث ارتباكاً لدى القارئ وانقطاعاً لمتعة السرد وهي للأسف كثيرة ومنها:

لم تنوع الكاتبة في تقنيات السرد وسيطر الراوي العليم على أجواء الرواية الذي يكشف كل شيء في الداخل والخارج مع أنه غير موجود البحرديات (علامة هامة).
بلا أدنى تحيز.. تعد البحرديات علامة هامة في تاريخ الرواية المحلية... ليست النسائية وحسب..

وهي رصد تأريخي مهم لمرحلة نسوية كانت ستتدثر لولا عناية الكاتبة بها فشكراً لأميعة الخميس التي وهبتنا متعة سردية هائلة في روايتها (البحريات).

٦ - حرية الحركة في السرد النسوي:

إن قانون "التداعي الحر" (Free Association) هو أقرب إلى بناء السرد النسوي من قانون التسلسل المنطقي؛ إذ حول السرد مساره من نسقه المؤلف الذي تتحرك فيه الأحداث والشخص حركة أفقية تسلم فيها المقدمات إلى النتائج ويتحكم فيها التسلسل الزمني إلى حركة رأسية تتعمق هذه الأحداث وتلك الشخص ومن ثم أخذ السرد بعض الحرية في الحركة الترددية إلى الوراء والأمام وأخذت الشخص نوعاً من التبلور الذي يتابع الظاهر والباطن على حد سواء^(١). والتداعي الحر يعني به الفيضان الذهني والتذكر الحر الطليق من قيود الزمن وهذا يجعل الكلمات تظهر بعفوية من دون تكلف و"هناك ثلاثة عوامل تنظم التداعي وهي أولاً الذاكرة التي أساسه، وثانياً الحواس التي تقوده، وثالثاً الخيال الذي يحدد طواعيته"^(٢).

(١) ثقافة النسق (م.س)، ص ٤٣٢.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب،

٢٠٠٠، ص ٨٤-٨٥.

تعد رواية (الوارفة) (لأميمة الخميس) نوعاً من أنواع الرواية السَّيرية التي تحدد ماهيتها وطابعها فهي لحظة استرجاعية طويلة لحياة البطلة (الجوهرة) وهي في طريقها إلى مستشفى الجيش حيث تعمل مستعرضة أثناء ذلك قضية روايتها الأساسية وهي نعمة الرثاء نحو الذات والانتقاد الاجتماعي الناظم حول القيم والمساواة التي تتعرض لها البطلة كما صرخت بذلك "عند بوابة مستشفى الجيش اتفق الجنود عند البوابات على مخاطبتها هي وسائقها بلغة تقتصر على الأصوات والصغير دون الكلمات.. ياهيه.. يا هو يا أنت.. يا رفيق هي وسائقها لا يستحقان امتياز التخاطب بالمفردات ويكتفي الجندي بالأصوات. والطققة.. تقاوم الفكرة السلبية داخل رأسها سريعاً لن تجعل الأفكار المستفزة حول القيم والمساواة تقتات أعصابها كل يوم"^(١).

والسبب الأساسي لدي في الوصول إلى نتيجة أن الرواية تتراوح بين مستويي روايات (بدرية البشر) (هند والسكر) وقماشة العليان (عيون قذرة) (فالوارفة) تغلب عليها المباشرة الأيديولوجية التي ما يشبه خطبة جمعة ليبرالية أو مواظ ليبرالية مع طرح مباشرة للطرح (القشري) لبدرية البشر في روايتها (هند والعسكر) والطرح الرثائي (لقماشة العليان) في روايتها (عيون قذرة). فقد ركزت أميمة الخميس عالمها الروائي في قضية المرأة مما جعلها عرضة للتكرار مع اعتبارها رواية غير مملّة كما يمكن أن تكون مسلسلاً درامياً اجتماعي خليجي حول نضال المرأة الخليجية من أجل تحقيقها ذاتها وتقديرها لها إلا أن هناك بعض الأخطاء التي تم رصدها وهي كالآتي.

الكاتبة أميمة الخميس بدأت قصة ثم كتبت الرواية وملاحظة أن النص القصصي القصير يسهل على كاتبه ملاحظته والدقة في التعامل مع ما فيه من معلومات. وأما النص الروائي فهو يقوم على سلسلة من المعلومات يجب على الكاتب الروائي أن

(١) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى، ط٢٠٠٨م، ص٢٩٠.

يراجعها بضع مرات ليتأكد من صحتها ولكيلا تتسبب لعمله في أخطاء مميتة قد تحيل إلى معرفة الكاتب نفسه أحياناً وقد تحيل إلى ما هو أسوأ وهو احتمال المقصودية بخاصة إذا كان الخطأ المعرفي يوحي بأن السبب في الوقوع فيه هو سبب أيديولوجي من ذلك على سبيل المثال.

غياب المعلومة الطبية في الرواية إلا بشكل نادر جداً في حين أن (الجوهرة) الشخصية التي تدور حولها الرواية هي طبية في أمراض الغدد فلم تعرض لأي حالة مرضية سوى حالة السائق (بابلو) الذي أصيب بسرطان في جهازه التنفسي وعولج بالعلاج الكيماوي. أمّا ما سوى ذلك فالرواية مشغولة طيلة أوقات دخول المرضى بافتتان المرضى بالبطلة ومحاولتهم معاكستها أو ملامستها أو التفوه بعبارات نابية تجاهها وهذا ما يعكس عدم بذل الكاتبة جهداً معرفياً فيما يتعلق بالتخصص الذي اختارته لبطلة روايتها. الخطأ في نقل آية قرآنية مرتين (ص ٢٤) لكن الشيخ المصري قال لها بصوت عميق.. أخواتنا يتجسدون أحياناً في هيئة بشر أو شجر لعله فتح مبین وكشف للبصيرة يا ابنتي خصك الله به – لا تقصص رؤياك على أحد فيكيدوا لك".

والصواب للآية : "لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيدا" (الآية ٥ : سورة يوسف).

ورد خطأ آخر في ص ١٤٣ الرواية "كانت تردد الآية : "واحلل عقدة من لساني ليفقهوا قلولي"^(١). والصواب ﴿وَأَحْلَلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي ﴿٢٧﴾ يَفْقَهُوا قَوْلِي ﴿٢٨﴾﴾ (سورة طه).

(١) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى، ط ٢٠٠٨م، ص ٢٤

في (ص ٢٤) السابقة خطأ معرفي في زعم الساردة أن من علماء مصر من اعتبر الأطياف التي تراها دليلاً على ميزة خاصة بها حيث حدثها إخواننا يتجسدون أحياناً في هيئة بشر أو شجر لعله فتح مبين وكشف للبصيرة يا ابنتي خصك الله به لا تقصص رؤياك على أحد فيكيدوا لك وأكثر من الأذكار وقد جاءت بهذا الرأي في الرواية في مقابل التلويح بقسوة الرأي السلفي في مسائل العلاج عن طرق الرقية الشرعية.^(١)

في ص ١٦ "ظلت قارورة سيد - التفاح الخضراء تشعرها بالبهجة والأناقة ليلة زواجها الأولى تناولوا العشاء في المطعم أسفل فندق الأنترونتنتال، الذي ينزلون فيه قدم لهم النادل عصير سيدر مع ماء (بيريه) الفرنسية وقطع تفاح وليمون أسماه سعودي شامبين"^(٢). فعصير سيدر كان رمزاً للحضارة والذوق والوجاهة والتمدن وهو ترف انسدل حول البطلة.

في صفحة ٢٨ الادعاء بأن سبب تفوق الطالبة الحجازية في مواد الطلب راجع إلى أنها نشأت في بيئة لا يوجد فيها فصل بين الرجال والنساء وهي البيئة الحجازية حيث تختلط مجالس النساء بالرجال والحقيقة غير ذلك حيث أن المجالس الحجازية لا يوجد فيها الاختلاط "تقول الروائية "كاريمان حينما تذكر تشخيصاً للحالة وتلمح بريق السخرية في أعين الاستشاري وبعض الطلبة كانت تستفز وتتحفز وتقاتل وتطلب تفسيراً وتراجع إلى المراجع ومن ثم تأتي بتحليلها معها لاحقاً لربما لأهل كريمان في الحجاز مجالس نساء ورجال مشتركة وربما تصيح أمها في وجه أبيها مطالبة بحقوقها"^(٣).

(١) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى، ط ٢٠٠٨م، ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٦.

(٣) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٨م، ص ٢٨.

وهناك خطأ معرفي آخر في ص ٥٧ حين تقول الروائية "بعد صورة الأشعة قالت لها الطبيبة عندك تليف في الرحم هذا التليف يجعل حملك في المستقبل في غاية الصعوبة وإذا زادت عليك دماء الدورة الشهرية أو شعرت بآلام في أسفل بطنك أو دوخة ونقص في الوزن.. لابد أن تراجعيني..."^(١).

فالرواية تقول أن أم البطلة التقطت أشعة للرحم في مستوصف عادي قبل أكثر من بضعة عشر عاماً من زمن كتابة الرواية وهذا خطأ مضرّ بالرواية حيث أن الشخصية البطلة فيه طبيبة.

وفي صفحة ١٠٤ خطأ فقهي حول أخذ الزوج نصف المهر من زوجة دخل بها وفيه إعادة الجوهرة المهر كاملاً (لطلال الدّب) بعد أن طلقها حتى خاتم سنغافورة، وفيه تم التصريح بذلك مع أن الصحيح في المعلومة أن المرأة إذا قبضت المهر ولم يدخل بها زوجها فمن حقه استعادة نصف المهر ما لم تعف عنه. تقول الروائية "هل كانت تريد أن تغيظ طليقها؟ الذي أعادها للموزع بضاعة نصف مستعملة عندما قالت أختها (رقية): ياخذ نصف المهر فقط لأنه دخل بك. واستعادة ظلال تلك الليلة رائحة عرقه التي ظلت فوق الشراشف طوال الليل، دماؤها وانتحابها وترددها طوال الليل على الحمام ومن ثم خرجت لتجده قد نام"^(٢).

وفي صفحة ١٣٦ خطأ معرفي أيديولوجي، يتحدث حول أن أهل المسجد يعترضون لأي السائق النصراني النجس يقود مكفولة للمسجد مع أنه لا يحاول دخول المسجد وإنما ينتظر سيده حتى يخرج. كما في الصفحة أيضاً خطأ معرفي حيث تقرر الرواية أن أهل الرياض يسرعون بالسيارات ويتسببون في الحوادث لماذا؟ لأنهم غير

(١) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٨م، ص ٥٧.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٤.

سعداء ولماذا بالتحديد؟ لأن الرجال لا يرون النساء هكذا كتبتهن ، الرجال المرأة لمن تتزين وتتباهى هذا سبب السرعة في الرياض.

وفي صفحة ١٥٣ خطأ معرفي أيديولوجي آخر وهو أن الداعية تنهي الفتيات عن لبس الستيان وهذا غير صحيح لأن أكثر السعوديات يلبسن الستيان سواء كن محافظات أم غير محافظات فالمحافظات لا يلبسن الضيق ولا القصير ولا الشفاف. تقول الروائية لبعد أن شعرت بأن (حصّة المريض) توبخها هي شخصياً وحدها وتطلب من جميع الحاضرات أن يرتدين ثوباً واحداً مشابهاً لثوبها بلا خصر أو ستيان لكن النصيحة الوحيدة التي استوقفتها هي قولها لا تبدي إعجابك أمامه بأي من الرجال في العالم عدا علماء الدين ، همست في أذن رقية عابثة : ماذا عن أبطال المنتخب؟^(١).

كما أن الرواية فيها من الافتعال والتكلف عبر الأحداث العامة ومن هذه الافتعالات أن الجوهرة البطلة تمنّت لو أن زوجها طلقها ؛ لأنه لم يصحبها لإحضار ملابسها من بيت والدها ولأنه نام في الطائرة ولم يحدثها. وأن الجوهرة أيضاً فرحت بزواج أختها لكيلا تضطر إلى أن تبرر لها لماذا لم تنضم معها إلى القسم الأدبي بدلاً من العلمي. كما نرى التكلف والافتعال في زوجة الطبيب (بدرية) تراجعت عن الزواج منه لأنه بدأ في تربية ذقنه. وأن أخا الجوهرة عبد الرحمن تزوج ليعوض عن أمه المتوفاة. وأن الجوهرة في صفحة ١٠٠ أحضرت قوارير خاصة لتملأها بالدموع ولتحضرها لتفرغ فيها دموعها إذا توفيت والدتها أو تزوجت أختها أو خلافه ثم تكتشف الطيبة أن الدموع لا تملأ القوارير فتبدأ في ملء أوعية أقراص الأدوية بدموعها لكنها لا تمتلئ أيضاً.

(١) الوارفة ، أميمة الخميس ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، ٢٠٠٨م ، ص ١٥٣.

في رواية (الوارفة) تحاول الكاتبة أميمة الخميس أن تكتب روايتها بأسلوب الراوي العلوي المحايد لكن الراوي في الحقيقة ليس سوى مونولوج عالٍ مصاحب للأفكار والقناعات الخاصة بالشخصية الأساسية في الرواية ويصاحب ذلك تنميط سافر للشخصيات فالأشخاص الذين تحبهم الجوهرة يؤمن الراوي على جمالهم وتحضرهم وذكائهم، والأشخاص الذين تكرههم يقدمون الراوي بصورة بغیضة ومحتقرة فمثلاً (الجوهرة سمراء) لا تستطيع العين أن تلتقط فيها أي عيب (وأديان) صديقتها شجرة التفاح أو سيدة الفواكه ولا بد أن تكون رائعة الجمال فائقة التحضر حاضرة النكتة عامرة بالتأمل والإيحاءات الثقافية. لكن زوجها طلال الذي لم يمنحها الحب يجب أن يكون بديناً بل يجب أن يسمى بالفقمة الرمادية وأن تساورها بشأنه الكوايس وزوجة أبيها سارة التي اقتحمت منزلها سول تلقب بقطعة الخطب وسوف تسيء إلى نباته بل سوف تخونه مع عابر سبيل ومعلمة التدبير السحلية، والطبيب الاستشاري أبو بطيخة وزوج (هند) مفتاح علبة الصلصلة والطبيب البدوي الذئب وذو الأظلاف والمخالب، والطبيب اليهودي هو الضفدع الذي يبول على يدي البطلة و(عبيد) الذي يحبها مثل الكلب لأنه حيوان أليف ومطيع^(١)...الخ.

وهذا ما جعل القارئ، لا يستطيع أن يستجلي بطريقة حرة آفاق هذه الشخصيات، حيث أن طبيعة تقديم الراوي لها جعل منها شخصيات منتهية وغير نامية وغير قابلة للاكتشاف، وهذا التواطؤ ينم على عدم قدرة الكاتبة على التمييز بين الراوي وبين الشخصية التي تتحدث بمونولوجها الخاص وعلى تداخل المونولوجين رغم أنها تقدم الراوي على أنه يعكس ذلك ما جعل الراوي يتواطأ، ويتماهى مع شخصية البطلة، فالمعاكسات من قبل زوجة الأب تنهدات وأصوات خفية، وحينما

(١) الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٨م، ص ١٥٤.

تدخل حبيبها فإنها تنكشف ويفتضح أمرها ويهدم بيتها ، وتُطلق وتطرد أما (الجوهرة) فمكالماتها إنما هي شراك ناعمة لجلب الزوج وعندما تستضيف حبيبها البدوي في البيت وعبر بوابة زوجة الأب فإنها تحكي له قصة خيانة وإنما مغامرة حب عذرية. ومن هنا فإنه لا يستغرب أن تكون الأفكار في الرواية مؤدجلة وتقدم أفكارها ومواضيعها على أنها غير قابلة للنقاش فيما يشبه خطابات وعظية انفتاحية فالنقاب في نظر البطلة يعد شرطاً عائلياً قسرياً لتكون عفيفة. وغطاء الرأس يمثلها كراهية في كندا وجسدها يعد غرفة حبيسة لا تتعرف عليه إلا في (تورنتو) ورجال الهيئة هم شرطة الفضيلة ، وعندما يقاس تطور المجتمع فإنه يجب أن يفتخر بتعلم أطفاله الموسيقى ، ويجب على الرجل أن تتقدمه المرأة في المصعد وأن يفتح لها الباب كما تحرص في الجندرة المضادة إلى تصوير جميع الرجال بأنهم مغازلون محترفون يطاردون وراء هذه البطلة التي لا ترغب في أي منهم ، ولا تبرير لذلك لدى الراوي ولا البطلة سوى هرمون التستسترون وزواج (أدريان) الكندية ناجح ؛ لأنها صادقت حبيبها قبل الزواج وأما زواج الجوهرة فهو فاشل ؛ لأنه اختارها عن طريق أهلها ولأنه أخذها من سوق النساء إلى غير ذلك. من الأنماط الخطابية الوعظية ، التي تنحصر في محاولة المرأة إلى تقدير الذات.

٧ - المتمرد في السرد النسوي :

لاحظنا أن حركة السرد النسوي قد أعطت لنفسها كل هذه الحرية ، فإنه من اللازم أن يتخلى السرد النسوي عن العقلية الصارمة التي تجعل النص منغلقاً على نفسه فإن "المخيّلة السردية تحل بكل طاقتها على الإيهام وبكل قدرتها على اختراق قوانين الوجود تحل محل العقل في كثير من مفاصل النص ليتمكن السرد من تقديم رؤياه المأمولة أو المنتظرة ومن ثم يكثر في النص الأحاديث النفسية وأحاديث المناجاة إذ

لا تجد الذات الأنثوية غير نفسها لتحاورها مادامت لغة الحوار مع المحيط متوقعة^(١). فالحديث عن العلاقة بين الواقع والتمثيل في الإبداع السردى النسائي هو حديث عن علاقة جدلية بين الواقع وما يحبل به من قضايا اجتماعية وتحولات ثقافية من جهة وبين الإبداع باعتباره منتوجاً متخيلاً لا يمكن أن يقوم إلا على قاعدة واقعية اجتماعية من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمثيل لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء أو ترتيب الصور والحكايات ؛ لأنه بقدر ما يورط الذات الفردية في عملية إنتاجه بقدر ما يتجاوزها ليلتقي باعتبارات ما يسميه "بول ريكور" بـ"التمثيل الاجتماعي"، وهناك تدخل لعبة التحرر والدمج أو الاختلاف والتطابق سواء كان ذلك على صعيد الثقافة الوطنية أو على مستوى الأدب الكونى^(٢).

فالتمثيل يمكن أن يعمل على تكريس الوضعية الاجتماعية القائمة أو على تجاوزها، ومن ثم فإن طبيعة تعامل المبدعة مع الواقع بكل أبعاده تؤثر بشكل أو بآخر في صياغة تمثيلها الإبداعي، وبالتالي في درجة تميز هذا الأخير.

إذ لا شك في أن فعل التمثيل يلعب دوراً جوهرياً في تكريس الواقع أو إعادة تشكيله من جديد، وقد نبه العديد من الدارسين إلى هذه المسألة، فـ"وليم جيمس" مثلاً يعرف فعل التمثيل بكونه "القوة التي تستعيد نماذج أو صور الإحساسات كما كانت في الأصل، وهو ما يسميه بالتمثيل المستعيد، والثانية مجمع عناصر متباينة من إحساسات

(١) ثقافة النسق (م.س)، ص ٤٣٢.

(٢) محمد نور الدين أفاية: "التمثيل والتواصل"، (مفارقات العرب والغرب)، دار المنتخب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ٩.

مختلفة لتأليف مجموعات جديدة وهو ما يسميه بالتخيل المؤلف أو المبتكر^(١). والتخيل باعتباره نتاجاً ملموساً لفعل التخيل "يمثل مستوى تعبيرياً يكشف تجليات الجسد وصيغ اللغة وأشياء الواقع، وهو بقدر ما يجمع بينها، أي بين الجسد واللغة والواقع، فإنه يفصل بينها؛ لأن التخيل يتميز دوماً بالتوتر، سواء في اتجاه توظيف إرادة للقوة أو في أفق الانطلاق والتحرر..^(٢) ذلك أن التخيل يعد أداة سحرية يلجأ إليها الإنسان لتوسيع الهوية بين الشيء كمرجع، وبينه كحضور في بنية ثقافية ما، أي بين الشيء كما هو وبينه في هذه البنية المنقول إليها عب وسائط متباينة^(٣).

في ضوء التعريفات السابقة يمكننا القول: إن ما تتخيله الروائية مثلاً، وإن كان مشروطاً بالتعامل مع معطيات الواقع لا ينحصر في استعادة الصور الماضية بل يقوم أيضاً بتأليف وابتكار أشياء جديدة.

الأمر الذي يجعل من الحديث عن علاقة الكتابة الروائية النسوية المتميزة بالواقع حديثاً عن محاولة لخرق ما تراكب في الذاكرة العربية من تصورات حول المرأة ومن ثمة فإن خصوصية الكتابة الإبداعية النسائية ترتبط أساساً بالجانب التاريخي والوضع الاجتماعي، وبقدرة هذه الكتابة على محاورة قضية المرأة انطلاقاً من منظور مخالف للخطاب السياسي أو الأيديولوجي، أي من منظور إبداعي خلاق.

فظاهرة ارتياد المرأة العربية لعوالم الكتابة الإبداعية السردية ضمن سياق الحقل الأدبي العام وصراعاته وتحولاته هو ما أضفى على هذه التجربة طابع الخصوصية،

(١) الحسين الحايك: "الخيال أداة للإبداع"، مكتبة المعارف، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٥.

(٢) محمد نور الدين أفاية: "التخيل والتواصل"، مرجع مذكور، ص ٨-٩.

(٣) عبد النبي ذاكر: "الواقعي والتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أغادير، ١٩٩٧، ص ٢٦.

وجعلها وسيطاً في صوغ أسئلة مختلفة. ومن أهم تلك الأسئلة التي تساهم كتابة المرأة العربية في صوغها سؤال الذات الفردية، ووضعها الاعتباري داخل المجتمع العربي. ذلك أن الكتابة الإبداعية تقتضي التباعد عن الخطابات التعميمية ذات النبرة الجمعية التي تستهدف تأطير المجتمع ولحمه وإبراز السمات المشتركة التي تتيح التعايش لأفراده وتنظيم صراعاتهم^(١).

فليس عن طريق الشعارات والخطب السياسية والتمويهات والأيدولوجية تشكل الرواية أو تحقق أثرها في المتلقي بل إن "الكتابة بمختلف أجناسها وأساليب تعبيرها تشكل مجالاً غنياً للعمل التخيلي، وهو بدوره يمكن أن يخلق فرصة للحوار الثقافي أحياناً، أكثر مما يمكن أن يوفره اهتمام عقلاني صارم، فالكتابة بوصفها تجلياً للمخزونات الواعية واللاواعية لجسد الكاتب، هي في مبدئها نداء متميز. كما أن النص المكتوب يمثل دعوة للقاء بين متخيل الكاتب والقارئ المفترض الذي هو بدوره سيقراً من منطلق متخيله الرمزي الخاص"^(٢). وبقدر ما يعرب القارئ عن تفاعله الإيجابي مع النص بقدر ما يتم تجاوز نقائص الواقع وتكريس السلطة الثقافية للإبداع على مستوى القراءة أيضاً.

إن التخيل بما هو فعل اكتشاف وتجاوز لحدود الآن والهنا، يمنح للروائية إمكانيات لا حصر لها لبلورة متخيلها الإبداعي، واستعادة توازنها المهتدة باختلال العلاقات الاجتماعية النمطية التي تحول دون السماح للمرأة بالتعبير عن رغباتها أو الاختيار الحر لمصيرها، وذلك نتيجة للتأثير الكبير الذي تمارسه البنس الثقافية

(١) محمد براءة: "المرأة والإبداع في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية"، مجلة "العربي"، الكويت، عدد ٥٤٣، ٢٠٠٣، ص ٨٦.

(٢) محمد نور الدين أفاية: "التخيل والتواصل"، ص ٧-٨.

والاجتماعية التي كانت تجعل من المرأة سلعة خاضعة لمواضع السوق العائلي والأعراف التي حددت التعامل مع المرأة في قوالب ومسارات نمطية متوارثة. زيادة على ذلك فإن عمق الرؤية الاجتماعية والثقافية على مستوى الكتابة السردية عمومًا، والنسائية منها على وجه الخصوص يظل رهينًا بمدى صقل موهبة المبدعة بالدراسة والبحث، وأيضًا بمدى وعيها وبمستواها التعليمي والثقافي. ولعل هذا ما دفع الناقدة رشيدة بن مسعود إلى الحث على ضرورة الرفع من جودة تعليم المرأة لأن الإبداع - في رأيها - يرتبط "بالواقع التعليمي الذي يمثل أهم الشروط التي تساهم في بلورة الوعي الثقافي الذي تعتبر الكتابة الإبداعية أسمى صورته"^(١).

كما يذهب الناقد حميد حمداني إلى القول إن قضية الكتابة النسائية تفترض التركيز على "الفئة النسائية المثقفة التي تعاني مثل غيرها من الشرائح النسائية من سلطة المجتمع ذات الطابع الذكوري. ولكنها تواجهها بوعي خاص أحيانًا، متوسلة بالكتابة كأداة لإثبات هوية الذات وتميزها"^(٢).

وكلما انصهر الإبداع الروائي بالتجربة الذاتية للمرأة المبدعة بكل إحباطاتها، وأيضًا بكل إنسانيتها التي تستلزم من الكاتبة محاكمة واعية للعلاقات القائمة بين الرجل والمرأة، إلا وكانت رؤيتها الفنية للوجود أعمق. ذلك أن البوح الإبداعي بأسرار الأنا الأنتوية لا ينحصر في العاطفة والجسد ولا يمكن أن يتم في معزل عن كشف مواز لمختلف تمظهراته في علاقتها بالآخر مما يساعد على اعتناق الذات الكاتبة والمتلقية على حد سواء؛ ليجعل الإبداع حرية وانطلاقًا نحو عوالم تخترقها الذات المبدعة لتمرر

(١) رشيدة بن مسعود: "المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف"، أفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٤، ص ٤٣.

(٢) حميد حمداني: "كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار"، الدار العالمية للكتاب، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢٤.

عبرها منظوماتها القيمية والجمالية. ففي جميع آداب الأمم المحدثه وجد روائي (أو روائية) اتخذ من العلاقات بين الجنسين والموقف من المرأة معياراً وقاعدة لتربية الإنسان الجديد، كما أنه في البلدان المتخلفة لا تعد مثل هذه الرواية تربية فحسب بل نهضوية أيضاً. إذ في هذه البلدان التي إليها انتمأنا، يمثل تخلف المرأة وتخلف الموقف من المرأة معلوماً أساسياً وعلة أساسية في آن معاً لواقعة التخلف. وكل إشكالية نهضوية لا تجعل من المرأة ومن الموقف منها محوراً من محاورها تبقى إشكالية ناقصة وعاجزة^(١).

ظاهرة ارتياد المرأة العربية لعوالم الكتابة الإبداعية السردية ضمن سياق الحقل الأدبي العام وصراعاته وتحولاته هو ما أضفى على هذه التجربة طابع الخصوصية وجعلها وسيطاً في صوغ أسئلة مختلفة. ومن أهم تلك الأسئلة التي تساهم كتابة المرأة العربية في صوغها سؤال الذات الفردية، ووضعها الاعتباري داخل المجتمع العربي.

ويظل الرهان قائماً على المرأة المبدعة قصد الكشف الفني عن الأوضاع المأساوية للمرأة عموماً وتصوير البديل المحتمل والمرغوب فيه على مستوى خدمة قضايا المرأة. والكتابة بهذا المفهوم لا تفجر المسكوت عنه وتدفع بالمتلقي إلى التفاعل الإيجابي مع صدق التجربة الفنية للمبدعة فقط بل وتعمل أيضاً على تجاوز الصورتين الفئيتين النمطيتين للمرأة/ الشيطان، والمرأة/ الملاك، اللتين دأب الأدب الذكوري المتطرف على حصر المرأة في إطارهما.

وإذا انطلقنا من الرأي القائل بأن قضية المرأة في مجتمعا العربي لا تنحصر في كونها قضية جنسية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية فحسب وإنما هي قضية

(١) جورج طرايشي: "رمزية المرأة في الرواية العربية"، دار الطليعة، بيروت، ط ١١، أيلول (سبتمبر)،

اجتماعية اقتصادية سياسية جنسية^(١)، فإن محاولة الدفع بها عبر الكتابة الروائية - باعتبار هذه الأخيرة إسهاماً إبداعياً في مشروع التحرر والتجاوز - يتطلب من المبدعة عدم التركيز على جانب وإهمال آخر لكي تفتح قضيتها على مجمل القضايا التي يحبل بها المجتمع، كما أن الكاتبة لا ينبغي أن تظل عند حدود الرضا باستدعاء قضيتها أو قضايا المجتمع.. دون أن يكون ذلك مرتبطاً بحس إبداعي وجمالي عميق، وبحث فعلي في الكتابة ذاتها تنظيراً، وإبداعاً، ونقداً، حتى تتمكن من إظهار القيم الفكرية والفنية للرواية النسائية، وكذا إضافة نماذج إبداعية نسائية متميزة إلى رصيد الرواية العربية بغض النظر عن مدى حضور التمايزات الجنسية في الإبداع الروائي النسائي؛ لأن هذه الأخيرة بدورها تظل عالقة ومتفاعلة مع باقي مكونات شخصية المرأة المبدعة باعتبارها كلاً لا يتجزأ.

ذلك أن احترام المبدعة لآليات اشتغال التخيل السردي عموماً، وانفتاح محكيها الروائي النسائي على مجموعة من القضايا والمواضيع التي كانت لفترات طويلة تقتصر على الرجل، يمكنها من جعل إبداعها دليل حياة ووجود، وحقيقة كينونة مادام هذا الأخير يتيح عبر التخيل والأساليب الفنية والرؤى الجمالية الاكتشاف المتجدد للذات وللآخرين وللعالم.

أما الأعمال التي ظهرت فيها سمات التوجه إلى ذاكرة التخيل السردي فإن ذلك يشمل عدداً قليلاً من الروايات وآخر من القصص القصيرة وخاصة مع بدايات المرأة السعودية في كتابة الرواية مثل روايات سميرة خاشقجي، ورواية "غداً سيكون الخميس" لهدى الرشيد، ورواية "البراءة المفقودة" لهند باغفار، ورواية "غداً أنسى" لأمل شطا، ورواية "عفواً يا آدم" لصفية عنبر، بالإضافة إلى روايات نادرة اتجهت هذا

(١) سوسن ناجي، "المرأة في المرأة"، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩، ص ١١.

الاتجاه العاطفي، وخاصة في مرحلة التسعينيات مثل روايات قماشة العليان، وسنأخذ مثالين لهذا التوجه بالتفصيل، وهما رواية "بريق عينيك" لسميرة خاشقجي، ورواية "غداً أنسى" لأمل شطا. وتدور أحداث رواية "بريق عينيك" في إطار رومانتيكي متخيل موضوعه الرئيسي الحب الذي يجمع بين البطلة شروق وشخصيتين رئيسيتين تتنازعان قلبها بدءاً بالعشيق (الأسباني كارملو)، ثم الحبيب الغادر وليد، وانتهاء بالحبيب الأول (كارملو) الذي أصبح يدعى حازم بعد مصادمات عجيبة مرت به، أولها تعرف البطلة عليه أثناء استراحة الطائرة في أسبانيا، وبحكم عملها مضيغة وإجادتها اللغة الإنجليزية والفرنسية؛ تتطور العلاقة بينها وبين هذا الشاب الأسباني في (كالب) إحدى المدن الأسبانية أثناء تبادله مشاعر الحب التي تكتشفها البطلة من بريق عينيه، لينساق هو أيضاً وراء بريق عينيه، ثم تختفي هذه العلاقة بمجرد عودتها إلى موطنها "لبنان". ثم تذهب شروق في رحلة إلى "روما" وعلى متن هذه الرحلة تتعرف على كابتن الطائرة وليد وتبدأ علاقة الانجذاب المتبادل بينهما؛ لتكتشف - فيما بعد - أنه متزوج من ابنة عمته راجية ولديه منها ولدان، ومع ذلك لا تغير قرارها في الزواج منه استجابة لعواطفها الرومانسية. وعندما تفاجأ باهتمامه بأولاده وزوجته السابقة تهدأ جذوة الحب المشتعلة بينهما، فتقرر شروق العودة إلى عملها مضيغة في الطيران بعد أن حرمها زوجها وليد منها عدة شهور رغبة في تملكها حسب تحليل الساردة. ويحسم علاقة شروق بزوجها (وليد) إجهاضها للجنين إثر حادث سيارة، فتقطع كل ما يمت بها من صلة بوليد. وأثناء إحدى الرحلات الجوية تُفاجأ شروق بوجود حبيبها الأول كارملو على متنها، لتكتمل سلسلة المصادفات باكتشاف هذا الحبيب أصوله العربية؛ فهو من أب لبناني اتصل بأمه الأسبانية في إحدى زيارته لمدريد، فيقرر كارملو الاستقرار في لبنان، وتغيير اسمه إلى حازم لتحل الساردة بذلك عقدة الحدث، وهي أزمة البطلة (شروق) المتمثلة في صعوبة ارتباط فتاة عربية برجل أجنبي طبقاً للبنى الاجتماعية

والدينية ، فتنفجر العقدة الرئيسية الثانية عندما تصر شروق على طلاقها من زوجها السابق ، فتتزوج بعد ذلك من عشيقها المهجن (كارملو / حازم).

ثم يعتقد المخاطب أن نهاية الرواية وقفت عند تلك السعادة التي تحققت للحييين ؛ لكن تحصل المفاجأة الأخيرة في أن الساردة هدفها الرئيسي إثارة انفعالات المسرود له ، كذلك فإن نهاية الرواية لابد أن تكون مأساوية لتحقيق التوجه الرومانتيكي عند الكاتبة ، وهذه النهاية تكون بموت (كارملو / حازم) منبع الحب الحقيقي والشاعرية عند البطلة شروق. وتكتمل حدة المأساة بأن تختار الطبيعة (البحر) وسيلة لموته ، بعد أن كان وسيلة تعرف بعضها على بعض ، وسبب إشعال جذوة الحب في قلوبهما ، وكأن هذا البحر الذي أعطاها أجمل اللحظات مع الحبيب ستعيدها مرة أخرى ليغرق شروق في التعاسة ؛ بعد أن أغرقها في الأحلام والأمانى السعيدة ، فأثناء رحلة السعادة التي يقوم بها كارملو / حازم يغرق في البحر وتغرق معه كل أحلام وشروق بالسعادة.

أما الأحداث الثانوية فكانت في مجملها تدور حول فلسفة الحب عند الكاتبة ؛ تأتي حديثاً استطرادياً على لسان شخصياتها ؛ حوارات طويلة تقطع تطور الحدث الرئيسي ، وكأن استمرار اشتعال عاطفة الحب بين جنسين هي الشغل الشاغل لمجتمع شخصيات المؤلفة ، سواء أكانوا رجالاً أم نساء ، قد يكون الحدث الثانوي وصفاً لهذه العلاقة بضرب أمثلة من مجتمع الرواية الثانوي ، أي من خلال الشخصيات الثانوية ، فتضمن الرواية حكايات ثانوية ، مثل حكايات الحب بين هشام ومها صديقة البطلة شروق وزميلتهما في العمل مضيعة في الطيران ، وتنتهي هذه العلاقة أيضاً بنهاية مأساوية وهي موت مها أثناء سقوط الطائرة بها. ويدعم اتجاه سميرة خاشقجي للرومانتيكية أبيات رومانسية تضمنها مع بداية كل مشهد مثل :

غرة الصبح لوّحتْ في ضلوعي ** ثم شبت إهاباً في ربيع

لا ضياعاً، بريق عينيه، مأوى ** يا دروي، ومخبس يا دموعي^(١)

من هنا يتحقق الشعور الرومانسي للبطلّة بتعرفها على الشاب الأسباني "كارلو" تنشّد في عينيه السعادة وتحقيق أحلامها. ويشطّح بها الخيال إلى إحساسها ببريق خاص لهاتين العينين مما يجعل البطلّة تستشرف حياة رومانسية في كنف هذا الفارس الأسباني. وهذا ما ذهب إليه الرومانتيكيون "في اعتقادهم أن العاطفة الصادقة في الحب هي السعادة، ولا سبيل إلى نشدان هذه السعادة في الاختلاط بالناس، بل في الخلوة الهنيئة مع الحبيب"^(٢).

تقول الساردة واصفة مشاعر (البطلّة / شروق) تجاه العشيق الأسباني في أول لقاء لهما، وكأنّها تصف الحب من أول نظرة عند الرومانتيكيين في الذاكرة المتخيّلة "وقفت تنظر في إعجاب إلى الصخرة الكبيرة، التي يسمونها "أفاش" ارتفاعها حوالي ٣٠٠ قدم. وبينما كانت تحيل الطرف بهذه البقعة.. اقترب منها شاب وهمس لها ببعض الكلمات بلغته الأسبانية.. لم تفهم شروق ما قاله وإنما نظرت إليه، وجمدت عيناها لحظة.. وارتبكت ثم عادت ورفعت أهدابها إليه واختلطت نظراتها بنظراته... ولم تستطع أن تحول نظرها عن عينيه اللتين انبعث منهما بريق حاد...

وشعرت بشيء يجذبها للتطلع إلى عينيه... شيء كالمغناطيس"^(٣). "ولا يختلي الرومانتيكيون بالطبيعة ليفكروا ويستخلصوا الحجب أو يحلو مشكلات، كلا! ولكن

(١) سميرة خاشقجي: "بريق عينيك"، ١٩٧٩م، منشورات زهير بعلبكي، ص ١٥٩.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، ص ١٨٦.

(٣) سميرة خاشقجي: "بريق عينيك"، ص ٣٠- ٣١.

ليحلموا ويستسلموا لمشاعرهم"^(١). فالهروب إلى الطبيعة وتأملها يبعث الخيال اللامحدود عبر مسارها، ويحرك مشاعر البطلة نحو استنطاق ذكريات الحب عبر وسائل تكتبها إغراقاً في المثلول لهذه العاطفة؛ "لم يزل الطير الصغير ينعم بهدأة الليل.. والشجر الباسق بفروعه، يساير الريح، وبأوراقه يحف مع النسيم، كل خلد إلى السكينة والاطمئنان، ومع ذلك فقد أثرت شروق أن تحيا مع سكون الليل من أن تعيش جلبة النهار....

فلم تنم ووقفت في نشوة الحب بقوامها المشوق تنتشق النسيم العليل في الشرفة المطلة على البحر... بحر اللقاء والذكرى، فيتماثل طيف حازم أمامها وتصدح كلماته متناهية إلى مسامعها من بعيد إلى قريب.. فيترد الصدى من شغاف قلبها، وتخاف أن تفلت من ذاكرتها ومضة عبرت، فترى أن تخلد دقائق ذلك اللقاء وذراته على الأسطر، كما خلدته في نفسها فتمسك القلم بين أناملها الرقيقة وتسرح في الخيال.

وأطلت العينان البراقتان... فطفرت دمعة حنون من عينيها.. وأخذت تكتب ما يمور به الصدر.

"حازم..."

"يا حبيبي أنت فوق الخيال..، والواقع، فوق النهي... وفوق الحدود..."^(٢). وعندما خطر للساردة جذب فارسها إلى موطنها وصفت له أولاً الطبيعة وجمالها، وكأن هذه الطبيعة المتحكم الأول في علاقتهما، فإما أن تكون سبباً في سعادتهما أو تعاستهما، بل يصبح التأثير أكبر وأخطر عندما يتعرفان على جمال البحر، وتشارك

(١) د. محمد غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٧٨.

(٢) سميرة خاشقجي: "بريق عينيك"، ص ١٩٧، ١٩٩.

"شروق" الفتى الأسباني الصيد في أمواجه في أول لقاء لهما ؛ ليكون أحد أماكن سعادتهما يصبح في آخر هذه الرواية مصدر تعاستهما ، عندما تهيج الريح وتجرف السفينة ومعها فارس أحلام البطلة ، لتعيش بعد ذلك حياة العزلة مع ذكريات الحبيب الراحل ، وتكون عينا ابنها وبريقهما الذي يشبه بريق عيني والده المعين لهما فما تبقى من حياة خالية من الرومانسية.

وتأتي بعد سميرة خاشقجي روائيات سرن على المنوال نفسه من حيث التوجه والتوظيف الفني للشخصيات (١) حتى نصل إلى عام ١٩٨٠م.

فنفاجاً برواية "غداً أنسى" لأمل شطا باختلافها عما سبقها من روايات نسائية ، سواء من حيث السلامة في الأسلوب ، أو من حيث القدرة على توظيف التقنية الخاصة ببنية الرواية. وهي بذلك تشبه روايات الرواد السعوديين للرواية الفنية وهم حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر ، مع أن هذا النضج الفني جاء متأخراً عند المرأة السعودية ، إذ يفصل بين ظهور أول رواية فنية سعودية وهي "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري (١٩٥٨) ، وأول رواية فنية للمرأة السعودية - فيما أعتقد - وهي رواية "غداً أنسى" لأمل شطا (١٩٨٠م) ما يقارب (٢٢) عاماً ، والفرق الواضح بينهما هو نوعية الخطاب الأدبي أو الاتجاه الفني ، أما الرواية الأولى للمرأة السعودية ، فيغلب عليها الخطاب الرومانتيكي مع وجود النزعة الواقعية. فمن افتتاحية العنوان يلحظ المتفحص له سمات النزعة الرومانتيكية من قبل أن يلج متن الرواية ف"لا يقر خيال الرومانتيكي على قرار. فهو متجاوز حاضره إلى مستقبل زمني آجل.." ^(١). فالزمن النفسي يلعب دوراً كبيراً في شخصيات هذا الاتجاه الرومانتيكي ؛ لأنها تحاول الهرب من زمنها الحاضر عندما تواجه مشكلة ، وتلجأ إلى الخيال اللامحدود ؛ إما بالعودة إلى الماضي أو استشراف

(١) أ.د. محمد هلال : "الرومانتيكية" ، ص ٨٧.

المستقبل ؛ فالماضي هو مصدر انفعالات الشخصية الرومانتيكية ، وعندما تهرب منه فهي - في الحقيقة السردية - تعود إليه في كل مرة تعتقد أنها تبتعد عنه. فمن مطلع الرواية تظهر شخصية بائسة تشعر أنها قادمة من مجتمع فكتور هوجو "البؤساء" ، بالرغم من أن هذا الوصف المأساوي جاء في بادئ الأمر عن طريق غير مباشر ، أي ليس من الساردة نفسها ، وإنما عن طريق تقنية الحوار : "هناك امرأة بالبواب تريد الدخول لمقابلتك يا سيدتي .

- وما الغريب في الأمر... هل هي المرة الأولى ؟ دعيها تدخل .

- أمرك يا سيدتي... ولكن مظهرها غريب ، ظننتها في بادئ الأمر جاءت تطلب إحساناً ، ولكنها أصرت على مقابلة مديرة المدرسة ، وتدعى أنها أم لإحدى الطالبات ولكنني..."^(١) .

والحوار من التقنيات التي تجعل المخاطب يفعل مع الشخصيات ويتخيل أنه يعيش حاضرها في الواقع ؛ لأن زمن الحكي وزمن الخطاب يتساويان عند استخدام هذه التقنية ، وعندما تفتتح الكاتبة روايتها باستخدام الحوار ، فينبغي ذلك أولاً إثارة عواطف المتلقي وجذب اهتمامه وفضوله لسماع ما يدور بين الشخصيات . وهذه العناية موجودة عند الرومانتيكيين بشكل عام ؛ لأنهم يحرصون على إذكاء العواطف ، وإثارة حماسة المخاطبين .

وتختار الساردة بطلتها من البيئة الريفية ، لتؤكد على هذه النزعة الرومانتيكية ، ولعل "حب الطبيعة هو الذي جعل بعض الرومانتيكيين يشيدون بالريف وأهله ، ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا في الأدب الكلاسيكي محقورين ، لا

(١) د. أمل محمد شطا : "غداً أنسى" ، الكتاب العربي السعودي ، ط ١ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ، ص ٢١ .

يتحدث عادة إليهم ولا عنهم"^(١). ومن باب المصادفة التي تعودنا عليها في هذا النوع من الروايات الرومانتيكية تعرف البطلة الحارسة على موقع مدرسة ابنتها، وتجتو باكية عند أقدام المديرية لتمكنها من رؤية ابنتها التي لم ترها منذ خمسة عشر عاماً، وفي اليوم التالي تسنح لهذه البطلة الجاوية فرصة مقابلة ابنتها ثم تحاول كسب عطف المتلقي بفعل آخر غير الجثو عند أقدام المديرية وهو وقوعها مغمى عليها وكي تصدق ابنتها أنها والدتها، ثم لا تلبث إلا أن صدقتها بسبب وجه الشبه وانفعالها الذي أدى دوره أيضاً في كسب عطف المسرود له؛ لينصت إلى هذه الأم بقلب منقط. ثم تبدأ هذه الأم بسرد حكايتها انطلاقاً من الحاضر وعودة إلى الماضي، لتسترجع أحزانها وقسوة الأيام عليها. وهذا ما دأب عليه الرومانتيكيون في استنطاق أرواحهم والعودة إلى ماضيهم المؤثر، وخاصة فيما يتعلق بعاطفة الحب، فوالد هذه الأم الجاوية أحب امرأة هندية تدعى برفين ودفع لها مهراً إحدى سفنه، ثم أنجب منها هذه (الأم / البطلة) لتكشف أن اسمها "فاطمة" أما المتعارف عليه في مناداتها فهو تيماء، وتعيش هذه الطفلة في عذاب وفقر مدقع بعد أن خدع ألتتو والدها، وقد كان بمثابة ساعده الأيمن، فاستولى على المقهى ومنزل والد تيماء بعد إدمانه الخمر، بسبب ألتتو الذي أوهمه في البدء أن هذا الخمر ليس إلا مخدراً للألم الذي أصابه إثر حادث الحصان، وهو ما كان مدبراً في الأصل من صديقه ألتتو، لينتقم من والدته تيماء بعد رفضها ميله إليها.

ثم تتوالى الأحزان على تيماء بموت أمها أولاً وهي مازالت طفلة، ثم عملها في مقهى ألتتو لتعول جدتها، وتسدد شيئاً من دين والدها، ثم تكبر ليكبر مصابها بزواجها من الرجل المكي السيد عبد المجيد الذي يكتفي بالعيش معها فترة إقامته في إندونيسيا، وعندما قرر العودة إلى بلاده انتزع منها ابنته ذات الثلاثة أعوام، ثم تقرر

(١) د. محمد هلال: "الرومانتيكية"، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

تيما بعد هذا الحادث العمل سنوات حتى تذهب لرؤية ابنتها، ثم تتذكر جدتها التي يثنيها حبها لها عن رؤية فلذة كبدها خاصة بعد وفاة والدها الذي تكفل بوعد منه بالاعتناء بمجدها، وتبقى تيما مع جدتها حتى توارى تراب بيديها بعد أن وعدت جدتها وهي تلفظ أنفاسها بأن لا تشبَّ جنازتها، لأن المصادقة شاءت أن يوافق موتها موعد رحلة (تيما/ البطلة) إلى مكة، وينتهي الزمن المسترجع من الماضي عند هذه اللحظة.

ولا يمثل الزمن الحاضر سوى فواصل بين بعض المشاهد أو تلميحات سريعة باستثناء الحدث الثانوي المتعلق بشخصية المدير نوال، ومع ذلك فهو أيضاً لم يكن يخلو من الاسترجاعات الماضية التي تعلق الأحاسيس المرهفة لهذه الشخصية ومحاوله الهروب إلى العزلة. تقول الساردة "كانت تقف إلى نافذة بجوار مكتبها، تحلق باهتمام إلى منزل متهدم مهجور. لم يكن هناك شيء يستحق النظر إليه على الإطلاق لم يكن هناك سوى أكوام من القمامة والحجارة والأخشاب، ولكنها بدت من شدة اهتمامها وكأنها باحثة تتطلع من خلال المجهر أو أنها تراقب فيلماً سينمائياً مثيراً، ولكن من يعرف الحقيقة يعجب لها! كانت لا تمل من وقفها كلما ساحت له الفرصة تراقب الفئران المتناثرة هنا وهناك تعدها وتحصّيها، وتلاحظ حركاتها وجحورها. وبين حين وآخر كانت ترمي إليها بقطع صغيرة من الجبن، تتكاثر عليها الفئران"^(١). وعندما تجد الشخصية الرومانتيكية من يحبها فإنها تتغير مع كل خفقة من خفقات قلبها، فشخصية نوال التي بدت قاسية أو جامدة كجمود الأشياء التي تلجأ إليها في عزلتها، تصبح لينة وشاعرية مثل جمال وشاعرية فارس أحلامها: "وماذا حدث يا نوال... وكيف تغيرت وتغيرت حياتك إلى هذه الدرجة، أكل هذا من أجله...!".

(١) د. أمل شطا: "غداً أنسى"، ص ٢١.

وأخرجت صورة صغيرة من حقيبة يدها ، وابتسمت في رقة وهي تنظر إليها ،
وأخذت تتأملها في حب.

يا لهذا الحبيب... هدية السماء.... أرسله الله إليّ لينقذني ويبعث الحياة من جديد
في صحراء نفسي القاحلة.

سنوات طويلة مضت ، كانت تعيش خلالها كتمثال جامد لا حياة فيه...^(١).
وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل المسرود مشدوداً لخطابها السردية في هذه الرواية ،
بالرغم من الانتقادات الموجهة إليها في المبالغة بوصف البيئة الجاوية ، والإجحاف في
وصف البيئة المكاوية ، لكن غلبة هذا الاتجاه الرومانتيكي قد يغفر للساردة ولعها
واهتمامها بتفاصيل البيئة الأجنبية ، فالهروب إلى الطبيعة بين الحين والآخر ، وهو ما
تهيئه جزيرة جاوة للساردة ، وسهولة التقاء الجنسين يعد بيئة خصبة لتبني هذا الاتجاه
الرومانتيكي ، وإن كان عن غير قصد من الكاتبة ، إلا أنه يكشف تأثيرها بما كان سائداً
في الساحة العربية آنذاك ، وخاصة في كتابات المنفلوطي والرافعي ، ولا ينفي ذلك
وجود نزعة واقعية في هذه الرواية والتي كانت بداية لتبني الكاتبة هذا الاتجاه في جميع
ما جاء من روايات بعدها^(٢). وتتجسد الواقعية في تسجيل الساردة ما ترى أنه حصل
فعلاً ، كما تقول المؤلفة في مقدمة روايتها : "إن هذه الصفحات تضم بعضاً من نفسي ،
وبعضاً من مشاعري وأحاسيسي ؛ فوالله ما كتبتها طمعاً في نصر أدبي أو كسب مادي ،
وإنما أردت بهذه السطور أن أنفس عما يجيش بداخلي ، وأن أتحدث عن شخصيات
أصبحت عزيزة وقريبة إلى نفسي لطول معاشتي لها ، لدرجة أنني كدت أشك أنها

(١) د. أمل شطا : "غداً أنسى" ، ص ١٢٢ ، ١٢٣.

(٢) المصدر السابق نفسه : ص ٧.

رواية حقيقية وأنني أعرف أبطالها، وأنهم يعيشون بيننا بالفعل^(١). وقد كان الرومانتيكي يصف ما يراه من حوله "ويرسم صورة للمجتمع من حوله الذي يعيش فيه، ويعبر عن شعور هذا المجتمع وماله. وبهذا الاتجاه مهد الرومانتيكيون للواقعية فيما بعد.

وعند إجراء موازنة سريعة بين رواية "غداً أنسى" والرواية السابقة "بريق عينيك" مع الأخذ في الاعتبار الفارق الزمني بينهما، فإنه يتراءى لنا أن أوجه الشبه بينهما تركز في تصوير الطبيعة والهروب إليها مع مخاطبتها، عدا استخدام اللغة الانفعالية التي تصل أحياناً إلى الخطابية التي يضيق بها الواقعي ذرعاً، وإن كان ذلك أظهر في روايات سميرة خاشقجي.

أما أوجه الاختلاف، فأبرزها أن روايات سميرة خاشقجي وخاصة "بريق عينيك" تجعل الرومانتيكية إطاراً لجميع أحداثها، أما رواية "غداً أنسى" لأمل شطا، فتجمع إلى جانب هذا الاتجاه النزعة الواقعية، وخاصة الواقعية التسجيلية.

ومن الاختلافات في التوظيف الرومانتيكي أيضاً أن روايات سميرة خاشقجي تركز على عاطفة الحب بين الجنسين، أما الثانية "غداً أنسى" فتتنوع في مصادر هذه العاطفة ومظاهرها، فهي مرة بين جنسين، ومرة بين الأم وابنتها وهي العاطفة الرئيسة عند الساردة، ومرة أخرى بين الجدة والحفيدة ومرة بين الأب وابنته، في صور الشفقة والرحمة والعطف.

كما أن روايات سميرة خاشقجي تشبه إلى حد كبير "فيلمًا سينمائيًا" أي أن حدود البنية الروائية غير واضحة، وخاصة البناء الهرمي واعتمادها الكبير على

(١) د. محمد هلال: "الرومانتيكية"، ص ٢٠٢.

مفاجآت غير مسوغة. ومع ذلك فلا بد أن يضع المتلقي في الاعتبار الزمن الذي يفصل بين رواية "بريق عينيك"، ورواية "غداً أنسى" وهو ما يقارب عشرين عاماً.

وقد جاءت رواية "غداً أنسى" متماسكة البنية وتضم خطابات متنوعة ما بين رومانتيكي واجتماعي ينطلق من الواقع، ويهتم بالتفاصيل الدقيقة، وإن كان مما أخذ عليها اهتمامها بما لا يخدم الأحداث الرئيسية في الرواية وهي كثرة الأسماء الإندونيسية بغض النظر عن أهميتها^(١)؛ حتى الشخصيات المسطحة تضع لها الساردة أسماء مثل "دكنهو - برفين....الخ". وقد يرجع ذلك إلى رغبة الكاتبة في تسجيل الواقع الذي اعتقدت أنه لا يتم إلا بتسجيل كل الأسماء التي مرت بالبطلنة ولو مروراً عابراً وبالمقابل لم تعط الكاتبة البيئة المكينة هذا الاهتمام.

ومع ذلك فإن هذه الرواية "غداً أنسى" تدل على نضج فني مبكر عند كاتبها وإن جاء متأخراً عن أول رواية فنية للرجل "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ١٩٥٨م، وكانت المسافة بينهما طويلة تمتد إلى ما يقارب عشرين عاماً، وهذه المدة نفسها تساوي تقريباً الزمن الذي يفصل بين الإرهاصات الأولى للرواية السعودية المتمثلة في "التوأمين" لعبد القدوس الأنصاري ١٩٣٠م وأول رواية سعودية فنية "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ١٩٥٩م.

وبذلك ساد الاتجاه الرومانتيكي المتخيل في بواكير الإنتاج النسوي وخاصة روايات سميرة خاشقجي التي صنعت أحداثها وشخصياتها تحت السيطرة الكاملة لهذا الاتجاه؛ حتى سميت رائدة الرواية العاطفية. ثم جاءت رواية "غداً أنسى" تصطبغ بالرومانتيكية المتخيلة باهتمامها بالمرأة القادمة من الريف؛ وهذه الشخصية الرومانتيكية

(١) من هؤلاء النقاد الذين أخذوا على الكاتبة هذا المأخذ د. محمد الشنطي في كتابه "فن الرواية" في الأدب السعودي المعاصر، ج ٢، ٢٠٠٣م، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، المملكة العربية السعودية.

التي تعاني أقصى أنواع الألم العاطفي مما يثير انفعال المسرود له ، ويجعله مشدوداً وباكياً في اللحظة نفسها آلام هذه الشخصية "تيما" التي تذكرنا بآلام فرتز الرومانتيكية. لكن رومانتيكية "غداً أنسى" لم تسيطر سيطرة كلية على شخصياتها وأحداثها كما هو الحال في البدايات الأولى للمرأة في كتابة الرواية عند سميرة خاشقجي ومن جاء بعدها ، وإنما تطل الواقعية التسجيلية بين الحين والآخر لتهيئ الروائية نفسها لتبني الاتجاه الواقعي فيما بعد في كل ما ألفته من روايات تالية^(١) ، ولا يعني ذلك التطور في الاتجاه تطور الكاتب في أدواته الفنية ؛ فأمل شطا في رواياتها اللاحقة أقل جاذبية عند المتلقي مما يعني - فيما أظن - أنها أقدر على الكتابة بقلم رومانتيكي ، وقد يرجع السبب إلى مقدرتها على استشفاف شخصية المرأة والبراعة في نقل أحاسيسها العاطفية للمتلقي ، وإن كان من الممكن أن يتحقق ذلك تحت سيطرة الاتجاه الواقعي ، إلا أن الرومانتيكيين كانوا أبرع في مخاطبة القلوب.

ولا يعني ما ذكر سابقاً ، أنَّ الرجل السعودي لم يستطع تبني هذا الاتجاه في رواياته ، وإنما ظهر ذلك بصورة أقل في حين كانت الغلبة فيها للاتجاه الواقعي ؛ باستثناء بعض الأعمال الأدبية ، مثل بعض قصص عصام خوقير ، وأبرزها رواية "السنيرة" بالإضافة إلى رواية "الغصن اليتيم" لناصر الجاسم.

٨ - شباك السرد النسوي وحبائله :

يطرح السرد النسائي العربي إشكاليات عديدة على الدارس الناقد أولاً ؛ لأنه ميدان جديد لم يتم فيه بعد تحقيق التراكم الكمي حتى يحصل التراكم النوعي الذي من

(١) انظر على سبيل المثال : رواية (لا عاش قلبي) لأمل شطا ، ورباط الولايا ، هند باغفار.

خلاله يمكن الوقوف على "جماليات السرد النسائي" ثانياً ؛ لأنه يعلن عند دراسته وبحثه عن اختلاف في الرؤى التي يصدر عنها ثالثاً ؛ لأن الكتابة النسائية تطرح من خلال خصائصها النوعية والجمالية إشكالية فرعية تتمثل في السؤال التالي : هل يمكن أن تكون كتابة الرجل كتابة نسائية إذا ما اعتمدت على الخصائص الجمالية والأساليب والتقنيات الكتابية التي تتجلى في الاصطلاحات التالية ؛ البحث في الذات ، البعد التراجمي ، الاعتراف والبوح ، الحاجة إلى الاعتناق والتحرر ، والتدفق السرد ، والتركيز على اليومي ، وعلى الأشياء الدقيقة في الحياة ، وعلى شدة الملاحظة...؟

فمن الممكن أن نطلق على السرد النسوي تسمية مجازية تناسب وظيفته المستهدفة من معظم الكاتبات السعوديات وهي السرد (الشبكي) الذي يعتمد على نسج خيوطه الناعمة الأنثوية والخادعة حول الذكر ليمتص منه كل الرحيق ثم ينتهي بها الأمر بالخلاص من سلطته التي تحاصر الأنثى زمناً طويلاً فقد آن الأوان أن تمتلك هي السلطة.

"لقد أصبح الخلاص من الذكر ظاهرة لافتة في السرد النسوي وهو فعل مشابه لفعل أنثى العنكبوت التي تقتل ذكرها بعد أن تنتهي مهمته من تلقيحها لكن أنثى السرد تقوم بالخلاص من ذكرها تدريجياً فتسعى أولاً لتهميش دوره الفعال ثم تستحوذ على بعض سلطاته ثم تقوم بتشويهه داخلياً وخارجياً وربما عمدت إلى إلحاق العجز به (جسدياً وعقلياً) فإن لم ينفع ما سبق في الخلاص منه سعت إلى تمويته لتنفرد هي بأفعالها وسلطاتها وتعوض ما فاتها خلال رحلة التهميش الطويلة التي عانت منها"^(١).

(١) ثقافة النسق (م. س) ، ص ٤٣٤.

فالكتابة السردية للرواية السعودية بأغلبها كان في مواجهة سلطة المجتمع والأب والزوج عند جل الكاتبات السعوديات في (بيت الطاعة) لمنيرة السبيعي، (وعيون قذرة) قماشة العليان (وسعوديات) كسارة العليوي و(محور الشر). لنبيلة محجوب و(البحريات) لأميمة الخميس و(هند والعسكر) لبدرية البشر، (٤ - صفر) لرجاء عالم. و(بنات الرياض) لرجاء الصانع. وهذا النمط من السرد النسوي يضع أمامه مسألة المرأة الأساس وهي الحاجة إلى التحرر والانعتاق - انعتاق الذات وبجتها عن إمكانيات التحقق الفعلي والإسهام في البناء والخروج من منطقة الظل وذلك بالتصدي ولو بالاحتجاج الداخلي والتعبير السردى الأدبي لسلط المنع والحجر المتمثلة في المجتمع والأب والزوج (الواقع / الرجل).

نكشتُ شعري، ولطخت شفتي بالأحمر الصارخ، وإلى جانبي صحن من رقائق البطاطس المرشوشة بالليمون والشطة، كل شيء جاهز للفضيحة الأولى^(١).

ووصفها هذا يدل على استعدادها للمواجهة بكل حدثها، واختارت قصيدة لنزار قباني يصف فيها واقع الفتاة العربية الحزين لتكون مدخلها إلى حكاياتها عن صديقاتها اللاتي وصفتهن بأن كلاً منهن تعيش حالياً تحت ظل "راجل" أو "حيطة" أو "راجل حيطة".. لتزيح الستار العميق الذي يختفي خلفه عالم الفتيات المشير في الرياض اللافت أن اسم "بنات الرياض"، استقى من أغنية للفنان عبد المجيد عبد الله^(٢).

(١) بنات الرياض، رجاء عالم، ٢٠٠٥م، ص ١٣.

(٢) "بنات الرياض" صدرت عن دار الساقى في بيروت، في ٣١٩ صفحة من القطع المتوسط، لكاتبتها رجاء عبد الله الصانع وهي الرواية الأولى للكاتبة، التي حصلت على بكالوريوس طب أسنان من جامعة الملك سعود عام ٢٠٠٥م.

تروي لنا على شبكة الإنترنت قصص أربع صديقات لها إضافة إلى أم نوير التي كان بيتها ملتقى الصديقات الأربع ومسرحاً لكشف أسرارهن. "الرواية" حداثية الفكرة أو السرد؛ وهي في نفس الوقت قفز فوق التقاليد لتقدم ما هو خارج على التقاليد. حيث استخدمت رجاء الصانع تقنيات من هذا العصر "عبر الشبكة العنكبوتية"، وطرح خمسين رسالة إلكترونية، وجهت إلى مجموعات "إياهو غروب" المعروفة، أطلقت عليها "سيرة وانفضحت" والكتابة بصيغة ضمير المتكلم توحى لعموم جمهور القراء بأن المتحدث هو المؤلف نفسه، وبما يصعب معه التفريق والفصل بين صوت المؤلف وصوت الراوي، لهذا تخفت الكاتبة رجاء الصانع وراء صوت الفتاة الراوية موا، مخاطبة جمهور قرائها: "سيداتي آنساتي سادتي... أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية. محدثكم، "موا"، تنقلكم إلى عالم هو أقرب إلى كل منكم مما يصوره له الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به ونكفر بالباقي". إننا أمام فضاء جديد للإبداع: لا هو سيرري ذاتي، لا واقعي سحري، لا واقعي اشتراكي، لا خيال علمي.. إنه عالم فلسفته الخيال، ويقدم لنا الإنسان الافتراضي، واللغة الاجتماعية لا اللغة الثقافية كما كان في السابق، واللغة الرقمية "أو اللا لغة" لا نجد لغة سردية ولا شعرية ولا يومية مستقرة، اللغة في هذا "العمل" نحيلة أن تكون لغة العمل "فصحى" وثلثه أو يزيد يتأرجح بين سطحية "العامية" واللهجة "النجدية" التي استمرت حتى السطر الأخير من "العمل"، وأيضاً مصطلحات "الثقات" و"الإنكليزية" التي كتبت بالأحرف العربية إمعاناً بالملل، وأما الفكرة فهي جديدة من حيث ارتدائها "الجرأة" وخلعها النص التقليدي والحكاية المألوفة لتغوص في عالم حديث لفتيات سعوديات من هذا العصر وتقول في وصف إحدى السهرات لتلك الصديقات التي سحبت عليهن بنات الرياض: "وُزعت الشيش الجديدة في الخيمة لأن شيش الأب تنتقل معه حيثما يسافر. أعدت الخادمة الفحم وأخذت الأغاني تصدح

وبدأ الجميع بالرقص والتعسيل ولعب الورق حتى قمره جربت المعسل هذه المرة بعد أن أقنعتها سديم بأن "الواحدة ما تتزوج كل يوم"^(١) وأعجبها معسل العنب أكثر من غيره. "وتتركز قصة كل منهن في حياتها العاطفية وما عانته كل واحدة في مجتمع منغلق. الاختلاط بين الجنسين محرم حتى إذا توفر في كلية الطب مثلاً فإلى حد محدود جداً. وكل من تُضبط برفقة رجل تُعاقب ويتعهد ذووها بالتحفظ عليها. وتقول: "في يوم الفالنتين أو عيد الحب، ارتدت ميشيل قميصاً أحمر وحملت حقيبة من اللون نفسه، وكذلك بالنسبة إلى شريحة كبيرة من الطالبات، فاصطبغ الحرم الجامعي باللون الأحمر، ثياباً وزهوراً ودمى". كان العيد أيامها تقليعة جديدة استلطفها الشبان الذين صاروا يجولون في سياراتهم في الشوارع مستوقفين كل فتاة جميلة ليقدموا لها وردة حمراء ملفوفة على ساقها "الرقم"، واستلطفتها الشابات اللواتي وجدن أخيراً من يهدين وروداً حمراء كما في الأفلام". ثم تقول بعد ذلك: "يمنع الاحتفال بعيد الحب في بلادنا ولا يُمنع الاحتفال بعيد الأم أو الأب مع أن الحكم الشرعي واحد، مضطهد أنت أيها الحب في هذا البلد"^(٢). هذا الكبت الشديد كانت تقابله الفتاة بالتعليقات الساخرة والمنتقدة في الجلسات النسائية البيتية، تقول: "قبل هبوط الطائرة في مطار هيثرو، توجهت سديم نحو حمام الطائرة وقامت بنزع عباءتها وغطاء شعرها لتكشف عن جسم متناسق يلفه الجينز والتي شيرت الضيقان، ووجه بريء التقاطيع تزينه حمرة الحدود الخفيفة "البلاشر" عن أربع فتيات جامعيات "بنات الطبقة الثرية بالسعودية"^(٣): سديم، قمره، ليس، ومشاعل (ميشيل) كما تنادي؛ لكون والدتها أمريكية. وتبدأ الرواية بموقع إلكتروني ورسائل للمجموعات البريدية تتناول فيها فتاة مجهولة أحداث

(١) بنات الرياض، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٧٣.

حياة كل منهن وما فيها من أمور شخصية. الرواية تمحورت في معظمها حول حياة الفتيات العاطفية والقيود التي تُكبل الفتاة السعودية في علاقاتها بالرجل، هذه الفتاة التي تحاول التمرد على مجتمعها بالالتفاف على محرماته بمختلف الأساليب، ولكن حتى يتحرر المجتمع يجب أن تتحرر عقلية الرجل أولاً. صحيح أن الكاتبة تعرضت لقضية رفض وظلم الأغلبية السنية للأقلية الشيعية في المملكة وتكفير أتباعها واستنكار كل علاقة بأي منهم "كانت قمرة وسديم تحذرانها من طعام الشيعة، فم يُنجسون طعامهم خفية إن عرفوا بأن سنيا سيأكل منه، ولا يتورعون عن دس السم فيه لينالوا ثواب قتل سني"^(١) والشرطة التي أمسكت بلميس تجلس وزميلها في الجامعة "على الشيعي" أخبرت والدها "أن عقاب على سوف يكون أقسى بكثير من عقابها هي لكونه من الرافضة"^(٢). لكن الواضح أن الرواية تجاهلت القضايا الأخرى التي لا بد وتشير اهتمام أبناء المجتمع السعودي، ككل مجتمع آخر، كالقضايا السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والثقافية. فالكاتبة تركزت في القضايا العاطفية التي تشكل محوراً مهماً في حياة أبناء الطبقة الغنية التي كما يبدو هي الشاغلة لها أكثر. وتأتي طزاجة النص وسخونته "الحداثة" عبر حكايات البنات وهذا يقودني إلى طرح عدة محاور في الرواية وحولها المحور الأساسي في الرواية هو اللامكان (شاشة الكمبيوتر) التي كانت البطل في النص، وتم إلغاء المكان المؤلف في النص الروائي لصالح المكان الافتراضي الذي بدأ يتسلل إلى حياة الناس وبشكل لافت، وأصبح جزءاً من حياتهم، متجاوزاً تلك الأمكنة بكل أنماطها القديمة ومحور الزمن في الرواية فهو تابعة لأزوار الإنترنت، شاخصة لحركتها وبعد كل رسالة يتوسع المكان ليولد أماكن أخرى هي أعماق الفتيات

(١) بنات الرياض، ص ١٤٩.

(٢) نفسه، ص ١٦١.

وقد رتھن على تجاوز الخوف ، هذا التجاوز اللافت هو نقطة ارتكاز أساسية للتعامل مع الموروث ، وهذا هو الذي أثار ضجة في الوسط الاجتماعي قبل غيره.

– سرد حكايات البنات :

قمرة التي رضيت بخطيبها "التنبل" – وهذا اسمه – الذي اختاره أهلها لها وتزوجته : "نهي قمره المسح بيديها على سائر جسدها بحركة سريعة بعد أن قرأت المعوذتين والإخلاص ثلاثاً مخافة الحسد. وصلت محمرة الوجه والجسم بعد الحمام المغربي وفتلة الوجه والحلاوة لعرسها "وهي أول من تزوج من البنات" ص ٣٣ "قمرة على طرف السرير ، في غرفتها بفندق جورجوني في فينيسيا تمسح فخذها وقدمها بمزيج مبيض من الجليسرين والليمون أعدته لها والدتها ، وقاعدتها الذهبية تملأ ذهنها : "لا تصيري سهلة" التمتع في السر لإثارة شهوة الرجل لم تسلم أختها الكبرى نفلة نفسها لزوجها إلا في الليلة الرابعة ، ومثلها أختها حصه ، وهاهي ذي قمرة تحطم الرقم القياسي ببلوغها الليلة السابعة بعد زواجها دون أن يمسه راشد حتى الآن مع أنها كانت على استعداد للتخلي عن نظريات والدتها بعد أول ليلة معه عندما نرعت ثوب زفافها وارتدت قميص نومها السكري الذي ارتدته مراراً قبل الزواج في أيام الملكة أمام المرأة في غرفتها ، بعد أن تناولوا العشاء في مطعم الفندق الراقي قررت قمرة بحزم أن تلك الليلة ستكون ليلة دخلتها التي طال انتظارها. مادام زوجها خجولاً فلا بأس من أن تساعد وتهد له الطريق كما نصحتها أمها. صعدا إلى غرفتهما وبدأت تلاطفه على استحيا ، بعد دقائق من المداعبة البريئة صار هو المتحكم بزمام الأمور ، أغمضت عينيها بانتظار ما تتوقع حدوثه ، وإذا به يفاجئها بفعل لم يخطر لها على بال ! كانت ردة فعلها المفاجئة له ولها في حينها أن صفعته بقوة "الفتاة الهادئة التي تزوجت شخصاً لم

تره إلا الرؤية الشرعية وتبدأ حياتها الزوجية معه في شيكاغو ببرود وتنافر عاطفي، يجبرها الزوج على ترك الحجاب ثم يأمرها بلبسه مرة أخرى لكونها بشعة بدونه! تكتشف خيانتة مع فتاة يابانية فتترك حبوب منع الحمل لكي تنجب طفلاً منه؛ أملاً في تغييره لكنه يفاجئها بالطلاق فتعود إلى الرياض "ص ٢٠٠ لتقاسي من تعليقات الناس ومراقبتهم وحياة الوحدة حتى أصبحت على استعداد كما تقول: "أنا على العموم ما عندي مانع يجيني آيا كان يجي نظيف، يجي وسخ، يجي محروول بس المهم أنه يجي! أنا مستعدة أرضي بأي رجال! مليت يا بنات! طقت تسبدي! ترى خلاص! ما باقي إلا شوي وانحرف"^(١).

سديم التي أحبت وليد، وعملت ما رغب منها بعد إلحاحه الشديد معتقدة أن لها التماذي معه في العلاقة حيث أنها بحكم الشرع والمجتمع هي زوجته. لكن وليد بعد أن دفع سديم لمضاجعته احتقرها وتركها وقطع كل علاقة بها مما سبب لها الألم والعذاب والمعاناة طوال حياتها، "ارتدت في تلك الليلة قميص النوم الأسود الشفاف، الذي اشتراه لها، ورفضت أن ترتديه أمامه يومها، ودعته للسهر في بيتها دون علم والدها الذي كان يقضي الليلة في مخيم في البر، مع أصدقائه. الورد الأحمر الذي نثرته على الأريكة، والشموع المنتشرة هنا وهناك، والموسيقى الخافتة التي تنبعث من جهاز التسجيل المخفي كلها أمور لم تثر انتباه وليد كما أثاره القميص الأسود، الذي يكشف من جسمها أكثر مما يخفي، وبما أن (سديم) كانت قد نذرت نفسها تلك الليلة لاسترضاء حبيبها وليد فقد سمحت له بالتماذي معها حتى تزيل ما في قلبه من ضيق تجاه تأجيلها لزفافهما. لم تحاول صده كما اعتادت أن تفعل من قبل إذا ما حاول تجاوز الخطوط الحمراء، التي كانت قد حددتها لنفسها وله في بداية أيامهم بعد عقد القران، كانت قد

(١) بنات الرياض، ص ٢٦٨.

وضعت في ذهنها أنها لن تنال رضاه الكامل حتى تعرض عليه المزيد من (أنوثتها)، ولا مانع من ذلك في سبيل إرضاء وليد الحبيب ومن أجل عين تكرم مدينة. انصرف وليد بعد أذان الفجر كعادته إلا أنه بدا مشتتاً وحائراً على غير العادة. اعتقدت أنه يشعر بالتوتر مثلها بعدما حصل. انتظرت (سديم) اتصاله المعتاد بعد وصوله إلى منزله خاصة وأنها بحاجة ماسة لرقته وحديثه بعد ليلة كهذه، لكنه لم يتصل. لم تسمح (سديم) لنفسها بالاتصال به، وانتظرت حتى الغد، ولكنه لم يتصل أيضاً، قررت على مضض أن تمهله بضعة أيام حتى يهدأ ثم تتصل هي به لتستفسر عما به. مرت ثلاثة أيام و(سديم) (ما جاها خبر). تخلت عن ثباتها، واتصلت به لتجد هاتفه النقال مقفلاً، ثابرت على الاتصال به على مدار الأسبوع، وفي أوقات مختلفة، عليها تنجح في الوصول إليه، ولكن هاتفه النقال ظل مقفلاً، وخط غرفته الثابت مشغول باستمرار! ما الذي يجري؟ هل أصابه مكروهاً؟ هل مازال غاضباً منها إلى هذا الحد؟ حتى بعد كل محاولاتها لاسترضائه؟ ماذا عن كل ما منحته إياه في تلك الليلة؟ هل أخطأت بأن سلمته نفسها قبل الزواج؟ ويلاه! جُن وليد؟؟ أيعقل أن يكون هذا ما دفعه للتهرب منها منذ ذلك اليوم؟ ولكن لماذا؟ أليس هو زوجها شرعاً منذ عقد القران؟ أم أن الزواج هو القاعة الضخمة والمدعوات والمطربة والعشاء؟ ما هو الزواج؟ وهل ما فعلته يستحق أن يعاقبها عليه؟ ألم يكن هو البادئ بالفعل؟ ألم يكن هو الطرف الأقوى؟ لِمَ أجبرها على ارتكاب الخطأ، ثم تخلى عنها بعده؟ من منهما المخطئ؟ وهل ما حدث خطأ في الأصل؟؟ هل كان يمتحنها؟ وإذا كانت قد فشلت في الامتحان، فهل يعني ذلك أنها لا تستحقه؟ لا بد وأنه ظن أنها فتاة سهلة! ولكن ما هذا الغباء؟! أليست زوجته وحلاله؟ ألم تبصم ذلك اليوم في الدفتر الضخم إلى جانب توقعه؟^(١). وتصف الحال بينهما بعد أن قرر وليد

(١) بنات الرياض، ص ١٥.

الانفصال عنها، فتقول^(١): "هل اعتقد وليد أنها فتاة "مجربة"؟!! هل كان يفضل أن تصده؟؟ هي لم تفعل أكثر من التجاوب معه بالطريقة التي تراها على شاشة التلفاز أو تسمعها من صديقاتها المتزوجات أو المجربات، وقام هو بالبقية. وحتى فراس الشاب المتعلم الذي تعرفت عليه في لندن وأحبها حتى الوله وبادلته الحب بمثله فضل أن تكون عشيقته له تقول ص ١٦٦: "كان الهاتف هو المتنفس الوحيد تقريباً للحب الذي جمع سديم بفراس مثل كثير من الأحياء في بلدهما. لذلك أسلاك الهاتف في هذه البلاد كانت قد اتسعت أكثر من غيرها في البلدان الأخرى لتحمل كل ما يسري فيها من قصص العشاق وتنهداتهم وتأوهاتهم وقبلاتهم التي لا يمكنهم "أو هم لا يريدون، نظراً للتعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية"^(٢) "استراقها على أرض الواقع". وذكرت حواراً بين سديم وامرأة أخرى تذكر فيه سديم علاقتها القوية مع عشقها فراس، وكان مما قالت لها: "تخيلي أنه مرة من المرات راح بنفسه للصيدلية الساعة أربعة الفجر عشان يجيب لي "أولوين" لأن سواقي كان نايم". وتتابع الوصف: "أتخيل نفسي وأنا أستقبله كل يوم في بيتنا بعد الزواج وهو راجع من الدوام تعبان. أجلسه هو على الكنب وأجلس أنا على الأرض قدامه. أتخيل نفسي أغسل رجوله بموية دافية وأبوسهم وأمسح بهم على وجهي". ولكن فراس وتزوج من فتاة عادية، "يبدو أن الرجال جميعهم من صنف واحد وقد جعل الله لهم وجوهاً مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم فقط"^(٣). وكانت نهايتها أن تزوجت من شاب عادي لم تحبه وإنما رضيت به لأن بقاءها وحيدة مستحيل في مجتمع محافظ.

(١) بنات الرياض، ص ١٦٦

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٩١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٤

ميشيل التي دللها والداها واهتما بدراساتها وثقافتها واجهت القسوة بسبب كون أمها غير عربية مما دفع بفصيل الشاب المتعلم الذي أحبها وأحبته أن يخضع لرغبات أمه ويتزوج من الفتاة العادية التي اختارتها له. وتقول: "وجدت ميشيل في فيصل كل ما كانت تبحث عنه في الرجل فقد كان يختلف عن بقية الشباب الذين تعرفت عليهم منذ استقرارها في السعودية، وأكبر دليل على ذلك استمرار العلاقة بينهما لما يقارب العام، مع أن أطول علاقاتها السابقة لم تدم أكثر من ثلاثة أشهر. كان فيصل شاباً متحضراً، يعرف تماماً كيف يتعامل مع المرأة ولا يستغل الفرص كما يفعل الآخرون، كان لديه العديد من الصديقات كما كان لدى ميشيل العديد من الأصدقاء"^(١).

مشاعل أو (ميشيل) هي الشابة الأكثر تحراً وانطلاقاً من أب سعودي وأم أمريكية! تعجب بشخص التقت به في السوق ولكن أهله يرفضون زواجه بها من أجل جنسية أمها "تولت ميشيل التي تحمل رخصة قيادة دولية قيادة جيب الإكس فايف ذي النوافذ المعتمة كلياً والذي تدبرت استئجاره من أحد معارض تأجير السيارات باسم السائق الحبشي. اتخذت لميس مكانها إلى جانب ميشيل بينما تراصت بقية الفتيات وهن خمسة في المقاعد الخلفية، وارتفع صوت المسجل مصحوباً بغناء. كان محل القوة الشهير في شارع التحلية أول محطة توقف عندها، ومن الزجاج المظلل أدرك الشبان بفراساتهم أن في الإكس فايف صيداً ثميناً، فأحاطوا بها من كل جانب! بدأ الموكب يسير نحو المجمع التجاري الكبير في شارع العليا والذي كان محطتهن الثانية. دونت الفتيات ما تيسر لهن من أرقام الهواتف التي جاد بها الشباب إما بترديد المميز منها، أو باللوحات المعدة مسبقاً لتعليقها خلف نوافذ السيارة بحيث تراها الفتيات في السيارات المجاورة بوضوح أو بالبطاقات الشخصية التي يمد الجريئون من الفتيات أيديهم بها عبر النوافذ

(١) بنات الرياض، ص ١٠٣.

لتلتقطها الجزئيات من الفتيات أيضاً. كانت أعين النساء في السوق تتابع قمرة وسديم وبقية البنات بصورة مزعجة. كانت الواحدة منهن تتفحصهن من وراء نقابها بجرأة وتحذو وكأنها تقول لهن (عرفتكم وما عرفتونني). هذه هي الحال لدينا في الأسواق، يحملق الرجال في النساء لأسبابهم الخاصة وتحملق النساء في بعضهن لإشباع غريزة (اللقافة). تسافر إلى سان فرانسيسكو لتنشأ علاقة بينها وبين ابن خالها لكن هذه العلاقة تنتهي بعودتها للسعودية ومن ثم استقرارها مع عائلتها بدبي، وعملها في إحدى المؤسسات الإعلامية.. وتجسد موقفاً هو قمة الجرأة وتحدي العادات عندما تعود للرياض لحضور حفل زواج حبيبها السابق، وتستقبله عند دخوله القاعة بالرقص مع قريباته.

"وحدها ليس التي وعت ثقل المجتمع الذي تعيش فيه" كانت البداية في أحد أيام رمضان عندما أخذت ليس طعام الفطور إلى فاطمة في شقتها لتفطر معها، وهي تتذكر الأيام التي كانت تخاف أن تأكل فيها أي طعام تقدمه لها طالبة شيعية من زميلاتها في الجامعة. كانت قمرة وسديم تحذرانها من طعام الشيعة، فهم ينجسون طعامهم خفية إن عرفوا بأن سنياً سيأكل منه ولا يتورعون عن دس السم فيه لينالوا ثواب قتل سني لاحظت ليس أن فاطمة تمتنع عن تناول التمرة التي وضعتها أمامها بعد سماعهما آذان المغرب. راحت فاطمة تشغل نفسها بإعداد الفيمتو والسلطة ولم تفطر إلا بعد الآذان بحوالي ثلث ساعة أخبرتها فاطمة بعد أن رأت استغرابها أنهم لا يفطرون حال سماع الآذان بل ينتظرون قليلاً تحريماً للدقة، ولا تعرف فاطمة السبب الحقيقي وراء ذلك. ليس التي أثار الموضوع فضولها اندفعت تسأل صديقتها عن الزينة المعلقة على الجدران في شقتها والتي تشير كتاباتها إلى مناسبة دينية. أوضحت لها فاطمة أن الزينة تخص مناسبة (حج ومدينة) التي تحييها الشيعة في منتصف شهر شعبان من كل عام. سألتها

عن بعض الصور الغريبة التي شاهدها ضمن ألبوم زفاف أخت فاطمة الكبرى ، وكبحت نفسها عن الاستفسار عنها في حينها. كانت بعض الصور تظهر جدتي العروسين وهما تريقان بعض 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 والجلوة. تفرك قدما العريس والعروس تحت ماء قد قرئت عليه آيات قرآنية وأدعية معينة ، وترمى النقود تحت قدميهما صدقة حتى يتبارك زواجهما. كانت فاطمة تجيب عن أسئلة صديقتها الفضولية ببساطة وهي تضحك من معالم الإثارة البادية على وجه لميس ! عندما وصل النقاش إلى الأئمة الاثني عشر وسرداب سامراء شعت كلتاهما بتوتر الأجواء واستعداد كل منهما للتجريح في مذهب الأخرى فتوقفتا عن الجدال وانتقلتا بهدوء إلى غرفة المعيشة لتتابعوا أحداث المسلسل الرمضاني الشهر (طاش ما طاش) على القناة السعودية الأولى والذي لا يختلف السنة والشيعية على متابعته ! تحب علياً أخا صديقتها فاطمة ، لكنها تضطر لقطع علاقتها معه للاختلاف الطائفي بينهما ، وبعد أن قبضت عليهما هيئة الأمر بالمعروف في أحد مقاهي الرياض ، وتتزوج وتسافر لكندا". لميس أوفر حظاً منهن ، ولعبت دوراً في مساعدتهن ، وروت تاريخهن ، وأقامت علاقات جيدة معهن. وإن بدت الفتيات على علاقة وطيدة فيما بينهن فإن كل فتاة تعيش خبيثتها الخاصة ما عدا لميس التي ستوفق في حياتها الزوجية وترتدي الحجاب وتسافر مع زوجها إلى كندا ليواصل دراستهما العليا. رضيت بالزوج العادي الذي تقدم لها وعاشت وإياه حياة زوجية ناجحة ، مغرمة بقراءة الأبراج الفلكية..

– أهم الملامح النقدية على الرواية "بنات الرياض":

احتوت الرواية على عناصر الجذب بين الشكل والمضمون بدءاً من العنوان الذي يجمع بين المبتدأ (بنات) والإضافة الرياض وكلاهما تحمل دلالات كبيرة فالبنات هن النصف الآخر للأمة والرياض هي عاصمة المملكة العربية السعودية الدولة التي تخدم الحرمين الشريفين.

وتعتز بالإسلام وتحمل رايته وتلتزم بتشريعاته، وهي حماية الالتزام وهي حاملة أمانة القيم الإنسانية في العالم الإسلامي، ودلالة التركيب للكلمتين يولد كثافة تشع في الأفق الوطني والاجتماعي بل تصور التصوير الخارجي لهذه البلاد، فما هي سلوكيات بنات الرياض العاصمة الإسلامية الملتزمة، كل يسعى لكشف الحقيقة.

• ومن عناصر التشويق العمر الزمني للبنات فهن ما بين الثمان عشرة حتى السادسة والعشرين وتلك مرحلة الاندفاع وتصطفي بنوع من المراهقة، وفيها تطلع للحياة الجديدة وفيها تكبر الأحلام وتقرب النفس من الأوهام.

• وهي المرحلة التي تجتمع فيها الاتجاهات، وتكثر الحوارات، وتلتقي فيها النزعات ويتجاوز فيها تبيان التركيبات الاجتماعية والمذهبية، أنها مرحلة التأثير والتأثر وهو يظهر من شخصيات القصة القصيرة فيجمعهن الحرم الجامعي، وتجمعهن الديانة، وتجمعهن المعالم الحضارية في العاصمة، وكلهن بنات نعمة وثراء، أما أعراقهن فهن متباعدة وظهر هذا التلوين في جل محادثاتهم وسلوكياتهن وتنازعهن جينات شعوب متباعدة يحتم تكاثف الجينات الذهنية المتنوعة.

• ومن العناصر المهمة في التشويق أن الرواية تمثل سلوكيات وهذا عامل فيه جذب فكيف بسلوكيات فتيات إنه إغراء وتشويق.

• تستهل فصلها بمقولة فلسفية أو مقطوعة شعرية تحكي أحاسيس القصة فهي بمثابة الاستهلال النحوي للمشاعر التي تحكيها حكاية الفصل.

ويغلب على الحكاية أنها تختلط بتحليل جماعي من الشخصيات أو تحديد موقف وتعاون أو تتداخل الأصوات فتكشف الأضواء على حكايات جريئة جانبية.

إن الروايات تتابع سيرة متواصلة ، فمسيرات الشخصيات الفتيات متواصلة كل حلقة منتظمة بحلقات وما تنفك إحداهن عن الحلقة حتى تراها تتداخل مع زميلاتها بآرائها أو بعبارة حادثتها السالفة وسيرتها ، وهن يتعاطفن معها مباركات أو باكيات وتارة ناقدات.

ولغة القصة تعتمد على اللفظة القريبة المتناول التي لا تخرج عن الفصاحة لكنها شائعة التداول ، وسهلة مخارج الحروف قابلة للتداول في تلك المرحلة الجامعية وتراكيب الرواية تعتمد على الجمل القصيرة ذات الدلالة الواضحة والكثيفة أحياناً والدلالة المراوغة أحياناً أو ذات الاحتمالات أو الإشارات البعيدة ذات الخطوط الحمراء.

لغة القصة تتداخل معها اللغة الإنجليزية أحياناً ؛ استجابة لمظاهر التباهي أو محاكاة للواقع الحياتي من الأفلام وهي لغة دارجة عند سائر الشباب من بنين وبنات وربما فرضها الحاسب الآلي والإنترنت ، والتفاعل مع العالم الخارجي ونحن نعتز أن الأجيال الجديدة تحمل ألفاظهم دلالات جديدة وربما تحمل ألفاظاً من لغات شتى ودلالات فرضها التعامل الإلكتروني بل أصبحت هذه الألفاظ الدخيلة تحمل دلالات نفسية واجتماعية وقد كثر عندهن استعمال هذي الكلمات. بل استعيرت إلى دلالات اجتماعية ولانعدام ظهور بعض اللهجات التي تنبئ عن أقاليمهن ، وتتوارد فيها ألفاظ عامة.

وبناء القصة على تسعة وأربعين حكاية يدفع القارئ لمواصلة القراءة للاقترب من النهاية ؛ لأن الحكاية تتبعها حكاية أو هي تؤدي معرفة نهاية السيرة لأن الحكايات لا تنتهي ولا يعلن فيها نهاية الحكاية حتى (لقمره) التي طلقت ولم تخض تجارب جديدة فهي تصحبنا في سائر الرواية وأسلوبها وهو يحاكي الواقع بنوعية الشعر الفصيح والشعر العامي ، وما يتماثل الشعر من نفثات شعرية ومن استدعاء بعض الأغاني الوجدانية.

الزمن معطى مباشر من معطيات الوجدان ، وصحبة الزمن للوجدان صحبة ذات دلالات مختلفة تمثل الحاضر وتستدعي الماضي وتترقب من المستقبل والزمن في الرواية التي نحاول قراءتها يدور في أفلاك متعددة ، فهو يدور حول مرحلة زمنية عمرية للفتيات مكونات شخصيات القصة وهو ينتقل في حدود زمنية القصة التي لا تتجاوز ست سنوات في الثانوية والجامعة وتلك المرحلة لها تفاعلها الذاتي ولها تأثيرها في مسيرة الحياة السلوكية لكل فتاة متأثرة بمكوناتها الذهنية والوجدانية والسلوكية ، إنها مرحلة الاهتزازات العاطفية والاهتزازات السلوكية المتعاقبة مع التفاعلات الفكرية. والموقع الزمني للرواية يكاد يقع ما بين عام ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م حتى عام ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٦م ، وهو زمن تقارب الكون فيه ، فقد تكاثفت الفضائيات ، وتكاثفت الرسائل الهاتفية ، وأصبح الهاتف الخاص ملكاً سرياً وتكاثف البريد الإلكتروني ، إنه التأثير القوي العاصف الذي يحد بالشباب بنوعيه في ركب السلوكيات المتماوجة الذي يتميل يمينه ويساره. ونحن نستبين من الرواية تلك الحياة السلوكية ذات الحراك الكوني فهن يوظفن كل جديد من مكونات الحياة ويتبعن كل سلوك تفيض به الفضائيات والأفلام. وهذا الزمن يمثل زمن الحدث والمغامرة ويقرب منه جداً زمن الكتابة للرواية التي لها من الأهمية القصوى لتسجيل الحدث فكلما اقترب زمن الكاتبة من زمن الحدث كان

أكثر تصويراً إنه تفاعل فكري وسلوكي كثيف بين الفكر والكاتب والمتلقي يؤطره زمن يتشكل بالحدث ودلالاته ومن ثم إدراك ظواهره بل لأنه زمن العمر الجامعي وزمن الحضور الكثيف لتضاد الفكر وتصادمه وحضور الحوار والجدل وهو نسيج من التفاعل بين كم هائل من متضاربات السن والفكر والسلوكيات ليست تماثل إنما أقصد أن كلاً منهن تستجيب لهذه المكونات وإن اختلف بعضها عن بعض فالرواية تصور شرائح اجتماعية متنوعة للرياض الجامعة فمنهم شرائح أصحاب الذوات ومنهن الفقيرات ومتوسطات الحال ومنهن ذوات المذاهب والأيدولوجيات المتنوعة وكل ذلك تكشف عنه القراءات المتعددة للرواية. والرواية سرديّة مما أوجد بينها وبين تتابع الزمن تلاحقاً واضحاً يحمل دلالات كثيفة تتبلور بتيار الوعي للباحث والرسالة والمتلقي. والزمن المعاصر حافل بالإنتاجية المؤثرة المستعينة وزمن الرواية يحمل التغيرات الاجتماعية بفعل التلاحق العالمي وعوامل التأثير والوسائل الجديدة التي تمزج هذا العالم فهذه رياح التغيير تهب على العاصمة الحديثة الملتزمة من حيث يدري المجتمع أو لا يدري تخرق مكوناته الذهنية، وتوجهاته الاجتماعية وتصهر ما في القلوب والعقول، وتجذب السلوك وتثاقف البشر ثقافاً حضارياً شاملاً (نتيجة لسيطرة القيم المنتجة والمستهلكة على مقدرات الواقع الحياتي المعيش وتحول الزمن إلى سلعة في العالم الاجتماعي) ونحن نراه في زمن هذه الرواية فهي متواصلة مع الإبداع العالمي الحسي والمعنوي الصالح والطالح أحياناً.

كان وما يزال هاجس الكتابة عند المرأة والعلاقة المتوترة بين الذات الكاتبة والآخر ولعبة الجسد واللغة الإيحائية أو ما يتعلق بمستوى التعبير الروائي النسوي بأسئلته عن الذات والآخر والمصير وفق مسارات الحكيم المعتمدة على الترميز المستند على قواعد التخيل القائمة على مبدأ التحول خلف الإشارات والرموز وتأويلاتها

حيث نلمس عبق السرد القديم والسرد الجديد المختلف باختلاف العلوم والمعارف وباختلاف دور المرأة الكاتبة [فقد كانت عناية السرد النسوي بحضور الأنثى الساردة متوافقاً مع طبيعته وبخاصة أن المنتجة تنتمي إلى الأنوثة ومحملة بخبرة ذاتية تتيح لها أن تقدمها تقدماً صحيحاً وقد اتجه السرد إلى مستويين من الإناث :

المستوى الأول : هي الأنثى النمطية التي تكاد تكون خاضعة خضوعاً مطلقاً لأنساق المجتمع وتقاليده وأعرافه ومن ثم تحولت إلى قناة لتمرير قوانين العرف الاجتماعي إلى غيرها من الإناث^(١).

فهي أنثى لا تسعى إلى الاصطدام بالرجل كسلطة ذكورية فهي ترضى أن تعيش في الهامش مكاناً ولغيرها من الإناث. فمهمتها هي أن تنقلهن إلى دائرة السلب وبخاصة مع أزواجهن يتلقين الأوامر ولا يقترين من المعارضة أو النقاش تمثل هذا النوع من السرد النسوي رواية [آدم يا سيدي] أمل شطا. فعائشة الناطقة الرسمية باسم حواء في الرواية تجدد ولاء المرأة للمنظومة الاجتماعية التي تعيد اكتشافها من خلال نظارة (معبد) الذي يردم الفجوة بين خطابين وبين لغتين ويتجاوز العثرات الصغيرة ويضمدها وعين سحرية تعيد تلوين الذاكرة الأنثوية بأطياف الواقع والمأمول.

عائشة هي المرأة الأنموذج التي تشكل وعيها الأنثوي داخل إطار أبجديات البنية الفكرية الذكورية ؛ لذا فهي تتبنى نفس الخطاب الذي تولى قولته وصياغته الوعي الذكوري بحيث لا يقوض الفكر السلطوي أو "الأبوية" التي نواتها الرجل ، تلك القوامة أو الوصايا الذكورية والتي ما فتئت عائشة تكرسها وتمجدها. فالصوت الذي تسمعه هو صوت يحمل ملامح ضعف الأنثى ، ولكن يرتق تمزقات الأنا فيها ، ويستتر

(١) الرواية (م.س)، ص ١٦.

توترات الحس الأثوي ويطمر هواجسه ووجده. وينطلق هذا الصوت منذ بداية الفصل الأول ليمطر قصصاً وحكايات ومفاجآت حتى آخر ورقة. فالرواية تركز على تقنية الاسترجاع في سرد الأحداث. وعائشة هي الراوي الرئيسي المهيمن على الخطاب السردي وعلى الرواة الثانويين الذين يتوارون خلفها. فالساردة هنا تبقى رؤية أحادية تسيطر بها على المتن الحكائي المتفرع إلى مسارات حوارية متدرجة. رؤاها وانطباعاتها ومشاعرها بين ثنانيا السرد، لذلك وقعت في مأزق الذاتية حيث هيمنة التأمل على حساب العمل السردي، مما أدى إلى تمحور الشخصيات حولها، وتمحور الخطاب حول آرائها في العلاقات الأسرية، وحكمتها في تربية الأبناء ومعالجة مشاكل أفراد العائلة وأقاربها وأقارب زوجها والذين يمثلون معظم شرائح المجتمع. ولقد أدى هذا التكثيف في التأمل والصيغ الخطابية إلى ضغط المقاطع الإنشائية التأملية على الأحداث ومن ثم إلى ببطء تفاعل الشخصيات.

وعلى طريقة (الFLASH باك) تبدأ عائشة رحلة مناجاة حمزة، ومعها تبدأ رحلة السرد بتذكر يوم الرحيل، يوم أن مات أبو عدنان: "وحملوك على محفة خشبية متأكلة الأطراف، واندفعوا إلى الخارج، وأحسست بغمد في صدري"^(١). ولتتصور بعدها معاناتها من بعده بدءاً من السيارة التي انفجر إطارها ولم يستطع السائق إصلاحها، والخزان الأرضي الذي طفح، وبجھلها بأبسط آليات تسديد فواتير الماء والكهرباء والهاتف، ومرض الأطفال، وانتهاءً بتجرؤ السائق: "الكلب أماندو"، والذي قد يمثل هنا انحلالاً خلقياً دخلياً علينا. أما المصيبة الأعظم فهو إسماعيل شقيق حمزة، الحمو الفظ الغليظ القلب الذي تجرأ على طلب الزواج منها وهو لا يرقى إلى مرتبة حمزة، رمز الرجولة والكمال.

(١) ثقافة النسق، رشا ناصر، ٢٠١٠م، ص ٤٣٤.

وهنا تبدأ حلقة من حلقات الوعظ والدرس موجهة للنساء حيث تطفئ التقريرية والمباشرة على بوح عائشة. فما تعتقده المرأة قيلاً هو حماية لها، وما تتذمر منه هو نعمة لن تعرف قدرها إلا بعد أن تفقدها: "كنت ترعاني بمحبتك، وتدرأ عني المخاوف، وتحميني وتحتويني تحت جناحيك، ولا أدري كيف كنت أضيق بهذا الحب، وهذا الاحتواء، واعتبرته نوعاً من السيطرة وحب التملك، وقيلاً وعقبة أمام حربي وانطلاقي مع أنك ما كنت يوماً عقبة، وإنما حاجز أمن بيني وبين المخاطر، ولكنني لم أستوعب ذلك إلا بعد زمن طويل"^(١).

وتشق عائشة طريقها وسط غابة من الذكور محاطة برعايتهم ابتداءً بأخيها سالم وحتى إسماعيل الذي تخفي غلظته أبوة حانية وشهامة نادرة، "كان من الواضح أنه مهتم بهم ولأجلهم حريص على توجيههم وإرشادهم، ولكن غلظته وضعت سائراً بين أعينهم وبين محبته"^(٢)، ومع ذلك وبرغم احتدادها الدائم معه إلا أن عائشة لا تنكر احتياجها له ولفزعته "فلقد فرض نفسه على حياتنا فرضاً ونصب نفسه حاكماً وراعياً لنا، سواء شئنا أم أبينا"^(٣). ولا تجد عائشة غضاضة في قوله: "الرجل يربيه الرجال تربية الحریم ما تنفع"^(٤). وهي لا ترد عليه ولا تقتنص الكاتبة هذه النقطة لتبدع حواراً يبرز فيه الخطاب النسائي ليثور على أو حتى يحاكم سلطوية الخطاب الذكوري وتهميشه لدور المرأة. وإسماعيل هنا يرمز إلى شرعية هذا الخطاب ورسميته. ولكن عائشة وفي وسط هذه الغابة وكالسائر فوق الأشواك تسترسل في تمجيد آدم إلى حد التقديس،

(١) الرواية (م.س)، ص ٢٨.

(٢) الرواية (م.س)، ص ٥.

(٣) الرواية (م.س)، ص ٧٧.

(٤) الرواية (م.س)، ص ٧٧.

متجاوزة لحظات الصمت تلك والمسكونة بين السطور. وإمعاناً في الدفاع عن آدم تستمر عائشة في دحض ادعاءات بعض الأصوات النسائية ففي قاعة المحكمة تتبدد مخاوف عائشة من "عصبة الذكور الذين كان يخيل لها أنهم سيميلون حتماً لنصرة الرجل ضد الأنثى. فالقاضي هو ذلك "الشيخ الوقور" الذي يشع وجهه نوراً يبعث على السكينة يداعب ابتهاج الصغيرة ببعض كلمات رقيقة وينهر إسماعيل لمطالبته بالصداقة على أولادها بل ويعتذر لها على ما سببوه "هم" من إزعاج"^(١). طبعاً لا يخلو التصوير من يوتوبيا متخيلة ومن موارد يتطلبها الموقف، والكاتبة هنا تشق طريقها بتمرس بين كثير من المناطق المحظورة أو التابوه فعائشة مثلاً لم ترفع النقاب أو بالأحرى لم تجرؤ على رفع النقاب حتى لا ينهرها واحد من "زمرة الرجال" أو "عصبة الذكور"، وليس "حتى لا يلحظ أحد" امتقاع وجهها كما تدعي. وهنالك أمثلة كثيرة لمناطق الحظر الإبداعي والسكوت غير المباح والذي يعيق إبداع المرأة أكثر من الرجل بوصفها ضيفة شرف على عالم الكتابة المملوك بوضع اليد لـ "زمرة الرجال"، أو "عصبة الذكور" حسب تعبير الكاتبة، والذين استأنستهم عائشة طوال هذه الرواية.

والولاء للأبوة الاجتماعية يتجلى أيضاً في سيطرة النزعة الأخلاقية التجريدية على خطاب عائشة والذي لا يمكن فصله عن الخطاب الاجتماعي السائد أو المقبول. فالحب للزوج فقط رغم وعي الكاتبة بمشروعية الحب كعاطفة سامية وكحالة إنسانية فطرية تغذي الخيال الإبداعي، وتغير مسار الأحداث. وهي بلا شك تعي كيف غير الحب مجرى تاريخ الأمم، وكيف كتبت على أنقاضه أعظم القصص والقصائد. والتجارب الإنسانية غنية بتجارب الحب وقصصه التي استهلكها الرجل في نصوصه ولم تقتنص الكاتبة واحدة منها لتعكس واقعاً حياً ينبض بالمشاعر والعذابات. كل ذلك

(١) الرواية (م.س)، ص ٣٢- ٣٣.

مراعاة لخصوصية اجتماعية محلية نفّض الكثير من المبدعين الغبار عنها، وهي لذلك تسهب في تقديس العلاقة بين المرأة وزوجها وتشكك فيما عداها رغم أن الواقع ينبض بحكايات الحب وأسراره وتبدع عائشة في تشويهها لأي عاطفة بين اثنين خلا تلك التي بينها وبين حمزة أو ما يرقى إليها، كما فعلت في تصوير قصة سلافة وعدنان، ولبنى وهاشم. فبالنسبة لعائشة "لا يمكن للمرأة أن تحب رجلاً كما تحب زوجها، إنه آدم.. آدم الذي خلقها الله من ضلعه فأسكنه إليها وأسكنها إليها، فلا رجولة إلا رجولته، ولا محبة إلا محبته، ولا طاعة ولا امتثال إلا لسلطوته، إن هذا الحب الدافق وهذا الشعور الرائع لا يتولد داخل قلب المرأة إلا لزوجها. إنها آية الله وإعجازه في خلقه وحقيقته.. ما أروعها من آية"^(١). وتأبى عائشة إلا أن تلبس ثوب المصلح الاجتماعي لا المشرفة الاجتماعية وهي تتفحص سحنات الطالبات في الساحة: "تري من منهن تشبه سلافة لا ضمير لها؟ تري من منهن تستغل ثقة أبويها فتخاير الفتیان في الهاتف فتفسد حياتهم قبل حياتها؟ من تخفي وراء قسماتها الطاهرة البريئة شحنة قبيحة مشوهة؟"^(٢).

وتبنى عائشة في تناهيها مع الخطاب الاجتماعي المهيمن منطق الرجل، وتنظر إلى الأمور بمعيّاره هو، فهي مثلاً تحمل نبيلة تبعات ما حصل بينها وبين زوجها والذي تزوجته تحت ظروف قاهرة في صفقة شبيهة بما يسمى "زواج المسيار" وأغفلت عائشة الأبعاد النفسية لمعاناة شابة جميلة مثل نبيلة كان عليها أن تدفع ثمن زواجها برجل نذل بعد تخطيطها الثلاثين وفشلها في زيجة سابقة. لكن نبيلة رغم وعظ ونصائح عائشة "صمت أذنيها عن صوت العقل وتبعّت الهوى"، بل ونصحتها بالصبر على القهر

(١) الرواية (م.س)، ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٨٧.

"حتى يرزقها الله طفلاً يملأ فراغ حياتها وقلبها، ويغير من شعور والده نحو بيته"^(١). ولا تستغل الكاتبة معاناة نبيلة وغيرها كمدخل إلى تكثيف مشاهد الهم الأنثوي وتبسيط الضوء على الحيف الاجتماعي الذي تتجرعه كثير من النساء، بل تبرئ الرجل من جريمة حرق جسد نبيلة، وهي التي احترقت بنار استغلاله لهذا الجسد وتحقيره في صفقة تشبثت هي بها كما يتشبث الغريق بالحياة. ففي حبكة هزيلة يتناهى إلى سمع عائشة اعتراف نبيلة لأمها في المستشفى: "لقد انتقم الله مني لأنني أردت أن أردي زوجي في مصيبة تدخله السجن ظلماً، أشعلت النار في طرف ثوبي، ولم أقدر على إطفائها سريعاً كما حسبت، سأموت ظالمة، أما هو فسيظهر الله براءته حتماً"^(٢). لقد توقفت كثيراً عند هذه الكلمات التي تحول المجني عليه إلى جانٍ، وتبرئ الظالم وتجرم الضحية حتى وهي "ترقد في الكفن". وما لم تقله عائشة هو أن نبيلة اختارت أن تحرق جسد الأنثى فيها لأنه سر عذاباتها وتشوهاتها، وهو خطيئتها أحرقت له تبرئ آدم، وتظهر (الرجال) مما هو في عرفهم رمز الغواية.

وتمتد ثيمة الولاء في الخطاب الأنثوي في النص الذي أماننا لتشمل الولاء للأبوة الأدبية وما يتبعه من تماء مع الرؤية الذكورية لفعل الكتابة المتسقة مع الموروث الاجتماعي والإرث الأدبي الواقع في نطاق هذه الأبوة. فالمتن الحكائي والمرتكز على تقنية الحكايا الإطار التي بداخلها عدة حكايات والحافل بالأخبار والمفاجآت، والمواعظ والحكم، واستحضار الخطاب السردى لشخصية شهريار متمثلاً في حمزة الميت.. الحي، والمؤطر لكل هذه الحكايات، يذكرني بالإرث الشهرزادي في قصص ألف ليلة وليلة، والذي هو أصلاً اختراع ذكوري يركز على متعة الحكى الذي يأنس إليه

(١) الرواية (م.س)، ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٤.

الرجل ويتخذ منه بؤرة لإسقاطاته ، والذي تجيده الأنثى كإجادتها للغناء والرقص في عصر الجواري والحريم ، وكله للتسرية عن الرجل. فالحكي الشهرزادي الذي حفل بأخبار العالمين وغرائب الجن والإنس وقصصهم كان لتشويق شهريار واتقاء شره إلا أن توظيف هذا الموروث الأنثوي الذي هو جزء من الإرث الأدبي الذكوري لم ينجح من خلال المحكي في كشف غياهب عوالم الرجل السحيقة بل سخرته الراوية لتعيد صياغة ماضيها وطهر أنوثتها في مرثية بلاغية استهلمت أبجدياتها من هوامش الصوت الذكوري السائد.

والحكايات هنا ليست كحكايا شهرزاد ، فشهریارنا مات ، وعائشة ستظل تهذي بحبه ، وبحب أسره وقيده. حكايات عائشة لا تخلو من الطرائف والمفاجآت أو الحكايات التي عايشناها طوال ٢٣٥ ليلة أو صفحة وعلى رأسها مفاجآت راغب سلام والشحاذ ، وراغب سلام والصحفي ، وراغب سلام العاشق ومكائد سلافة وحكايات كشف السرقة والسارقين الفلبينيين في بيت سالم ، وتداعيات حيلة السيد عبد القادر لتزويج ابنته حسناء على سالم ، وتعرف راجية الذكية على المجرم ومن ثم اكتشاف المتفجرات في بيت حمزة ، ومشاهدات عدنان في الصومال... الخ. إنه مسلسل من القصص والمفاجآت لا تنتهي إلا بانتهاء الرواية وعودتنا من حيث بدأنا لحمزة محمولاً إلى الداخل "في خشوع وسط الدموع"^(١) ، كما تتذكره عائشة.

وبالإضافة إلى ما قد يبدو لي محاكاة للإرث الأدبي المتمثل في المتن الحكائي لقصص ألف ليلة وليلة ، وولاء للخطاب الذكوري المتغلغل في ثنانيا تلك الحكايات ، يتجلى لنا ملمح آخر من ملامح هذا الولاء ألا وهو تبني الكاتبة لنفس الصور النمطية التي ابتدعها خيال الرجل والتي تحفل بها النصوص الذكورية في جميع المجتمعات ،

(١) الرواية (م.س)، ص ٢٠٣.

والمتوارثة كجزء من التقليد الأدبي السائد. فصورة المرأة في "آدم.. يا سيدي" تراوح بين صورة المرأة الملاك المغرقة في المثالية والتي تنضوي تحتها أيقونة الأنثى الطاهرة، المخلصة، الضحية البريئة، وصورة المرأة الشريرة أو رمز الشر، وتندرج تحتها امرأة الغواية، الأنثى اللعوب، الساحرة، الكائنة، المتمردة، وكلها نماذج صادفناها في "آدم.. يا سيدي". فعائشة الشخصية الرئيسية هي الأنثى الأنموذج، وهي الملاك الحاني، وهي الوفية المخلصة المتجردة من كل هنات الجسد، فهي الأرملة العذراء التي ترفض الارتباط بعد حمزة، وسعاد أخت حمزة هي نموذج لأيقونة الأنثى البريئة، "هذه الحبيبة كانت كالنسمة الطيبة، ناعمة ندية، تجر السعادة في ذيل ثوبها"^(١)، وهي المرأة الصبور التي كانت "ضحية مؤامرة" اغتيل فيها مستقبلها، ولكن رغم "مرارة الخديعة"، بعد اكتشافها حقيقة مرض زوجها أبو المهند، وعدم "احتمال قلبه بعد شهر فقط من زفافها"، إلا أنها ترضى بالواقع وتستسلم للمصير، وتجاهد من أجل بعدها "الاحتفاظ به"^(٢)، بل وبعد سبع وعشرين سنة، نجدتها تخاطب عائشة قائلة: "لقد كان زوجي وكان حبيبي ولا أدري كيف يمكن أن أعيد صياغة أيامي بدونه"^(٣). وعلى الطرف الآخر في أقصى اليسار تتمحور صورة المرأة الشر أو الشريرة، ونجدتها في شخصية سلافة في الفصل الرابع التي تجسد أيقونة الأنثى اللعوب، رمز الغواية المحدث بالرجل البريء عدنان، وشخصية العمة بهيجة التي تجسد الأنثى الساحرة التي "لم تكن لتتورع عن ممارسة السحر وغيره من الموبقات للاحتفاظ بهند إلى جوارها لتؤنسها في وحدتها بعد وفاة زوجها"^(٤)، وصورة المرأة الكائنة التي تمثلها أيضاً سلافة في الفصل الثامن

(١) الرواية (م.س)، ص ١٣٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٤١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٤١.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ٦٦.

حينما تنصب كميناً لعدنان بوضع طفلها من زوجها الأول فوق سيارته لتهمة بعدها "باختطاف الطفل ظناً منه أنه والده ويجبرها على الطلاق من زوجها والعودة إليه"^(١). وكذلك نموذج شخصية نبيلة التي أشعلت النار في طرف ثوبها لتهمة زوجها بمحاولة قتلها: "لأنني أردت أن أردي زوجي في مصيبة تدخله السجن ظلماً"^(٢). كما تندرج تحت صورة المرأة الشر أيقونة الأم القاسية والمزوجة والتي تمثلها سعدية أخت حمزة. أما أيقونة الأنثى المتمردة فقد تراءت لنا في شخصية لبنى ابنة سعدية، وهند أخت عائشة واللتين ثابتا إلى رشدهما على يد عائشة وجلسات فك السحر والمر، فتم قمع هذا التمرد وعودة الأمور كما يجب أن تكون كعودة هند إلى أمها وعودة لبنى إلى أحمد هاشم ولكن كزوجة. إذاً فتكرار وتبني هذه الصور والأيقونات المتطرفة كما تعكسها دائماً المرأة ما هي إلا صورة من صور ولاء الخطاب الأنثوي، وهي نماذج لم نر مثلها حتى في شخصية إسماعيل والذي رغم تشدده وغلظته أبت عائشة إلا أن تتغلغل إلى عمق نفسيته وأبعادها وتلتمس له الأعذار لتصوره في النهاية شهماً نبياً بل ومثل حمزة، أو كما ورد على لسان رانية "مثل أبي يا عماء، تماماً مثل أبي"^(٣).

وبعد فهذا ليس نقداً ولكن جس لنبض لغة الأنثى في النص. ويحمد للكاتبة انغماسها في الهم المحلي الذي تفوقت فيه على كثيرات من الكاتبات السعوديات اللاتي لجأن إلى "التغريب" للخروج من المأزق. فالرواية بوجه عام تقارب ما يعرف برواية "القضية الاجتماعية"، التي خاضها وهابها كثير من الكتاب الرجال في بلادنا.

(١) الرواية (م.س)، ص ١٧١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٩٤.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص ١٩١.

وأخيراً احكِ يا عائشة.. احكِ.. فحكاياتك تحتل كل الوجوه، ولن يغضب آدم.. ولكن الرسائل الصامتة في أناتك وشمائل رضاك ستفهمها بنات جنسك.. حتماً فهمناها.

وفي رواية (محور الشر) لـ(نبيلة محجوب) نرى رسالة هامة من أنثى ساردة إلى أنثى متلقية مفادها أن الفتاة تعيش حياة كريمة إذا تعلمت وتثقت وبذلك تكون زوجة صالحة في المستقبل "فهم صالح من نظراتي أنني لم أفهم قصده ربما تمنى لو أنني أكبر بسرعة أو أنني أفهم ما يدور في عقله من صمته دون أن يبوح لي بسرعة خوفه فكر أن يجذبني إلى عالمه عالم الكتب والقراءة قدم لي روايات (أرسين لوبين) التي يعشقها.. جلب لي بعض قصص الأطفال المصورة.. أمسكت بيديه بين يدي قبلتها فضضت اللفافة كانت تضم ثلاث روايات لنجيب محفوظ (رادوبيس، وأولاد حارتنا، ودنيا الله)، كانت بوابة دخولي لهذا العالم.. القراءة هي الملاذ الآمن الذي يطمئن له صالح" (١).

فنحن أمام شخصية غمطية وهي (رحمة) البطلة في الرواية لها مواصفاتها الخاصة تكافح من أجل حقها في التعليم وإبداء الرأي وحرية العمل وهي أنثى تبحث عن حماية الرجل (بكري) الزوج رغم بعده في بداية الحياة عن الأخلاق والقيم، ولكنها أحبته وتمسكت بحقها في العيش معه ولكنه سرعان ما انقلب عليها وتزوج من صبيحة البراق وكيلة المدرسة، التي تعمل بها (رحمة) بعد أن التزم دينياً نفاقاً للمدير في أول الأمر ثم انضم للتجنيد من صالح أخو (رحمة) في خلية إرهابية قامت بالتفجير والتكفير في الرياض.. بالرغم من توجه صالح في البداية إلى العلم والثقافة والحرية فالتمسك

(١) محور الشر، نبيلة محجوب، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦،

هدفه أن أتحوّل إلى عاشقة بل كان يهدف إلى تسليتي أو تثقيفي كان يقول: العلم والثقافة هما الطريق إلى الحرية^(١).

– المستوى الثاني: الأنثى المتمردة:

هي أنثى فقدت الثقة والإيمان بالأطر الثقافية القديمة التي حاصرتها في الهامش وضيق الخناق عليها فعاشت الظلم والمعاناة في جميع مراحل تطورها العمري فقد مثل ذلك شخصية (سارة) في رواية (عيون قدرة) لقماشة العليان.

(فسارة) البطلة في الرواية من أول سطر تقول "تضيق أنفاسي – العرق الغزير يبلل جبھتي بغزارة ويسيل على ثيابي أجاهد لأنفس تحاصرني صورة الماضي الكئيب طفلة ممزقة الملابس تصرخ هلعاً"^(٢).

فتمرد سارة منذ الطفولة يرجع لأسباب نفسية واجتماعية الأم مطلقة ومتزوجة من رجل آخر والأب متزوج من امرأة أخرى عاشت سارة بين ضياع الأسرة وتقاليد المجتمع هاجر (فيصل) الأخ الأكبر لها إلى لندن للدراسة. سارة تذهب إليه في الصيف تقابل سلوك فيصل الصادم يعرفها على (روبير) تحمل منه في لحظة خيانة من (روبير) حين طلب منها أن تشرب عصير التفاح وهو خمر تسكر وتحمل سفاحاً (بفيصل آخر). فقد تابعها السرد في مراحلها العمرية المتتابعة بدءاً من مرحلة الطفولة ووصولاً إلى مرحلة النضج في هذه المتابعة جاء تركيز السرد على ما يمكن أن نسميه "الأنثى

(١) عيون قدرة، قماشة العليان، ص ٤٠.

(٢) عيون قدرة، قماشة العليان، دار الكفاح للنشر والتوزيع، ج ٣، الدمام، المملكة العربية السعودية،

الاجتماعية" المتداخلة مع الأنثى النمطية إذ لاحقها المجتمع ملاحقة كلية وجزئية في أثناء حملها بالطفل غير الشرعي من (روبير) ووضعها له على أرض الرياض حين يكبر فيصل الجديد ويقول "أنا لا أريد لعباً ولا هدايا.. أريد الأمل الذي فقدته والحلم الذي أرنو إليه.. أشتاق للمسرات حانية من صدر مترع بالحب تهفو نفسي للأمان المغلف برداء الأمومة، تتوق خصلات شعري المتمردة الشقراء إلى أصابع بعينها لتعزف عليها أجمل الألحان"^(١).

إن ما سبق يشير إلى تمرد الأنثى داخل النصوص كان قد اتخذ مسارات وصور مختلفة وإن كان معظمه ينصب على السلطة الذكورية الظالمة وقد نلاحظ أن الظروف ربما لا تسمح للأنثى بالتمرد المباشر لاسيما في بيئة مغلقة مثل المجتمع السعودي، ومرجع ذلك للتقاليد والأعراف السائدة لذلك فالأنثى تواجه السلطة الذكورية مواجهة مراوغة وغير مباشرة في رواية (سعوديات) لـ(سارة العليوي) نرى أن شخصية (ليلي) الأميرة الوهمية تلعب دور المراوغة على خالد الواصل وعلى (ياسمين) "هيات ياسمين نفسها لدعوة الليلة منذ أيام تعد نفسها للمواجهة الحاسمة بينها وبين ليلي، جهزت كل شيء للدعوة الكبيرة أكدت على طاقم الطهاة بالاهتمام الجيد والتنويع أصناف الطعام.. وفي أثناء انشغالها مع الخدم في وضع اللمسات الأخيرة اتصل خالد:

– هلا ياسمين.. بشرى كل شيء أوكي؟

– ضحكت ياسمين:

خالد وشفيك؟ هذه المرة.. تنهد خالد.

(١) نفسه، ص ٣١٨.

- يا ريت من جدودي أشوف هـ (الأميرة) بصراحة قلبي محروق من اللعب
اللي لعبته فيني^(١).

ثم اتجه تمرد الأنثى ثانياً على الأنثى الضعيفة التي تستسلم لمحاولات قهرها وتهميشها أي أنه تمرد على الأنوثة الضعيفة في عمومها ، ويتميز التمرد هنا بالشدة والعنف.

في رواية البحریات لأميمة الخميس نرى أن بهيجة تحتقر مريم الحبشية وهي زوجة صالح أيضاً زوجها حين نراها تختار الهامش وتختلف معها في الديانة بسبب الصليب الأخضر الذي وجدته معها.

"فكرت أن تخبر (مريما) بسرها والضبع الذي تشممها ذات ليلة ولكنها لاحقاً حمدت الله أنها لم تفعل فبعد حادثة الصليب الأخضر فقدت (مريما) إلى الأبد وأصبحت نائية بعيدة تلمحها حول سفرة الطعام أو في أحد الممرات فتحببها بتردد متحفظ ومن ثم تنسحب سريعاً"^(٢).

كما رصدنا بعضاً من صفات التمرد للأنثى أن الأنثى تأخذ بعض الصفات الذكورية وذلك يرجع إلى رفضها لأنوثتها المقيدة للحرية والانطلاق. في رواية سعوديات لسارة العليوي نجد (ليلي) عند شيماء المصرية تأخذها إلى الهاردروك (ديسكو) ترتدي بنطلون جينز طويل.. تشرب بيرة.

"وفي شقة شيماء استعدت الاثنتان استعداداً كبيراً لسهرتهما هذه ارتدت ليلي بنطلون جينز طويل وتنورة فوق البنطلون إلى الركبة مع حزام عريض ماركة وبلوزة،

(١) سعوديات، سارة العليوي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٧٠.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٢.

على قياس الجسم وقامت بتزيين وجهها بالمكياج ووضعت شالاً على رأسها. أما شيماء فقد عدلت شعرها القصير (بوي) وارتدت بدي وبنطلون جينز ضيق وذهبا إلى (جراند حياة)^(١).

وغالباً ما ترك الأنثى زينتها الطبيعية حتى تصل بالجسد إلى التماثل بينها وبين الرجل وتهتم بالإبداع العقلي حتى تصل إلى الأنثى مثيلاتها ونفسياً تنفر من العلاقة الزوجية ؛ لأنها تجعلها محلاً للمتعة ووعاءً للإنجاب وقد تتمرد الأنثى على وظائفها البيولوجية فترفض الحمل وتتمرد على دور الأمومة كما يبلغ بها التمرد إلى امتلاك سلطات الذكر مثل التدخين والملبس في رواية (سعوديات لسارة العلوي).

وغالباً ما تحب الأنثى إنجاب الذكور حماية لها في بعض المجتمعات مثل المجتمع السعودي حيث المرأة تحتمي بالرجل وهو وصيٌ عليها من الطفولة حتى الممات. في صورة الأب والزوج. وفي بعض المجتمعات الأخرى تتمرد الأنثى على وظائفها البيولوجية الإنجابية لاسيما إذا كان الجنين ذكراً فتسارع إلى لفظه خارج رحمها فتجهض بذلك رغبة الذكر في تحقيق سلالة من الذكور كما فعلت سارة في رواية عيون قدرة لقماشة العليان مع الابن فيصل الذي حملت به من (روبير) في لندن.

– صورة الرجل في السرد النسوي:

في السرد النسوي ظهر الرجل بقسميه [النمطي والتمرد] الرجل الذي خضع خضوعاً مطلقاً لأنساق الثقافة وأعراف المجتمع. وقد لاحظنا سيطرة الثقافة التقليدية على الذكر النمطي لذلك سكنه التعالي على الأنثى بفعل الظروف التي هيأها له

(١) سعوديات، سارة العلوي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط١، ٢٠٠٦، ص٦٨-٦٩.

المجتمع"^(١). في روايتي الوارفة والبحريات لأميمة الخميس نلاحظ أن الشخصيات الذكورية تحمل نموذجاً نمطياً لا هو سلبي ولا هو إيجابي ، فالروايتان تتعامل مع التاريخ والمجتمع فهي تتطلب أن تكون الشخصيات طبيعية أما شخصية (سعد) في البحريات وهو يساري انضم إلى شلة تمارس الشرب والشتم وتقنيات السياسة في إحدى شقق العطايف ، وهي تعكس شخصية شريحة من المجتمع تتمسك بالقشور الثقافية لكن شخصية سعد يتوهم أنه يؤدي دوراً تقديمياً في حين أنه يقلد بعض المجتمعات المجاورة.

"كان المشهد سرعان ما ينفك بين سُكر (سعد) وإحساسها بالملل والإرهاق والرغبة في النوم.. سألتها (منيرة) على اعتبارها المتعلمة التي تجيد إلقاء الأسئلة وإدارة الحوار "وش قصرت يا أبو خالد؟ وش جاك مني ليه تعرس على؟ قال لها: أنت ترفضين أن أشرب في المنزل وتبدئين في الصباح والنواح والشامية تجيب الثلج وتحضر المازة وتشغل المسجل وترقص على أغنية (جانا الهوى جانا)"^(٢).

فسعد شخصية سلبية متمردة على العادات والتقاليد والمجتمع لظروف نشأته في بيت آل معبل.

صورة فيصل في رواية (عيون قدرة) تحمل صورة الرجل المتناقض والحائر بين الشرق والغرب فيتسم سلوكه بالتناقش بالنسبة للمكان في لندن يرافق فتاة ويعيش سوياً في شقته وهي (كاتيا) أخت (روبير) الذي رافق سارة أخت فيصل وتوبته والرجوع إلى وطنه الرياض والعودة إلى طبيعته الشرقية.

(١) ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر، رشا ناصر العلي، م.س، ص ٤٤٠.

(٢) البحريات، أميمة الخميس، ص ١٧٨ - ١٧٩.

إن هذا يعني أن الرجل في النصوص المدروسة إما خالص التقليدية وإما يتسم بالازدواجية والتردد وأمام هذه الحقيقة يهتم السرد بالظواهر الثقافية والاجتماعية التي تعمدت إعلاء الذكر سواء أكان هذا الإعلاء نفسياً أو جسدياً أو ثقافياً حيث تمثلت في سلطة الأب في رواية (محور الشر) لـ (نبيلة محجوب) والأخ والزوج في رواية عيون قدرة لقماشة العليان.

وفي هذا السياق يبرز السرد النسوي من الموروث الفحولي الذي يرى في ذاته القيمة المطلقة في إشارة إلى الثقافة العربية التي تربط دائماً بين الذكورة والفحولة. وتمثل ذلك في رواية البحریات لأميمة الخميس في شخصية بهيجة وزوجتها صالح آل معبل الذي يأخذها في رحلة برية حيث "تعود النسوة عادة من رحلة البر كجفاوات شعثاوات إلا (بهيجة) التي تلوح الشمس خديها فتصبغها بصبغة صحراوية تزيل ألوانها الفاقعة فتعود وكأنها فضة مسها ذهب وفي البر يباغتها (صالح) خلف شجرة أو تحت جبل يغيب بها داخل غار من النيران التي تطوقهم وينغمر بها.. هو يستغرق بشكل غرائزي بدائي بينما هي تظل قلقة من اتساع المكان ابنة المدينة"^(١).

وقد تعمد السرد هنا إلى إلحاق الذكر بالحيوان في صفاته ومن ثم شوه الذكورة في صورتها، وجعلها تبحث عن النفعية الفردية الغرائزية.

تؤكد المدلولات الخاصة للجسد عند الأنثى انطلاقاً من الدور الهام الذي بات يلعبه كمنطلق خاص للشعور بالتمايز والاختلاف وتشكيل هوية الذات لاسيما بعد أن ظل الجسد (هو المسؤول عن حمل القيم من وجهة نظر المجتمع وأصبح مساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء مما سهل على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في

(١) البحریات، أمیمة الخميس، ص ٧٦.

جسدها^(١). فإذا كان الصراع الاجتماعي قد تركّز على الجسد عبر محاولة السيطرة عليه رمزياً أو مادياً بهدف إخضاعه فإنه قد تحول إلى ساحة صراع بين المرأة والرجل على امتلاكه الأمر الذي جعله يحمل شفراته الخاصة وفقاً لاستراتيجية الأهداف التي ينطلق منها كل من الرجل والمرأة في علاقة مع الجسد ورؤيته إليه، لقد تميز الفكر الغربي بثنائيته القائمة على علاقة التقابل بين العقل والجسد، التي منح فيها العقل قيمة أكبر من الجسد مما ساهم في رفع مكانته مقابل تحقير الجسد. كذلك عمل على الربط بين الجسد والطبيعة واللاعقلانية والمرأة. فقد اعتبر أفلاطون الجسد تابعاً للروح في حين عكس تلميذه سقراط القاعدة فجعل الروح تابعة للجسد.

ومع أرسطو برزت المرأة ككائن أدنى بيولوجياً سواءً من الناحية العقلية أو الجسدية ما يجعلها أدنى من الرجال. وبالتالي يكون خضوعاً له نابغاً من خصائصها التكوينية لذلك شبه أرسطو سلطة الرجل على المرأة بسلطة الروح على الجسد وفي قراءته للجسد في الفكر الغربي كشف عالم الاجتماع الفرنسي بيار يورديو عن تلك الرؤية التي اخترعها العالم الاجتماعي للجسد والتي عملت على استدماج للإدراك يشتمل "على كل الأشياء في العالم وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية"^(٢).

بغية تبرير إخضاع المرأة لهيمنتها عبر بناء الجسد الأنثوي بناءً فجنسنا مستمداً من حقائق البيولوجيا لكن التحول الكبير الذي طرأ على الجسد جاء مع فكر الحداثة الذي عمل على إشهار هذا الجسد لحضوره القوي وأن يتحول (إلى مصدر ثري لتوليد

(١) نسائي أم نسوي، شيرين أبو النجا، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٢٧.

(٢) الهيمنة الذكورية، بيار يورديو، ترجمة: سلمان قعقراني، المنظمة العربية للتربية للترجمة، بيروت،

٢٠٠٩م، ص ٢٨.

وصياغة الصور البيانية وإلى بؤرة لشبكة علامات واسعة بعد أن ظلت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التداول وممنوعة من الدلالة فلم تمتلك بالتالي سيموطيقاها الخاصة بها بل إن الأمر ارتد إلى الجسد نفسه الذي صار بحق محور مكبوتات الـ(وعي) فلا يتحرك إلا خفية ولا يستعلن إلا رمزاً^(١).

وهكذا فإن الجسد في الفكر الحدائي لم يعد مجرد حامل لصيغة وجود (الأنثى) وإنما تحول إلى (فاعلها البديهي فبالجسد توجد الأنثى، وفيه يسكن عدمها وعليه يقع قمع المجتمع لها؛ وذلك لسبب واحد ووحيد هو أن الجسد طاقة حرية ليست الجنسية غير وجه من وجوهها المتعددة ومن ثم قامت علاقة التناقض بين الجسد والسلطة تأسيساً على تناقض مبدأ وجود كل منهما الحرية.. مطلق الحرية)^(٢).

ولما كانت المرأة بعيدة أو مستبعدة عن التعبير عن صياغة تلك المفاهيم والرؤى والمواقف التي كانت تجسيدا للرؤية الفكرية للآخر / الرجل إلى جسد المرأة وموقفه منه حيث تم اختزال وجودها وكيانها كله في جسدها الذي غدا رمزاً لضعف المرأة ودونيتها وللمخطيئة فقد سعت الحركة النقدية النسوية جاهدة قبل كل شيء إلى تكريس حق المرأة في استرداد ملكيتها على جسدها أولاً والعمل على إعلاء قيمته وجعله مصدر ثرياً لبلاغة الاختلاف ولذكاء المرأة وإبداعها بصورة تسترد المرأة معها ثقافتها بذاتها احتل الجسد في النقد النسوي الغربي مكان الصدارة وكان أول ما سعى إلى تحقيقه هو إعادة النظر في سلم القيم الاجتماعية والثقافية السائدة، التي جعلت من المرأة كائناً ضعيفاً ودونياً إزاء الرجل فكان التوجه مركزاً على (الانتقال إلى مرحلة اكتشاف

(١) العنوان سيموطيقا الاتصال، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

١٩٩٨م، ص ٧٤.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٧٥.

الأنوثة بوصفها قيمة خاصة والاحتفاء بالجسد كمكون أساسي من مكونات الهوية الأنثوية^(١).

وكسر اعتبار للخصائص البيولوجية لجسد المرأة التي عمل الفكر الذكوري على تبرير سلطته عليه وإخضاعه لهيئته عليه من خلال صفات الدونية والضعف التي وسمه بها فقد عمل النقد البيولوجي الغربي الذي يمثل أبرز التيارات النقدية النسوية على رد الاعتبار لجسد الأنثى من خلال إعلاء قيمته باعتباره مصدراً للتفوق وليس للضعف ويمثل بالنسبة لها ثروتها وملاذها وقيمتها الذاتية الغائبة أو المغيبة. ومن هنا ذهب بعض ممثلات هذا التيار إلى حد تقديس هذا الجسد وتبجيله لقد أصبحت وظيفة الجسد من وجهة نظر النقد البيولوجي هي إقراءات الشفرات أنثوياً وبيان التصنيفات ذات الدلالات المتنوعة التي يمكن للجسد أن ينتجها. وهكذا أصبح الجسد من جهة نصاً يمكن قراءته. ومن جهة أخرى أيقونات يمكن تأويلها إلى معان مختلفة بل هو أيقونة داخل النص يمكن توظيفها أو تأويلها ثقافياً واجتماعياً وهناك مسارات متعددة للجسد وعملية إشهاره ثقافياً^(٢).

ومن جهة أخرى اهتمت جوليا كريستيفا بدراسة مادية الجسد عند الأنثى وما يتصل به من دوافع ورغبات وإفرازات ونبض حيث اعتبرت (الذكورة والأنوثة مواضع معينة للذات تشكلت بفعل عوامل خارجية ولا علاقة لها بالاختلاف البيولوجي)^(٣).

(١) السرد النسوي، د/ عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠١١م، ص ٢١٧.

(٢) مجلة تاكي، عمان، الأردن، عدد خاص بالكتابة النسوية، العدد الثامن عشر، عام ٢٠٠٤م.

(٣) النسوية وما بعد النسوية، سارة كامبل، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،

٢٠٠٢م، ص ٢٥٤.

ولذلك رفضت مفهوم الهوية الأنثوية والهوية الذكورية بوصفهما مفهومان متعارضان. أما (هيلين سيكسو) فقد رفضت تلك الثنائية الجنسية عند (وولف) ودعت إلى ثنائية جنسية أخرى تولد الاختلاف بدل أن تلغيه. لقد سعى النقد البيولوجي النسوي بدأب وإصرار على استحضار المعاني المغيبة لبيولوجية المرأة باعتبار أن هذه البيولوجيا هي الأساسي الجسماني لذكاء المرأة^(١).

❖ **فرجينيا وولف:** من رائدات حركة النقد النسوي من أصل إنجليزي وهي كاتبة وروائية ماتت منتحرة ومن مؤلفاتها (الغرفة الخسوسية) كناية عن حرية المرأة المفقدة ذكرت فيه أن أدب النساء لا يمكن عزله عن المقانق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة بها.

لقد رأى النقد النسوي في الجسد لغة يمكن قراءتها بوصفه "منظومة علامات كل علامة هي عرض وكل عرض من هذه الأعراض يأخذ صورتين: صورة الدال وصورة المدلول وعندما يتحدان يصبحان صورة أيديولوجية (أيديوم). ويمكننا أن نميز في عرض الجسد وإشهاره كفاءتين الكفاءة السردية والكفاءة الخطابية، فجسد المرأة هو وحدة أيديولوجية تشكل وحدة فصل بين ميدانين: النظام الشكلي القائم على مظهره والنظام التواصل الذي يمكن للجسد عبر حركات معينة الإبلاغ عنه"^(٢).

وبينما عملت الثقافة الأبدية على تكميم جسد المرأة وتشبيته وتحديد وظائفه البيولوجية والاجتماعية فقد طالبت الكاتبة (فرجينيا وولف) بضرورة توحد المرأة جسداً وفكراً وأن تكون قادرة على التعبير عن كل ما لديها جسداً وفكراً الأمر الذي يجعل الكتابة بالنسبة لها بمثابة فعل تحرير للذات ووسيلة لتحقيق وحدة هذه

(١) هيلين سيكسو: هي كاتبة وناقدة فرنسية عاشت في الجزائر من كتبها (أحلام المرأة الوحشية).

(٢) مجلة تاكي، العدد الثامن عشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م (م.س.).

الذات والتعبير عن كامل وجودها وهويتها وبما يحقق علاقة الجمالية مع العالم والأشياء.

إن استئثار الجسد بحضوره في الرواية النسوية السعودية ينبع من أسباب متعددة بعضها يعود إلى لأسباب متصلة بنظرة المجتمع إلى الجسد عموماً وما ولده ذلك من إحساس عند المرأة من أنها مرغوبة على مستوى الجسد وليس لشيء غيره وهذا فإن السبب الخاص بشعور المرأة يترتب ضمن نسق ثقافي شامل تفضي هيمنته إلى اختزال الأنوثة إلى مجرد جسد^(١).

في حين أن السبب الآخر المناقض للأول فيتأتى من داخل الوعي النسوي الذي يرى أن اتخاذ المرأة من الكتابة لوسيلة لحل متناقضاتها مع الرجل أو المجتمع بشكل عام قد اتسم بتفجر طاقاتها الجسدية الأنثوية أي اتخذ من اختلاف الجسد وطبيعته منطلقاً لعرض قضيتها^(٢).

ومما يلحظ في هذا المستوى أن هذا الوعي المركز بالهوية الأنثوية بدأ مع بداية اكتشاف المرأة لجسدها بوصفه قيمة تستمد منها غناها ويجب استرداد حريته وملكيته له باعتباره عنوان هويتها الأنثوية وأساس كينونتها ووجودها على خلاف ما كانت تكرسه الثقافة الأبوية من مفاهيم تجعل من المرأة كائنًا ضعيفًا وملحقًا بالرجل. لكن الغريب أن تعرف المرأة إلى عالم جسدها وخباياه ومجاهيله المسكونة بالإثارة واللذة كما تجلى عند العديد من بطلات الرواية النسوية محل الدراسة فمثلاً في رواية بيت الطاعة لمنيرة السبيعي نجد البطلة نورة زوجة إبراهيم وعلاقتها به قائمة على تيمة الجسد والحب. وبطلة رواية سعوديات لسارة العليوي وهي ياسمين عبد الرحمن العنيد مع

(١) مجلة عمان، الأردن، د/ عبد الله إبراهيم، العدد ٣٨، السنة الرابعة، ٢٠٠٥.

(٢) مجلة تاكيي العدد الثامن عشر، ٢٠٠٤م، ص ٢٧.

زوجها خالد الواصل قائمة على الجسد والحب. وفي رواية طريق الحرير لرجاء عالم نجد أن البطلة (هيًا) شخصية مؤنثة. وفي رواية سري يا رقيب لرجاء عالم نجد البطلة (جواهر) شخصية مؤنثة. وكذلك (خاتم) في رواية خاتم لرجاء عالم. و(حبّي) بطلة رواية (حبّي) و(مريم) بطلة رواية ستر لرجاء عالم فنجد هنا مناهضة الأنثى لحقيقتها الكامنة في اسمها وغياب التأنيث اللفظية فيه هو تحرك نحو المذكر من أجل الهدم والبناء النوعي.

وفي رواية (مها الفيصل) نجد العنوان يجمع بين المؤنث والمذكر.

توبة (هو) رجل.

سليّ (هي) امرأة.

سفينة (هو) رجل. [سفينة وأمرة الظلام]

أميرة الظلام (هي) امرأة. [مها الفيصل]

فمن خلال العلاقة مع الرجل الذي قادها إلى اكتشاف أغواره وأسراره وجغرافيته الحسية المسكونة بالإثارة ما كشف عن رؤية جديدة ووعي جديد به بعد أن ظل زمنًا طويلًا مناطًا بالوظائف البيولوجية والاجتماعية المرسومة له في مجتمع أبوي اختزل المرأة في صورة جسدها ووظيفته الجنسية الشهوانية والبيولوجية. لقد جعل الوعي الجديد بالجسد عند المرأة على حد تعبير سعيد بنكراد بعدًا بؤريًا تتمظهر فيه الذات الأنثوية وتدور حوله كل الأشياء [الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشياء. إن الجسد حاضر في كل شيء.. وكل شيء يدور حول الجسد ولا شيء يوجد خارج ما تشير إليه الكلمات والأوضاع أو ترسمه الأمثال من صورة (اللذة)].

كما أن الجسد أصبح مساوياً للهوية الذاتية عند المرأة ما جعله يحتل مساحة واسعة في السرد النسوي المشغول بهموم المرأة وبحثها عن ذاتها ودفاعها عن حريتها ووجودها الذي تحاول تحريره من الاستبداد الذكوري والنظرة الدونية إليه للخروج من الهامش الذي ظل ملحقاً بالمتن الذكوري. أما على صعيد السرد الروائي النسوي فإن [قراءة الفعل الإنساني عبر (مقتضيات الجسد) الحسية، هي التي أدت بهذا الجسد كما سبقت الإشارة إلى ذلك إلى أن يكون مادة السرد الأولى والأخيرة أنه النقطة التي تتولد انطلاقاً منها الموضوعات)^(١).

حيث أصبحت اللغة والخيال في الكتابة النسوية السعودية وسيلتين للتعبير عن الرغبة النسوية القوية في الانفتاح جسدياً على الحرية والتجديد والعالم والذات وأداة لاكتشاف تلك الذات واستحضار معانيها المادية والرمزية والروحية. وإذا كان انشغال الرواية النسوية المكثف والعميق بموضوع الجسد ومحاوله توحيد الكاتبة معه في تلك التجارب قد كشف عن سعي حثيث لرد الاعتبار له وجعله مصدراً للشعور بالتمايز والاعتزاز بالكينونة الأنثوية.

فإن هذا الانشغال والتمركز حوله عبر ما قُدم من تمثيلات سردية له في الروايات النسوية مقترناً باللذة قد اختزل المرأة في صورة أحادية هي صورة الجسد الأنثوي في مواجهة الجسد الذكوري الأمر الذي يجعل السرد النسوي يختزل وجود المرأة في جسدها باعتباره جسداً مرغوباً به وموضوعاً لإثارة والشهوة.

ويعيدنا مرة أخرى إلى تلك الثنائية المتقابلة التي رسمتها الثقافة الذكورية للعلاقة بين الرجل والمرأة ولذلك فإن الاستغراق في عالم الجسد بعيداً عن ارتباطه

(١) النص السردى، نحو سيميائيات للأيديولوجيات، سعيد بنكراد، دار الأمان، الرباط، ١٩٩٦م،

الوثيقي والحي بقضايا المرأة والواقع على مختلف الصعد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والوجودية والثقافية يجعل وعي المرأة بجسدها ناقصاً، ويحتزلها فيما حاولت التحرر منه للانفتاح على ذاتها وكيانها الإنساني الشامل وسط محيطه العام الذي تعيش فيه وتتداخل معه دون أن يعي ذلك تجاهل انشغالها به أو الاحتفاء به وتحريره من قيوده التي فرضتها الثقافة الذكورية عليه بوصفه تابعاً ومنعقلاً ليس إلا.

تفتح الكتابة على الجسد على لغتها السردية في السرد النسوي والتي تعد تقنية سردية فأصبح للوشم بمثابة رموز وشفرات ولغات مرسومة لها حكاياتها المرتبطة بوجودها الأزلي على أجساد لها من القداسة والطهارة ما للكتابة من تفكير بصري مرتبط بثقافة وطقوس المجتمعات والقبائل^(١).

ففي لسان العرب : ابن شميل : الوشم والوشوم العلامات ابن سيدة الوشم ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنؤور.

وفي لسان العرب أيضاً ، النؤور حصاة مثل الأثمد تدق فتسفعها اللثة أي تقمحها وقال الليث النؤور دخان الفتيلة يتخذ كحلاً أو وشماً.

فالهندسة البصرية للوشم لها أن ترتقي بالشكل المرسوم عبر محيط تتساوى فيه الشفرات السردية مع التأمّلات الفلسفية للوجود. لتحضر بذلك أشكال الأفاعي والحيوانات والطيور والنماذج التخيلية مما يؤكد عيش هذه الرسوم والوشم بالرسم للأحداث الأسطورية والحكايات السردية. وهذا يجعلنا نقول بعلاقة الرسم بالسرد وهو ارتباط وتداخل لا تفصله قوانين العنصرية بين الفنون والأجناس الأدبية.

(١) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالباحة، ١٤٢٢هـ، ص ٢٥٥، ملتقى الباحة الثقافي الثاني، ١٤٢٨هـ.

والمرأة بطبيعتها الواقعية تكتب هويتها على الجسد، فليس رسم الكحل على العين والحمرة على الشفاه وطلاي الأظافر إلا مستويات متنوعة من التفنن والتزيين وإظهار اللون بدرجاته المتفاوتة ذات التعبير الحكائي لخصوصية الأنثى، حيث تجيء عوالم الإغراء ومتعة الناظرين. وهو أمر تعامل معه بعض الروائيين والروائيات.

والتأويل الرمزي الذي تحتضنه ثقافة الحناء هو ما نستطيع أن نراه بمظهراته الطقوسية عند الروائية رجاء عالم والتي جعلت منه شخصياتها الأنثوية طقساً تمارس من خلاله غواية السرد.

بحيث يحضر الوشم والرسم بالحناء على أجساد النسوة كمدلول أثنوي له من الطقوس والعادات ما يحتاج إلى الغوص في بنية المقدس ورحلته وتظهراته على الكائنات.

تقول إحدى الشخصيات: "حدثنا عن أخصر الطرق لبلوغ مكة...، عندها حفر في أردانه البيض فأخرج وجه بنت في السابعة، قال: هذه دُرّة نسلي...، ثم رفع ذقتها المدببة فانكشف وشم منمنم على هيئة ميزاب من صبة الشفة حتى النحر، على عادة صحراويّات المغرب... وأكمل هذه أقصر الطرق منحدرًا على قطرات الوشم ودنونا ببصائرنا، قال مفسرًا غموض نقشته هذه النزلة سكتها جذوري هابطة من أعلى المعلاة..."^(١).

وفي هذا تتقاطع طقوس الجسد الأثنوي مع المكان المقدس حيث يعتبر المقدس سمة للكائن المنفتح على العالم المتواصل مع لغته الكونية التي يجسدها الرمز في أشكاله المتعددة لتحضر أشكال النجوم والأجرام السماوية والنباتات والحيوانات التي يحياها

(١) طريق الحرير، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٦٣.

الإنسان بالحلم وبالخيال وبالطوطم المتعلق بجدلوية الحياة والموت وبالرؤى التي أسماها مرسيليا إلياد طقوس العبور.

الأمر الذي يدل على أن للجسد خريطته الأخرى التي من خلالها تسلك القوافل وتتجه الأمكنة، من الجسد الأنثوي تبدأ الحياة معلنة إحرامها التعبدية نحو أصنام البشر، لتصل في نهاية أمرها إلى المعلاة حيث المقابر المكية ونهاية الحياة. بهذه الصورة تتجاذب وتتقاطع الأمكنة المقدسة مع الأجساد الأنثوية عبر لغة رمزية كان الوشم أولها والسير آخرها.

وفي رواية أخرى نجد المرأة العجوز وهي تنصح بناتها بأن لا يتحنين إلا وهن على طهارة، تقول: "حذرْتُها البارحة من الخُضاب على غير طهارة فكل جسد البنت يتبدل مع روح الطُّمْتُ، تصير لجلدها مرارة شيطان تحبس الرغبة، تفصد الأرواح وتمص سوادها الشرير"^(١). ودلالة الجسد الأنثوي في المقطع السابق تكمن في بنيته المقدسة التي أوجدتها لغة التطهر.

وفي مقطع آخر تقول:

"حذرْتُكِ من الخُضاب حتى تطهري، سيسري الطُّمْتُ في عروق الحناء ولن تطهري حتى يزول هذا السواد والحمرة..."

وللحناء سحره ولغته السرية لدى الشخصية الأنثوية من وصفها بالعروس، تقول: "داخلة في حجب الحناء وحجاب النشاء فلا يسرُّب ملاحظتها لحسد عابر أو فضول كمين، طالعة بطلاسم الحناء..."^(٢).

(١) سيدي وحدانه، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨م، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص ٢٨.

وطلاسم الحناء هي تلك الرسوم والأشكال التي تنكتب على الجسد بصورة بصرية تقي الجسد الأنثوي من الشر عند بعضهم.

فللحناء حجب وأغطيته السرية التي تمارس فيها الأنثى لعبتها الجسدية أمام الرجل العريس الذي تفتح عيناه على تلك الكتابة ونقوش الحناء ليدخل علام تنسج حوله الخيوط والخطوط.

وفي موضع آخر: "هبطت نارة في أثر الصينية فتربعت في الروشن فقسمت كوم الحناء ثلاثة مفارق، مفرق لمن ترغب من الحاضرات، ومفرق لقدميها وكفيها، ومفرق تربعت به أمام جَمُو وغطت قدميها ورقشت حوافها بالمعجون الأخضر الذي فاحت روائحه فطردت أرواح الدم من المكان، ومن شقوق القلايب رصدنا حيوانات الحناء الخرافية تتعرّش ببردها على أجساد النسوة المحظورة على كل حيوان وحي" ^(١).

وهذا النوع من الطقوس الأنثوية لدى المكّيات استطاع أن يعطي بعداً دلاليّاً كبيراً جاء الحناء من خلالها طارداً للعين والحسد وللأرواح الشريرة، كما أصبح للحناء كائناته وحيواناته الخرافية التي لا يراها سوى هؤلاء النسوة.

وإذا كان الطقوسي هو الأفق الذي تتبين داخله بشكل غني ودقيق كل أنماط ظهور المقدس في أشكالها الرمزية والتخيلية واللغوية والجسدية. فإن تلون الجسد الأنثوي بالحناء وكتابته عليه في مراسم الزواج يمثل تلوناً للجسد القرباني لأن كل أضحية تفترض بشكل ملازم لها سيلان الدم. بوصفه فعل تطهير للأضحية القربانية من دمها المدنس.

(١) سيدي وحدانه، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨م، ص ١٦٦.

وعلى مستوى آخر يجيء الرسم على الجسد في رواية (الآخرون) لصبا الحرز معبراً عن علاقة الجسد بالآخر.

تقول : "خبثيني داريني ، هنا في مكانك السري هذا ،.. ارسمي على جسدي فوق جلدي مباشرة بلا مسافات ولا عوازل ، ارسمي بألوانك كلها ، وكأني آخر لوحاتك على الإطلاق سيمحو رسمك عبث سواك ، ألا يروقك نطق جسدي..."^(١).
بالجسد تغيب الشخصية وتتماهى في جسد الآخر مولدة بذلك نصاً تشكلياً واحداً.

وتقول في موضع آخر معلنة شهوة الرسم وخربشة الذات :

"كنتُ أكثر طواعية هذا العام... وتحولتُ إلى حائط للخربشة. كان هناك الكثير من الكتابات غير المفهومة وأخرى جيدة وبعض النحت ، وكذلك كان هناك خربشات بذئنة وكلمات محرمة"^(٢).

ليس إحساس الشخصية الأثوية بالكتابة الجسدية إلا نوعاً من إظهار هويتها المنزوعة منها ، فالمرأة تبحث عن جسدها في جسد أنثوي آخر ، كنوع من التمرد على سلطة الخطاب الذكوري الذي مازالت تعيش قمعه ووأده.

وشخصية دارين الفنانة التشكيلية هي التي أعطت جسدها الأثوي نوعاً من الجنون العبيثي لممارسة الرسم ، وذلك باعتبار الجسد الآخر مساحة بيضاء للكتابة والارتواء.

(١) الآخرون ، صبا الحرز ، دار الساقى ، لندن ، ٢٠٠٦م ، ص ٢١٢.

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ٢٥٤.

الأمر الذي يدل أن ثمة خطيئة يكتبها الآخرون بمستوياتهم المختلفة ؛ لتنتقل بعد ذلك في بحثها عن الحرية والجرأة والحب التي سرعان ما تطفئ عليها هموم الذات وأزمة الوجود وفلسفة الخلاص.

المصادر والمراجع

أولا المصادر :

- ١ - الآخرون، صبا الحرز، دار الساقى، لندن، ٢٠٠٠م.
- ٢ - البحرىات، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٦م.
- ٣ - بريق عينيك، سميرة خاشقجي، منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٩م.
- ٤ - بنات الرياض، رجاء الصانع، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ٥ - سعوديات، سارة العليوي، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٧م.
- ٦ - سيدة وحدانه، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٨م.
- ٧ - طريق الحرير، رجاء عالم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٥م.
- ٨ - عيون قدرة، قماشة العليان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٥م.
- ٩ - عندما ينطبق الصمت، حنان مصطفى كتوعة، دار العلم، جدة، ٢٠٠٣م.
- ١٠ - قطرات من الدموع، سميرة خاشقجي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان ١٩٧٣م.
- ١١ - محور الشر، نبيلة محجوب، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠٠٦م.
- ١٢ - الوارفة، أميمة الخميس، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ٢٠٠٨م.

ثانياً: المراجع

- ١ - عام من الرواية النسائية العربية ، بثينة شعبان ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٩ م.
- ٢ - تاريخ الرواية الحديثة ، ر.م. ألبيريس ، عويدات للنشر والطباعة ، ١٩٨٢ م.
- ٣ - ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر ، رشا ناصر العلي ، المجلس الأعلى للثقافة ط ١ ، ٢٠١٠ ، القاهرة.
- ٤ - الخيال أداة للإبداع ، الحسين الحايك ، مكتبة المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- ٥ -
- ٦ - رجوع البصر ، قراءات في الرواية السعودية ، نادي أدبي جدة الثقافي ، ٢٠٠٤ ، حسن النعمي .
- ٧ - الرمز الرمزية في الشعر المعاصر د / محمد فتوح أحمد ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٨ م.
- ٨ - رمزية المرأة في الرواية العربية ، جورج طرايشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١١ ، أيلول (سبتمبر) ، ١٩٨٥ .
- ٩ - الرومانتيكية ، د. محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ م ، ص ١٧٨ .
- ١٠ - زمن الرواية ، جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ م ، القاهرة .
- ١١ - السرد النسوي ، د/ عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ، ٢٠١١ م ، ص ٢١٧ .
- ١٢ - العنوان سيميوطيقيا الاتصال ، د. محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ م.
- ١٣ - غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، رضا الظاهر ، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ م.

- ١٤ - كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، حميد حمداني، الدار العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٣.
- ١٥ - المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) عبد الله إبراهيم (م، ث، ع) الدار البيضاء - المغرب - بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٠م.
- ١٦ - المتخيل والتواصل، (مفارقات العرب والغرب)، محمد نور الدين أفاية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- ١٧ - المرأة في المرأة، سوسن ناجي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٩.
- ١٨ - المرأة والإبداع في مواجهة الدونية والسيطرة الذكورية، محمد برادة، مجلة العربي، الكويت، عدد ٥٤٣، ٢٠٠٣.
- ١٩ - المرأة واللغة، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٦م.
- ٢٠ - الواقعي والمتخيل في الرحلة الأوروبية إلى المغرب، عبد النبي ذاكر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أغادير، ١٩٩٧.
- ٢١ - يحكى أن، مقالات في التأويل القصصي، عادل الخضر، دار المعرفة للنشر، تونس، ٢٠٠٦م.
- ٢٢ - تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م.
- ٢٣ - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد زاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار طويق، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.
- ٢٤ - رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة تحقيق محمد نديم خشقة، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ٢٥ - النسوية وما بعد النسوية، سارة كامبل، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

**الباحثون عن الخلاص في رواية "طوق
الحمّام" لرجاء عالم قراءة بين الرؤية
والتشكيل**

نهال عقيل

طوق الحمام لـ "رجاء عالم" (فازت بجائزة البوكر للعام 2011م). هي روايةُ النظام المزدوج للحقيقة الأدبية (١) التي ليس لها في الواقع سوى موضوع واحد: مرض الإرادة (الإرادة المهزومة) في عالم روائي طافح بالشخوص والأحداث. وإضافة لذلك هي رواية الحقيقة الأدبية التي تنكشف من خلال مبدأ الفصل بين الدلالة والإرادة. فالدلالة حاضرة والإرادة مهزومة، ولقد كان الكلام التمثيلي فيها (الرواية) تعبيراً عن إرادة موجهة إلى إرادة أخرى. وهذه الصلة بين الإرادة والكلام والفعل هي التي قطعها الحقيقة الأدبية. حيث يصير الكلام الجوهرى هو الذي لا يريد أن يقول شيئاً، وإنما هو الكلام الأبكم الذي يتبدى في جسد الواقع نفسه. أو المنتزع وسط لا تمايز صوته. هذا الكلّ الفكري للحقيقة الأدبية في الرواية هو في حقيقته (الإرادة المهزومة) كشف عنها تماهي (المرأة) في صوتي "عائشة ونورة" في غنائية حزينة على الصفحات الأخيرة في الرواية وقولها: "أنا سوداء، عيناى سوداوان، شعري أسود، قلبي أسود، دمي أسود، هل يجئ السواد من فرط المسّ أم، من ألا تلمس قط؟؟" (٢)

وفي إطار سياق النظام المزدوج للحقيقة الأدبية فإن لكلية الرواية الدلالية وجهها الآخر، ويُقصد الدلالة التي لا تعلم ما السعادة والشقاء وفقاً لمعقولية النيات والتعبير، وإنما ما هو مؤكد أنه ينسّق ممرّات عقلانية من السعادة إلى الشقاء. ويعلم أيضاً فهم لعبة العلل والنتائج والتوقعات والمفاجآت. فالرواية لا قصة واحدة فيها تقود إلى حقيقة، أو تُخفي أو تُعلم حقيقة، وإنما تُحاكي حقيقةً يمكن أن تولّد آثار الحقيقة. لذا فإن مقولة إن شبه الحقيقة تفرض قانون الازدواجية ينطبق تماماً على شخوص

١- جاك رانسبير، سياسة الأدب، تـ: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١،

٢٠١٠م، ص ٢٣٠.

٢ رجاء العالم، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٤، ٢٠١٢م، ص 564.

رواية "طوق الحمام".^(١) تحكي الرواية قصة ظهور مفاجئ لجثة فتاة مجهولة الهوية ملقاة بين جدارين في حيّ عتيق من أحياء (مكة) يطلق عليه (أبو الرووس). ومن خلال هذا الحدث الذي يحمل طابع الجريمة تتكشف ذاكرة شعب كامل. مما أخرج الحدث الرئيس من دلالاته الجنائية المحدودة إلى أساس معالجة ثيمة الرواية بأكملها وهي ثيمة اجتماعية فكرية وثقافية خالصة". وكذلك معالجة شخوص تنبؤاً في حياتها مهمّات حسّاسة في الكشف عن المجتمع: نساء ورجال ليسوا أبطالاً بل ضحايا. فإراداتهم مرتبطة بإرادة "أبو الرووس" الشخصية والمكان والماضي والحاضر. إنه تمثيل لنظام أبوي صارم وثقافة مغلقة ونظام سلطوي يصعب تجاوزه أو إلغاؤه.

حكاية (طوق الحمام) تبدأ بجثة وتلّخص حالة المجتمع و(الجثة) بنية محدّدة، وعلاقة ذات أربع أطراف: داخل وخارج وترابط وانقطاع. وهذه العلاقة مزدوجة المعنى: فالخارج قد يعني الواقع الذي يتعارض مع الداخل المغلق على الذات، وكذلك الداخل مثل الآن وهنا (الفعل الحر أو الإرادة) الذي يتعارض مع الخارج. إن حكاية (الجثة) التي يختلط فيها تقاسم الداخل والخارج، والحلم والواقع، والتجاوز أو عدم التجاوز تعني تقاسم الفضاء وهي قطع زمني مزدوج المعنى يصل أو يفصل: وعند كشف حقيقة (الجثة) ينتشر المعنى أو يجمد.

١ "النظام المزدوج للحقيقة الأدبية: فهي أولاً نظام الحقيقة المكتوب عن الأشياء. ويبدو أن الأدب هو أولاً عالم القصص الغارق في إسراف الأشياء، وعالم الكتابة التي اجتاحتها الرسم وبسطاعة المحلل النفسي رؤية آخر فيه: انزياح الأمكنة والأساليب التي تجعل الحقيقة مؤثرة وقابلة للتمييز. لكن سرعان ما يلقي الوجه الآخر لهذا الترويج للتفاصيل في نظام الحقيقي [...] إنه مبدأ الفصل بين الدلالة والإرادة. فلقد كان الكلام التمثيلي تعبيراً عن إرادة موجهة إلى إرادة أخرى. وهذه الصلة بين بين الإرادة والكلام والفعل هي التي قطعها الحقيقة الأدبية. انظر: جاك رانسيير، سياسة الأدب، ت: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٢٣٠.

في إطار النظام المزدوج للحقيقة الأدبية يمكن النظر أيضاً لشخص رواية "طوق الحمام" وهي كالآتي:

"يوسف": متخصص بالتاريخ وكاتب مقال، "يوسف الموسوس بالتاريخ، تقدّم لوظيفة باحث تاريخي لتوثيق المواقع المرشحة للتطوير مع الحفاظ على الخصوصية التاريخية للأرض الحرام. له نافذتان بعنوان "نافذة لعزّة" و"نافذة أم القرى"، يوسف الموسوس بالتاريخ وقّع العميد بالأخضر، وختمت جامعة أم القرى بالأزرق غير القابل للتزوير على وثيقة البكالوريوس التي يحملها والقائمة على بحث مختصر عن المناثر التاريخية على جبال مكة. ولقد كان هو منارة العشق بأبو الرووس. يؤذن لعشقين: عزّة ومكة. فلم يهبط من سطحهم، ودخل في هذيان حتى ضمهما في واحد".^(١)

"معاذ" إمام المسجد ومصوّر. "وهناك معاذ الذي تدرب ليخلف أبيه في إمامة المسجد - بعد عمر طويل - فلجاً للعمل صبياً باستديو مؤقت".^(٢)

"تيس الأغوات": اسمه صالح مُتبنّى، لقبه "تيس الأغوات" للدلالة على فحولته وخصائه في آن واحد. إنه: "صبي المطبخ، المتلذذ بذبذب الذبائح وسلخها وتكفيتها للأفران، أو تقطيعها لقدور الغموس".^(٣) ربيب العشيّ الطباخ والذي يلتقط الأطراف البشرية في المانيكان ليمارس معها شذوذه. "أأريك المرأة المحبوسة في جسدك الدمية هذا؟"^(٤)

"الشيخ مزاحم": شخصية لها أبعاد براجماتية اقتصادية وحضوره في النص

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١١.

٢ - المصدر السابق نفسه، ص ١١.

٣ - المصدر السابق نفسه، ص ١٩٧.

٤ - المصدر السابق نفسه، ٢٠٤.

الروائي له شقان : تاريخي وآخر اجتماعي اقتصادي. كان الشيخ مزاحم ملاحقا حملة ابن سعود 1929م (تاريخي). وهو أيضا تاجر أرزاق (اقتصادي - اجتماعي). "الشيخ مزاحم" الذي جاء ملاحقا حملة ابن سعود 1926 بعد الاتفاق على تسليم الملك علي بن الحسين مدينة جدة بعد حصار طويل واستسلام مكة بدون حرب [...] الشيخ مزاحم هو باختصار تاجر أرزاق ، ومصاب بإمساك مزمن ، لا تريحه إلا تحميله السبابة بزيت اللوز ، الأمر الذي يتخرج منه في رمضان فلا يرصد هلال شوال إلا ويكون قد تقرّح شرجه وتحجرت أمعاؤه ، حتى صار همه البحث عن فتوى (بأن زيت اللوز في فتحة الشرج لا يفطر أو يجرح صيام الصائم).^(١)

" خليل : صاحب شهادة طيران موقوفة. سائق تاكسي متهور لكنّ نقد فئات المجتمع على اختلافها كان جوهر عمله ، وقد كانوا يندرجون بمسمى الضحايا ، " الضحية التالية كانت امرأة برفقة ولدها المراهق ، خيمة سواد في عبايتها المسدلة من الرأس إلى القدم ، تنتهي بجوارب فاحمة للركبتين وقفازات للمرفقين ، انخشرت الأم مع ابنها في المقاعد الخلفية ، فاح دعرٌ للتكة الحاسمة التي أقفلت بها الأبواب ، والقدم التي انخطت على دواسة البنزين دافعة العربة بهستيريا [...] أنطق الذعر الأم ، "بحق الله ، أطلقنا.." "ليس قبل أن تنزعي جواربك وقفازاتك. اعتبرينا في طريقنا للحج." ضحك خليل وقع كصدمة. "ماذا! خاف الله.."^(٢)

"مُشَبَّب" : أو عتيق الأشراف درويش ، جامع تحف ، له بستان عُرف ببستان مشبب ، زُفت إليه عروساً "عزة". وصفت الرواذية البستان الذي يملك : " في البستان دائما كانت هناك أشياء صغيرة ، لكأنما تعرفك منذ الولادة حتى لتشعرين أن بإمكانك

١ - رجاء عالم ، طوق الحمام ، ص ١٢ .

٢ - المصدر السابق نفسه ، ص ٥٨ .

الذهاب معها عكس الزمن" (١) "كل ما يأتي إلى بستان مُشَبَّب يرحل إلى الحلم لكأنه محطة من محطات الأحلام المركزية." (٢)

"مزاحم وافق على تزويج عزة من عتيق الأشرف وسراً ... سلّمها أبوها لعتيق الأشرف حين اطلع على أرباحه الخرافية في سوق الأسهم" (٣)

"رافع" أو "رافا": حارس "الشيخ" وحارس "نورة" في مدريد. "هو العربي الذي جاء مهاجراً بماجستير في الفلسفة من بيروت حيث لا تُطعم الشهادات خبزاً، ليجد أنّ المؤهلات النظرية لا مكان لها في الهجرة، وأنه (رافع المسجل كرافا) هو ضمن الملايين من العرب الذين يحتاجون إلى خلع جلودهم ودمائهم وأسمائهم ليندمجوا في احتياجات الآخر." (٤) "الشيخ": رجل أعمال، أربعيني، له امبراطورية مالية، وسيم. دوره في الرواية كان ينقسم بين العمل والمتعة، وقد كان وجود "نوره" في حياته هو الدافع لعودته. "لقد اعتاد ظهور الشيخ واختفائه المفاجئ، لعشر سنوات الآن ظلّوا يستدعونهم لحراسة الشيخ كلما جاء في مدريد في متعة أو عمل. [...] لكن ينجح وجه نورة الموقوف هنا في إرجاعه بعد كل غيبة." (٥)

– ومن الشخصيات النسائية:

عزّه: ابنة الشيخ مزاحم، وهي المرأة التي أحبها "يوسف" وكتب نافذة سرّية باسمها أسماها "نافذة لعزّة"، عُقد قرانها على "مشيب". هكذا كتب يوسف في

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١٥٨.

٢ - المصدر السابق نفسه، ص ١٥٩.

٣ - المصدر السابق نفسه، ص ٣١٣ - ص ٣١٤.

٤ - المصدر السابق نفسه، ص ٣٥٤.

٥ - المصدر السابق نفسه، ص ٣٧٢.

يومياته: "أول معجزاتي عزّة، كتبتها وأوقعتني بحبها." (١)

"عائشة": معلّمة، وُصفت بـ "عائشة العرجاء"، زواجها من "أحمد" ابن النّزّاح دام شهرا فالطلاق، تعرضت لحادث وتمّ علاجها في مستشفى في "بون". اقتصر حضورها الروائي في مجموعة الرسائل الإلكترونية إلى ألماني مجهول يدعى "ديفيد". وشخصيتها مؤثر البحث عن قنوات للحرية مختلفة. وقد وُصفت الرسائل بالملف الملعون: "أجل ناصر النظر في الملف المعنون: (رسائل عائشة الإلكترونية) والتي قام رجاله بتفريغها وطبعها من ملف محفوظ تحت مسمّى (الواحد) المعلمة المختفية." (٢)

"حليمة": تعمل صباغة شاي. وهي والدة يوسف. أميّة لا تفكّ الحرف وحين عثرت على الرسائل سلّمتها للمحقق "ناصر" فكانت دليل ورطة ابنها "يوسف" بالجرّيمة. قال لها: "أنت امرأة تحيا على الطرب وإحياء الأفراح بصبب الشاي، ستموتين في كآبة الرباط، ربما مكة تسخطنا، لأننا حفنة من المنافقين.." (٣)

"نورة": رسّامة، تعيش في جناح في فندق في مدريد، تمتلك ثقافة ومعرفة في الموسيقى والفنون، لها ذاكرة مملوءة بتفاصيل زقاق "أبو الرووس" وأناسه، تتماهى كامرأة باحثة عن الخلاص مع شخصية "عائشة" كاتبة الرسائل الإلكترونية: "هذه التي كلما نظرت فيها نورة رأت عائشة. للمرة المائة تتصفح سجل تعليقات الزوّار على معرضها، وتتساءل لأيّهما كتبت كل تلك العبارات: لنورة أم لعائشة؟" (٤)

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٢٠.

٢ - المصدر السابق نفسه، ص ٢١.

٣ - المصدر السابق نفسه، ص ٣٠.

٤ - المصدر السابق نفسه، ص ٥٥٤.

ارتبطت "نورة" بعلاقة بـ"الشيخ" في اتفاق ضمني تحدّد دورها في تلك المعادلة: "حين يظهر الشيخ لا تكاد تغادر جناحهما بالفندق، خروجها يتلاحق في غيبته كهارب من ظلّه".^(١)

"أمّ السعد": زوجة العشّي وأمّ تيس الأغوات بالتبني، امرأة أمازونية (مسترجلة) مكتفية بذاتها على نحو جامع ومهدّد.^(٢) وصفها "أبو الرووس" في قوله: "أمّ السعد قارئة كاتبة. وقوله أيضاً: "أنا أبو الرووس فأبقي رؤوسي خارج طوفان هذه المرأة، والتي تكتسح الحوائط كما تكتسح سوق الأسهم، لكنني أبقي عيني مفتوحة على الجلسات الصباحية السخيفة التي تعقدها للنساء في شقّتها في الطابق الأول في عمارة أبيها اللبان المعروفة بجامعة الدول العربية".^(٣)

السؤال:

وهذا مدعاة للبحث في "سياسة الأدب"^٤ في الرواية ويتمحور هذا السؤال

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٣٧٢.

٢ - انظر: إرفن جميل شك، الإستشراق جنسياً، ت: عدنان حسن، ط ١، ٢٠٠٣م، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ص ٢١٢.

٣ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٨٤.

٤ - "سياسة الأدب: ليست سياسة الأدب سياسة الكتاب، فهي لا تتعلق بالتزاماتهم الشخصية في صراعات عصرهم السياسية أو الاجتماعية. [...] إن تعبير "سياسة الأدب" يعني أن الأدب يمارس السياسة بوصفه أدباً. وهو يفترض عدم وجود أي داع للتساؤل عما إذا كان على الأدباء ممارسة السياسة أو بالأحرى تكريس أنفسهم لصفاء فنهم، وأن لهذا الصفاء نفسه علاقة بالسياسة. إنه يفترض وجود صلة جوهرية بين السياسة، بوصفها شكلاً خاصاً من أشكال الفعل الجماعي، والأدب بوصفه ممارسة محدّدة لفن الكتابة".

جاء رانسير، سياسة الأدب، ت: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠١٠م، ص ١٥.

حول قضيتين :

- القضية الأولى: البناء الفني (الشكل والمعنى) القضية الثانية: المرأة الرجل - الباحثون عن الحرية والخلاص في النفق .

- القضية الأولى: البناء الفني (الشكل والمعنى)

تتلاقى " طوق الحمام" في العنوان و"طوق الحمامة" ، ويختلفان في الجنس الأدبي والعصر وجنس المؤلف والمضمون. ف"طوق الحمامة" كما عُرف، هو كتاب خليط من الشعر والنثر، إمام المذهب الظاهري ابن حزم الأندلسي، في الحقبة الإسلامية في الأندلس ما بين سنتي 417-418هـ. أما "طوق الحمام" فمؤلفتها "رجاء عالم" سعودية فهي رواية (فن سردي) صدرت عام ٢٠١٠م.^(١)

من حيث المضمون فإن الثيمة الرئيسة في "طوق الحمامة" هي الحب وشواهد شعرية على تجارب المحبين العشقية. ولكن قراءة متأنية وعميقة وصبورة تؤكد أن ليس الحب هو الثيمة المركزية لـ"طوق الحمام"، بل إنه البحث المضني عن هذه القيمة التي نُفيت بين نبد المرأة وتهميشها حد التشيؤ.

فالرواية هي: أولا: علاقة قد نسميها فريدة تؤكد أن تاريخ النساء أساسي وجوهري لتحررهن.

ثانيا: إن تواطؤ النساء في دعم النظام الأبوي الذي أخضعهنّ جيلا بعد جيل كان كفيلا أن يؤثر سلباً على أولادهن من الجنسين، وعلى المجتمع والثقافة والفكر.

ثالثا: إن علاقة الرجال والنساء لمعرفة ماضيهم (الدين والمجتمع والسياسة) هي بحد ذاتها قوّة مشكّلة في صناعة التاريخ. إنه بصورة أو بأخرى اسهام في قراءة

الحاضر وفهمه. وبناء صورة لمستقبل أكثر تفهماً بين الذكورة والأنوثة أو بين الرجل والمرأة.

وفي سياق تأويل قصصية العنوان فإن "طوق الحمامة" هو: "كناية عن استلهاهم الجمال الذي هو مثار الحب [...] لأنه حلية متميزة عن سائر لون الحمامة".^(١)

والسؤال المطروح هل كانت قصصية العنوان في رواية "طوق الحمام" تحمل هذا المضمون المتصالح جداً مع الطبيعة والفطرة التي في "طوق الحمامة"؟

إنَّ إسناد مفردة الطوق لمفردة الحمام في صيغة الجمع هو مثار تساؤل حول قصصية العنوان. فإحدى المعاني المعجمية لـ "الطوق" هي: "ما كان له طوقٌ في عنقه (يقصد الحمام) تخالف سائر لونه".^(٢)

ينفتح هذا المعنى المعجمي لمفردة "طوق" على تأويل مجتمعي يقصد منه الاختلاف ويقصد منه المنفي من المجتمع والمُحاصر فيه. إنه تأويل يُقصد منه المرأة. فاجتماع مفردة الطوق والحمام بصيغة الجمع تصوغان عالماً من الحدود والاختلاف والجنس الضعيف الذي تمثله وداعة الحمام في الطبيعة وارتباط الحمامة أسطوريا بالأم الباكية والهشاشة والضعف أيضاً. "إذاً كان طوق الحمامة كتاباً في فلسفة الحب فإن "طوق الحمام" لـ "رجاء عالم" كتاب في فلسفة المفتاح المطلق الذي يفتح الأبواب بين الكائنات جميعاً، وهذا الفتح إنما هو الحلقة الضائعة بين البشرية التي تبحث عنها".^(٣)

فهل كانت "رجاء عالم" تريد أن تخطو تحت السماء الحرّة حين اختارت "طوق الحمام" عنواناً لروايتها؟ هل كان هاجسها يتجه نحو فكرة أن الرجل ليس مقياس لكل

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٣٧.

٢ - "الوسيط ص ٥٧١.

٣ - العتبات النصية في الرواية السعودية تخصيب الرؤية، د. بهيجة إدلبي، الموقع : منتدى المقالات الأدبية والمكتبة الأدبية المتكاملة .

ما هو إنساني؟ وإنما الرجال والنساء معا. وأن الرجال ليسوا مركز المكان، وإنما الرجال والنساء معا، وقد آن الأوان لوضع فكرة "المرأة" في مطابقة بين إيقاع الكتابة وإيقاع مرض اجتماعي يعتبر المرأة إما "جثة" أو "مانيكان" / (دمية).

"احملا مني شيئا معكما بهذا الكتاب الذي لن تتوصلوا لقراءته، فهو بالعبرية، هو نسخة مصورة من مخطوطة لكتاب: طوق الحمامة لابن حزم. عن الحب كباب يفتح من النظرة الأولى لقلب الآخر، عن الحب كمنطقة وجود، كجنس من الأجناس الوجودية، كدم بوسعه أن يسري فينا ويوحد الأعراق ويمنحها جسدا فردوسيا خالدا... نظرة الحب هي السحر القادر على قشع الأفئدة والحجب... هي مفتاح أو باب لكائن خارق يكمن منسيا فينا." (١)

تقسم "طوق الحمام" من حيث البناء الفني (الشكلي) إلى قسمين رئيسين:

القسم الأول وعنوانه: "أبو الرووس" ويبدأ من ص ٧ وينتهي ص ٢٥١.

القسم الثاني وعنوانه: "مدريد ٢٠٠٧" ص ٢٥٣ - ص ٥٦٦.

- القسم الأول: "أبو الرووس".

"أبو الرووس" أو "أبو البراقع" هو المنطق الطبيعي للخداع وشكل من أشكال السلطة الذي ينتظر الكشف عنه. إنه شخصية روائية، تختلط فيه الحدود بين أوصافه الإنسانية والمكانية حتى تكاد أن تكون هذه الحدود ملغاة. فهو سلطة متعددة الأشكال. تتمظهر إشكاليات السلطة التي يمثلها "أبو الرووس" وتنصهر في عنصرين رئيسيين هما: الأول: عنصر المكان، والثاني: عنصر المرأة والرجل (الإنسان المقهور).

– العنصر الأول : المكان أبو الرووس :

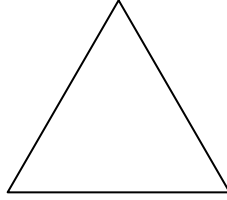
إنّ المزيج الخاص من العلاقات الاجتماعية يعدّ جزءاً مما يميز فرادة أي مكان حدّ الاختلاف عن الآخرين ، لكن ليس بالضرورة أن تكون الفرادة في سياق المعنى الإيجابي دائماً ، ففي الرواية يقصد منها رؤية "رجاء عالم" وفهمها للمكان وتفكيك تفاصيله وأشياءه ونماذج أناسه.

إنها رؤية تتحدى إمكانية ادعاءات وجود تواريخ للمكان أو هويّات لا زمن لها. فهويّة المكان هي على الدوام غير ثابتة ومشكوك فيها ومتعددة. تلك هي مسوِّغات فهم "أبو الرووس" بوصفه الشخصية والمكان معاً.

"أبو الرووس" هو المنطق الطبيعي للخداع الاجتماعي وهو تمثيل للهيمنة والسلطة والمعنى العقائدي والتاريخي والحضاري والاجتماعي وأخيراً السياسي للمكان. إنه انبثاق قضية إنسانية فكرية مهمة في سؤال جوهري هو: كيف لزقاق بأكمله أن يمثل الانحناء تحت النير فيخضع لاستبداد المكان الأعمى والزمان في هيئة المستبد الخفي؟! حيث تبرز السلطة الاجتماعية التي تمثلها شخصية "أبو الرووس" كالقدرة الطبيعية نفسها ، تتحرك وتُحرك من حولها بفعل كأنه أقدارهم.

عالم روائي يكشف عن شخوص حمقاء وعمياء لا تبذل جهداً ووعي كافٍ لترى أن الذي يتحكم في إراداتهم وحرياتهم وآمالهم وطموحاتهم ليس له عينين ويدين وجسد. إنما هو جثة فكرية ثقافية ، أوهام تعيش في هيئة رؤوس (أبو الرووس) بوصفه مرجعية عليا فكرية ثابتة ومقدّسة. فالمكان "أبو الرووس" حالة تمازج بين سلطة المقدس والأسطورة والتاريخ والسياسي ، وكلها أشكال مستبدة بتقمصها شخصية روائية أسمها "أبو الرووس". في هذا السياق تندرج ضحالة فكرة الوعي الفكري الاجتماعي الذي يفتقر له أولئك (الشخوص) ساكني الحي العتيق الذي عُرف باسمه.

أبو الرؤوس (السلطة)



يوسف/معاذ / خليل عائشة/عزة/ (الجثة)

"أبو الرؤوس" أو "أبو البراقع" هو إفصاح شديد عن سياق سلطوي ؛ هويته ليست مجهولة ولكنها مركبة وملغزة ومعقدة الأطراف يصعب فصل مكوناتها. يُسقط من خلالها أفكاره وتصوّراته على ضحاياه بوصف أفعالهم بالشريرة. "أبو الرؤوس" تجسيد لمفهوم (القوة) من طرف واحد، حين تكون موجهة للمجتمع بأكمله ؛ منظومته العقائدية الفكرية والإنسانية والاقتصادية والسياسية. فالرواية تكشف عن منظومتين فكريتين هما صراع بين فكر محافظ وآخر ليبرالي متحرّر في أطر خصوصية (١) تتعلق

١ - ورد في كتاب "الليبرالية الجديدة" عبد الله الغدامي ما يلي : "إن نظرية الخصوصية هي إحدى أوهام الهوية الثقافية، وتكون تحت مظنة الدفاع عن الذات ضد المتغيرات، وتشير فقط إلى حال من التخوّف، وهو في غالبه تخوّف سايكولوجي، وليس تخوّفاً واقعياً وبرهانياً. [...] إذا قلنا هذا عن السعودية فإننا في مقام مفهوم الخصوصية سنلاحظ أن أهم عنصر لهذا الكيان هو: الإسلام - قيمة رمزية بصيغها الممتدة: ثقافية وتاريخية ومادية واجتماعية وتفاعلية، أي بكل المحتويات الممكنة لمعنى أن يكون البشر بشرا، ويكون المجتمع مجتمعا وتكون الدولة دولة، وهنا لان نقول بالخصوصية وإنما سنقول بالمعنى القرآني، وهو (عالمية) الرسالة وعالمية القيم لكل لون ولكل جنس ولكل بيئة، وهنا تكون أهم قيم المجتمع وأكثرها محافظة هي بالضبط ما يوجب عالمية المعنى".
عبد الله الغدامي، الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠١٣م، ص٥٤ / ص٥٥.

بالمجتمع والثقافة والفكر والمكان والإنسان. الأولى: ركيزتها الفرد INDIVIDUAL (١)
لا المجتمع والتاريخ والمقولة الأساس: "العقل فوق التقليد". والثانية: ركيزتها المجتمع
والتاريخ لا (الفرد) والمقولة الأساس: التقليد فوق العقل. (٢)

= يقدم الغدامي تطبيقاً عملياً لفكره في كتابه "حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية" في قوله: ولعلّ
مثال الأستاذ رضا لاري، وهو صحفي بارز ومهم وخبير ولقد فاجأه سؤال شخصي عني فقال كلمته
المشهورة: الغدامي زعيم الحداثيين لكنه يصلي."

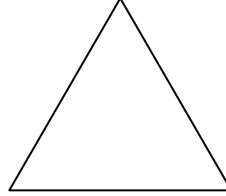
- عبد الله الغدامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ١،
٢٠١٤م، ص ٢١.

١ - أثرت الحداثة انبثاق تصوّر جديد عن الشخص. دمرت كثيراً من المؤسسات الاجتماعية التقليدية ...
وحررت الرجال والنساء لاحقاً من الهويات الموروثة أو النسبية، وعرفتهم بأنهم أفراد أحرار يتلون
قرار أنفسهم، ويرغبون في اتخاذ اختياراتهم، ويشكلون حياتهم ويكونون علاقاتهم مع الآخرين."
طوني بينيت - لورانس غروسبيرغ - ميجان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، ت: سعيد الغامدي،
مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٥٢٩.

٢ - يدعى الفيلسوف إدموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) أب مذهب المحافظة إذ اعتبر التقليد أعلى حكمة من
نظريات المفكرين فالمجتمع والتاريخ، لا الفرد اللاتاريخي المنعزل، هما الأساسيان، [...] إنَّ فرقاً مهماً
بين المذهب الليبرالي ومذهب المحافظة يمثّل في نظريتهما إلى الحرية - وبكلام تقريبي نقول إنَّ المحافظين
يعتبرون النظام والسلطة أهم من الحرية الفردية، بينما يعتبر الليبراليون الحرية الفردية هي الأهم، فلا
تسويغ للنظام والسلطة إلا عندما يخدمان تلك الحرية. "غُناز سكيربك - نلز غيلجي، تاريخ الفكر
الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين، ت: حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة،
بيروت، ط ١، ٢٠١٢م، انظر ص ٥٤٣ وانظر أيضاً ص ٥٤٧.

(أ)

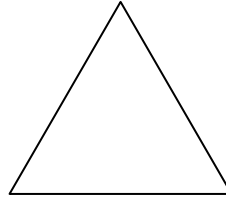
"العقل فوق التقليد"/(الفرد) لا المجتمع والتاريخ



يوسف (الرجل) عائشة/ (المرأة)

(ب)

"التقليد فوق العقل"/المجتمع والتاريخ (لا الفرد)



أبو الرووس الشيخ مزاحم/ أبو وثان

"أبو الرووس" هو المكان وهو الشخصية أيضا. ازدواجية هويته وأسطوريته مبعث القوة. إنه المكان والإنسان، والحركة/السكون، والماضي/الحاضر، الطموح/الواقع، التاريخ/المجتمع، المقدس/المدنس. إنه أشبه بهيكل رعب متعدد الرؤوس والأقنعة، ففي تناقضاته وتحولاته صراع ضمني كبير تتجسد فيه الهيمنة والسلطة.

وبحسب الترسمة الهرمية من الصعب أن نخطئ في "أبو الرووس" هوية (السيد) وأخلاقياته الأنانية في تطبيق المراقبة الجاسوسية لكل كبيرة وصغيرة في الزقاق، إنه

حارس قانون وجوده وتسيده الخاص في أزمنة مغايرة لزمانه ، وإلا كيف نفهم اختيار مؤلفة الرواية "رجاء عالم" ضمير المتكلم (أنا) لتمثيل هذه الشخصية ، خاصة وأن : "لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً".^(١)

"أبو الرووس" هو أعراض الأزمنة القديمة والجديدة. هو السيد والمطلق والمستبد. إنه المتحكم في مصائر الشخصيات الموتى والخانعين والمتمردين والتائبين. فكيمياء الكلمة ومادتها في الرواية هي شهادة على خطاب السلطة القمعية والهيمنة. تتمركز أيضاً حول "الأنا"/"أبو الرووس" الذي يتحدث بضمير "أنا" المتكلم إشارة للنزعة البطيركية^(٢) التي تسيّد. في وصفه لذاته في سادية واضحة :

- "من يجرؤ على زقاق كأبو الرووس غيري أنا ، أبو الرووس نفسه ، برؤوسه المتعددة ، أنا الزقاق الصغير بطرف ميقات العمرة بآخر مكة ، حيث يتطهر المعتمرون لأداء طقس العمرة التي هي : غسل آثام عام سابق للتهيؤ لعام لاحق من الذنوب".^(٣)

١ - عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، ع : 240 ، 1998م ، ص 18.

٢ - تقرّ عالمة الاجتماع (سيلفيا وولبي) بأن لمفهوم البطيركية أهمية جوهرية في أي تحليل للتفاوت واللامساواة الجنوسة. [...] وتقول وولبي في مؤلفها "تنظير البطيركية" ١٩٩٠ : "إن البطيركية هي نسقٌ من البنى والممارسات الاجتماعية يقوم فيه الرجال بإخضاع النساء وقمعهن واستغلالهن" [...] وترى أن البطيركية تتألف من ست بنى ولكنها متفاعلة مع بعضها البعض وهي كالآتي : (١) علاقات الإنتاج في الأسرة. (٢) العمل المأجور (٣) الدولة البطيركية (٤) العنف الذكوري (٥) العلاقات البطيركية في الأنشطة الجنسية (٦) المؤسسات الثقافية البطيركية.

أنتوني غندر ، علم الاجتماع ، ت : فايز الصباغ ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٥م ، ص ١٩٨.

٣ - رجاء عالم ، طوق الحمام ، ص ٧.

- "أنا أبو الرووس" ملك التنفس ، اللقب الذي استحقته من مهارتي في مواجهة المستحيل" (١)

" اسم أبو الرووس لا بأس به [...] نعم أريد زقاقا بمخيلة سحرية تخترع للجدران ألسنة وتسلم وتتجاوز مع المارة وتستجيب للمساتهم" (٢)

- "أبو الرووس" !! لماذا حملت هذا الاسم المتعدد والذي يوحي بمناطحة؟! (٣)

- " قلت إنّ هذه الحكاية تبدأ بجثة ، ولأنها حكايتي فإنني أختار أن نُهمَل الجثة ، فلن نعبأ بالأموات بقدر هنا بقدر ما سنطارد الأحياء ، فلقد واظبت أخفي حبكات العشق والانتقام جيّدا وراء الأبواب ، حتى فضحتنا هذه الجثة." (٤)

- " أنا أبو الرووس أغلقت عيني حين اجتاح إعصار التحقيق أركانِي وبيوتي ، [...] أنا أبو الرووس الخبير بقراءة الأفكار راقبت ملامح الذين راحوا ، وسواد وجوه من عادوا من المركز ، وبصمة الخبر على سبّاباتهم التي ختموا فيها الإفادات" (٥)

- **العنصر الثاني: الرجل والمرأة (الإنسان المقهور) :**

منذ البداية تكشف رواية "طوق الحمام" عن علاقة وثيقة بين الممارسات المكانية والسلطة من ناحية ، وبين الممارسات المكانية والقهر الذي يُمارس على المرأة والرجل على حد سواء.

١ - رجاء عالم ، طوق الحمام ، ص ٧.

٢ - المصدر السابق نفسه ، ص ٨ .

٣ - المصدر السابق نفسه ، ص ٩ .

٤ - المصدر السابق نفسه ، ص ١١ .

٥ - المصدر السابق نفسه ، ص ١٥ .

إن "أبو الرووس" هو خطاب مكاني سلطوي تاريخي عقائدي بالدرجة الأولى. يولد من قيام السلطة بوظائفها على أساس منطق ضمني ممثل الهيمنة والتسلط والقهر والتخلف. في هذا السياق يمكن فهم افتتاحية الرواية. التي تحمل أبعاداً فكرية عميقة لمؤشرات الصراع وتبدأ بـ : "الشيء الوحيد الأكيد في هذا الكتاب هو موقع الجثة: الزقاق الضيق المسمى أبو الرووس، برؤوسه المتعددة." (١)

إنّ نقد مفردة "الجثة" لغوياً وفكرياً كمكوّن أساسي في فكر الرواية يقوم على لعبة التوترات أولاً ، وعلى التجربة التي تخوضها الرواية في عالمها لأقصى حدود قدرات هذه اللعبة ثانياً. فالرواية - وهذه ملاحظة مهمة - تختبر هذه الحدود أقصى ما يمكن : إما بهدف تعميق الصمت الذي يفصلها عن الثروة الديمقراطية ، أو بهدف تعميق ديمقراطية الرسالة التي تحملها في لبّائها ، وذلك من خلال التحول إلى لغة جديدة في الجسد الاجتماعي الجماعي. ويتم ذلك عبر محمولات فكرية يتعاقد على نقلها وكشفها شخوص الرواية وما يعترى حيواتهم من تحديات وأحداث.

وفي سياق الحدث الروائي الجمعي ، لا يفوت متلقي النص "الرجسية" التي تكشف عن حدية العلاقة بين طرفين : الجثة و"أبو الرووس". بمعنى آخر الإنسان المقهور والسيد ، وهي علاقة تتحدّد بالكشف عن الخلل حين "تندم علاقة التكافؤ لتقوم مكانها علاقة التشيئ Chosification بدل أنا - أنت التي تتضمن المساواة والاعتراف المتبادل بإنسانية الآخر وحقه في الوجود ، ذاك الاعتراف الذي يشكل شرط حصولنا على إنسانيتنا من خلال اعتراف الآخر بنا كقيمة إنسانية ، بدل هذه العلاقة تقوم علاقة من نوع أنا - ذاك هو (الشيء) ، هو الكائن الذي لا اعتراف به ، بإنسانيته وقيمتها ،

أو بحياته وقدسيته. [...] ذلك هو الإنسان المقهور." ^(١) ولعلّ في الرواية مواقع نصية تكشف عن أن قضية "الإنسان" وعذابه هي الأساس الذي قام من حوله عالم روائي يبدأ بكلمتين هما المفتاح (الجثة وأبو الرووس)، وفي هذا الاقتباس الروائي ما يعزّز هذه الثيمة الرئيسة (الإنسان المقهور) في العمل الروائي : ما يعقد القضية أنّ هناك غياباً أكبر من الموت، وليس المحور القتيلة بقدر ما هو التباس الهوية، هوية عزّة وعائشة والجثة، أمامه كتلة مؤنثة مهشّمة، من العسير فصل المقتول فيها عن المختل العقلي وعن الذي صفق الأبواب بوجه أبو الرووس وفرّ. ^(٢)

حيث يجسّد "يوسف" و"معاذ" و"خليل" و"مشيب" و"عائشة" و"عزّة" شخصيات مقهورة اجتماعياً وفكرياً، إزاء دائرة السلطة التي تتضخم فيها ذاتية المتسلط بشكل مفرط يحتوي الآخر (الشيء) ويجعله تابعاً له وأداة لخدمته في حالة من طغيان الأنوية Egocentrisme، لا اعتراف إلا بـ أنا – السيّد، لا حياة إلا له، لا حق إلا حقّه. ^(٣) في ظلّ هذا التصرّو يمكن النظر لشخوص الرواية في إطار منظومتي (السلطة) و(القهر) وتمثلها:

عزّة – عائشة – يوسف – خليل – معاذ (شخصيات مقهورة)
أبو الرووس – الشيخ مزاحم – يابس النزّاح – أبو وثّان – أم السعد
(شخوص سلطوية)

١ - مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، لبنان، ط ٤، ١٩٨٦، ص ٣٧.

٢ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١٣٥.

٣ - مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ٣٧.

تكاد شخصية "يوسف" أن تكون إحدى أبرز تمثيلات (الإنسان المقهور) في "طوق الحمام"، فهو صحفي، درس التاريخ، وهو المتمرّد والشيطان الرجيم، والولد المسوس، والمجنون والملعون الذي ينبغي أن يُقذف إلى الجحيم، إنه من مزق صورة "أبو الرووس" في مقولته بينما تناوشته الأيدي والأقدام حاكمة تهشّم وجهه وأضلاعه، تلك المقولة الفصل، وأقصى نقد موجه لا للدين كطريق ومنهج للحياة فحسب وإنما للقائمين عليه في المؤسسة الدينية في قوله: "تأملوا في الصفقة التي عقدتموها: سجن للحياة وفردوس للموت" (١)

لقد مثّل "يوسف" "اللامنتمي" في موقفين بارزين الموقف الأول: نقدي يتمثل بنقد مؤسسة الدين وممثليها في السلطة - أبو الرووس، الشيخ مزاحم، يابس النزاح، فقد اندفع "يوسف" بين صفوف المصلين مفرّقا إياهم، حين كان الإمام داوود يؤم المصلين بمسجد أبو الرووس ويتلو (الآية ٣٢) من سورة المائدة "من قتل نفسا بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ومن أحيّاها فكأنما أحيّا الناس جميعا". اندفع بينهم وأغلق أجهزة التكيف وأطفأ الأنوار وأختطف مكبر الصوت رغما عن الإمام داوود وصاح، وكانت تلك الصيحة نقداً لادّعاء المكان والإنسان والثقافة المجتمعية. كانت صيحة على أولئك الذين يعتقدون إنهم سائرون في درب الحياة بينما هم ألد أعداء ثالث: الإنسان والحرية والحياة. وتحت وطأة دهشة الجمهور كان "يوسف" يتقمص شخصية المتمرّد (الشيطان) على حد ما نقلته مكبرات الصوت.

"أنتم، أهل الزقاق، يا من أحب وأكرس مقالاتي لطرح قضاياهم الخاسرة. [...] أنتم سرقتم حياتي. خنقتم كل روح شابة في الزقاق، أنتم عصبه ضد الحياة، من المنافقين والكاذبين، تسمّمونا نحن شبان أبو الرووس، تحوّلتم لزقاق من الجواسيس،

تتجسسون على أشد نوايانا وأحلامنا حميمية ، ولقد نجحتم في تحويل لحظتنا الخاصة إلى جحيم ، ومع ذلك تجرؤون على الوقوف بين يدي الله في صلاة تُذاع بمكبرات الصوت خمس مرات يومياً!! تصلون متوسلين أن يدخلكم فسيح جنّاته ، وقد ضيقتم علينا الحياة [...] مُوجّها احتقاره إلى الشيخ مزاحم ، " أنت ، يُسراك تبني سجنًا وبيمناك تبني مسجداً ، وتخطب مبشراً بالإيمان ، أي إيمان؟ بنيت تدها كل يوم ، يعلم الله أنك ستحاسب أمامه يوم الدين على هذا الركوع والسجود. وأنت.. " اتجه يوسف إلى يابس النزاح ، " تحلم بدخول الجنة من مخلقاتنا؟! أنت تنتحر يومياً مقنعا نفسك بأنك قد بلغت الرضى في برازنا. أيّ مثال للطموح هذا الذي تقدّمه لنا ولأبنائك؟ [...] أنا نفسي من المنافقين ، لا أحد منا يدرك معنى أن نكون مجاورين لبيت الله الحرام ، وما يقتضيه هذا الجوار من أن نحتفل بالحياة أتم نحاربها؟ " (١)

– الموقف الثاني: المفتاح / المعرفة

ويتمثل بمحاولة السارق وهو رجلٌ ملثم (السلطة) سرقة مفتاح الكعبة هذا الحدث هو تمثيل حقيقي للصراع بين السلطة والدين ، وبين الآخرين المقهورين الذين يمثلون طرفاً مهماً بينهما. والمشهد يؤكد أن الذين يتآمرون على سرقة "المفتاح المقدس" هم ممثلي السلطة ، لأن ثمة علاقة وثيقة بين المفتاح والمعرفة الحقيقية الروحية للإنسان ، وبين محاولة السلطة الاستيلاء على روح هذه المعرفة ومصادرتها لمنافع دنيوية أخرى. تكاد شخصية "يوسف" في الرواية لا تنفصل عن شخصية "سركادو" عند "دانتي" في قوله : "مضى ساعياً وراء الحرية، الغالية جداً على قلبه حتى إنه يعرف، أن

بوسع المرء أن يضحى بحياته في سبيلها. (١) اقتباسٌ يختصر محاولة "يوسف" المستميتة من أجل إنقاذ المفتاح (مفتاح مكة) المفتاح الحماية الضرورية والضمان الأكيد للجوهر الحقيقي للدين دون تزييف، هذا الجوهر هو عالمية القيم في دين الإسلام. إنه حماية المقدس الإلهي من المدنس الدنيوي. المفتاح بصورة ما رحلة البحث عن المعرفة والحرية، المفتاح هو الحفاظ على روحانية المكان وقداسته. إنه المعنى الذي ينبغي الحفاظ عليه من لوثة السلطة وجشعها الدنيوي.

كان يُقصد أن يوضع هذا النص في سياق ديني واجتماعي وسياسي وفي تفصيلات صراعية قد لا تخطر ببال. صرخت حليلة: "الحرامي، انتبه يا يوسف..." تحشرجت الصرخة بصدرها، في لحظة التحم الجسدان، وتدحرج يوسف مع السارق، وراقب الحشد الجسدين غير المتكافئين في صراعهما، حارب يوسف النحيل ذلك العملاق بالقوى الخارقة لمجنون. تدحرج المفتاح على الأرضية الرخامية، وغاص يوسف وراءه، وشهقت الحشود ترقب المفتاح ينزلق ويدور لتبتلع تلك الحفرة المخصصة لتصريف مياه صنادير زمزم. وتدوّرت الحفرة في شهقة فزع لا يتلعه امثل تلك الثروة المقدسة، وغاص يوسف بيده في الحفرة بينما تلاشى السارق كأن لم يكن. (٢)

يمثل "يوسف" نموذجاً مجتمعياً مختلفاً يُمارس عليه "القهر المركب"، مصدره الثقافة والمجتمع فهي تشكل منظومة قمعية للرجل والمرأة على حد سواء، وردة فعل "يوسف" المتمرد هي المرأة التي تنعكس فيها صورة الإنسان المقهور لا صورته فحسب وإنما صورة مجتمع بأكمله. "فالإنسان المقهور، بدل أن يثور ضد مصدر عاره الحقيقي،

١ - "إيتيان دو لا بويسي، الطوعية، مقالة العبودية، ت: عبود كاسوحة، مركز دراسات الوحدة العربية،

بيروت، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٦٣.

٢ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٣٨.

يثور ضد من يمثل عاره الوهمي وهو المرأة المستضعفة. " في هذا الإطار يمكن فهم ثيمة (المرأة/المانيكان) في رواية "طوق الحمام".

يوسف العاشق لـ "عزة"، وله مقالة بعنوان "نافذة عزة"، عزة هي المرأة وهي الرمز لمكة وهي المشتبه أن تكون "الجثة" التي ألقى بها في زقاق "أبو الرووس". وتحوم الشبهات حول "عائشة" أيضاً، وكل هذا في إطار غفلة عن القهر الحقيقي الذي تمثله السلطة، فالجثة هي العقدة التي تمثل لكل واحد من الشخصيات ما يمكن تسميته نفسياً بـ "الجرح النرجسي" *Blessure narcissique* ^(١) لأنها المرأة، وهي أيضاً بذرة الصراع والقلق لكل شخص من شخوصها، هكذا يصبح القهر في ممارساته صورة معقدة للقهر المركب في المجتمع. فالرجل الذي تُمارس عليه السلطة قهراً يمارس بدوره على المرأة قهراً أكثر قسوة وعنفاً. ولا يفوتنا القول إن الجريمة في أبسط تصوراتها هي جريمة شرف.

ولعلّ هذه الجدلية بين "ناصر" المحقق و"معاذ" تكشف أبعاداً سيكولوجية لشخص الرواية "يوسف" و"معاذ" و"خليل"، وتكشف القهر المركب الذي يُمارس عليهم ويمارسوه بدورهم على "المرأة" وذلك في صورة أبلغ وصف لها هو أخلاقية الرجال المهزومين. إن الصلة بين تحويل النساء إلى أشياء مادية من ناحية والمكان "مكة" من ناحية أخرى هو حالة من التماهي الذي يجعل صورة الصراع واحدة. وفي إطار السلطة وممارسات القهر تصبح الترسيمية الفكرية للصراع على هذا النحو :

١ - انظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، ص ٤٥.

(أشكال السلطة)



أبو الرووس ، الشيخ مزاحم ، أبو وئان

(القهر المركب)



(الإنسان ، المكان)



عائشة ، عزّة ، معاذ ، مشيب ، خليل / مكة . زقاق أبو الرووس

يياغت المحقق "ناصر" "معاذ" بسؤال مفاجئ : "ما الذي تعرفه عن عزّة؟" فيفجّر معاذ الإجابة غير المتوقعة في وجه "ناصر" قائلا : "عزّة قنبلة أبو الرووس الموقوتة. [...]" طفت برأس معاذ أصوات ذلك الفجر ، كان قد غفا على نافذة درج المئذنة ، وأيقظه ذلك الارتطام ، يجزم الآن أنها سقطة الجثة. (١)

لم يجزم "معاذ" أن الجثة لـ "عزّة" ولكنه يحوّل مجرى الحدث لوجهة أخرى حين وصف حدث آخر في لحظة زمنية واحدة تشكّل وصوت الارتطام معا. حدث يتعلق بارتباط الجريمة بالشرف. فقد وصف خروج امرأة في سيارة وابتعادها عن المكان. وفق هذا التصوّر تتماهى صورة المرأة والجثة في الرواية.

مما يكشف عن تصوّر واحد فحواه أن نظرة مجتمع بأكمله للنساء هي نظرة واحدة مرتبطة بـ "الجرح النرجسي" عند الرجل ، وهو الهوة التي تباعد بين العار الحقيقي والعار الوهم.

يصف "معاذ" الحدث الآخر الذي تزامن مع سقوط الجثة في قوله : "لم يفتح عينيه (معاذ) لفترة حتى نبهته الخطوات الفزعة المتسارعة ، لم تكن مسموعة ، الزقاق كان مثل اسفنجة يشربها ، ظنّها قادمة حلم ، لكن سمعه المحتد من ذلك العلو التقط الفزع... حين فتح عينيه كان قد فات الأوان ، لمح تلك الكاديلاك السوداء على رأس الزقاق والقدم الصغيرة تغلت من حجابها وتغيب في المقعد الخلفي ورأس السائق الأسود الشماخ المرقط ينحني ليغلق بعدها الباب ... قدم من ؟ لا يعرف... وصوت المحرك يبتعد [...] "وتظنّها هي القتيلة؟".^(١)

في إطار هذه الجدلية بين المحقق "ناصر" ومعاذ تُفصح الرواية عن بطريكية "النظام الأبوي" (Patriarchy) ^(٢) الذي يتشكل من منظومة هيمنة عليا هي رأس الهرم ويمثله "أبو الرووس". وتتفرع في طرفيه الهيمنة الأبوية (Paternalistic Dominance) وتتشكل من المجتمع طرف أول ، والذكور طرف ثانٍ بوصفهما مجموعة مهيمنة. أما الإناث فتشكل في الرواية المجموعة خاضعة وهي الأدنى. في هذا السياق تتساوى في نظر المجتمع الذكوري صورة المرأة وتتماهى في شخصية "عزة" و"الجثة" و"القتيلة" و"مكة".

١ - رجاء عالم ، طوق الحمام ، ص ١١١ .

٢ - النظام الأبوي : يصف النظام المأسس للهيمنة الذكورية ، ويعني تجلّي ومأسسة الهيمنة الذكورية على النساء والأطفال في الأسرة ، وتوسيع الهيمنة الذكورية على النساء في المجتمع بعامه ، ويتضمن أن الرجال يتولون السلطة في جميع مؤسسات المجتمع المهمة" انظر : غيردا ليرنر ، نشأة النظام الأبوي ، ت: أسامة إسبر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠١٣م ، ص ٤٥٠ .

كان أحد جوانب رواية "رجاء عالم" رسم صورة تكشف عن ممارسات النفي في مجتمع أبوي، وخرافات شعبية وأساطير وقصص. فالتخلف والقمع والقهر الذي يُمارس على أفرادهِ يتقبّلونه وكأنه الطبيعة أو القدر لكن الحقيقة الحقيقة غائبة والواقع ليس إلا حالة ارتباك شديد تعكس صورة للعيش وليس للحياة.

إن اختيار هذا الشكل الأدبي للرواية فنياً والذي لا يبدأ إلا معها، هو انعكاس لتفكير الكاتبة في الاستعمال الاجتماعي لشكلٍ بعينه، تتحمّل عواقبه.^(١) فإشكالية الرواية ليست في اللغة كقوة عمياء، وإنما فرض "ما وراء اللغة" في آن واحد. فاختيارها (الجثة / القتيلة / عائشة / عزة / المرأة / النساء)، تؤكد وظيفة الكتابة بوصفها فعل للتضامن التاريخي الذي يشرح حالة المرأة في مجتمع يتضامن فيه الصوت الواحد في وصف "الجثة" بـ "مجهولة": "كلّ الأصوات سكّنت حين اجتاحت الأوراق الرسمية إلى اسم للقتيلة. "مجهولة". لأول مرة رقدت تلك المرأة بلا حجاب في الزقاق وتحت كلّ العيون. غطّوها بالأبيض ورفعوها، انفلتت القدم اليمنى لتتدلى بساقها المشوكة من حافة النقالة، مسحت ترابي حتى عربة الإسعاف.. حيث للمها الممرّض ودفع بها إلى جوف العربة المغزول بأجهزة الإنعاش.^(٢)

تطرح فكرة "الجثة" كحدث الجريمة، لكن الأحداث تفضي إلى الفراغ أو للاحقيقة وعدم الكشف عن المجرم الحقيقي. مما يرجح أن "الجثة" هي ثقافة مجتمع تتعلق بصورة المرأة بوصفها "نسق" راسخ وثاوٍ في المضمّن ذاكرة وثقافة وتاريخاً. يتغيّر الزمان

١ - الكتابة على حد تعبير "رولان بارت" Roland Barthes: "هي أساساً أخلاق الشكل وهي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرّر الكاتب أن يوضع داخله طبيعة لغته".

رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002 م،

ص ٢٣.

٢ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١٣.

وصورة المرأة في الأذهان ثابتة لا تتغير.^(١) سياقٌ ينبثق عنه سؤال جوهري هو ما تحاول الدراسة الإجابة عنه : هل الجثة تمثيل لـ (نسق) المرأة في المجتمع الذي جرت فيه أحداث الرواية؟

هذا السؤال الجوهري تكشف عنه الرواية في صفحاتها الأخيرة، في ذاكرة "معاذ" وحديثه مع "تيس الأغوات" حين وجده سارقاً المانيكان (دمية) في عربة التسوق. إن المعنى في هذا السياق هو تبدد الوهم وهو مطابق للهداية، فالجثة لا تعني جريمة يُقصد منها الموت الجسدي، إنه حالة التبرؤ التي تكشف عن شذوذ "تيس الأغوات" في علاقته بالمانيكان، علاقة تكشف عن سلطة مجتمع يمارس القمع لأبسط حقوق الإنسان الطبيعية، وهي أن يكون الرجل والمرأة مكملان بعضهما البعض، "تيس الأغوات" شخصية منفصلة عن الحياة، ساخط على العالم، غير مبالي بالآخرين لأن علاقته بهم مقطّعة الأوصال. كان "تيس الأغوات" يعلن فراره من عالم حقيقي المرأة فيه والجثة والمانيكان واحد. في قوله: "نعم أنا أعاشر هذا الجنس الفوق بشري، أستغل فوقيتهم وغضبهم، لكن، وطوال الوقت، لا تخامرني إلا فكرة واحدة: أن أشعل النار في العالم وأعيد تدويره."^(٢)

ولعل السياق يطرح سؤالاً مهماً هو ما الحقيقة الروائية في "طوق الحمام" بين هذا الكل المتناقض لشخص عالمها الروائي؟

إنّ بنية "العالم المغلق" لم تتغير ملامحه من خلال تنوع شخصه: "عائشة" و"عزة" و"نورة" والأخيرة الفنانة التشكيلية في معرض الرسم، فالسمات الظاهرية لهذه البنية قد تعززت وتأكدت وحسب، أي صارت المظاهر الخارجية أكثر جلاء من أي

١ - في كتاب "النقد الثقافي"، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م، ص ٦٩.

٢ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٥٣٨.

وقت مضى إذا صحَّ القول ، فاللوحات المعلقة في المعرض هي خلاصة عبقرية الفن / "نورة" تحاكي فيه بصورة مشوهة تماسك "العالم المغلق" الذي يمثله "أبو الرووس" وتفكّكه في آن واحد ، مما يشكّل تهديدا للبنية الفكرية والثقافية والعقائدية لـ "معاذ".

وإذا أمعنا النظر نلاحظ أنّ عناصر البنية المتطابقة في المكانين تختلف في تراتبها ، فسقوط الجثة من أعلى إلى أسفل في الزقاق كانت تأكيداً على نظرة مجتمعية دونية بوصفها العقد الاجتماعي في زقاق "أبو الرووس" ، تقابله في المعرض لوحات الأجساد معلّقة في حفاوة وجماليات ، وعلى العكس تماماً ، فإنّ طقوس الوحدة التي يمثّلها المعرض هي طقوس انفصال مموّهة ، ولا تقام هذه الطقوس في الفن لمشاركة أولئك الذين يراعونها بالطريقة نفسها ، وإنما تُقام للتمييز عن أولئك الذين لا يراعونها بالطريقة نفسها.

على هذا النحو يمكن فهم حالة "معاذ" حين يندفع متحمّساً لحضور المعرض المعلن عنه في صحيفة "عكاظ" ، برعاية وزير الثقافة الذي أقامته الفنانة التشكيلية "نورة" في صالة عرض جاليري الأرض بمدينة "جدة".

وجد "معاذ" نفسه غير قادر على التأقلم مع زحام النساء والرجال ، لكنه حاول حماية وجوده وكيّنوته العقائدية ، في طقوس وحدة وانفصال تشكّل في الرواية المكانة المبالغ فيها ، وتشغلها مظاهر كراهية الأجساد في اللوحات (أجساد بلا سيقان ، القبض على خلفية ركبة ، جسد كامل نجح في الفرار).

هذا الكلّ الذي يتناقض مع المكوّن الجمعي ؛ الاجتماعي والفكري والثقافي والعقائدي في شخصية "معاذ" هو مؤشّرٌ وحيدٌ وقاطع على كيفية تلقي الفكر الجمعي للحقيقة الميتافيزيقية وهي : إن الغريب المكروه هو الإله الحقيقي ، لأنه في شخصية معاذ يحول دون قبول جمال العبقرية الإنسانية ويتحيز فقط لألوهيته. فليس "المعرض الفني" مجرد مكان للاجتماع ، بل هو دين إنساني جديد وطريقة فكر وأسلوب في الإحساس

والتقدير، وهو في الوقت نفسه لا ينفصل عن المعتقد الإنساني لكنه يكمل عطش الروح للجمال والفكر والفن معا. ومما يلاحظ في سياق الموقف الروائي أن المعرض كان تعبيراً عن "ثقافة مغلقة" تنبذ كل ما يهدد تماسكها الروحي الذي يتجسد في نتاج الفن الإنساني وخلوده. هذا الموقف كشف عن صراع الثنائيات الضدية في شخصية "معاذ" بين عالمين في شخصيته هما: المقدس والمدنس، الواقع والفن.

"وجد معاذ نفسه بمواجهة تلك اللوحة الأخيرة، في فراغها كان بوسعه تمييز هالة زرقاء تحبس داخلها جسدين مؤنثين، يعطيان ظريهما للعالم، لكن إحداهما كانت تلتفت بوجهها لتنظر إليه، يختلط في ملامحها الألم بالسخرية، ارتعد معاذ مغمضاً عينيه، نافيا عزة وعائشة اللتين تجسدتا في فراغ اللوحة، ساخرا من تهويماته همسٌ داخلي يهمس له: "أنت يا ابن الإمام لا تعرف من جنس النساء غير عزة وعائشة وتسقطهما على كل تأنيث!"^(١)

لا يمكن إغفال الحقيقة الأساسية وهي أن "المرأة" هي الثيمة الجوهرية لهذا الصراع، فـ "نورة" الرسامة والمثقفة، هي "المرأة" وهي "الجثة" في زقاق "أبوالرووس"، حقيقةً حاول "معاذ" المصور تظهيرها في ذاكرته: "كان من المستحيل على معاذ أن يتحقق من شكوكه أو يُعرف ذلك الشبح. سقوط الحجاب وحضور هذا الجسد المصقول بأحدث التقنيات وأدوات التجميل شوها الآثار الرقيقة التي كان يحفظها في كان يحفظها في أرشيفه كمرجعية... انفراج الشفتين الممتلئتين هو هو لم يتبدل... لكن هاتين الأذنين المرقطتين بالأماس تشرئبان في تأهب للفرار.. لا تطابقان الأذنين في أرشيفه السري.. التشوش الأكيد كان في الكاحلين، مطبوعين في ذاكرته خاطفين يعبران أبو الرووس بقلب الليل، يعرف ذلك الكاحل لكنه تبدل الآن في الحذاء بكعب

عالٍ... مشدوداً للأعلى ككعب راقصة وملمّعا بالأدهان العطرية.. كان هناك شيء حيوي مفقود: الفرار الخاطف طلباً للحياة.. الفرار للنجاة.. هذا الكاحل مغروس كوتد لا يفرّ ولا يطلب الحياة". (١)

الحقيقة الروائية هي الإجابة عن سؤال جوهري هل ثمة اختلاف بين مقدّس "معاذ" والمقدّس في "معرض الفن" لـ "نورة"؟ إن "معاذ" إمام المسجد والمصوّر وحامي أرشيف الصور لـ "مكة"، يؤمن بإله لا يمكن لأيّ مقدّس آخر منافسته، إنه "الله" الإيمان المطلق لزقاق "أبو الرووس" وأناسه؛ صغيره وكبيره، غنيّه وفقيره، حاكمة ومحكومة. فأيّ إله يؤمن فيه من يرتاد هذا المعرض؟

إنهم في "طوق الحمام" الرسامون والموسيقيون والشعراء، إنه "الفن" المقدّس الذي يصل بين الإنسانية بالحب والسلام، الفن الأداة الحقيقية التي تكبح جماح الحرب. الفن الإنساني لغة التواصل الحقيقية التي تقرّب وجهات النظر بين شعوب العالم على اختلاف ثقافتهم.

الحقيقة الروائية في رواية "طوق الحمام" هي محاولة كشف المسافة الفاصلة بين عقيدة زقاق "أبو الرووس" والفنون فـ "رجاء العالم" تنفي نضب منابع المقدس في "الذات"، فالمقدّس (العبقريّة) هو أيضاً شكلٌ من الآلهة الخفيّة للوساطة الداخلية الجماعية ممثلة بـ الفنون، وأن صورة المقدس (الله) قد تمّ تحريفها وإفسادها لتسمّ منابع الحياة. فـ "معاذ" يستشعر إحساس القهر والمرارة عند وقوفه أمام اللوحة. إحساس بالعجز والعداء والخواء، موقف يصوّر "معاذ" وكأنه "النظام الأبوي" المنسحب إذ لا يمكن أن نحدّد تماماً هل هو سلطوي أم لا؟ ضبابية موقفه، احتجاجه الصامت، انسحابه من المكان بين جموع النسوة والرجال كيف يمكن تفسيره في إطار الحقيقة الروائية؟

لقد أخفت مرارة هذه الثمار في الرواية حضور الله ، وهذا يفسّر الاختلاف بين "العالمين المغلقين". وشكّلت في أذهان الآخرين الحقيقة الروائية الأخرى (مبالغ فيها ولكنها موجودة) وهي مؤشرٌ للحقيقة الميتافيزيقية ومفادها: إن الغريب المكروه هو الإله الحقيقي الذي يتشكّل في شخصية "معاذ" وينكشف في مواقفه. وردّة فعل "معاذ" ومغادرته المكان. إنه بصورة أو بأخرى موقف إقصاء وليس استيعاب: "لم يعد بوسع معاذ التأقلم مع زحام النساء والرجال، يتناقشون وتُفرّق ضحكاتهم ويبرقون ويتبارزون لكسب إعجاب الإعلام. اندفع خارجا لالتقاط أنفاسه." ^(١)

كيف يمكن فهم موقف "معاذ" الاحتجاجي الرفض بصمت ومشاعره السلبية، من يشكّل ديكتاتورية من؟؟ "معاذ" لـ "نوره" أم العكس؟

يمكن فهم موقف "معاذ" في إطار فكرتين مهمتين الأولى: دينية اجتماعية تقليدية محافظة:

فثمة رمزية جنسية تهندس وجود المرأة اجتماعيا لا يجوز تجاوزها، تفسّر الصورة التي خلفتها "نورة" وراءها في زقاق "أبو الرووس" وأدركها "معاذ" عبر تظهير الذاكرة ف: "الرمزية الجنسية انعكاس وتعبير عن العلاقات التراتبية التي تبين النظام الإسلامي، حيث إن تقسيم المكان الاجتماعي إلى مكان منزلي ومكان عام تعبّر عن علاقة سلطوية وتراتبية. فالهندسة الاجتماعية في بلداننا العربية تقسّم العالم إلى عالمين فرعيين: عالم الرجال، الأمة الذي يرادف الدين والسلطة، وعالم النساء الذي يمثل مجال الحياة الجنسية والأسرة." ^(٢)

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٥٣١.

٢ - فاطمة المرينسي، ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، تد: فاطمة الزهراء أزوريل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ٤، ٢٠٠٥م، ص ١٥٠.

الثانية : إنّ القوانين الروائية تفرض هذا الانقلاب المزدوج في شخصية "معاذ"، صراع بين ثنائية الدين والثقافة، الواقع والفن، أنا والآخر، الرجل والمرأة. وكيفية تفاعل الذات مع هذه الثنائيات والقدرة على إيجاد تسوية لواقع جديد. واقع "نورة" / المرأة عضوٌ جديد فيه. يحاول "معاذ" إيجاد الجوهر المفقود بين صورتين لـ "المرأة" في قوله : " كان هناك شيء حيوي مفقود : الفرار الخاطف طلباً للحياة... الفرار للنجاة... هذا الكاحل مغروس كوتد لا يفرّ ولا يطلب الحياة." ^(١)

تكشف هذه العبارة بصورة رائعة عن التشويه الكامل الذي تلحقه الرغبة الميتافيزيقية والكراهية بالواقع، هذا التشوّه هو الذي يشكّل الوحدة الذاتية لإدراك الموقف برمته، إذ يخطر ببالنا أن العبارة تصوّر "نورة" / المرأة أكثر مما تصوّر "معاذ" / الرجل، لكنها في الحقيقة تكشف عن فكر مجتمعي مشترك ينبغي عليهما مجتمعين (الرجل والمرأة) إيجاد تسوية ملائمة فيه، مفادها قبول "معاذ" حرية إرادة شخصية "نورة" بوصفها معنى ثقافي وقيمة إنسانية. فالموقف الروائي في أجّل صوره هو مشهد ثقافي إنساني، ومن منظور التفاوض الثقافي فإن فحواه ضرورة التوافق بين معايير الحرية الشخصية والمدنية الاجتماعية في مقولتين مهمتين هما : "الإنسان ليس حراً، الإنسان ليس عبداً، الإنسان (شبه) حر، والأخرى : "لقد تنازلنا عن حريات كثيرة كي نكون أحراراً." ^(٢)

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٥٣١.

٢ - عبد الله الغدامي، الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠١٣م، انظر الفصل الخامس ص ١٩٥.

– القسم الثاني: مدريد ٢٠٠٧

ليس غريباً أن يبدأ القسم الثاني بـ"نورة" المرأة، بينما ابتداء القسم الأول بعنوان "أبو الرووس" بـ"الجثة". وهذه إحالات نصية فحواها تحولات المكان فكرياً. من هي "نورة"؟؟ نموذج المرأة التي اقتحمت عالم روائي مسكون بالقمع والقهر والقفز رجعة وجيئة بين الماضي والحاضر؟ هكذا هي افتتاحية الرواية تربط خيوط الحاضر بالماضي السيكلوجي: "نورة..". تلك الرعدة التي تصيبها كلما ناداها أحد بهذا الاسم، تلك الثانية من التردد قبل أن تستجيب، جعلته يشك في كونه اسمها الحقيقي! تنكرها هذا يعطيها نكهة، توقف فيه أخيلة النسوة الأندلسيات المحملات بالسرّ والعشق.^(١)

"نورة" هي مرآة المكان الذي تُعبئ فيه، حالة متخيّلة، قفز فوق الحواجز الزمانية والمكانية لإيجاد فسحة حرية، سلطة الشغف (Passion) للمعرفة والثقافة والفنون والحياة بكلّ ما فيها. "نورة" تجسيد للإنسان الشغف الذي يتميّز باستقلاليته العاطفية وبغفوية رغباته ولا مبالاته المطلقة بالآخرين.^(٢)

إنها الشخصية التي تجسّد في سلوكها الفعل الحرّ النقيض لشخصية "عائشة" وعزّة. و"مدريد" هي الشرط المكانية لأمثال لهذه الشخصية لأسباب فكرية، فمدريد المكان الذي يمثل وجوداً حضارياً إسلامياً عريقاً من الناحية التاريخية والسبب الثاني هو اجتماعي فمدريد أيضاً المكان المفتوح الذي أخرج للنور "طوق الحمامة" لابن حزم. إنه وثيق الصلة بحرية المرأة وانفتاحها فكرياً وثقافياً وإنسانياً. الآخر المختلف "مدريد"

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٣٥٣.

٢ - رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ت: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، ط ١، بيروت، ٢٠٠٨م، ص ٤٨.

هو اعتراف ضمني بكيان "المرأة" وانفتاحها فكريا وثقافيا واجتماعيا ، وإن لم يخلُ هذا الانفتاح من رواسب فكرية مجتمعية ظلّت قائمة رغم ذلك.

في هذه النقطة الخلافية تتمركز فكرة المكان بين "أبو الرووس" و"مدريد". بين "امرأة" هناك و"امرأة" هنا؟ في "مدريد" تختلط الدوافع والصوّر ويصبح بين الماضي والحاضر جدار ، إنه الصورة "الأخرى" النقيض للمرأة في "أبو الرووس".

ف"نورة" امرأة تمارس حياة طبيعية تخرج وتفكر وتتأمل وتناقش الأضداد في عقلها. أما الحراسة التي تراقبها فهي شكلية تماما. ولعلّ في هذا الاقتباس ما يفصح عن الصورة الأخرى لـ "المرأة" بكافة أبعادها.

"قفزت "نوره" من فراشها ممزقة كلّ الخيوط ... في تلك الفورة ارتدت بنطالها الجينز وتلك الكنزة الضيقة ، النقرات على النافذة دفعتها لتناول معطف المطر ، ما إن ظهرت في حجرة الجلوس حتى هبّت وصيفتها : "صباح الخير مدام" وسارعت تهاتف حارسها رافع ، الذي انبثق كشبح يفتح لنورة باب المصعد ، (أنت حارسٌ لي أم عليّ) ، دفعت الاستفزاز إلى حافة رأسها ليسقط من هناك." (١)

"مدريد" المكان الذي تنبني من خلاله المعاني المختلفة : الحرية ، المرأة ، الثقافة ، المسؤولية و.... ، ويفصح التأمل في هذه عن مفارقات ثقافية وفكرية متعدّدة ، وقد أتاح اختلاف المكان الكشف عن جوهر تلك المعاني بوصفها خرافة لا تستند إلا لمنطق الجهل وقلة المعرفة. ومن أمثلة تلك المعاني أن قرّ في ذاكرة "نورة" أن الحمام المطوّق هو حمام بيت الله ، لكنها تشاهد الحمام نفسه في مكان آخر ، وفي إطار سؤال فلسفي متشكّك وعميق تتساءل : "أهو الحمام يهاجر ويشيع ، أم هي بيوت الله في كل

مكان؟^(١) . على هذا النحو تكشف الرواية عن فكرة مفادها : إن اختلاف التجربة في المكان تؤدي لاختلافنا : وعي الذات في رؤاها وأفكارها وتأملاتها. لكن لا خلاص لـ"نورة" من الذاكرة ، تستيقظ في روحها في كل تفاصيل قد تعيدها للماضي. ولعلّ هذا يفسّر ازدواجية شخصية "نورة" والعيش في تناقض بين المقدّس والمدنّس. فـ"الحمام" يقرّ في ذاكرة الطفولة بوصفه المقدس الذي لا مثيل له في مكان آخر غير "مكة". لكن الحقيقة التي تحملها لها تجربتها مغايرة. أما حالتها فهي حالة المتأمل المتشكك :

" كانت (نورة) قد قررت التقاط صور للأماكن التي تتحرك فيها ، أن تقبض على الحياة التي تتعرف إليها في المدينة ، وتستدرجها بعيدا عن وحدة قديمة تعرفها. في الحديقة يسار الفندق وقفت تنتظر ، أرادت أن تجلس منسيّة على كرسي مطّلة على الشارع والحياة التي تستيقظ ببطء ، [...] في ومضات كان من المستحيل على نورة أن تفصل بين الصور التي تلتقطها وتلك التي تطفو برأسها : (أيضا الحمام المطوّق في صحن الحرم ، يلفّ فوطة حول عنقه ليذهب للاغتسال. حتى إذا جاء المساء ، يلفّ وشاحاً ويذهب إلى عرس. كبرنا على أنّ هذا المطوّق الرمادي والذي يطير في دوائر على الكعبة : مقدّس ، نرقب رقصاته للحُبّ وصراعه على أنثى وذرفه على رؤوسنا والأسطح جالبا للرزق. لأننا حين كنا صغارا أقنعونا بأنّ : هذا حمام بيت الله ، من كل الأرض لا يحيا ويخدم إلا في حرم مكة ، لا تؤذوه. بالأمس رأيتُ هذا المطوّق في أفلام هوليوود في كل مكان. أهو الحمام يهاجر ويشيع ، أم هي بيوت الله في كل مكان ؟"^(٢)

تتماهى شخصية "نورة" و"عائشة". حدث ذلك أثناء عثورها وهي في جدّة على رسائل "عائشة" الإلكترونية في داخل صندوق متقشّف ، كانت موضوعه في ملفّ

١ - رجاء عالم ، طوق الحمام ، ص ٤٢٠ .

٢ - المصدر السابق نفسه .

أزرق، كان الصندوق في مكتب "الشيخ". لكن من هو هذا الشيخ؟
جسد "الشيخ" صوراً مختلفة لـ "السلطة في أبعاد إنسانية واقتصادية، فقد كشفت علاقته عن أبعاد جديدة في شخصية الرجل الثري، فالمرأة تكمل النقص في حياته، إذ كان وجه "نورة" مصدر جذب لها في "مدريد" بعد كل غيبة، بينما في غفلة منه مارست "نورة" حريتها المسروقة.

وفي تلميحات "الشيخ" عن قيمة الفواتير ومصروفات "نورة" الباهظة دلائل تفصح عن انشغالات خطيرة في حياتها بعيداً عن سلطته، بينما تحتال هي الأخرى بتواجدها في الفندق حين تعرف عن قدومه.

في هذه النقطة نلاحظ "الاستلاب" في شخصية "نورة" المثقفة والرسامة، فهي تتصرف في جزء من شخصيتها كأمراة مسؤولة عن قدراتها الفنية، بينما في الجزء الاجتماعي تظهر شخصية مستلبة. تلك الجوانب التي تتساوى فيها امرأة رواية "طوق الحمام" رغم اختلاف الأمكنة.

فشخصية "نورة" هي "عائشة"، امرأة مستلبة الجسد والإرادة والحياة، وشخصية "الشيخ" هي شخصية "أبو الرووس" أو أحد رؤوسه. لهذا استيقظ السؤال من أعماقها علي شكل مونولوج حزين:

هل سيشعر "الشيخ" بمرارة معاناتها القادمة من عمق الذاكرة؟ : "كلما تقدّمت نوره في أوراق الرسائل المعدودة تلك تصاعدت حمّتها، تسري بدمها الخيانة المتبادلة بينها وبين كاتبة تلك الرسائل (هذه العائشة؟؟؟ هذه التي تتقمص شخصية ليست هي؟ تلبس وجهها هي؟ وملاحمها؟ واستجاباتها للحياة؟ العائشة التي سرقت البنت التي تشبهها وتحمل اسمها وظلّت تُخفيها في خرابة؟ بينما تعيش هي بموت من تشبهها) [...] هل ستصله تلك المرارة التي تفوق مرارة الإفاقة من مخدّر قوي، والتي انصبّت بحلقها من كشفها لتلك الرسائل، لذاكرتها المغيّبة، والتي صارت تتقدّم بها نحو

خاتمتها بحسرة من يُؤجل خاتمتها الشخصية^(١). في هذا السياق تتماهى صورة المرأة بوصفها نسقا مجتمعيًا يفتقر للتواصل الفكري بين الرجل والمرأة، ولعلّ "إنعدام الحوار وانقطاع سبل التفاهم وإصرار الرجل على انتهاك أكثر العناصر حيوية في شخصية المرأة وهي: الجنس والجسد والفكر والانتاج والمكانة جعل المرأة تبحث عن آفاق أخرى لتشكيل كيائها والإحساس بوجودها"^(٢).

فالحوار بمعناه الخاص والعام ضرورة فكرية وثقافية وإنسانية، ولعل الحاجة إليه كضرورة هي التي دفعت "عائشة" للبحث عنه عند الآخر (Other)^(٣) في شخصيته وثقافته. فجاء في الرواية في على شكل الرسائل الإلكترونية.

لا يتعارض البناء الفني في هيكلها العام مع بناء وتقسيم الرواية الداخلي ويأتي على ثلاثة أقسام رئيسة:

الأول: أسس البناء الفكري ويشمل العناوين الأربعة الأولى. (أبو الرووس، الثوب، ما قبل الجثة، الجثة)

الثاني: أسس البناء المكاني ويشمل القسمين الرئيسين. (أبو الرووس، مدريد)

الثالث: أسس البناء السردية ويشمل العناوين الداخلية.

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٥٤٨/٥٤٩.

٢ - نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٣٢٥.

٣ - الآخر: هو كل شخص يضعه الفرد خارج سياق انتمائه (أي انتماء هذا الفرد) ويعد وجود "الآخر" مهما في تعريف ما يُنظر إليه بوصفه "عاديًا" وفي تعيين موقع الفرد من العالم. "بيل أشكروفت - غارث غريفث - هيلين تيفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ت: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٣٢٥.

– أولاً: أسس البناء الفكري في "طوق الحمام"

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ بناء الرواية الفني (الشكل) قد يكون جمالي وفكري، ولكنه في رواية "طوق الحمام" كان بناءً فكرياً مقصوداً. وكان أيضاً أشبه باستقراء الذات في ظلّ معطيات مجتعية خالصة. فالعنوان "أبو الرووس" و"الثوب" وما قبل الجثة" وعنوان "الجثة" هو تعبيرٌ عن تراتبية مجتمعية واضحة الرجل / المرأة تفتضح ممارسات السلطة التي يمثلها المكان والمجتمع الذي ينظر بدونية للمرأة. قصص قبيحة ترتبط بـ المرأة / الجثة تصف السقوط متزامناً وصوت الرجل / السلطة في شخصية "أبو مزاحم" الذي يتبرأ من سقوط غامض لهذه المرأة القتيلة. إنه سقوط مرتبط بقصص الشرف والرديلة في قوله : "أعيد ابنتي عزّة أن يكون لها جسدٌ كهذا لا يستحي في موته".^(١) ومن ثمّ ينجّي المجتمع نفسه الجمعية بإعلانه عن براءة الجسد الاجتماعي بأكمله (المكان والإنسان) من قبح هذه الجثة. على نحو يثير الشفقة : "ضابط وسيارتا شرطة وعربة إسعاف انبثقوا من الهذيان حول الجثة على مدخلي الضيق أنا أبو الرووس. كل الأصوات سكنت حين احتاجت الأوراق الرسمية إلى اسم القتيلة. "مجهولة".^(٢)

لقد حملت العنوانات الأربعة الأولى مدلول اختيار فكري واضح لـ "النظام الأبوي" بشكل أساسي، فـ "الأب" رمزٌ أساسيٌّ دالٌّ على الجنس، وعنوان "أبو الرووس" الذي يتصدّر الرواية بوصفه عنوان القسم الأول منها، فحواه دلالة فكرية حول موقع المرأة الدوني في المجتمع. وهو تأصيل لفكرة مهمة تتعلق بدونية الجنس واختلافه.

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١٣.

٢ - المصدر السابق نفسه.

لقد بدأت الرواية بعنوان "أبو الرووس" وبخطاب سلطوي هو ضمير "الأنا" كتعبير عن جوهر السلطة المتعالي في الزمان والمكان. أما العنوان "الثوب" فهو جوهر السلطة العقائدية وتثبيتها في سلطة ذكورية. فالثوب هو ثوب مكة، وهو عنوان يستكمل فيه "أبو الرووس" الكيفية التي يتقاسم فيها المكان الاجتماعي ثقافيا وفكريا وتاريخيا وعقائديا.

"مكة، المكان العقائدي المقدس والقصة التاريخية" حكاية رؤوس الرجال الأربعة، التي قُطعت زمن شريف ما: الشريف عون. أو أحد الحكام الأتراك، واستغلال رجال أربعة سرقة الكسوة القديمة للكعبة. وشنقهم وتعليق رؤوسهم في الزقاق الذي حمل الاسم، قصة كهذه هي إضافة مهمة لشخصية "أبو الرووس" وسلطته تاريخيا ودينيا. "انتبهوا فأنا لا أبشر الآن جثة المرأة التي وقعت من طوق هذه الرواية وأخرجتني من صمتي، وإنما أورد هنا حكاية رؤوس الرجال الأربعة، التي قُطعت زمن شريف ما: الشريف عون ربما. أو أحد الحكام الأتراك. الرجال الأربعة الذين استغلوا الاحتفال بموكب المحمل المصري القادم من مدينة (تنيس) بكسوة الكعبة من حرير أخضر بالرسم الأحمر أعلى الباب، وانتهزوا خروج الشريف وعسكره لاستقباله مع أعيان مكة، فسرَقوا الكسوة القديمة، التي كَوَّمها الأغوات على باب الفتح من جهة المروة، بانتظار أن يحملها آل شيبه لسوق الصاغة، لإذابة الأسماء العظمى المنقوشة بالذهب والفضة، وبيعها للاعتياش على أثمانها، إذ كانت تلك منحة مكة الحولية لآل شيبه! ولقد فرّ الأربعة بالكسوة القديمة على ظهر بعير لطريق العمرة [...] وضربت رؤوسهم في ليل وألقي بأجسادهم ببئر (ياخور) حيث تأوي السيول بمخلفات مكة.^(١)

لا يقل العنوان "ما قبل الجثة" أهمية في توقعه البنائي في الرواية عن سابقه أيضاً. إنه استكمال للمنظومة الفكرية : المجتمع أناسه أحلامهم وإرادتهم وإخفاقاتهم. إنهم شخوص يتحكم "أبو الرووس" في حيواتهم وفكرهم. وهم في جانب آخر إرادةٌ تحاول أن تحاور فكراً لا ينفصل عن الماضي. إنه عنوان زاهر بشخوص تحاول بإرادة صلبة إقامة جسور التواصل الحضاري مع الآخر كي تستمر في الوجود، وكذلك خوفاً من التخلف والموت، لكن السلطة التي يمثلها "أبو الرووس" هدفها هو إحكام القبضة والسيطرة على أيّ خروج خوفاً من الموت أيضاً. كان صوته هو الصوت الأعلى حتى أنه يكاد يطمس صوت كاتبة الرواية لسطوته يقول : "إنني أختار أن نُهمَل الجثة، فلن نعبأ بالأموات هنا بقدر ما سنطارد الأحياء".^(١)

يمكن النظر في التشكيل الروائي في رواية "طوق الحمام" من خلال اختيار العناوين الأربعة الأولى المقصود في دلالة الفكرية :

أبو الرووس _____ النظام الأبوي (السلطة البطيركية)

الثوب _____ مكة (المقدس العقائدي)

ما قبل الجثة _____ المجتمع (الذكورة)

الجثة _____ المرأة (الأنوثة)

– ثانياً: أسس البناء المكاني (أبو الرووس، مدريد)

"أبو الرووس" و"مدريد" عنوانان رئيسان في الرواية. إنهما نتاج اختيار فكري مقصود. ويشيران في الرواية إلى مكانين ومُجتمعين وتاريخين وحضارتين مختلفان في الزمن الحاضر. وتتلاقيان كحدث تاريخي في الزمن الماضي ارتبط في حقبة حكم المسلمين للأندلس.

ف"طوق الحمام" تتلاقى مع (مكة) في الطبيعة والفطرة العقائدية، وتتلاقى "طوق الحمامة" لابن حزم مع مقصد الحرية الفكرية والمجتمعية في التعبير عن ظاهرة الحب، وكذلك في علاقة إنسانية عميقة هي جوهر وأساس بين الرجل والمرأة. فهل كان اختيار المكانين المختلفين في الجغرافيا والمتعلقين في التاريخ مقصود لذاته؟، هل القصد التأسيس لفكرة جوهرية مفادها أن الحرية ممكنة في مجتمع إسلامي، وأن لا عائق بين حرية "المرأة" من جهة والإسلام كعقيدة ودين من جهة أخرى؟

إن مسميات الأماكن ليست بريئة الحضور وليست عفوية الفكر. (مكة، أبو الرووس / مدريد) فبينهما تتكشف تناقضات الأزمنة والشخص والثقافة والحضارة. بل ينكشف ما هو أخص وأعمق بشأن "امرأة" جذورها في (أبو الرووس) وجسدها في (مدريد). وبين المكانين تحدث وتشكل عوالم من تناقضات الذات والأمكنة على اختلاف الجغرافيا والتاريخ، وسواء أكان الحدث في الزمن الحاضر أو في التاريخ. ورغم ما بين الأزمنة والتاريخ والأمكنة من اتصال وانفصال في الأحداث فإن محمولات الرواية هي نقاش فكري وحوار حول صورة "المرأة" السعودية على وجه التحديد.

(أبو الرووس): "أنا الزقاق الصغير بطرف ميقات العمرة بآخر مكة، حيث يتطهر المعتمرون لأداء طقس العمرة التي هي: غسل آثام عام سابق للتهيؤ لعام لاحق من الذنوب [...] أنا أبو الرووس ملك التنفس، القلب الذي استحقته من مهارتي في مواجهة المستحيل. فحيث لم يُعْتَنَ بتنويري قط تعلمت أن أجلس في العتم مخدراً

وأسحبُ نفساً عميقاً من الأنف[...]. وأحبسه لدقائق قبل إطلاقه بتأنٍ من الفم في هيئة إشاعات وخرافات ومحظورات أخنقُ بها سكّاني، الذين يبدأون في النبش عن مسكّنات في تاريخهم، لعجزهم عن احتمال واقعهم الكالح أو تفهم العصر الذري الذي سيدوسهم." (١)

(مدريد) : " بلا مقدمات نهضت نورة فسارع رافا يتبعها، مؤدياً دوره كحارس شخصي، (إكسسوار)، يحاذيها كظلّ، يتقدّم أو يتأخر ليكشف أي خطر محتمل مخترقاً بها بهو الفندق، مشيراً هالة من الأهمية حول مجرد أنثى. حتى بلغت جناحها الملكي [...] هي المرأة التي توشك أن تتلاشى في النظرة التالية، [...] استراحة تسرقها من أكّداس الزهور التي تتواصل، ومن الخدم ومن أمثاله من الحرس الشخصي الذين يضربون نطاقاً حول هذه البنت في عشريناتها والتي تحتل جناحاً بكلفة ٥٠٠٠ يورو بالليلة. في هذا الفندق الفخم بقلب مدريد القديمة، على بعد خطوات من أهم المتاحف كالبرادو ورينا صوفيا وثيسان، والمسارح كتياترو أسبانيول وتياترو ريال." (٢)

ثالثاً: أسس البناء السرد في الرواية

أ- العناوين الداخلية

قسّمت المؤلفة روايتها إلى عناوين داخلية وعددها في القسم الأول : ٦٣ عنوان، وفي القسم الثاني لـ ٣٥ عنوان، أما مجموعهما فهو ٩٨ عنوان. فهل كان هذا التقسيم مقصود من حيث منهجية الرواية الفكرية لذاته؟ أم أنّ الحدث الروائي لم يحتمل تمدد القسم الثاني أكثر مما هو عليه؟

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٧.

٢ - المصدر السابق نفسه، ص ٣٥٥.

رواية "طوق الحمام" هي رواية الحيز الأدبي ، لذا ينبغي الفصل بين ما هو مكان جغرافي حقيقي فيها وبين ما هو حيز أدبي محض. فالعناوين الكثيرة تقانة سردية ضمن تقانات روائية سردية أخرى كثيرة، إذ بلغت صفحات الرواية ٥٦٦ صفحة ، في حيز أدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة ، وملكة الخيال ، وحركة الذهن جميعا ، ورغم مادية الحيز الأدبي^(١) في "طوق الحمام" إلا أنها مادية تتشكل في الذهن ، ولا يمكن أن تمثل في واقع الفعل أبدا إلا إذا صوّرت شريطا سينمائيا.^(٢)

والحيز الأدبي الروائي يقدم فهما لمعنى تمدد الرواية ضعف القسم الأول ، وتقلصها أيضا في القسم الثاني. إنه بشكل أو بآخر تقليص لدور الشخصيات التي كانت تتحرك في القسم الأول في "أبو الرووس" ، واقتصار القسم الثاني "مدير" في شخصية "نوره". وقد جهدت الكاتبة (رجاء عالم) في خلق حيز أدبي روائي يخلق في التاريخ والجغرافيا والخيال والإمساك بخيوط مصائر الشخصيات وتماسكها معا ، إلا أن زخم الأحداث في دهاليز التاريخ أفقد الخيط الروائي الأساسي الطريق والمعنى والهدف في مواضع كثيرة. ويمكن القول أن القسم الثاني من الرواية أفقدها جزء غير يسير من قوتها والشغف الحقيقي لتلقيها.

١ - عبد الملك مصطلح "الحيز" : يقابل المصلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace,space) والحيز غير الفضاء وغير المكان في الرواية ، فالفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، أما المكان فهو الحيز الجغرافي ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى التواء والوزن والثقل والحجم ، والحيز في الرواية مشكل أساسي في الكتابة الحدائية رغم أن الروائيين أصبحوا يتعاملون مع الحيز الروائي بتقنيات جديدة كالتقطيع والإنطاق أو الأنسنة ، والتشخيص (وذلك بربطه بالأسطورة) فإن الحيز غالبا ما ينظر إليه ، في هذا الإطار ، من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية ، فكأنه حلّة تتزين بها الرواية وتختال . عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص ١٤١ وص ١٤٢ .

٢ - انظر : عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص ١٥٨ .

ب- المقالات

من التقسيمات الداخلية التي كانت جزءاً فكرياً مهماً في السرد هي مقالات "يوسف" السريّة والعلنية. عثرت "حليمة" والدته على قصاصات ورق هي : "نافذة لعزّة" و"نافذة لأم القرى". والأولى كانت مخبأة في مكان سريّ هي أقرب للبوح. جوهر الخطاب فيها موجه لـ "امرأة". أما الأخرى فكانت تُنشر في جريدة أم القرى.

"أم القرى" إشارة لخطاب موجه للمكان وللعوام فيه. وهذا يؤكد فكرة أن علاقة المرأة والمكان مشوبة بالتوتر والقلق. ولعلّ الفارق الجوهرى بينهما غير محصور في العنوان فقط ، وإنما في المكانة فـ "نافذة عزّة" مغطاة بأكياس القمامة ، و"نافذة أم القرى" في ركن الحجرة تتكدس عاقلة. وكلّهما مؤشرات في السرد فكرية الأبعاد فحواها تشظى الشخصية في "يوسف" فكرياً بين عالمين : أحدهما سريّ ، والآخر علنيّ.

تصف الرواية حالة العثور على المقالات وكأنها حالة كشف وتلبّس لجريمة : " ما إن رفعت حليمة الغطاء الخشبي المتآكل بالندادة حتى اندفعت إلى حواسها تلك الأوراق يطفح بها الزير ، مغطاة بأكياس القمامة البلاستيكية. يدها ارتجفت فيما تنهش قلبها صفرة تلك الأوراق. " ليست مسودات مقالات ولدي يوسف. " مقالاته تتكدس بركن حجرتهما عاقلة مفهوسة. " (١)

تعزى أهمية كشف الزمن الروائي لـ "نافذة عزّة" في كونها السرد الذي يكشف عن الزمن الروائي للشخص وللمكان في زقاق "أبو الرووس". فبعضها مؤرخ من عام ١٩٨٧م وتتصاعد. وبعضها مؤرخ للفترة بين ٣٥٥ - ١١٢٠هـ. وحسب تقرير الخبير كان "يوسف" يقسم قصاصاته ويرتبها في قوله : "يسمّي المدعو يوسف مذكراته نوافذ ، ويقسمها تحت عناوين : نوافذ لعزّة : يكتب فيها الزقاق لحبيته. ونوافذ لأم القرى :

يعيد نبش التاريخ فيها.^(١) لكن النافذة الأولى السرية التي كتبها "يوسف" لـ "عزة" وشكلت مادة في السرد الروائي تحمل التاريخ ٦ / إبريل / 2000م وتبدأ في جملة: "أول معجزاتي عزّه. كتبها وأوقعتني بحبها."^(٢) واللافت أيضا في الرواية أن النافذة الأولى بعنوان "نافذة أم القرى" بوصفها مادة في السرد الروائي أيضا. كانت تحمل تاريخا مقاربا لتاريخ "نافذة عزّة" وهو 6 / فبراير / 2000م. يفهم من خلاله أن الإطار الزمني للأحداث وللشخص الروائية التي تحرك أحداث الرواية في الزمن الحاضر هو العام 2000م. ومن جهة أخرى يفيد الزمن الواحد أن عزّة هي حالة تمازج بين الإنسان والمكان وتلاحم يمكن وصفه بالشديد.

ج- الرسائل

ارتكز بناء السرد في الرواية على رسائل تتبادلها "عائشة" ورجل ألماني يدعى "ديفيد"، لا تحمل الرسائل تاريخا محددا كما مقالات "يوسف" وإنما تحمل أرقاما من 77-1 رسالة. امتدت على صفحات الرواية حتى نهايتها. وتأتي أهمية الرسائل للكشف عن جانبين الأول: يتعلق بالشكل الروائي فنياً فقد أتاحت رسائل "عائشة" للرواية نسقا وتنظيما داخليا أتاح بدوره شكلا منتظما ومعقولة في السرد. الثاني: فكريا فرسائل "عائشة" هي فرصة متلقي النص للتعرف على سيكيولوجيا عالم المرأة، كون الرسائل ممارسة فعل الكتابة الحرّة دون عوائق كأنها التداعي المتحرر من شرط الواقع. رسائل لا تعرف الحدود أو الرقيب أو السلطة. إنها الشكل الطبيعي والتفسير للانعتاق الحرّ لتجليات الذات بعيدا عن أي قيد.

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٢١.

٢ - المصدر السابق نفسه، ص ٢٠.

لقد شكّلت هذه الرسائل خطورة كبيرة، إذ انشغل المحقق بقراءتها والتماهي معها، أما اللافت للنظر في الشكل الروائي لـ "طوق الحمام" هو المنزلة الفكرية التي أولتها الكاتبة للرسائل. فرسائل "عائشة" لم تكن ترفاً فكرياً أو انشغالاً فارغاً أو استعراضاً لامرأة سعودية مع الآخر المختلف في حضارته، لكنها كانت تدخل في جسد الرواية شكلاً ومضموناً. والرسم التالي يوضح العلاقة الوثيقة بين الرسائل والمكان، وتنهض على فكرة جوهرية مفادها المصير الذي ستؤول له الرسائل وتؤكد علاقة ضدية واضحة:

أبوالرؤوس (العنوان الأول) ص ٧ — (رسائل عائشة) ————— ولاعة
(العنوان الأخير) ص ٥٦٤

فالعنوان الأخير (ولاعة) هو كشف مصير الرسائل على المستويين المادي والفكري. وكشف الإرادة المهزومة لشخص لم تقدر على الصمود ومواجهة الواقع بتحدياته. إنه مصير الحقيقة التي لا بدّ منها ولا بدّ من مواجهتها ممثلة بالعجز والتقهقر نحو الرجوع. هكذا تنتهي الرواية بموقف درامي في صرامته، موقف يجمع حامي السلطة ورقبها المحقق "ناصر القحطاني" و "أبو ونان" ممثل الرأسمالية الجديدة^(١)

١ - تشير الرأسمالية إلى نظام "يفضل وجود الرأسماليين" وهو مصطلح من أواخر القرن التاسع عشر يعتمد على إحالات سابقة (من القرن السابع عشر) إلى رأس المال باعتباره الامتلاك المالي أو الاستثمار في مشاريع اقتصادية [...] ربما كانت الرأسمالية متناضة من حيث الجوهر. فهي تجمع بين اتساع جغرافي لا يهدأ والقدرة على جعل كل مكان يندمج في مثبّأ به الواحد. طوني بينيت -لورانس غروسبيرغ - ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، انظر الرأسمالية ص ٣٥٥.

Capitalim فقد ضحّى بالإنسان واختار الحساب البنكي ، رأسمالية جشعة لا تعباً بالإنسان وبينهما يأتي صوت :

"آه يا لك من امرأة [...] لمَ لم أحرقك مبكراً ، كما أمرت؟؟! لمَ جرّوت على عصيان الصبيخان فقط معك ، وحين جاء الأمر بتدمير رسائلك الإلكترونية؟؟! لماذا نعجز عن تغيير طينتنا؟ أنا جبان خائن لآخر قطرة من دمي ، وسأموت خائناً... في النهاية لقد قدّنتي لمواجهة ذاتي ، وضعتني بين خيارين : الهرب بك أو اللحاق بيوسف .. واخترت الحساب البنكي!! ثم عجزت عن خوض معركة حقيقية ضدّ خوائي؟ لمَ عجزتُ عن أن أكون رجلاً أفضل يا عائشة؟ [...] "يا عائشة.. لا أصل إلا على يديك" من لهب ولاعته أشعل الرسالة الأولى ، [...] حين توالى الأوراق تتآكل باللهب." (١)

د- المتخيّل التاريخي والحكاية.

من ركائز السرد في رواية "طوق الحمام" ظاهرة "المتخيّل التاريخي" و"القصة أو الحكاية" ونلاحظ في هذا ارتباط الرواية بهذا الجانب بـ "طوق الحمامة" كمرجعية في السرد أيضاً ، ومن الملاحظ أن توظيف المتخيّل التاريخي في رواية "طوق الحمام" ويُفترض أنه أكسب الرواية عمقا لكنه على العكس أسهم في تقليل قيمة العمل الأدبي وراثته. وعمل في مواضع كثيرة على تقطيع أوصاله وعدم تماسكه. وذلك من خلال المراوحة بين الواقعي والخيالي على نحو مبالغ فيه ، أدى إلى زعزعة منطق القارئ وغياب تصوّر واضح لحبكة الرواية الأصلية. وأفترض هنا جدلا أن (الجثة) هي إحدى أهم ركائز الحبكة في الرواية.

إن امتزاج المتخيل التاريخي في الرواية ومحاولة مزج المستحيل بالمكن، والواقعي بالخيالي يصيب بالدوار ويؤدي إلى زعزعة المنطق في ذهن القارئ أيضاً. ولعلّ تلك كانت إحدى إشكالات رواية "طوق الحمام". فقد كانت قوة الحقيقة في مقدمة الرواية أكثر واقعية لذهنية القارئ، وكانت أكثر إغراء، وكان من الممكن أن تكون "طوق الحمام" من الروايات المستحيلة التي تعطي قطعاً أكثر من تأثير الحقيقة، لكنّ الافراط في الغرابة والمخيلة والملكة العقلية اللاهثة بين الواقع والخيال لم تشفع للرواية منطقها، والحكايات أفقدت الرواية عنصراً مهماً وهو منطق التماسك الداخلي. وأدت لافتقارها ولو بقدر بسيط لنكهة العفوية التي تستميل القارئ وتجذبه للاستمرار. ولعلّ إعادة تركيب المجتمع الذي انبثقت منه أحداث الواقعي في الرواية ممكنة فقط من خلال تليصها من المتخيل في مواضع كثيرة في الرواية.

والقصة تاريخية كانت أو اجتماعية أو متخيلة أو حكاية من الموروث الشعبي جاءت في نسيج السرد كثيرة. من أمثلتها شهرة صالح في الرواية باسم "تيس الأغوات" ورد ما يلي: "فمثلاً هذا اللقب تيس الأغوات المخصيون المندورون لخدمة الحرم في مرحلة من تاريخ مكة، وكان لهم تيسٌ فحلّ، عُرف في مكة باسم تيس الأغوات، يُلقح غنم أصحاب المواشي، يستعرونه أياماً وليالي ليضموه إلى ما لديهم، يفلتونه في ماعزهم، بشرط أن يقوم المستعير بإشباعه وإروائه، خلال مدة الاستعارة بحيث لا يخل المستعير عليه بما يجعل مادته خصبة مجدية منتجة، وبذا كان أغلب النسل المبارك من تيس الأغوات هذا."^(١)

أما المتخيل التاريخي فقد وُظف في الرواية بهدف التحرك بين الأزمنة المختلفة والأمكنة. من أمثلته في الرواية لقاء "يوسف" و"معاذ" في بيت اللبائدي وزوجته

ماري"، واللبايدي في المتخيل التاريخي هو كما ترويها الحكاية: "المصور المكي الأقدم. والذي بدأ بالتقاط صور لمكة منذ أوائل القرن العشرين، وما زال حتى توفاه الله عن عمر يناهز المئة عام، سنة ١٩٧٩ حين اعتصم جهيمان بالحرم المكي، وترك لزوجته أرشيفه الموثق لمكة بالصور [...] التقاها (ماري) اللبايدي الستيني في بيروت حين كانت في الخامسة عشرة ووقعت في حبه، وكان ذلك الانجذاب حتمياً بين فتاة ولدت على أصداء قبيلة هيروشيما، والمكي الذي ولد مع إطلالة القرن العشرين ليسبق عمره متنقلاً مع أبيه التاجر والمُحارب بين الحجاز وسوريا، وتتأجل حياته بحربين عالميتين، احترف فيهما التصوير والحياة والإيمان بمهديّ يختم الحروب ويقلب الصحاري لمدن" (١).

ويتحرك شخوص الرواية في المكان التاريخي وهو مبني اسمه (أرشيف صور مكة) "مشبب" و"معاذ" و"يوسف". في داخله يتجولون كالمُتفرجين. لحظة زمنية يطلّون على قداسة المكان في زمن آخر يختلف عن الزمن الروائي لـ(طوق الحمام)، إنه زمنٌ قصيٌّ وبعيد. يلتقون فيه وينفصلون عنه: "واقفاً في ذلك الدهليز البارد، أدرك يوسف - كما أدرك معاذ قبله - أنه يتحرك في وجود محظور، في ملجأ مقدّس، حيث مكة القديمة للممت تاريخها وناسها ويوتها الحجر لتلجأ هنا، لبيت اللبايدي. وهو اللاجئ المشرّد إليها. عرف يوسف أن معاذ قد سبقه إلى هذا العالم الذي قضى هو عمره يحاول بفوضى أن يلّمه في كلمة... وها هو مختزل هنا في الصورة." (٢)

١- رجاء عالم، طوق الحمام، ص ١٥١.

٢- المصدر السابق نفسه، ص ١٥٥.

هـ - الاقتباس الروائي ("العاشقات" دي. إتش. لورانس)

تضمنت رسائل عائشة شذرات من رواية (العاشقات) لمؤلفها الإنجليزي دي. إتش. لورانس، هذه الرواية قد خاطرت "عائشة" بقراءتها حين كانت طالبة، وكانت العودة بالكتاب إلى البيت انتحارا، لكنها دسّته يمين الباب في الحفرة تحت الدرج، قرأت الكتاب حينها ولكن صورة الغلاف بقيت عالقة في مخيلتها، صورة الجورب الأحمر الطويل ترتديه امرأة تتأبط كرّاسات رسم. وكانت تميل لترجمة عنوانه بـ (نساء في الحب). والسؤال المطروح ما جدوى الاقتباس الروائي من رواية (العاشقات) في البناء الفني والفكري لرواية (طوق الحمام) ؟

إن رسائل "عائشة" هي صورة كتابية عن فردوسها المفقود، فالرسائل في صورتها العامة هي تمثيل حقيقي للحاجة للحوار، والتواصل والتبادل الفكري والإحساس الإنساني المتبادل والعميق. أما في صورتها الخاصة فقد تضمنت مقتطفات ليست بالقصيرة نسبيا من رواية "العاشقات"، ويمكن إرجاع ذلك لسببين : الأول : إحساس "عائشة" بأنها تلتقي في مركب شخصيتها مع شخصية المرأة وتناقضاتها في رواية "نساء عاشقات" في قولها : "اكتشفت الآن أنني دائما أن أكون (عادية)، أورشولا لا جودرون الثائرة" ^(١)

الثاني : إنطاق الشخصية الروائية بالمحظور أو المسكوت عنه عبر وسيط هو صوت الشخصية في رواية "نساء عاشقات"، ففي الرسالة ٢٦ وتحت عنوان "حقيقة جسدية" ورد اقتباس من الرواية الإنجليزية ما يلي : "ستلمسه، بالكمال الذي لرؤوس أصابع الحقيقة الدقيقة ستلمس حقيقته، حقيقة الرقة والنقاء والعصيان على الترجمة في أعضائه التي من سواد. كانت تتحرق لأن تلمس بلا تفكير في تمام العتمة، وأن تباغته في العتم بمسّ خالص لحقيقته الحيّة، الأعضاء الحميمية من سواد رقيق. وهو

أيضا انتظر في توق سحري لا يهتز كي تتعرفه كما تعرفها، فلقد عرفها بسوادٍ، بكل الإشباع الذي للمعرفة المعتمدة، الآن هي ستعرفه، والآن هو أيضا سيتحرر، ضمها إليه، وجدها، [...] هي لمستته واستقبلت أقصى التواصل غير المنطوق للمسه، صمت معتم، مضمر، إيجابي، هبة رائعة، ومنحت مرة أخرى قبولا كاملا واستسلاما.^(١)

– القضية الثانية: "المرأة والرجل": الباحثون عن الحرية والخلاص في النفق.

في مقابلة صحفية سألت "روت رايف" مؤلفة الرواية "رجاء عالم" السؤال الآتي: عندما يدور الحديث في الغرب عن الدول الإسلامية يقفز إلى الصدارة موضوع حقوق المرأة، في روايتك ترسمين شخصيات نسائية واثقات للغاية بأنفسهن وقويات. أجابت رجاء عالم: الحرية لا توهب أبدا، بل على المرء أن يستحقها، كنت دائما أحمل معي فكرة الكتابة عن جداتي وعماتي وخالاتي، إنهن مثلي الأعلى المعاصر اللاتي لعبن دورا بارزا في تطوّر البلاد، نساء لهن مكانة عالية يعشن مع جاراتهن المجموعات.^(٢)

يفصح هذا السؤال عن مسألتين مهمتين، الأولى: إنّ التي أجرت المقابلة لم تكن دقيقة في طرح السؤال المناسب للمضمون الروائي المناسب. فد "طوق الحمام" لم تفصح عن نساء قويات أو واثقات للغاية، نساء "طوق الحمام" هشّة وضعيفة ومهمشة ومستلبة، أما الشخصيات الرئيسية في الرواية "عزة" و"عائشة" فلم تكن شخصيات من

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٣٠٣.

٢ - حاورتها: روت رايف، ت: سمير جريس، <http://ar.qantra> عن سفارة جمهورية ألمانيا الاتحادية / أبو ظبي، الإعداد والتحرير: المركز الألماني للإعلام.

لحم ودم وإنما هي شخصيات أحدهما متخيلة ورقية، والأخرى افتراضية في عالم افتراضي. كلتاهما "عائشة" وعزة" تعبير صارخ عن شخصية امرأة بصوت مخنوق، بكما.

أما "نوره" فهي رغم محاولاتها ممارسة الحرية في "مدريد" إلا أنها نموذج للمرأة المستتلة أيضاً، وما تلك العوالم المزيفة والمحاطة بالرقابة الخارجة عن الذات إلا قفزا عن الحواجز الحقيقية في تشكيل الشخصية المستقلة، بمعنى آخر إن شخصية "نوره" لم تكون نتاج شخصية مستقلة تواجه التحديات من قلب مجتمعها.

المسألة الثانية : إن إجابة "رجاء عالم" لا تعكس إجابة عن الرواية، إنما إجابة شخصية تكاد لا تقترب من شخوص الرواية إلا في شخصية "أم السعد"، وسؤال حولها هل "أم السعد" امرأة حقيقية؟ أم أنها رمز فيه محمولات فكرية وأبعاد أخرى هي خارج سيطرة "أبو الرووس"؟ ما هي "أم السعد" في عالم الأسهم والتجارة والسوق؟ هل هي امرأة من لحم ودم؟ أم أنها صورة مصغرة وبسيطة عن (الرأسمالية الجديدة) هذا الوحش الذي يحمل الأماكن من نقطة إلى أخرى؟ هل هي صورة أخرى عن المكان وتحولاته بعيدا عن سلطة "أبو الرووس"؟ تصفها الرواية على النحو الآتي "تجلس أم السعد" كملكة مُتَوَجِّة على أريكتها مواجهة لشاشة حاسوب المفتوح على صفحة التداول [...] ويقلب حديدي تُعطي أمر شراء ألف سهم من أسهم شركة (شمس) التي تختضر لأيام. [...] وبضغطة زر تُعطي أمرا آخر للبيع".^(١)

تناولت الرواية صورة المرأة وفعل الكتابة. الأول: "نافذة عزة" وهي رسائل سرية، كتبها "يوسف". الثانية: رسائل الكترونية كتبتها "عائشة" لعشيقها الألماني "ديفيد". لعلّ أبرز ملمح على هذا التقسيم هو السكون والحركة، حيث الأولى قسمة

مشتركة للمرأة بينما الحركة هي صفة كل من "يوسف" و"ديفيد". وهذا يحيل فكريا على "هوية" المرأة المستلبة اجتماعيا. فالكتابة والقراءة تمثلان الممنوع الذي يهدد المجتمع الذكوري.

كل من شخوص الرواية "يوسف" وعائشة" يمارسان فعل الكتابة السرية. فـ"يوسف" يمترس حياته وأفعاله ورفضه بإرادة حرّة في الرواية. بينما كان فعل الكتابة لـ"عائشة" قدرة على الكتابة وتجاوز الزمن الحكي. إنه تمثيل الإرادة الحرّة لفكر "وعلاصة على وعي جديد يدخل عالمها النسائي الساكن الهادئ المصان. إنه [...] خروج الطاعم الكاسي، خروج من الخدر إلى الصقيع. وهذا الخروج هو هجرة من الموطن إلى المنفى. ومن هنا فإن الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل. حيث تنفصل عن موطنها القار الساكن (الحكي) إلى موطن متحرك متحوّل هو (الكتابة)".^(١)

ومن وجهة نظر ثقافية جنوسية ^(٢) Gender فإن العلاقة بين الكتابة والقلق وفعل الحرية قائمة بين شخوص رواية "طوق الحمام" وأقصّد "يوسف" و"عائشة على الاختلاف بين (الذكورة والأنوثة) شخصية ذكورية ونسوية، وعي مختلف، كلاهما يعكس وعيا شديدا للواقع وقلقا ومقاومة شديدة لكل أشكال القمع. وكلاهما

١ - عبدالله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٨م، ص١٣٥.

٢ - (الجنوسة): يجدر التمييز بين الجنس والجنوسة. إذ يستخدم علماء الاجتماع مصطلح (الجنس) للدلالة على الفروق التشريحية، والفسولوجية، والاجتماعية، والثقافية بين الذكور والإناث. أما (الجنوسة) بيولوجي لدى الإنسان. فتعني الأفكار والتصورات الاجتماعية لمعنى الرجولة والأنوثة، وهي بالتالي ليست نتاجا مباشرا بالضرورة للجنس البشري لأن كثيرا من الفروق بين الذكور والإناث ليست بيولوجية الأصل.

أنتوني غندر، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم فايز الصبيح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٨٦. انظر أيضا: طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، ص٢٦٢.

شخصية تقاوم التصورات الاجتماعية لمعاني تحول بين تواصل إنساني حقيقي بين الرجل والمرأة. "نافذة لعزة" و"رسائل عائشة" هي تمثيلات الكتابة يعبئ فيها كلٌّ من المرأة والرجل الفكر القلق. إنه حماية وجودهما من القوى الاجتماعية التي ترى في فعل الكتابة خروجاً ومروفاً مهدداً للسائد في مجتمع تقليدي ومحافظ.

يعاين المحقق "ناصر" نافذة عزّة" ويرى في شخصية "يوسف" المتمرد واللامنتمي لمنظومته الاجتماعية. نظراً لأنه يمارس فعل الكتابة لامرأة جهراً : "شعر المحقق ناصر بأنّ المُسمّى يوسف هذا يكتب محتاطاً للشراك .. لأنه يكتب ليقرأ.. لا يكتب كمن يخبئ سرا، وإنما ليتحدى سترًا. يضع عينه في عين قارئه ويعلن ما يخبئه الناس عادة... شعر بضيق ، للحظة فكّر أن يكفّ عن القراءة لكي يحرم هذا الاستعراضي جمهوره.." (١)

وفي موقع في الرواية توصف مذكرات "يوسف" كأنها هجوم كالمؤامرة على ذاكرة الإنسان والمكان:

" أنت أيها الضابط تغرق في صفحات وصفحات من ذاكرة أبو الرووس المُرَبَّة ، إنهم يستدرجونك إلى تلك الذاكرة ثمّ يغمضون أعينهم ويوصدون آذانهم لجيسك في الكابوس المعشعش في أدمغتهم. ما هذه بمذكرات ، هي هجوم مضاد على واقع محبط..." (٢)

"عائشة" ممثلة "المرأة بالمعنى الاجتماعي تلقى مصيرها الحتمي الإعدام. فالمحقق "ناصر" الممثل الجمعي لثقافة ذكورية، وهو الوسيط (الدولة) لحماية هذه "السلطة" من أي اختلال اجتماعي يهددها.

١ - رجاء عالم، طوق الحمام، ص ٢٣ .

٢ - المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٢ .

فاستمرار الثقافة الاجتماعية المشتركة هو بقاء السلطة الذكورية مهيمنة ومستمرة ، وإن بقاء "المرأة" في حدود أدوارها المحددة لها بيولوجيا وثقافيا واجتماعيا يضمن سلام المجتمع الذكوري واطمئنانه وحمايته من أي تهديد. في هذا الإطار يمكن فهم ردّة فعل المحقق "ناصر" حين طوّح بإحدى رسائل "عائشة" قائلا : "إنها تستحق الإعدام. قاوم حاجته ليدفع بإصبعه إلى حلقه ويتقيأ الحموضة التي بعثها بريد عائشة وتهريبها لغريب كهذا لأبو الرووس ، من كلماتها القليلة تأكدت في عائشة خلاصة (الرغبة الموقوفة) والمترافقة (بالخيانة الموقوفة)".^(١)

لقد انبثق فعل الكتابة عند "يوسف" و"عائشة" عن حسّ أخلاقي قوي بوصفه شكلاً من أشكال الحرية والخلاص. إنه إعادة صياغة "الذات" والكشف عن هويتها الحقيقية دون تجميل أو تشويه. فعل الكتابة هو إجابة لسؤال مهم : كيف تعالين "الذات" "الذات" في المرأة عبر معاينة وجودها مع "الآخر" في ظلّ التحديات المختلفة التي تدور في زقاق "أبو الرووس" ؟.

تحليل "الذات" في شخصية "يوسف" وما يكتبه في النوافذ "عزّة وأم القرى" وأهم التحديات التي تواجهها في المجتمع والثقافة والإنسان :

النص التحديات

- نافذة لعزّة "أول معجزاتي" عزّة" كتبها وأوقعتني بحبها" ص ٢٠ (المرأة)
- " لولا عزّة لما عرفت معنى ممارسة العشق أبداً في ذلك العمر المبكر، اكتشفت ذروتي الأولى وعزّة صارت كل البنات وكل امرأة أراها." ص ٢٠ (المرأة)
- كفنّ لعزّة "أفكر أن الكفن هو ضربة تجريد قصوى، لما يمكن أن تبلغه الدنيا حولها. أسمح لي فأحلم بأن أساكنك فيه، لننجب ولداً؟" ص ٢٢ (القهر / المرأة)
- " لا تسخري مني حين أكتب. [...] أشدّ كتابة الرجل وجعا وإيهاما تلك التي للنساء لكي يمنحنه ما لم يمنحنه لرجل قبله ولا بعده.. بائس هو الرجل الكاتب حين يمضي محترفا يكتب وبعد مجلدات يكتشف في وحدة الكتاب أنه في زقاق أمي، وإن كتبَ لا يُقرأ، وإن مجلدات تاريخه مجرد طعام للعث... نكتب لنحيي ونميت (هكذا يجب أن ترينني). ص ٢٣ (المرأة)
- قل إنك تقرأ لمسخ يصحو في القرن الواحد والعشرين، [...] هو مجموعة اتحادات شركات تجارية محدودة وغير محدودة ص ٢٣ (الرأسمالية الجديدة)

- "اسمي المستعار: يوسف بن عَنق
زاويتي بجريدة "أم القرى" ما هي إلا تحية للمدعو عوج بن عنق هذا" ص ٢٣ (الإرادة / الاستلاب)
- "من بعيد ألمها. الخرقه الرقيقة الحمراء التي تصرخ
"خطر ممنوع الاقتراب" ص ٢٤ (المرأة)
- " أهذي لأقول بأنني بسيلي لإسقاط الأقنعة. وأولها قناعك
أحقا صرت يا عزة امرأة وكما أنذرتني : (طرحه) بين وجهي
ووجهك يا يوسف الآن." ص ٢٤ / ص ٢٥ (الثقافة / المرأة)
- " حسنا، وأنا الآن رجل (وأيضاً كرجال أبو الرووس أحتاج إلى
حجاب لعجزي) بحيث لا أنتهي صفحة مفضوحة لعينيك. كيف
تتوقعين من رجل أن يكون قصاصة بيضاء موجهة إليك ، الرجل الذي
وعدتك به ضاع مني ، ونزعت من رأسه القوابس" ص ٢٥ (الإرادة / الاستلاب)
- يجب أن أواصل التنفس لأضحّ لصدرك الأكسجين. (أنا أيضاً أسمعني
أتناقض ، كما دائماً معك ، وكما أثرك) ص ٢٥ (الإرادة / المرأة)
- " أتجدنا نتعدى على الوحي الذي وطنته مكة ،
هذا الذي نُحوّل مواقعهُ ورجاله إلى أسطورة بإبادة
كل الأدلة الجغرافية التي تقود إليه؟" ص ١٠٢ (المتنمي)

- "هنا، فوهة بئر زمزم لم يعد منها غير أنابيب وصنابير
لا نعرف بأي ماء تطلع. قبل ربع قرن فقط كانت البئر
والدلاء تقطر برغوة الأعمار والبركة لأمة محمد.
الآن، هبة الله زمزم صار للبيع" ص ١٠٢ (الرأسمالية الجديدة)

- "كنا نعي أمة محمد بشكل غائم، في صورة جارية خلافة
تقيم في البادية وتُرضع كل أولاد البشر من ثديها الضخم
ولا تموت، لأن كل من نعرفه يدعولها بمدد العمر." ص ١٠٣ (الدين /
الأسطورة)

- "أنا يوسف مصدر الخوف، جسدي النحيل مسكون
بعوج بن عتق العملاق من زمن نوح، أنا محبوس في زمن قديم
وتنقلني مركبة فضائية، كل ما حولي آلي ورأسي جاهلي أسطوري
ربما جسدي قديم ويحتاج إلى تحديث سريع." ص ١١٥ (الموروث الأسطوري)

- "البارحة حين دخلت صحن الطواف بالحرم لم أجد الكعبة،
[...] وحين انزلت لشوط الطواف الأول ورفعت عيني للسماء
ما كان فيها من مكان للقمر، [...] ليس غير الأبراج الناشئة
في لحمة الجبال البركانية العارية، لا أعرف كيف تلتقط مكة أنفاسها،
والذي جاء في التاريخ أنها تتنفس من جبالها؟ أدركت أن اليوم
الذي تختفي فيه الكعبة ليس ببعيد، فإما أن تحتق وتختق كل من
يجرؤ على الطواف بها، أو أن المطر المعروف [...] لن يلبث أن

ينزلق من قمم ناطحات السحاب المحيطة بها ويحوّلها إلى حفرة/
إلى غيب بقلب الكون، وأن عيوننا التي كانت تسبقنا للجسد في كسوته
الحرير لن تتمكن من رؤيته عن بعد، وسنحتاج إلى نظارات الأشعة
تحت الحمراء للرؤية الليلية." ص ١٥٧ (الرأسمالية الجديدة)

- "أشكّ في كونك ستعرفيني حين أناديك بهذا الصوت : يا عزّة!
فقدت أهمّ وجوهي في المرأة، فقدت تيس الأغوات.
لن يراني أحد كما رأي تيس الأغوات، كلّ نظرة يلقيها صوبي
تقول : أنت موجود، ومواطن، ومنتّم، ومؤرخ. أمسكوه
يهربّ ذبائح غير نظامية إلى مطابخ أبو الرووس" ص ١٩٣ (الذات / والمرأة)

- " عرف لحظتها أنّ جسد المرأة هو الأسرار التي لا نجرؤ فنفسح
عنها، هو نية الحركة قبل أن تأتيها يده، وأنه لو مضى هكذا ينظر
إليها لاخترق جسده في الصلب وعبر المسافات برغبته، وهنا سرّ
تغليظ موسوعته بالسواد." ص ١٩٨ (المرأة)

- " لعنة الله على الديمقراطية الأمريكية، العاجزة عن منح الحوريات
بنوافذ العرض رؤوسهن وأطرافهنّ المقطوعة... ديمقراطية أذرع
وسيقان الفلين، غير قادرة على الإطباق على خصر وعنق الرجل،
وترجيع ضمة الدب فيه." ص ٢٠٥ (الديمقراطية الأمريكية)

- " عائشة كانت منافستي التي لا تُهزم ، على مدى عقدين من الزمان
سرقني ذلك الصراع الخفي مع عائشة (وربما لم تكن واعية به) كانت

توظف إخوتها كي يسابقوني لمكتبات دار السلام يقتنون لها الكتب[...].
ويهرّبونها في أكياس التسوّق تحت أنف أبيهم المعلم الذي يحظر النمل الأبيض
الذي تأتي به الكتب للرؤوس." ص ٢١٢ (المعرفة)

- أكبر خسائري لعائشة كانت : (الزمن الضائع) لما رسيل بروس ،
أحياناً يخيّل إليّ لو أنني حصلت حينها على نسختي من (الزمن الضائع)
لتبدّلت حياتي كاملة ، ولما خانني ما خانني . ص ٢١٣ (الثقافة الحرّة/الكتاب)

- " أنت يا عزة كلّ تلك التناقضات : النهاية والانقسام لما لا نهاية
لما يتجاوز الظاهر. وعليّ ألا أياس من وجودك ، والنبش عنك
حتى في الموت .. فموتك يعني موتي." ص ٢١٣ (المرأة)

- يقومون بتعلية مقبرة المعلاة ، وتحويلها إلى طوابق
وكأنصار للفن الحديث والفن المفاهيمي ، نحلم بأن تصير برجاً ،
في غمضة عين. وقريباً سنعبّر بموتنا للحادثة أو لما بعد الحادثة." ص ٢١٦ (الحادثة
/ما بعد الحادثة)

- " مذ دخلنا بأذيال ابن سعود ، ودانت لجيشه مكة وتبعها كامل الحجاز
وأقام مملكة الحجاز ونجد ، لم نخرج عن طوعه إلا لشيطان المذيع
والآن التلفزيون ودشوش الفضائيات." ص ٢٣٢ (العولمة)

- " ليلة البارحة حين فتحت عيني بصحن الطواف (ولا أعتقد إنه حلم) سارعت واندست مع عمال البناء [...] وطوال الليل لم نكف نحفر بحثا عن تلك الدرر الخضر في أساس الكعبة ، حين انكشفت تلك الزمردة بحجم بيت سقطت مغشيا عليّ [...] من سقطتي ناضلت لسؤال ذلك العامل : ما الذي يدفعه لنقض آخر آثار الجنة على أرضنا؟ ص ٢٤١ (الرأسمالية الجديدة)
- " جميلة المدكوكة في عباءتها السوداء المشقوقة بطول الجسد ولا تستر شيئا. طرحة جميلة من اليمن لذا تستلقي بلا مبالاة على كتفيها تاركة تلك الضفائر مكشوفة
- لطلتها يقفز قلب الشيخ مزاحم ويسدّ حنجرتة. جميلة اليقطينية مكورة ، وكلّ ما فيها ينضح بالسمن البري ، وفي حوضها تغور عينه اليمنى الناجية بالكاد من الماء الأزرق [...] . الآن نفس الجبل يهيج كلما مرت جميلة ابنة الخامسة عشر ، تعيد له أنين الدلو في البئر الذي ولّى من زمن ، ومعه الحلم بوريث ذكر [...] في عين جميلة
- استردّ الشيخ مزاحم ما سلبته إياه أم عزّة. " ص ٢٧٠ (المرأة)
- " الحياة بنزين احرقه أو يحرقك. " [...] أشقّ كسهم صاخب في الطريق الدائري المحيط بمكة ، راجعا من حي إحياد للستين ، قاصدا لقلب التجمعات البشرية حيث أعرض شعار ستار بك. لا تسخري مني يا عزّة أنا غير قابل للمسح وإن حملت ذلك الشعار المشكوك فيه على ظهر قميصي الأخضر [...] ألقى بالشعار خلف ظهري ،
- لن نبدد بنزينا بالنظر للخلف ، أما أنت فمعي ، يشير عدد السرعة (اتجاه عزّة) ،

[...] نعم هذه الدراجة النارية هي أنا الحقيقي. نافذا في أنفاق تفتح على أنفاق مشقوقة بمكة." ص ٢٧٥ (الرأسمالية الجديدة)

- "أعرف النساء في الكتب، وتعرفني النساء في الأحلام، أبلغ معهنّ ذرى لم يعرفها جسدي في اليقظة، لأنني جبان، ولأنني أحرص على أن أكون في الأبيض لا أخرج ولا أخلطه بسواد. وكل صباح أفيق من كل خيالات النساء بذعر: أنني شاذ، لا أتلدز بامرأة ما أكتبها، لا أتلدز بذاتي ما اكتبها ! لا تلدّ لي أم القرى إلا في نافذة بجريدة تعدم يوما بيوم." ص ٢٨٤ (المرأة)

- "اليوم متّ. بلا مقدمات صعب الزقاق وغطّته عاصفة رملية حين حمل الشيخ مزاحم عزّة فجأة لبستان مشيب، أتموا عقد قرانها عليه هناك !!! بينما الملائكة تحثوا علينا التراب، وغادر المأذون مع الشيخ مزاحم والشاهدين اللعنة على هذه المذكرات... وهذا الزقاق... ص ٣١٣ (المرأة)

- "تقولين: يغطي، لا بالكلمات، وإنما بعباءتي." ولا أسمعك: صعودا ومن تحت قدميك، يرفّ حرير العباءة، يمسّ صحنك، يرجف نفرة صدرك، انفراجة شفتيك. حتى يسترخي الحرير على ما انحلّ من ضفائرك. [...] ملعونة أنت يا عزّة. سأتوقف عن كتابتك. موتي بسلام من وجهك لقدميك. لا رحمة الله عليك." ص ٣١٤ (المرأة)

- "أعترف كنت أرتجف لسماع صوتهما الأبح لأول مرة في حياتي،

لكأنما كانت تقول: "بهذه الكتب تنجو من أبو الرووس". [...]

ترددت في تسليمها لمكتبة جامعة أم القرى، أعرف أن لجانا ستتشكل

لتقييمها وأن معظمها سيُعدم هناك،

لذا سمحت لنفسني بتسليمها للنادي الأدبي. ص ٣٢٩ / ص ٣٣٠ (المرأة / المعرفة)

- إن رسائل "عائشة" الإلكترونية هي صور أخرى لـ "الذات والهوية"، حالة من

الكشف عن المضمير في الذات والمجتمع والثقافة. امرأة تودع ذاتها في رسائل

إلكترونية لـ "الآخر". إنه بوح امرأة وصفها المحقق "ناصر" في قوله "المرأة المباحة"،

أو "المرأة المكشوفة"، امرأة تؤرشف فضيحتها في قوله: "الحرف يجب ألا

يكون (رقصة تعري) لأنثى ومن مدينته المقدسة، لو كانت عائشة هي الضحية فهي

المرأة الأولى التي تصادف ضحية تصرّ على أرشفة فضيحتها عبر سُرّ الموت"

- "هل قلتُ لك عائشة في العربية تعني التي تعيش وليس

التي تحيا". (رسالة ٢) ص ٤٤ (المرأة / الاستلاب)

- "أتواجد على الشبكة العنكبوتية لأتعلم كيف أتجاوز مع رجل.

هل يجعلني ذلك ساذجة بنظرك (٢) ص ٤٥ (الآخر / الرجل)

- "أنا التي كبرت يتيمة بين نسوة، لم أنظر إلى رجل في حياتي وجها لوجه،

ما أهمية هذا العشّ على أية حال؟! [...] لم أعرف أن للرجال وسوسة بالسيارات

والكرة وراقصات الفيديو كليب الأكثر إثارة! أنا خارج العالم." (٢) ص ٤٥

(الآخر / الرجل)

- "هذه القصة من التراث المنسي ، عن طفلة تولد لرجل موسوس بالعفة. يقوم الرجل بحبس ابنته منذ ولادتها في عالم يصنعه في قبو تحت بيته، بلا كوة للخارج ، ويمحو من ذلك العالم كل أثر لذكورة .." (٢) ص ٤٥ (الذكورة / الأنوثة)

- "تمت تنشئتنا في عوالم شبيهة تحت الأرض ، وحين يسمح لنا بالخروج فلا بدّ من طمس وجوهنا بالأسود ، طافية إخفاء للاوجود ، فلا يلحظنا العالم المذكّر. لقد تمّ ترويضنا بحيث نعلم عن التذكير، [...] والغريب أن هذا الحكم بالطمس هو أحد رموز الحداثة بأبو الرووس." (٢) ص ٤٦ (الرجل / المجتمع)

- " دعنا نتكلم كمن يضيع في غابة : لا تدّعي أنك تفهم الغابة التي تأخذك ، لكنك تسير ، تغوص قدماك في طينها المبلل بالمطر ، وتمسّ جبينك أغصانها المحمّلة بأنداء البارحة ، وتطالع وجهك روائح براعمها وخضرتها التي لم تُمس ، ويستسلم لنداءاتها ونسائمها الخفية ، هذه هي اللغة التي [...] أريد أن نتعارف بها [...] قلت لي : أما زلت "جميلة منعشة ، كقمر في صحراء" أنت قلت ذلك يوم أثلجت في بون. هل شوّهني تعلقي بك؟ (٢) ص ٤٧ (الواقع / الحلم)

- "ها هو وجهي ، أنحن من يحفر الخرائط على جلودنا؟ وجوهنا الشرقية محمّلة بأحزان ، بينما وجوهكم مثل بلاستيك ، بلا تجعيدة عذاب؟ أعتقد أن أرواحنا قديمة ، أرواحا مستعملة ، محمّلة بمعرفة ثقيلة عن الحياة والموت" (٥) ص ٤٨ (الآخر / الاختلاف)

- " كم مرة أيقظتني في نهاية جلسة التدليك؟ يظهر سبابتك على وجنتي صعوداً؟

أتعرف لم يربت أحدٌ على كتفي قبلك. في بيتنا الحب يقف على الباب مثل قنفذ يلبس أشواكه قبل أن يجتاز العتبة. الحب في جيب أبي وقدور أمي، يجب أن تحصى كل ما أنفقه أبي وكل ما طهته أمي لتعرف كم أنت محبوب. (٣) ص ٥١ (الآخر/ الاختلاف)

- " كنت أقف مثل صنم في الساحة على المنصة مواجهة لطواير الصباح، مائتاً رثة تحترق بالحياة، ينتظمن محنطات أمامي، وعلى مدى ساعة كاملة بينما تبث برامج الإذاعة الصباحية، يتظاهرون بالاهتمام بكل الأمثال التي عفا عليها الزمن، كل المنظومات الجاهلية، [...] أي نية بابتسامة، أي نظرة محملة، أي قطعة مجوهرات بسيطة، أو شريط شعر ملون أو بقايا طلاء أظافر، أي محاولة للتعبير الفردي عن الذات كانت كفيلة بجرب البنت إلى المنصة حيث أقف، لكي أقوم وبعناية وأمام مائتي زوج من الأعين المصعوقة بتمزيق تلك الذات قبل تبرعها. (٣) ص ٥٣ (الثقافي المتخلف)

- "التحدي الذي نواجهه هو كيف ننجح في أن نكون المرأة السوبر نصفها نسخة عن جداتنا البدويات اللواتي لا يرفعن برقعهن حتى حين يأكلن مع أزواجهن، ونصفها الآخر من كل مغنيات وراقصات الفيديو كليب. أشعر بأنني امرأة من حجر نجاتي في الكتابة إليك." (٣) ص ٥٤ (الكتابة فعل تحرر)

- " أبوسعي القول إنكم في الغرب جوزاء ، بينما نحن هنا الميزان المكبّل ؟ ص ٥٥
(الآخر / الاختلاف)

- " كرشفة قهوة في صباح بارد ينعشني اسمك. أتذكر يوم أحضرت
قاموسك للتعرف مدينتي (مكة) (wow) أذهلتك بكونها مركزا للكون.
مكة القاموس خارج جغرافية زقاقنا من الداخل .
أبو الرووس فتنة نائمة.(٤) ص ٦١(الاختلاف)

- "تطردون الملائكة بهذا العري" [...]الأراضي بمكة وزنها ذهباً،
والشيخ مزاحم يمتلك الجنة بوضع اليد استقطع هذه الأرض منحة،
وبنى فيها مسجده مقابل بيت في الجنة[...] مكبرات الصوت تتكاثر
على المثذنة، والخطب المرتجلة طفحت في مجالس الزقاق محاصرة
في أركانها فتران البدع المحسنة النسل، والقوارض التي لا يمكن ضمّها إلى
نوع مكتشف من قبل. لم أنا قاسية على أبو الرووس؟ هل صرت أراه بعينيك؟!
ص ٦٣ (الرأسالية الجديدة)

سأستعمل هذا الرمز لمناداتك^٨ يجب أن تتخفى فيما لو انكشفت رسائلي.
[...] لذا أحرّز رسائلك بملف في بريدي، تحت اسم (الواحد) ص ٦٧ (الآخر /
التابو)

- " بيني وبين الشمس - التي لا أراها - كلامٌ وتتصور يا^٨ أنني امرأة
مشرقة، في بلاد تعلّمها على الخارطة بملصق شمس ضاحكة. (رسالة ٥) ص ٦٨
(الاستلاب)

- "لقد كنت أحلم ، هذا ليس صوتي ، هو صوت أبو براقع ، أبو الرووس الذي ينحشر برأسي." (رسالة ١٠) ص ٩٧ (السلطة)
- أعتقد بأنها عملية مسح يترسها أبو الرووس لإبقائنا تحت سيطرته وأعتقد بأننا لن نكون أبدا مستعدين لإسقاطه لأفئنته. أبو براقع هو التجسيد للإرادة القمعية الكامنة في نسوة أبو الرووس ، سلسلة ترويض من الأم للإبنة. (رسالة ١٠) ص ٩٨ (السلطة)
- "هناك ما ساقني لأعثر عليه ، هذا الكتاب الذي نسيته .. متى ؟ منذ سنتي الأولى بمعهد إعداد المعلمات محشورا في حفرة تحت الدرج لأعوام. [...] أنا وليلى كنا مهددتين بالطرد ، العثور على كتاب كالعثور على رجل مدسوس في دفتر الواجبات. [...] العودة بالكتاب إلى البيت كانت انتحارا (رسالة ٥) ص ١٠٤ (المعرفة / التابو)
- صورة للمسروقة حيث أعيش. حجري (نسميها المسروقة) لأنها بين دورين ، مشقوقة كلحد. (رسالة ٥) ص ١٠٨ (القهر / الاستلاب)
- "أبدا لم أعرف لأبي اسما ، دائما نادته أمي بيا (سيدي) ، تقولها بشحنة حنين تجعل منه العبد ، منها السلطانة." (رسائل ٧) ص ١٢٠ (القهر / الاستلاب)

- "الزمن هنا حفرة. أقف على سريري لأبلغ النافذة المسدودة بجهاز التكييف. ومن الثقب الطويل أنظر إلى الزقاق [...]. كم نخسر حين لا تختلط بلعاب الآخر." (رسائل ٨) ص ١٣٩ (الاستلاب)
- "ما إن بلغت حتى صرت أطيل المكوث في الحمام ، أرقب جسدي بذعر هذا الذي يتفجّر خارج كل سيطرة ، النكور الفاضح لصدري ، [...]. كان يجب أن أرقب جسدي لأخفيه ، كان يخجلني أن يتحول إلى امرأة ، وحرصت على ألا تلحظ معلماتي وأمي عاري ذاك" (رسائل ٨) ص ١٤٠ (الخوف من الأنوثة)
- " لا تضحكي ، البنات يُخطفن في كل القصص التي يروونها لنا صغارا برأيك لماذا؟ [...] لأن بنات أبو الرووس يولدن في غلب ، لا يفكّها إلا السحر ليقفن ويلتقطن نفسا على أعتاب بيوتهن (رسالة ٩) ص ١٥٨ (الاستلاب)
- " ماذا لو علينا أن نقفز الآن لإحداث تغيير ، ولنفكيك رؤوس أبو الرووس وإعادة تركيب موصلاتها ، كدفعة أولى لتبديل أقدار أرضنا؟؟ (رسالة ١١) ص ١٦٦ (السلطة)
- "في الثانية عشرة ، وحين أفقت لم يكن ثمة غير الطاسة التي شهدت عليها جارتنا حليلة . والدم المحبوس لأيام يسيل حراقا ، بذلك قدّم أبي الورقة لأحمد المغدور ، والذي نظر إليها بوجه خال من أي استجابة ، "شهادة طبية محتومة وموقعة" ص ١٧٤ (الاستلاب / والهيمنة الذكورية)

- "لأنني حين أحلم خارج أبو الرووس أكون عزّة التي حين أحلم تصيرني". (رسالة ١١) ص ٢٠٧ (الهيمنة / السلطة)
- "يا ... تسألني : أيتملكك الشعور بالذنب؟ هل يسبب لك ما بيننا انفصاما؟ أعني ، بالقياس لما نشأت عليه؟ أردت أن تعرف ما إذا كنت مهددة ، أو ما إذا كنت مهدداً ، بشكل أو بآخر(من أبو الرووس)". (رسالة ١٨) ص ٢٢١ (الهيمنة / السلطة)
- "أنا معلقة على طليقة". "وأنا على طليقتين". "وأنا على ثلاث" "وأنا على أربع ونبحث عن فتوى". "وأنا على خمس ، استنفذنا الشيوخ والفتاوى ، يبحث لنا عن محلل ، ونرجع العداد على الزيرو". (رسالة ١٨) ص ٢٢٣ (الاستلاب / القهر)
- "الجهل ليس في الرأس وإنما في اليد ، وموصلاتها للحواس ، والقلب. أقطع الموت موت اليد. تحت ثيابي كنت مجرد لعبة أتوماتيكية بلا بطارية ، الأسلاك الموصلة للحواس والقلب مقطوعة(رسالة ١٩) ص ٢٣٨ (الجهل بالمرأة الإنسان)
- "قطعة مدعوسة بإسفلت ، هي أنا ، تحت وطأة وحدتي هذا الصباح (رسالة ٢٠) ص ٢٤٥ (الاستلاب / القهر / الدونية)
- " كنت تطفح بثلاثة أجساد: جسدٌ مجوّع معطّش. وجسدٌ مشفّرٌ بسنوات المحظور والمحظور المباح .. وجسدٌ جدّ صغير ، يصغر ويُعتم ، أمام الله ،

رغم طلاقي القديم والعقد الشفهي الذي عقدناه أنت وأنا في حديقة ذلك
الصباح أمام محطة القطار." (رسالة ٢١) ص ٢٥٥ (الآخر/البوح)

- "ربما أبدأ بطمس اسمي "عائشة" لربما للإسم "حياة" (رسالة ٢٣) ص ٢٦٧
(الآخر والإحساس بالذات)

- "يا... أرسمتني حقا من الذاكرة؟! حتى مرأتي لم تخبرني بهذا الوجه
والشفقتان ، يا الله ، فضيحة. وأنفي الذي يأنفني. لا تجعل وجهي بهذا الانفتاح
عندها لن تعرف ملاحي أين تحتبئ منك." (رسالة ٢٤) ص ٢٧٦ (الآخر / الحرية)

- "بمزاج الموت أقرأ جريمة العاشقات على السطح مكشوفات للسماء ،
يلتقط أبو الرووس رائحة المرأة في حالة حب ، [...] بقراءتي العلنية
أعرف أنني أتحدّى ليس فقط والدي وإنما كل رؤوس أبو الرووس..
بما فيها رأسي." (رسالة ٢٥) ص ٢٨١ (القمع / الاستلاب / المعرفة التابو)

- "يُغلق الحارس باب معهدنا بسلسلة وقفل ، وخلف الباب ، نحن
بنات المعهد ماعز غارقة في الحرّ وروائح البلوغ. وعلى عجل نستعد :
بأسود ثقيل : عباءة . وأسود شفاف : طرحة ! نرتدي عباءاتنا
ونرخي على وجوهنا الطرح ، طبقة اثنتان ثلاث..
نتفاخر بتحطيم الرقم القياسي لعدد الطبقات بدون أن نتعثّر. [...] ينشقّ الباب
ويكبّنا لا نلوي على شيء." (رسالة ٢٥) ص ٢٨٢ (الحرية / التابو)

- "يا لي من كاتبة حين اخترت لاختباري هذه الحبكة : التمزق بين أبو الرووس وبون بألمانيا... الآن أعتقد أنها حبكة فوق احتمالي.. (رسالة ٢٦) ص ٣٠٥)
تشظي الذات)

- "بالأمس فقط رجوتني : اضغطي على زر الموافقة ، لفتح ملفاتك لي ، فلبك وروحك ، ودعيني أعاين ما أنت ومن أين تجيئين ، وورق حائطك ، والبشر الذين يشكلون بنيتك.. " وارتعدت بدت ضغطة الزر تلك كتمزيق الحجاب عن وجه أبو الرووس. " (رسالة ٢٧) ص ٣١٨ (الآخر/البوح)

- " زوّجيني نفسك .. زوّجتك نفسي [...] يا الله كم هي الحياة رائعة بلا أوراق ..

ليصعقني الله ميتا إن حنثت بهذا العقد الضوئي.. " (رسالة خارج الترقيم) ص ٣٢٣
(العولمة / قيم أخرى / تمرد)

- كبرنا علي مقولة أمي حليلة : "الشياطين تصفد في رمضان ، فأيا إثم نفعله هو ثمرة عبقريتنا .. نطبخه ونسأل عنه بلا عون من إبليس .
[...] أأمل في رسائلي الإلكترونية إليك وأتساءل : " أتراني أعوّض غياب إبليس؟ ونكهاته؟ أم تجد أسطري مّلة؟ " (رسالة صفر) ٣٢٦ (العولمة/قيم أخرى / تمرد)

- " يا... أنت قرأت كل تقارير أشعني المقطعية والمغناطيسية وفوق الصوتية ، وجداول علاجاتي ، قل لي : أهنأك شيء ، أي شيء في لا يزال حيّا؟ يستحق دهشة أخرى للحياة؟ (إعادة صياغة لرسالة ٤٨) ص ٥٤٥ (القهر)

- "هل أخبرك بسرّ خطيرٍ أخير؟ أنا عائشة التي كان بوسعها أن تغادر هذا العالم

وبكلّ شيء في قرايطسه، يُمنح العالم لنا في غُلب وقرايطيس مختومة، ونحن نفتح منها ونلتهم الحياة، أنا لولاك، لقمْتُ على باب موتي بتسليم نصيبي من تلك العلب والقرايطيس مختومة لم تفض! اكتشفت أنني بالكاد أمسّ زجاجة عطري، لا أفتح جهازاً

جديداً، ولا أقطع قرصاً كاملاً، وأقطرّ معجون أسناني لأطول فترة، وبرهبة أمسح من كريم الترطيب وأحمر الشفاه ولا أحفر ظلال العين ولا أبري قلم كحل، جديد ملابسي يصفرّ مطوياً في حقيبة في أعلى الدولاب... أمرّ بالأشياء كمن لم يمرّ، في مسّ سطحي لا يفضّ لبها ولا يقوّرها (حتى بكارتي)، حتى شعري لم أقصه منذ الولادة، لا زال يزحف على ظهري، وكنت سأسلمه لملائكة الحساب كاملاً

صامتاً أملس كما تسلّمت لحظة الولادة، [...] أنت من اعتنى ذاك الأحد بقصّ شعري...

(إعادة صياغة لرسالة ٤٨) ص ٥٤٥/٥٤٦ (الآخر / الحرية)

- "سلّمت عزّة الجنين، عليها هي أن تدفنه أو تحييه. (رسالة ٧٧) ص ٥٥٥ (المرأة / بذرة الحرية)

الخلاصة

إن قراءة رواية "طوق الحمام" هي المجازفة بإعادة ترتيب عالم روائي قد أثبت جوانبه بعناصر متداخلة كثيرة ومختلفة فهي : اجتماعية وتاريخية ودينية وثقافية وأسطورية. فبدت فشخص الرواية وكأنها عالقة في أحداث هي مزيج من الواقع والمخيلة أيضا.

أما الثيمة الرئيسة في هذه الرواية فهي البحث عن مخرج لتناقضات كثيرة في المجتمع والثقافة ، ولا تقتصر على جنس دون الآخر ، فالمرأة والرجل كلاهما في ورطة مشتركة وتحديات مشتركة تصل حد القول أن لا مخرج للأزمة. وفي ورقة البحث كشفت التقسيمات الفكرية والفنية التحديات الكبيرة والمواجهات الحقيقية التي طُمستها فوضى الأحداث الكثيرة التي شملتها فصول الرواية.

المكان الرئيس في هذه الرواية هو مكة بينما كانت "مدريد" المكان الموازي الذي يحفظ للأحداث والشخصيات توازنها.

أما الشخصيات في الرواية فقد كانت نماذج واقعية وحقيقية من المجتمع ولكن الأحداث خلقت في هذه الشخصيات في إطار صراعي تتفاوت فيه أجزاء الحقيقة بنسبة اقترابها وابتعادها عن الواقع. وكثيرا ما كانت الأحداث المبالغ فيها تفقد النص بوصلته نحو الهدف الحقيقي أو الثيمة الرئيسة في الرواية.

المصادر والمراجع

١. إرفن جميل شك، الإستشراق جنسياً، تـ: عدنان حسن، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
٢. أنتوني غندر، علم الاجتماع، تـ: فايز الصياح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
٣. إيتيان دولا بويسي، الطوعية، مقالة العبودية، تـ: عبود كاسوحة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
٤. بيل أشكروفت - غاريث غريفيث - هيلين تيفن، الرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تـ: شهرت العالم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
٥. جاك رانسير، سياسة الأدب، تـ: رضوان ظاظا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
٦. رجاء العالم، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠١٢م.
٧. رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تـ: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط٢٠٠٢، ١م.
٨. رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تـ: د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.
٩. طوني بينيت - لورانس غروسبيرغ - ميجان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، تـ: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠١٠م.

١٠. عبد الله الغدامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.
١١. عبد الله الغدامي، الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠١٣م.
١٢. عبدالله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٨م.
١٣. عبد الله الغدامي: "النقد الثقافي"، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م.
١٤. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع: ٢٤٠، ١٩٩٨م.
١٥. غُنار سكيريك - نلز غيلجي، تاريخ الفكر الغربي من اليونان القديمة إلى القرن العشرين، تـ: حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
١٦. غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، تـ: أسامة إسبر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
١٧. فاطمة المرينسي، ما وراء الحجاب، الجنس كهندسة اجتماعية، تـ: فاطمة الزهراء أزوريل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.
١٨. مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، لبنان، ط٤.
١٩. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

القصة القصيرة جداً عند ليلى الأحيديب:
دراسة إنشائية

هدى المطلق

القصة القصيرة جداً ، هي ليست فن القصة ، ولا فن الرواية ، ولا فن المقالة ،
ولا حتى الخاطرة !!

إنها عبارة عن ومضة مشعة ، أو بصمة مكشفة ، تتكفل بتصوير إحساس أو
مشهد أو فكرة ...

"إبراهيم نويري"

المقدمة

يتناول هذا البحث ماهية القصة القصيرة جداً عند القاصة ليلي الأحيدب ،
عن طريق النقاش ، وتحليل العناصر التي تميزها عن بقية الأجناس الأدبية ، تأكيداً
على حقها في أن تحظى بالاعتراف في استقلالها الكامل ضمن الألوان الأدبية الأخرى ،
والقصصية منها بشكل خاص .

ولأنني درّستُ هذا الجنس الأدبي الذي هو وليد الأدب الحديث نظرياً ؛
ارتأيت أن أقاربه في هذه الدراسة تطبيقياً ، فالقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي لا
تقل وزناً ولا حضوراً عن القصة القصيرة جداً في الأدب العربي ، فقد أثبتت وجودها
خلال فترة وجيزة من الزمن ، وهي فن أدبي جميل ، قائم بذاته ، وله أركانه ،
وتقنياته ، وعناصره .

كما أن ليلي الأحيدب من القاصات الأوائل في تاريخ السرد السعودي
الحديث ؛ ولها حضور مميز ، وقلم مبدع ، حيث صدرت لها مجموعة قصصية قصيرة
جداً ، في حين أن الكثير ممن كتب في هذا الجنس ، اكتفى به على ورق أو نشر قصصه
مفرقة في بعض الدوريات ؛ ولهذا ارتأيت إلى التوغل في مضائق مجموعتها الموسومة بـ

(فتاة النص) كنموذج قصصي قصير جداً ، ومنجز أدبي يمثل مقدار ما توصل إليه الأدب السعودي من إبداع وتميّز ، وبأنه لا يقل شأنًا عن منجزات الأدب في أنحاء العالم العربي . ولأن كل دراسة لا بد لها من اتباع منهج يرسخ رؤيتها ، ويحدد وجهتها ؛ فإني آثرت دراسة هذا الموضوع وفق المنهج الإنشائي ؛ لأن هاجس الإنشائية هو الخطاب الأدبي من حيث هو مبدأ توليد لنصوص لا تعد ولا تحصى ، وإدراك حقيقة تلك النصوص ؛ ولما تحمله القصة القصيرة جداً من جمالية وأدبية فاقت - من وجهة نظري - معظم الأجناس الأدبية الأخرى .

وقد توقفت في قراءتي لهذه المجموعة عند ثلاث قضايا ، مدارها على الجنس الأدبي ، والخطاب ، والتمثيل ، والإبداع .

بذلك تطرقت في هذه الدراسة إلى عدة مباحث ، توزعت بين ثلاثة فصول:

• الفصل الأول

(بنية الحكاية) :

- بنية الحدث .
- بنية الشخصيات .
- بنية الزمان والمكان .

• الفصل الثاني

(سمات القصة القصيرة جداً) :

- التكثيف .
- المفارقة .
- الرمز .

• الفصل الثالث

(دلالات القصة القصيرة جداً) :

- الدلالات الدينية .
- الدلالات الاجتماعية .

فالقصة القصيرة جداً كفن كتابي جديد ، تتعرض ما تعرضت له الأجناس الأدبية من سابقها ؛ لأن كل نص جديد هو عدائي ، فقد نظر إليها الآخرون كجزء قاصر من كتابة القصة التي اعتادوا عليها ، وهي بذلك نظرة لا تعترف بوجود مستقل لها ، بينما يراها آخرون مجرد طرفة يتسلى بها عديمو الموهبة .

وفي رأيي أن القصة القصيرة جداً ظاهرة ثقافية متنامية ، تتداخل فيها معظم الأجناس الأدبية ، وهي نمط يتساق مع الزمن اللاهث ، وعصر السرعة الذي لم يعد يأذن بالإطالة ؛ فلا القارئ يملك وقته ، ولا معظم الكتاب يريدون لحروفهم أن تُهمَّش دون قراءة ؛ فهي نتاج زمن ، وموجهة لزمن لا ندرى إن كان سيطول ؛ لأنه زمن بات فيه قراءة الكتاب أمراً مستغرباً ، أو بالأحرى نادراً .

ثمة نقطة يمكن الإشارة إليها أيضاً ، هي أن كثيراً مما سأحدث عنه قد يكون معروفاً في التسمية والمفهوم ، حيث يشكل عناصر قصصية للقصة القصيرة المتعارف عليها ، ولكن ما أريد التأكيد عليه هو أن هذه العناصر تستعمل في عالم القصة القصيرة جداً عن طريق جانب من الخصوصية في الدور والبنية والسياق ؛ فالنص مختلف في طبيعته ، وإن تواشجت أجناس الأدب ؛ لكنها بكل تأكيد تختلف في التقنية، والطريقة ، والمسلك .

وليست غاية هذا البحث أن يقدم دراسة شاملة لواقع القصة القصيرة جداً؛ وإنما الهدف منه هو إثارة الانتباه إلى أهمية هذا النمط القصصي في الأدب السعودي تحديداً ، وصعوبة المساهمة فيه ، وإلى الحاجة الماسة إلى عبقرية إبداعية خاصة ، تنقذ من يغوص في كتابته من السقوط المريع في مهاوي الابتذال والتردي والركاكة.

أخيراً ؛ أوجه مقولة (أوجين أونسكو) إلى كل من يهملش وجود القصة القصيرة جداً ، أو يعتبرها جنساً قاصراً :

كل أدب جديد هو عدائي !

العدائية تمتزج بالأصالة !

وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار !

التمهيد

- ترجمة ليلي الأحيدب :

هي ليلي بنت إبراهيم بن عبدالعزيز الأحيدب ، من مواليد الأحساء ، حصلت على بكالوريوس في اللغة العربية من كلية التربية للبنات ١٤٠٩هـ ، رئيسة لوحدة الإعلام التربوي بإدارة التربية والتعليم بمنطقة الرياض عام ١٤٢١هـ ولا تزال حتى تاريخه ، كما أنها كاتبة وقاصة بدأت الكتابة بسن مبكرة منذ عام ١٤٠٤هـ في كثير من الصحف المحلية ، ولها مشاركات كتابية في أكثر من مطبوعة عربية ، لها زاوية أسبوعية في مجلة الإمامة (تحولات امرأة نهريّة) من عام ١٤٠٨هـ وحتى تاريخه ، وشاركت في أمسية قصصية نسائية في النادي الأدبي بجيزان عام ١٤٠٧هـ^(١).

كما "شاركت في مهرجان القصة الخليجي الرابع المنعقد في مسقط عام ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م" ^(٢).

"وشاركت في أمسية قصصية بمدينة الإسماعيلية بمصر (الأيام الثقافية السعودية المصرية) ٢٠٠٦م ، كما شاركت في أمسية قصصية في نادي القصة السعودي ٢٠٠٦م" ^(٣).

(١) انظر : انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، خالد أحمد اليوسف ، وزارة الثقافة والإعلام ، الرياض ، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م ، ط ١ ، ص ٦٧٣ .

(٢) معجم الأدباء والكتّاب ، الموسوعة الثقافية الشاملة للمملكة العربية السعودية ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، ج ١ ، ط ١ ، ص ١٨ .

(٣) انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، خالد أحمد اليوسف ، ص ٦٧٣ .

"عضو مجلس إدارة النادي الأدبي بالرياض ، وعضو اللجنة الثقافية لمعرض الرياض الدولي للكتاب ٢٠٠٦م / ٢٠١١م / ٢٠١٣م" (١) .

"ترجمت بعض قصصها للإنجليزية ضمن اختيارات مشروع (موسوعة الأدب السعودي) في كتاب Beyond The Dunes " (٢) .

"وللإيطالية ضمن كتاب (زهور عربية) لإيزابيلا كامرا ، أستاذة كرسي الأدب العربي في كلية الدراسات الشرقية في جامعة روما" (٣) .

• صدر لها :

- ١ - البحث عن يوم سابع - مجموعة قصصية - ١٩٩٧م .
- ٢ - عيون الثعالب - رواية - ٢٠٠٩م .
- ٣ - جنات صغيرة - نصوص - ٢٠١٣م .

- حياتها الثقافية :

بدأت ليلي الأحيدب الكتابة منذ الثمانينات الهجرية ، حيث لم يكن في ذلك الوقت حركة قصصية نسائية فاعلة .

وتأثرت من نصوص بعض الكتاب المتوهجين في تلك الفترة ، أمثال : (جارالله الحميد ، عبدالعزيز مشري ، عبدالله باخشوين ، عبدالله السالمي) .

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، جداول ، الكويت ، شباط / فبراير ٢٠١١م ، ط ١ ، ص ٥٣ .

(٢) انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، خالد أحمد اليوسف ، ص ٦٧٣ .

(٣) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٥٣ .

وبعض القاصات مثل : (فوزية أبو خالد ، خديجة العمري ، وقصائد غيداء المنفى) .

نشرت ليلي الكثير من القصص في العديد من الصحف المحلية ، كملحق (اليوم) الثقافي ، وملحق جريدة الرياض ، إلى أن استقرت عن زاويتها الأسبوعية في مجلة اليمامة .

وبقلمها الفذ تحدثت عن العهد الذي ولد به قلمها ، قائلة :

" فقد كان المشهد الثقافي (في الثمانينيات) أشبه ما يكون بالأرض الخصبة ، كان أرضاً مهيأة للإبداع ، وكان المد الحداثي في أوجه ، وفي طلته الأولى ؛ لذا كان للإبداع وهجه الذي لا يخبو ، كنا ننتظر الملاحق الثقافية... لنقرأ بعضنا... لا لتسقط الزلات أو نجرح أو نحطم.. بل كنا نشوق أن نعرف إلى أين وصلنا.. ما الذي فاتنا؟ كنا نقرأ بعضنا لتواصل إبداعاً.. لتناقش حول أفق تلك القصة ، أو جماليات تلك القصيدة ، كانت القراءة فناً قائماً بحد ذاته لذا ازدهرت تلك الآونة قراءة القصص والقصائد... بل وحتى اللوحات... فالفن التشكيلي وقتها كان لصيقاً بموجة الإبداع" (١).

إلى جانب ذلك اكتسبت ليلي الأحيـدب ثقتها ونمو ابداعها ، عندما دعمها زميلها المبدع (عبدالله باخشوين) ، ودفعها للأمام من خلال تواصلهما معاً بدافع استقامة ذلك القلم ، فقد كتب لها في أحد الرسائل التي بعثها إليها ، قائلاً :

(١) في السرد والسرد ، ليلي الأحيـدب (مخطوط) ، مراسلة عبر البريد الشبكي ، الخميس ،

"حاولي أن تحققي الصدق الجارح الفج الأليم الحميم ؛ لأن الكتابة والكتابة وحدها هي التي تبقى بعد أن نموت أو نتحطم أو نشيخ ونذوي ويطوينا النسيان" (١).

- حياتها الاجتماعية :

ليلى من النساء المتصالحات مع الرجل ، بدءاً بوالدها ، ونهايةً بولدها ، فقد كان والدها من الجيل الذي حارب في جيوش الملك عبدالعزيز - رحمه الله - وهي أصغر أبنائه وبناته .

تربى إبراهيم الأحيدب في كنف والدته ، التي كانت مضرب مثل في القوة والشجاعة ، وزرع في ابنته ليلي الثقة ونمو روح الكتابة في داخلها ، حتى نشرت أول قصة لها في مجلة الإمامة وهي (السلم النخلي) .

تزوجت ليلي الأحيدب الشاعر حزام العتيبي - رحمه الله - ، فقد اختارت زوجاً له علاقة وطيدة بالحرف والإبداع ؛ حتى يكون شريكاً لروحها التي تهوى الكتابة .

لم تكن والدتها متنبهة لحرفها المضىء في داخلها ؛ بل كانت تريد أن تكون مهياةً كزوجة ؛ لإيمانها العميق أن المرأة لا ظل لها إلا مع زوج ، وأن ظلال الكتابة زائف وثانوي .

وأخيراً .. ترى ليلي بأن الكتابة وحدها عزلة سوداء قد تنتج أدباً رائعاً ، لكنها لن تمنح كاتبها جنته .

(١) في السرد والسرد ، ليلي الأحيدب (مخطوط) ، مراسلة عبر البريد الشبكي ، الخميس ، ٢٨/١١/٢٠١٣م - ١/٢٥/١٤٣٥هـ ، س ٢٨: ١٢ ص .

الفصل الأول

- (بنية الحكاية) :
- بنية الحدث .
- بنية الشخصيات .
- بنية الزمان والمكان .

بنية الحدث :

المقدمات غالباً ما تكون محذوفة ..

لا ضرورة أن تحتوي على الاستهلال والعقدة والحل

"وليد أبو بكر"

يتحدد الحدث بطرح السؤال : ماذا حدث في القصة؟

والحدث في منظورنا هو الفعل الذي تدور حوله الحكاية ، ويتألف من مجموعة من الوقائع الجزئية المرتبطة ببعضها ببعض ارتباطاً منظماً ، فلا مجال لأحداث كثيرة ؛ "لأنها قصة ، فإن عليها أن تستند على حدث ، ولأنها قصيرة جداً فهي غالباً ما تقوم على حدث مركزي واحد"^(١).

(١) القصة القصيرة جداً : من التبعية نحو الاستقلال ، وليد أبو بكر ، القافلة ، الظهران ، مارس - أبريل

حدث واحد في أقصوصة ، هذا ما يمكن أن نصف به محور الحدث في القصة القصيرة جداً ؛ لأنها قصيرة جداً ، لا تحمل سرد أحداث متعددة ، وإنما هي تختزل أحداثاً متعددة في حدث واحد مكثف ، قد تختزل حياة كاملة لامرأة في هذه الومضة الصغيرة ، وقد تختزل تجربة مرت عليها سنوات في هذه السطور القليلة .

كما ورد في قصة (مرآة)^(١) ، وقصة (لعنة)^(٢) ، إذ اختزلتا حياة رجل وامرأة مر عليها الكثير من الزمن والأحداث الدرامية في مشهد واحد مكثف ، كما نجد ذلك في نصها المسمى (جدران قصيرة)^(٣) :

"يجلس الرجل المستدير في المقعد الأمامي ، ويجلس خلفه الرجل الطويل وهي في أقصى الحافلة متلفعة بالسواد من رأسها حتى أقصى قدميها ، تكّ جوال الرجل الطويل برسالة منها ، ابتسم وبعث لها رداً . حين توقفت الحافلة ترجّل منها الرجلان ، سلما على بعضهما بجمرة والمرأة المبقعة بالسواد تبعت الرجل المستدير وهي لا تزال تقرأ الرسالة "

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، جداول ، الكويت ، فبراير ٢٠١١م ، ط ١ ، ص ١٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٦ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠ .

وهذا ما يسمى بـ (القص المفرد) ، حيث يستحضر الخطاب الواحد حدثاً واحداً بعينه^(١).

فإذا كان الزمن والشخصيات في القصة القصيرة جداً مختزلة ؛ فإن الحدث أيضاً يأتي مختزلاً .

"الأقصوصة تدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية"^(٢).

فالقصة القصيرة جداً تستند على الحبكة ، التي هي وعاء ينصب به كل الأجزاء التي تشتمل عليها القصة القصيرة المتعارف عليها.

والحبكة في الأقصوصة هي : "النسق التي رتبت به أحداث هذه القصة في هذه الأقصوصة المعينة . وهو ترتيب قد يتفق مع ترتيب حدوثها في الواقع وقد يختلف عنه"^(٣) .

(١) الشعرية ، تزييفطان طودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠م ، ط ٢ ، ص ٤٩ .

(٢) النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، ط ٦ ، ص ٨٣ .

(٣) الخصائص البنائية للأقصوصة ، صبري حافظ ، فصول : مجلة النقد الأدبي ، القاهرة ، يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢م ، م ٢ ، ع ٤ ، ص ٢٨ .

عندما نتبع أنماط روي الحدث ، نجد أنها تمثلت عند ليلي الأحيدب في نمطين^(١):

أ - راو يروي قصته بضمير الأنأ ، أي إنه راو حاضر يقدم الأحداث برؤيته الذاتية.

ويتجلى هذا النمط في قصة (فتاة النص) :

"أعتقد أنني أيقظت فتاة النص.... أشعر بحضورها في الغرفة".

ب - راو كلي المعرفة غير حاضر يسقط المسافة بينه وبين الأحداث .

فالراوي هنا هو الممسك بزمام الأمور ، ويحركها وفق رؤيته وقناعاته ، كما ورد عند أغلب نصوص ليلي الأحيدب في مجموعتها ، وهي :

"قرار - هو - مرآة - لعنة - إدانة - عصا - حل - قاع - سر - ورقة".

وقد سمي هذا النوع من السرد ب (الرؤية السردية) ، أو (زاوية الرؤية)^(٢) كما وردت عند بوث .

كما يطلق جيار جينيت مصطلح (الراوي العليم) على مثل هذا النوع من السرد ، "ويتجلى هذا النمط في إيراد الراوي معلومات تتجاوز طاقة إدراك شخصية

(١) أنظر : القصة القصيرة جدا في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد ، محمد عبيد الله ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤ ، نقلا عن : شعرية القصة القصيرة جدا ، جاسم خلف إلياس ، دار نينوى ، دمشق ، ١٤٣٠هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ ، ص ١٠٣ .

(٢) انظر : بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي ، حميد حمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م ، ط ٣ ، ص ٤٦ .

مشاركة أو شاهد عيان مجهول . فيورد ، على سبيل المثال ، معلومة تخص دواخل شخصية تجهلها الشخصية نفسها أو ينقل أحداثاً متزامنة تدور في أمكنة متباعدة^(١).

عندما تتوفر الشخصية والحكاية التي تروى عنها ؛ فإن أهم ما تركز عليه القصة القصيرة جدا هو الوصول إلى نهاية مذهشة تلخص فكرة هذه القصة ، وتقدمها بضربة واحدة مفاجئة ، إلى الحد الذي اعتبرت فيه النهاية مقياس نجاح القصة ، ومثل ذلك نجده في قصة (قاع)^(٢) :

أمسك بيديها وقفزاً معاً

ولأنه أثقل منها وزناً

وصل للقاع قبلها

بينما

لا تزال

تخلق .

انتهت هذه القصة دون أدنى إخبار أو إشارة ، فهي بالتالي مغايرة وصادمة ومربكة لأفق انتظار القارئ ؛ لأنها تكون غير متوقعة ، مما يجعل المتلقي يعيد النظر

(١) معجم السرديات ، مجموعة مؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ،

٢٠١٠م ، ط ١ ، ص ٦٥ .

(٢) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٣٨ .

فيما يقرأ ، فيزداد تأثراً به . "فيما اصطلاح عليه النقاد بأشكال التبشير . فقد ينظر الراوي إلى الأحداث من داخلها ، فإما أن يكون مشاركاً فيها لاعباً دور البطل ، أو أن يتسم بالمعرفة والإحاطة بكل جوانب الأحداث من دون مشاركته فيها . وقد يرقب الأحداث من خارج سياقها ، وهو في هذه الحالة لا مناص له من أن يكون شاهداً على الأحداث غير مشارك ، أو أنه كاتب يكتب بشكل تقريرى مباشر دون تدخل منه . وعلى هئيات القصص السالفة الذكر تتعدد أساليب الراوي في سرد الأحداث ؛ فمرة يلجأ إلى الوصف ، ومرة إلى الرمز ، وأخرى إلى الأساليب الشعرية"^(١) .

وفي هذه المجموعة قامت الكاتبة بتسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية ، عن طريق الإيحاء والنسق المضمّر ، وهذا هو المعنى (الشعري) الذي تظهر فيه ذاتية الكاتبة .

- بنية الشخصيات :

أطلق مصطلح (شخصيات) في القصة القصيرة جداً في هذا البحث ، ولم يطلق مصطلح (فواعل) ؛ ذلك لأن القصة القصيرة جداً جنس لا يحتمل العمق ، فهي لا تحتوي إلا على شخصية واحدة في الغالب ، أو شخصيتين على الأكثر .

بينما الفواعل تنتمي إلى مستوى العمق وتحتوي على تجسيدات سردية متعددة^(٢) ، ووظائف لا حصر لها ؛ ولهذا نجد مصطلح لفظة (فواعل) يطلق في

(١) المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥م : المفهوم والدلالات والتحولات ، راوية عبدالهادي الجحدلي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ ، ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) انظر : بنية النص السردى ، حميد حمداني ، ص ٣٠١ .

الغالب عند دراسة نص روائي . كل النصوص عند ليلى الأحيدب حوت على شخصية أنثى ، بدءاً بعنوان المجموعة (فتاة النص) ، هذه المجموعة هي أنثى بحد ذاتها ؛ فهي أنثى على شاكلة ورق وحروف ، ونهايةً بعناوين هذه القصص ، أو الومضات ؛ فنجدها في غالب النصوص اسماً مؤنثاً ، وهذه دلالة على تركز الذات الأنثوية على هذه المجموعة ، وما ورد أمامنا من هذه التسميات ؛ هي :

(فتاة النص - مرآة - امرأة النسيج المر - لعنة - حرائق - إدانة نساء - عصا - صحراء الجنة - حافة - حرية - ورقة - عباءة - لوحة) .

وكان فتاة النص التي وردت في أول قصة من هذه المجموعة قد خرجت لتستوطن كافة القصص فيما بعدها ، فتمثلت هذه الفتاة بشخصية الراوي ، وأخذت تخاطب شخصيات خيالية للمروي له ، أو المتلقي .

نجد ذلك في نصها (فتاة النص) (١) :

"منذ البارحة وهي خارج النص ! لم يعد يهمها شيء ! تخيل لقد حاولت أمس أن تغوي يحيى للخروج ! وخروج يحيى مشكلة ، لن يكفيه التجوال سيُكثر من طرح الأسئلة ... تقول إن لديها ما تقوله خارج النص .. تريد أن تتذوق قبلته .. ، ملّت من القبلة المرسومة بحروف جامدة ! ملّت من تخيل غابة صدر يحيى ، تريد أن تزرع فضة يديها في هضبة صدره ! لقد بدأت تغويه بالحياة خارج النص ... رسمت له الطريق وقادته للباب" .

"أما عن العلاقة بين العنوان و اللوحة المرافقة ، فلا شك أنها تتحقق من خلال حوار تناصي ، أو تناد بين خطاب لغوي وآخر تشكيلي ، بموجبه ، ينبري الخطاب

(١) فتاة النص ، ليلى الأحيدب ، ص ٧ .

التشكيلي لتفسير العنوان والنص ، وفي الوقت نفسه ، يغدو (العنوان والنص) تفسيراً له" ^(١).

"ومن جهة الحجم ، بدت عناوين القصة القصيرة جداً محققة لشروط العنوان في الاختصار على كلمة واحدة . وهذا الأمر يشير إلى أن القصة القصيرة جداً لا تحتل أكثر من كلمة واحدة ؛ لأن المتن محدود الكلمات ، ومن ثم فإن العنوان ينبغي أن يكون ومضة دلالية ، والدلالة عادة تنطلق من كلمة ، كما ينطلق المعنى من الجملة ، والفكرة من نص القصة القصيرة جداً" ^(٢) ، وهذا واضحاً في جل نصوص القصص القصيرة جداً ؛ لأن العنوان هو بؤرة المتن ، وهو خلاصة القصة أو زبدتها .

عندما نربط الشخصية الواردة في قصة (فتاة النص) نجدتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بروح الكاتبة ، ومرجعيتها ، "وهي الشخصيات التي تحيل بدرجات متفاوتة من الخفاء على ذات منشئها ، وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه ، ولا علاقة لها بما هو من شأن الثقافة والمعارف الموجودة بين أيدي القراء ، ولا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ" ^(٣).

"نعتقد دائماً أن الكاتب - لكي يمنح أشخاصه حق الحياة - عليه ألا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعي الفردي المطلق ، وإنما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعي الإنساني ، ومنطق المجتمع والبيئة ، إذ لا وجود لوعي فردي

(١) في نظرية العنوان : مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، د. خالد حسين الحسين ، التكوين ، دمشق ، ٢٠٠٧م ، ط ١ ، ص ٣٨١ .

(٢) القصة القصيرة جداً : رؤى وإشكاليات ، د. حسين المناصرة ، المجلة الثقافية ، صحيفة الجزيرة ، الرياض ، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م ، ع ٣٧٥ ، ص ٢١ .

(٣) طرائق تحليل القصة ، الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ، ٢٠٠٠م ، ط ١ ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

معزول عن الضمير الإنساني العام"^(١). فكل كاتب للقصة القصيرة جداً يعتمد إلى رسم صور شخصياته وهي تفعل ، لا أن يخبرنا عن أفعالها ، فهو بسبب هذا القصر الشديد يلجأ إلى ما يسمى بالحكاية .

"تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخص هويتها . أما الشخصية كمدلول ، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها ، وأقولها ، وسلوكها . وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع . ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ ؛ لأنه هو الذي يُكون بالتدرج - عبر القراءة - صورة عنها"^(٢).

ولهذا فإن الشخصية الحكائية متعددة الوجوه ؛ نظراً لتعدد القراء واختلاف تحليلاتهم .

فالمعنى الكلي للنص ينشأ وفق الأدوار التي تقوم بها الشخصيات ؛ ولهذا السبب اهتم الشكلايين ، والبنائيين بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها ومظاهرها الخارجية^(٣).

ثمة شخصيات حاضرة في سياق الأحداث تذكر وتعرف من خلال وصف الراوية ، وتعرف أيضاً من خلال الحوار ، ويمكن أن نقسم هذه الشخصيات إلى قسمين :

(١) النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ط ١ ، ص ٥٢٧.

(٢) بنية النص السردي ، حميد حمداني ، ص ٥١ .

(٣) انظر : المرجع نفسه ، ص ٥٢ .

١ - شخصيات لها مجرد حضور ذكري ، أي غائبة في السياق ، ويقتصر حضورها على مجرد الذكر ، كما ورد في قصة (قرار)^(١) :

"هناك أكثر من سبب يدعوها للحزن هذا الصباح :

حديث عابر مع أمها

حوار مقتضب مع الخادمة

صمت يشقق الجدران معه !"

٢ - شخصيات فاعلة وحاضرة في ذات الآن ، وهي شخصيات كلها تدور في فلك هذه الأنثى ، كما ورد في قصة (جدران قصيرة)^(٢) :

"يجلس الرجل المستدير في المقعد الأمامي ، ويجلس خلفه الرجل الطويل

وهي في أقصى الحافلة متلفعة بالسواد من رأسها حتى قدميها ،

تكّ جوال الرجل الطويل برسالة منها ، ابتسم وبعث لها ردّاً .

حين توقفت الحافلة ترجّل منها الرجلان ، سلما على بعضهما بجمرة

والمرأة المبقعة بالسواد تبعت الرجل المستدير وهي لا تزال تقرأ الرسالة".

وينتج عن ذلك علاقة الصراع ، التي تتركز على "إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما . وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان ، أحدهما يُدعى (المُساعد) ، والآخر (المُعارض) . الأول

(٤) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ١١ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

يقف إلى جانب الذات ، والثاني يعمل دائماً على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع" (١).

"إن كل نص سردي يشمل عدداً غير قليل من الذوات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات ، أولها مستوى الإرسال ، فتكون هذه الذوات مؤلفة أو ساردة ، وثانيها مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات ، وثالثها مستوى المتلقي فتقوم هذه الذوات بدور المتلقين . وهذا التصور البسيط طبيعي إذا اتفقنا مع بارت على أن العمل السردى - مثل الاتصال اللساني - يفترض "الأنا" و "الأنت" فيه كل منهما الآخر ، إذ لا تأتي له أن يكون من غير راو ومن غير سامع (أوقارئ)" (٢) .

ولأنها قصة قصيرة جداً ؛ حوت أغلب نصوص ليلى الأحيديب في هذه المجموعة على شخصية واحدة ، خرجت من إطار نصها وتمحورت حول بقية النصوص ، وهي شخصية تتحدث عن ذاتها ، فاعلة تائهة وهشة ، ترغب في التمرد ولم تستطع ذلك . هذه الشخصية نجدها حيناً تتحدث عن نفسها ، وحيناً في حوار مع ذاتها ، وحيناً آخر تتحدث مع شخصية أخرى مشابهة لها ، وفي خلف البياض نجدها هي ذاتها . فهناك من يرى أن الشخصية في القصة القصيرة جداً هيكل أجوف ، ووعاء مفرغ تملؤه المساند المختلفة ، ويكتسب مدلوله من البناء القصصي ، فهو الذي يمهده بهويته (٣) .

(١) بنية النص السردى ، حميد الحمداني ، ص ٣٦ .

(٢) تحليل النص السردى : معارج ابن عربي نموذجاً ، سعيد الوكيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ط ١ ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(٣) انظر : حركة الشخص في الشرق الأوسط ، إبراهيم الجندري ، ٢٠٠٠م ، ع ٢٧ ، نقلاً عن : شعرية القصة القصيرة جداً ، جاسم خلف إلياس ، ص ١٠٣ .

"لا تحتل القصة القصيرة جداً تعدد الشخصيات كما في الرواية أو القصة القصيرة وشرح التفصيلات التي تتعلق بهم ؛ بسبب محدودية حدثها وقصرها الشديد"^(١).

فتتمركز الشعرية في البحث عن عنصر الشخصيات ، وبحسب نوعية هذه الشخصية ، وما لهذه الأنواع من اتجاهات شعورية معينة .

ويختلف اختيار الشخصيات في القصة القصيرة جداً باختلاف ثقافة الكتاب في هذا الجنس ، وباختلاف زوايا نظرهم إلى الموضوع. فمثلاً في (فتاة النص) نجد إشكالية الوجود، والمرأة، وهموم الكتابة، والجنس كلذة وكمحنة معيشية، والطفولة، والحب، وعلاقة الرجل بالمرأة .

ومجمل النصوص تعتمد فيها الكاتبة اختيار ضميري الغائب المذكر والمؤنث، إما كل واحد على حدة، أو هما معاً. ويتجلى في عشرين نصاً تقريباً. ولعل الساردة تضع نصب عينها هدفاً معيناً يخدم الحبكة السردية، دون اللجوء إلى التفاصيل التي قد تخل بنظام القصة القصيرة جداً. وعندما تلجأ إلى هذه التقنية لا يعني أنها تهمل إثبات حضور الشخصية ولا تكثف من فاعليتها ؛ بل على العكس فهي تعطيها مجالاً أوسع للإسقاطات والتأويلات التي يمكن أن تدور على مدار هذه الشخصية أو تلك .

(٤) شعرية القصة القصيرة جداً ، جاسم خلف إلياس ، ص ١٠٣ .

– بنية الزمان والمكان :

الزمن هو أطول مسافة بين مكانين

"تينيسي وليامس"

عندما نتحدث عن الزمن ، فلا بد من ذكر المكان ؛ لأنه لا يمكننا أن نفصل بينهما ، بحيث لا بد لكل حدث من زمان ومكان ، وهو ما يسمى بالفضاء القصصي ، و حضورهما في العمل القصصي القصير جداً يدفع بعض النقاد إلى جمعهما في كلمة واحدة وهي الزمكان.

"هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان والإنسان ، وهي جدلية تقوم على مبدأ التفاعل والتأثير المتبادل" (١) .

ولهذا "يرتبط الزمان بالمكان فنيا ارتباطاً تلازم ، يرتكز على البعد الوجودي للمعطيات الطبيعية. فتلازمهما الكوني يرتد في النهاية على حيثيات الحياة والصور الفنية التي يبتكرها الإنسان ؛ ومنها حقول الفن القصصي" (٢) .

– قسم النقاد الزمن نحوزمين ، وهما :

١ - زمن الحكاية (زمن الخطاب) .

"وهو الزمن الحقيقي أو المتخيل ، الذي تدور فيه أحداث القصة المروية" (٣) .

(١) جماليات المكان في الرواية السعودية ، د. حمد البليهد ، دار الكفاح ، الدمام ، ١٤٢٩ هـ ، ط ١ ، ص ٩٨ .

(٢) المكان في القصة القصيرة السعودية ، راوية الجحدلي ، ص ١٢٥ .

(٣) معجم السرديات ، إشراف : محمد القاضي ، ص ٢٣٠ .

١- زمن السرد

"تتعلق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية الزمني من الفعل السردى . وذلك أنه بالإمكان أن تروى قصة دون تحديد المكان الذي تروى منه ، ومدى بعده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث" (١) ، تماماً كما يحدث في أغلب نصوص القصة القصيرة جداً.

"والزمن السردى الواقع في بنية النص الفني ، له وظيفة دلالية تختلف عن الزمن الذي يحيل إليه النص كمرجع حقيقي في الخارج . كما يشير إلى ذلك رولان بارت ، ومقولات تزييفيتان تدوروف" (٢) .

"إن أسهل علاقة يمكن ملاحظتها هي علاقة النظام . فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أبداً أن يكون موازياً تماماً لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل) . وثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و "البعد" . ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيين من حيث طبيعتهما . فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة" (٣) .

"فإذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبناه الراوى لكي يحكي تلك القصة ، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة ، إذا تعلق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد" (٤) .

(١) معجم السرديات ، إشراف : محمد القاضي ، ص ٢٣٢ .

(٢) المكان في القصة القصيرة السعودية ، راوية الجحدلي ، ص ١٢٦ .

(٣) الشعرية ، تزييفيتان طودوروف ، ص ٤٨ .

(٤) بنية النص السردى ، حميد حمداني ، ص ٧٦ .

"إن مقولة الزمن متعددة المجالات . ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري . وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر ، فيوظفها مانحاً إياها خصوصية تساير نظامه الفكري" (١) .

إلا أن الزمن ليس واحداً ؛ بل هو مجموعة من الأزمنة ، وردت عند القاصة بألفاظ توحى بدلالات مضمرة ، وأخرى ظاهرة ، وهي :

- الزمن الفلكي : (في الصباح ، حين انفرط عقد النهار ، فكرت أن الليل لا يستحق أن تصطفيه لأحزانها ، الفجر يشق خيوط الظلام) .
- الزمن الفيزيقي : (في اللحظة التي تلت ، دقائق حتى أنهى هذا العمل) .
- زمن الأفعال النحوية : (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) .

"إن (اللحظة / اللقطة) بعد تموضعها في الزمن الطبيعي القصير ، صارت تؤسس في فضاء الزمن النفسي الطويل" (٢) .

وقد اقترح جبرار جينيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية (٣) :

- الخلاصة .

- الاستراحة .

(١) تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥م ، ط ٤ ، ص ٦١ .

(٢) معمار النص : تشكلات الذات والطبيعة واللغة ، جبريل إسماعيل السبيعي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ ، ص ١٣٣ .

(٣) انظر : بنية النص السرد ، حميد حمداني ، ص ٧٦ .

- القطع .

- المشهد .

فإذا ما أدرجنا القصة القصيرة جداً تحت هذه التقنيات ؛ فإنها تندرج تحت (الخلاصة) ، التي "تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"^(١) ، وهذا ما نجده في طريقة سرد القصة القصيرة جداً ، كما يلعب المكان دوراً مهماً في رسم ملامح القصة ، حيث يتمكن الكاتب من إيهام المتلقي بواقعية الأحداث ، وكذلك توظيفها حسب منطق لا يختلف عن الواقع اليومي ؛ لأن المكان هو القاعدة المادية الأولى التي ينهض ويستوي عليها النص حدثاً وشخصيةً وزماناً .

وما يتعلق ببحثنا ، فإن القصة القصيرة جداً تتعامل مع المكان بخصوصية العلاقات التي تربطه مع بقية عناصر السرد ؛ لأنه في بناء فني تتأزر عناصره المختلفة في أحكامه وتأكيد فنيته^(٢) .

"إن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالباً ما تكون سريعة موجزة . ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل ، إلا إذا كان المكان نفسه هو البطل"^(٣) .

(١) انظر : بنية النص السرد ، حميد حمداني ، ص ٧٦ .

(٢) انظر : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس ، نجيب العوفي ، ص ١٤٩ ،

نقلا عن : شعرية القصة القصيرة جدا ، جاسم خلف إلياس ، ص ١١٢ .

(٣) القصة القصيرة وقضية المكان ، سامية أسعد ، مجلة فصول ، ص ١٨٢ .

وقد وظفت القاصة لفظة (الباب) في عدة مواضع من هذه المجموعة ، نجدها حيناً تستخدمه كوسيلة للخروج والعبور إلى الفضاء المفتوح ، كما ورد في قصة (فتاة النص)^(١) :

"رسمت له الطريق وقادته للباب " .

وحيناً آخر يمثل الباب بالنسبة لها عائقاً وحاجزاً منيعاً يستعصي الفتح ، كما ورد في أقصوصتها التي أطلقت عليها اسم (باب)^(٢) :

"غرست مفتاحي في قلبه ولم يفتح

طرقت ثلاثاً ولم يجيني أحد

سكبت فيه زيتاً لينزلق لكنه استعصى

هزرته ، ركلته بطرف قدمي ، صرخت بأعلى صوتي وأنا أردد ... انفتح " .

"تشكل الأبواب أمكنة عبورية متمفصلة بين مفهومين متقابلين ، هما : الداخل والخارج ، وعليهما تُؤسّس آلية الدور الذي يلعبه الباب في بنية الفضاء القصصي . فقد جرى توظيف الأبواب بما تحتازه من حضور قوي ودال يخترق به البطل صمت المكان وانقطاع الصلة ما بين الداخل المغلق الذي قد يوحي بالأمان والحماية ، والخارج المفتوح الذي يعطي دلالات التيه والضياع"^(٣) .

نجد لفظة (قاع)^(٤) في هذه القصة والمعنونة بنفس اللفظ :

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٧ .

(٢) المصدر نفسه : ص ٤٠ .

(٣) المكان في القصة القصيرة السعودية ، راوية الجحدلي ، ص ٢٢٥ .

(٤) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٣٧ .

"أمسك بيديها وقفزاً معا

ولأنه أثقل منها وزنا

وصل للقاع قبلها

بينما

لا تزال

تخلق".

وهذه اللفظة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمكان المنفى الذي يندرج تحته (البئر - المغارة - المقبرة - السرداب - السجن).

"إن الأمكنة المذكورة أعلاه هي أمكنة ضد الحياة ، ينفر منها المرء ؛ لأنها تكثف فكرة انعدام الوجود والحماية . في أماكن شاذة غير قابلة للسكنى والعيش ، بل تمثل خروقات للذات البشرية ، تواجه فيها الضعف الإنساني بكل تجلياته . فإذا ما نظرنا لتيمة البئر مثلاً في عدد من القصص المدروسة ، نجد الربط الغالب ما بينها وبين الموت ونضوب الحياة ؛ مع كون البئر في أصل تكوينها وطبيعتها مكان يتدفق بالحياة والرواء"^(١).

كما تمثل الأجهزة الحاسوبية ، أو الهواتف النقالة ، أو شاشات التلفاز نقلة كبيرة في حياة الأشخاص ، فهي مكان بالغ الانفتاح يتم فيه التواصل بين أفراد الجنسين بصورة غير ملتزمة اجتماعياً .

(١) المكان في القصة القصيرة السعودية ، راوية الجحدلي ، ص ٢٢٠ .

"ويغلب على معالجة القصص المتناولة لقضية وجود الشاشات في حياتنا إلى إبراز المنحى السلبي لها ، وتحولها من وسائل للتواصل الفعال إلى أماكن يقبع أمامها الأفراد مستقبلين من دون اختيار منهم لأنماط من الصور السلبية عن الحروب والكوارث ، وما هو خادش للحياء العام والخاص"^(١).

وقد ورد عند القاصة عدة مقاطع دلت على أثر انفتاحنا لهذه الأجهزة في حياتنا كمجتمع خليجي بالدرجة الأولى له عاداته وتقاليده ، نورد بعضاً من هذه المقاطع :
قصة (فتاة النص)^(٢) :

"في الصباح ... فتحت جهازي ... ووجدت نصوصي فارغة وغير مكتملة خلّت نصوصي من الشخصوص أصبحت خارج النص حية ومؤمنة بما ابتدعت لها!!...".

قصة (جدران قصيرة)^(٣) :

"تلك جوال الرجل الطويل برسالة منها ، ابتسم وبعث لها رداً".

قصة (حرية)^(٤) :

"رمقتني بعين يملؤها نوم عميق ثم هاتفته وأشارت لي أن أدخل العيادة وأنتظره..

حين حضر أشار لي أن أتكلم عن مشكلتي باختصار ... قلت له :

(٢) المكان في القصة القصيرة السعودية ، راوية الجحدلي ، ص ٢٢٠ .

(٣) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٨ .

(٤) المصدر نفسه : ص ٣٠ .

(٥) المصدر نفسه : ص ٣٣ - ٣٤ .

- هل تعرف فيلم (ذا لاقسي Legacy) ؟

رفع حاجبيه مستفهما .. " .

وكذلك كما ورد من دلالات على أثر هذه الأجهزة في حياتنا في قصة (فتى الأنترنت)^(١) ، وقصة (حرائق)^(٢) التي تقول :

"وبطرف عينه يذهب للشاشة ، أرى الضوء الأصفر (الشات) يضيء ويضيء ، والصوت الرتيب للتنبيه يتكرر ، يكلمني ويده تضغط على اللون وعلى الشاشة" .

"إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها ، تخضع في تشكيلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق ، أو الانفتاح والانغلاق"^(٣).

كما نجد توظيف الكاتبة لأماكن العبور ، مثلما ورد في قصة (إدانة)^(٤) :

"جلس الرجل والمرأة على طاولة المقهى

كان ثالثهما شارع صاحب

فيما بعد ادعى الشيطان أنه ثالثهما لا الشارع

قالت المرأة إنها رأتها يعبر الشارع أكثر من مرة لكنه أبدا لم يكن ثالثهما !

الرجل كان أكثر حكمة حينما قال :

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٤٥ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٧ .

(٣) بنية النص السردية ، حميد لحداني ، ص ٧٢ .

(٤) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٢٠ .

من يصدق الشيطان !!".

"للشارع أهمية كبيرة في القصة بأنواعها ؛ ففيه تقاس حيوية المدينة من حيث الحركة والهدوء ، ولانعطافاته تحولات في الزمان والمكان ، وهو حيز الأحداث المهمة ، كالمظاهرات ، وهو مكان اللقاءات العابرة ، وحاضن المتسكعين المتشردين ، كما أنه يمثل الخبرة الأولى التي يتعرف عليها الطفل بعد تجربة البيت ؛ مما يشكل في ذاكرته الصور العديدة ، المتضاربة ، وهو كيان مرتبط بحياة كاملة من تجارب الإنسان وعلاقاته ، فهو الحيز الذي يتيح للشخصية أن تمتلئ بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق (البيت)"^(١).

ولا يمكن أن نتجاهل دور المقهى في ذلك ، "فإذا اعتبرنا أن البيت مكاناً خاصاً ومغلقاً ، والشارع عالم مفتوح ؛ فإن المقهى مكان نصف مغلق أو نصف مفتوح ، وهو يحمل في تكوينه شيئاً من خاصية البيت وشيئاً من خاصية الشارع ، هذا الانسجام والتباين للمقهى ؛ جعله ملتقى يومي لقطاع واسع من الناس منحه خصوصية معينة"^(٢).

وإذا انتقلنا في المقابل إلى المكان بوصفه فضاءً نصياً ، وما يمكن أن نسميه بلعبة البياض والسواد ، وهذا ما تتمركز عليه القصة القصيرة جداً ، فهي لم تترك هذا البياض الأيقوني مجرد فراغ ؛ وإنما يحمل دلالات مضمرة ومسكوتاً عنه ، يؤولها المتلقي حسب رؤيته وانطباعاته .

(١) تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، هيفاء الفريح ، النادي الأدبي بالرياض ، ٢٠٠٩م ، ط ١ ، ص ١٦٢ .

(٢) المكان في القصة القصيرة في الإمارات ، بدر عبدالمملك ، المجمع الثقافي ، أبوظبي ، ١٩٩٧م ، ط ١ ، ص ٣٧٧ .

"إن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكيم ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية ، إذ إنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً ، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل . إن الفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني ؛ لأنه لا يتشكل إلى عبر المساحة ، مساحة الكتاب وأبعاده ، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال ، فهو مكان تتحرك فيه - على الأصح - عين القارئ ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة" (١).

(٣) بنية النص السردية ، حميد حمداني ، ص ٥٦ .

الفصل الثاني

(سمات القصة القصيرة جداً)

– التكتيف .

– الرمز .

– المفارقة .

لأن شعرية القصة القصيرة جداً تمحورت حول عدة مواضع ؛ فإننا إزاء هذه الدراسة نورد أبرزها :

– التكتيف :

يعتمد التكتيف في القصة القصيرة جداً على مرتكزات رئيسية مهمة يميزه عن القصة القصيرة التقليدية ، أبرزها هو (الاختزال) في الحدث السردي ، والاكتفاء بأقل الشخصيات ، بالإضافة إلى زمكانية مقننة ، فالتكتيف بالنسبة لها لا يقتصر فقط بالمدى الذي تأخذه داخل اللغة ؛ كالتطول والقصر ، وإنما في فاعليتها المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله ، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته ، إذ إنها تقفز مباشرة إلى الحدث المركزي بدون مقدمات .

القصة القصيرة جداً تخرج من الإطار اللغوي المقنن ، إلى فتح فضاءات دلالية من خلال اللعب بالفضاء الافتراضي الذي توفره اللغة ، وأيضاً الإحالات التناسية

التي تفتح مسارب واسعة للتأويل ، نجد ذلك في قصة (سر)^(١) :

"حين سألت الحب من يكون أخبرني أنه السرّ

وحين سألت السرّ ذات السؤال قال لي

إنه حبل يمتد بين اثنين فقط لا ثالث لهما

وحين سألت الحبل

تفلّت

وسقط"

"إن معنى هذا أن ما يمكن أن يوجد في الأجناس السردية المعروفة كالقصة القصيرة والرواية على سبيل الاختيار ، يصبح في القصة الومضة شرطاً لا معدى عنه ؛ إذ هو محدد بنائي أساس ، فالقصة الومضة تفترض شخصية أو أكثر ، وحدثاً أو أكثر ، ومناخاً محدداً ، ولكنها تسدل ستاراً شفيفاً على تلك الأركان ، فلا تقول عنها إلا القليل ، تاركة الجزء الأكبر طي الصمت"^(٢) .

فالقصة القصيرة تحذف من الكلام ما لا بد منه ، راسمة تلميحات وإيماءات وإيحاءات ، فهي تعطي التأويل للمتلقي ؛ ليفصح عن المسكوت عنه الذي تومئ إليه من طرف خفي .

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٣٨ .

(٢) القصة الومضة : قراءة في التاريخ ، أ.د. محمد القاضي ، قوافل ، النادي الأدبي بالرياض ، محرم ١٤٣٤هـ - ديسمبر ٢٠١٢م ، ع : ٢٩ ، ص ٧٥ .

"والتلقي الواعي يدرك جيداً أن القصة القصيرة جداً ذات لغة مكثفة ، تمتلك الصدمة ، وتولد الانفعال ، والدهشة ، واللذة ، والتشيع بشاعرية التوتر الناتجة عن الرؤى والدلالات والموسيقى أيضاً" ^(١).

"خاصة أن الاقتصاد اللغوي هو معطى من معطيات التكثيف ، وهذا الاقتصاد لا يعني خلخله البناء ؛ وإنما تسخير للعناصر جميعها ، وتكاتف هذا الاقتصاد مع سواه من العناصر الأخرى" ^(٢).

"إذن ليس التكثيف اقتصاداً لغوياً فقط ، بل إن التكثيف هو الطين الذي يمسك مداميك البناء مثلما كان قبل ذلك العنصر الأبرز في تشكيل كل مدامك ، وكان قبل ذلك العنصر الأهم أيضاً في بناء كل قطعة من ذلك البناء في لحظة تشكيلها" ^(٣).

وهذه هي قمة الدهشة في هذا النوع من الأجناس السردية ، فهي تبرز حدثاً كاملاً ، قد يتشكل في صفحات عديدة ، وتختزله في هذه الومضة المضيئة ، كما يرد في قصة (لعنة) ^(٤) :

"كانت متمددة على السرير كبغي منهكة ، اقترب منها متودّداً ، أرادت أن تقول لا ، لكنها لم تفعل ! كانت أجنحة الملائكة تصطفق بقوة وهي تراود لا " .

فالقصة القصيرة جداً قامت على إذابة كل عناصر القص والسرد ، ووضعتها في بؤرة واحدة مكثفة ومختزلة .

(١) القصة القصيرة جداً : رؤى وإشكاليات ، حسين المناصرة ، ، ص ٢٢ .

(٢) القصة القصيرة جداً ، أحمد جاسم الحسين ، دار عكرمة ، دمشق ، ١٩٩٧م ، ط ١ ، ص ٤٣ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٤٠ .

(٤) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ١٦ .

"تحتل عملية التكتيف اللغوي مساحة واسعة من الدراسات التي تهتم بدراسة القصة القصيرة جداً ؛ لأن الأساس الذي تقوم عليه هذه القصة هو الاختزال . وإذا كان الاختزال يطال الأحداث والشخصيات ، والأزمنة والأمكنة ، ويضعها في حدودها الدنيا ، فإن الأمر لا بد وأن ينسحب على الأداة التي تنقل هذه الأحداث ، وهي اللغة ، بشكل لا لبس فيه" ^(١).

"ويشكل التكتيف علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جداً ، فهي قصيرة جداً في كل شيء ، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل ، وتطلب تكتيفا يحمل في اسمه دلالات هامة يمكننا أن ندلف من خلالها إلى طبيعة القصة القصيرة جداً" ^(٢).

"إن التكتيف يفترض بحضوره عدداً من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة ، أيضاً على مستوى الموضوع القصصي ، وطريقة تناول ، واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع ، والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق ، إضافة إلى ما يتطلبه من رفض للشرح والسلبية والتعليل ، ودعوة إلى عدم تشتيت الحدث ، دون أن يعني ذلك إغماضاً أو نحواً مما نحاه الشعر في بعض تجلياته ؛ فالمحافظة على قصصية الجملة هي من أهم مهام التكتيف" ^(٣).

(١) القصة القصيرة جداً: من التبعية نحو الاستقلال ، وليد أبو بكر ، ص ٧٤ .

(٢) المرجع نفسه ، أحمد جاسم الحسين ، ص ٣٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٩ .

- الرمز :

إن اللغة الرمزية أكثر انفتاحاً من لغة الوصف المباشر ؛ لإمكانية التأويل . وكون اللغة الرمزية منفتحة على إمكانات التأويل والتفسير ؛ سيساهم ذلك في تشكيل منظومة رمزية متكاملة تعطي شيئاً من التشويق ، وتعدد في التأويلات والدلالات ، وهذا ما يميز القصة القصيرة جداً ، فكلما اعتمدت على خاصية الرمز كأداة لها ؛ كلما كانت فائقة الدهشة والجمال ، إذ إن "أصل الرمز ، هو كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر" (١) .

بعض القصص مثلاً تعتمد على وصف الشخصية بأسلوب رمزي ، مما يخفي وراء المعنى الظاهر معنىً مضمراً .

إن وصف الشخصية بأسلوب الرمز ، لا يكون هدفاً لذاته ، بل لخدمة أفكار مجردة ، بانتقاء بعض الملامح الجسدية ، ووصفها وصفاً ليس مقصوداً لذاته ، وإنما لتكثيف ما يتصل بها من أبعاد ، تنقلها من مجال الظاهر إلى ميدان الدلالات الخفية ، فتصبح الملامح مجرد أدوات لبلوغ مقصد ذهني معين (٢) .

نجد ذلك متمثلاً في قصة (عصا) (٣) :

"له سحنة طفل في مجاعة

وطول قزم في سيرك

(١) المعجم الأدبي ، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ط ٢ ، ص ١٢٣ .

(٢) انظر : النزعة الذهنية في رواية الشحاذ للنقيب محفوظ ، الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ،

١٩٩٢م ، ط ١ ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

(٣) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٢٤ .

وروح شيطان في قمقم

يتوكأ على عصا من الشمع

يوقدها ليستطيع المشي على الضوء الشحيح الذي تمنحه لطريقه

وكلما أوقدها دنا من الأرض أكثر

كثيرون يتأملون العصا .. كثيرون يعلمون أنها ستنطفئ ...

وكثيرون أيضا ... يوهمون أنها تشبه عصا سليمان ... وأن الريح لا تزال بعيدة
عن شعلته !"

فقد استخدمت القاصة أسلوب الوصف الرمزي ، الذي يوحي بدلالات غير
ظاهرة ، تفتح التأويل للمتلقي .

وعلى هذا ، فالرمز الأدبي تركيب لفظي يتكون من مستويين : مستوى الصور
الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية التي يُرمز إليها بهذه الصور
الحسية ؛ لذلك فإن قيمة الرمز ليست دلالية كالإشارة ؛ يتحدد فيها المرموز بكل
تخومة ؛ بل قيمة إيحائية تبعد عن التسمية والتصريح^(١) .

كما تشكل بعض الألفاظ مرموزات معينة يستخدمها الأديب للتعبير عما يوحي
من دلالات خلف هذا الرمز ، على سبيل المثال ، نجد قصة (عباءة)^(٢) ، والتي ورد في
أحد مقاطعها هذا اللفظ الرمزي :

(١) انظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٤م ،
ط٣ ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(٢) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٥٠ .

"الفتاة تمسك بطرف عباءة المرأة وتزداد تشبهاً بها ، لم يكن إلا العباءة تفصلها عن الرجل ، والمرأة تسحب عباءتها وتحاول التخلص من يدي الفتاة وتنصرف".

فالمعارف عليه هو أن اللون الأسود مرتبط بالعبودية ، والعباءة بحكم لونها المسلم منه وهو الأسود ؛ فإنها تعطي طابعاً لا بد منه وهو الدين الإسلامي ، وطاعة الخالق ، واتباع هدي النبي صلى الله عليه وسلم .

"إن الترميز كما هو معروف خدين الأدب ، إذ إن الأدب يعرف من جملة ما يعرف أنه استعمال اللغة بطريقة رمزية ؛ والكلمات في أساسها رموز لمعان ؛ لكن ما يميز القصة القصيرة جداً أنه تحاول أن تخلق رموزها الخاصة بها واستغلال الرموز السابقة إلى منتهاها ، وهذا يفرض عليها كثيراً من المهام ؛ أن تتمهل في الاختيار المرموزاتي ، تختار أغناها وأكثرها ملاءمة ، أيضاً التنبه إلى مدى انسجام الرموزات مع بعضها ومع سياق المقولة المرادة"^(١).

كذلك عندما يرغب الأديب في التعبير عن معنىٍ يفتقده ، يلجأ إلى الوصف الخارجي لخدمة أفكاره المجردة ، فنجد مثلاً القاصة قد وظفت الرمز الحيواني في قصة (حل)^(٢) :

"تتكثف على سطح مرآتي كلما تنفس المساء ، أفعى بثمانية وعشرين ناباً مستنّاً! لا أخشاه ولا أقاومها ، بل أنتظر أن تنهي قضماتها المسائية ، وأعلم أن ذلك الدفء الذي يبلل خاصرتي دم حار يتدفق ويقوة ، لكنني لا أمدّ يدي لأتحسسه ، في كل مرة كنت أفعل فيها ذلك تخرج يدي بيضاء من غير سوء ! وتظل الأفعى ترمقني بعين باردة".

(١) القصة القصيرة جداً ، أحمد جاسم الحسين ، ص ٤٥ .

(٢) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٢٥ .

وبعد استعراض العديد من الشواهد لأنواع الرموز المختلفة ، يظهر لنا أن الوصف بتقنية الرمز يورد أوصافاً تبدو في ظاهرها تقليدية ، ولكنها تحمل معاني تجريدية ، توارى مغزى القصة القصيرة جداً بطريقة جمالية رشيقة ، يستشفها القراء المتمنعين الواعين ، وعندها ينتقل المعنى من التخصيص إلى التعميم .

– المفارقة :

ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تألفاً واختلافاً ، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء ، وذلك في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخيلية.

وتعتمد كثيراً من نصوص القصة القصيرة جداً على عنصر المفارقة القائم على التضاد ، والتقابل ، والتناقض بين المواقف ، أو بين ثنائية القول والفعل ، فمفهوم المفارقة بتعبير دي . سي . ميويك "فن قول شيء ما دون أن يقال بشكل فعلي"^(١).

ومن أهم أنماط المفارقة التي توفرت في نصوص القصة القصيرة جداً عند ليلي الأحيديب ، المفارقة الدرامية ، "وهي المفارقة التي تنطوي عليها كلام شخصية لا تعي أن كلامها يحمل إشارة مزدوجة : إشارة إلى الوضع كما يبدو المتكلم ، وإشارة لا تقل عنها ملائمة إلى الوضع كما هو عليه ، وهو الوضع المختلف تماماً مما جرى كشفه للجمهور"^(٢).

(١) فضاء المفارقة ، دي . سي . ميويك ، ترجمة : د. محمود خربطلي ود. خالد سليمان ، مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٧م ، ص ٣٧ . نقلاً عن : القصة القصيرة جداً ، أحمد جاسم الحسين ، ص ٤٤

(٢) المفارقة وصفاتها ، سي . ميويك ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، ٢٠٠٢م . نقلاً عن : شعرية القصة القصيرة جداً ، جاسم خلف إلياس ، ص ١٥٥ .

نجد ذلك في قصة (شُرْك) ^(١) :

"اقتسمته مع أخرى ، غيرة ، وثائرة ، وبكاء .

قبلت أن يكون لها ما تيسر له منا ، وعدته أن لا تشبهها في شيء !

أن لا تغار ، لا تنور ولا تبكي ، كي لا تذكره بالأخرى !

لكنها كانت غيرة وبكاء وسريعة العطب ! "

نهض بناء هذه القصة على صوتين يعرضان بصوت راو خارجي يستبطن أعماق ذات مأزومة ، وتقدم موضوع القصة بسخرية مريرة من قانون المصادفة ، فهي متناقضة مع ذاتها ، وهنا يشكل كسر أفق توقع القارئ مكمن جمالية هذه التقنية ، فالمصادفة التي أحدثت ما لم يكن متوقعا ، هي التي عمقت الأثر في السخرية .

"نعتد كثيراً بكون القصة القصيرة جداً تحنفي بالمفارقة ، التي تقوم على تناقض المعنى المباشر والمعنى الآخر التأويلي المقصود ، حيث تعبر القصة هنا على أكثر مما تريد أن تقولها الكلمات مباشرة ، أو كما يعرف في البلاغة العربية - على سبيل الشهرة - أن يكون المدح في باطنه ذماً ، وأن يكون الذم في باطنه مدحاً ، وهذه المفارقة هي أهم أسس الصدمة أو الإدهاش ، وهما يتشكلان عفويًا من خلال القصة القصيرة جداً بالنسبة إلى المبدع والمتلقي معاً ، وهي أيضاً المسؤولة عن تهميش السطحية والمباشرة في هذه الكتابة ؛ لمصلحة تعميق التناقضات والثنائيات في السرد" ^(٢) .

كذلك نجد توظيفها نوعاً آخر من أنواع المفارقة ، وهي المفارقة اللفظية ، التي "تعد غمطاً علامياً أو طريقة من طرائق التعبير ، يكون المعنى المقصود فيها مخالفاً للمعنى

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٢٩ .

(٢) القصة القصيرة جدا : رؤى وإشكاليات ، د. حسين المناصرة ، ص ٢٢ .

الظاهر ، وينشأ عن هذا النمط من كون الدال الذي يؤدي مدلولين متناقضين ، الأول مدلول حرفي ظاهر ، والثاني مدلول سياقي خفي"^(١) ، كما في قصة (لوحه) مقطع (طفل)^(٢) :

"ورد ينمو من تربتين جرى فيهما ماء أبيض
هذا الماء لا يجري من القلب
ولا يصب فيه"

"المفارقة تزيد إحساسنا بالأمر ، إنها تساهم في تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية أجدى من طريقة المباشرة ، وبما أنها خلاصة ومعطى ، فإنها تتكى على كثير من الأدوات والرموز التي تشارك في تشكيل بنيتها ، ولا يمكن إدراكها تماماً إلا من خلال النصوص ، فهي تختفي كلما اقترب المرء منها"^(٣).

وقد يرد غالب الأحيان في نصوص القصة القصيرة جداً نوع من أنواع المفارقة ، وهو المفارقة الساخرة ، كما نجدها في قصة (جدران قصيرة) مقطع (كتابة)^(٤) :

" تكتب نصها بذراع واحدة وتنشره بثمانية أذرع "

(١) المفارقة وصفاتها ، سي . ميوك ، ص ٢٧ . نقلاً عن : شعرية القصة القصيرة جداً ، جاسم خلف إلياس ، ص ١٥٧ .

(٢) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٥٤ .

(٣) القصة القصيرة جداً ، أحمد جاسم الحسين ، ص ٤٤ .

(٤) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٣٠ .

لقد تعاضدت تقنيتا التكثيف والمفارقة في هذه القصة ، وقدما لنا فائدة جمالية ودلالية عكست القصة بواسطتها موقف يستحق السخرية ، وهنا أدت وظيفتها الهجائية بسخرية مريرة .

نستنتج من هذا أن علاقة المفارقة بالقصة القصيرة جداً هي علاقة جمالية توصيلية تجسد في النص معطياتها الساخرة .

"قد تكون المفارقة أبرز صفة تعمل على إنجاح القصة القصيرة جداً ؛ لأنها الأقدر على رفع إحساس المتلقي بها ، فهي تأخذ بتلابيب القارئ وتهزه ، فتوصله إلى ما يروم الكاتب ، على غير ما يتوقع القارئ " (١) .

(٥) القصة القصيرة جداً : من التبعية نحو الاستقلال ، وليد أبو بكر ، القافلة ، ص ٧٣ .

الفصل الثالث

(دلالات القصة القصيرة جدًا)

– الدلالة الدينية .

– الدلالة الاجتماعية .

عُرف عن القصة القصيرة جدًا أنها تشخص الذات والواقع من جهة ، كما تشخص نفسها من جهة أخرى ، ولذلك استقيننا من هذه المجموعة دلالات مضمرة موجهة إلى المتلقي ، تمثلت فيما يلي :

– الدلالة الدينية :

عندما تكون الدلالة الدينية ، والرسالة السامية موجهة من خلال ومضة صغيرة ؛ فإن هذا هو المراد من جنس أدبي جمالي مكثف .

وبذلك نجد الدلالة الدينية وردت في كثير من المواضع ، نورد نموذجين منها – على سبيل المثال – ما ودر في قصة (لعنة) (١) :

"كانت متمددة على السرير كبغي منهكة ، اقترب منها متودِّدًا ، أرادت أن تقول لا ، لكنها لم تفعل ! كانت أجنحة الملائكة تصطفق بقوة وهي تراود لا " .

(١) فتاة النص ، ليلى الأحيدب ، ص ١٦ .

هذا النص حمل دلالات مضمرة ، تشكلت في عدة ألفاظ ، بينما لو كانت ظاهرة ؛ لتشكلت في قصة بعدة صفحات .

كما حمل دلالات دينية مرتبطة بالاجتماعية ، وهي صراع تلك الأنثى مع الرجل ، ونفورها منه في المضجع ، لكن الأمر يحتم عليها القبول مرغمة ، أولاً ؛ لأن دينها يفرض عليها طاعة الزوج والنزول لرغبته سواءً ، الجنسية أو غيرها فيما يرضي الخالق . وثانياً ؛ لأن مرجعيتها الاجتماعية تفرض عليها الصبر على هذا الزوج ؛ حتى لا تكون امرأة يطلق عليها صفة (مُطلقة) .

وما ورد كذلك في قصة (حافلة)^(١) ، حيث توحى لنا هذه القصة بدلالات دينية ، أو قل دلالات مخالفة للشريعة الإسلامية ، تمثلت كلها في لفظة واحدة وهي : (الانتحار) .

وردت في النص بطريقة إيجابية ، تمثلت في ثلاث طرق :

- "بجوارها علبة بيضاء مليئة بحبوب مستديرة ذات لون وردي" .

- "وأمامها باب الحمام موارباً" .

- "وخلفها نافذة كبيرة بلا قضبان تقع في الدور السادس" .

هذه ثلاثة طرق ارتسمت أمامها لمساعدتها على الانتحار ، واختارت إحداها معلنة في النهاية بطريقة غامضة أنها لن ترجع لتغضب وتمارس غيرتها عليه وخيبتها ؛ لأنها سترحل وتترك كل شيء .

(٢) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ٣١ .

– الدلالة الاجتماعية :

يغلب في القصص القصيرة جدًّا التي تستقي مادتها من المجتمع ، على نقد عيوب هذا المجتمع ، أو كشفها بطريقة حادة ؛ لأن الحكاية لا تكتفي بذاتها في هذا الفن ، ولكنها لا بد وأن تقول شيئاً له قيمته .

ولأن المرأة هي العنصر الأضعف في المجتمع ؛ فإن هناك ملاحظة يدركها الرصد ، وهي أن نسبة كبيرة من كتّاب هذا النوع الأدبي هن من النساء ، وهو ما يحتاج إلى دراسة تحلله ؛ لأن كثيراً مما يكتب - من قبل النساء والرجال - يكون عن واقع المرأة ، والظلم الذي تتعرض له ، مادياً كان أو معنوياً .

ولذلك تعددت الكتابات حول الصراع ما بين الرجل والمرأة ، فبطريقة أو بأخرى كلها تنصب حول المعاناة التي تحدث معهم ، ومن ضمن تلك المعاناة والآلام التي قد يشعرها كلاهما ، أو إحداهما هي : (الخيانة الزوجية) .

نجد هذا المحور ورد في قصة (حرائق)^(١) ، التي سنقتطف شيئاً من سطورها ؛ حتى يتبين لنا الأمر :

"أرى ضوء مكتبه مضيئاً ، أطلّ عليه أجده مسحوباً بوجهه للشاشة ، أحرك طرف الباب ينتبه يرفع رأسه ، ثم يعود يدقّق بأصابعه على لوحة المفاتيح" .

هذه الذات الأنثوية هنا هي الراوية ، وتتحدث عن معاناتها مع الرجل ، فهي تحكي من منطلق الشكوى والحزن ، ومن تهميش الآخر لها ، فنجدها تسترسل في بقية السطور قائلة :

(١) فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، ص ١٧ .

"وبطرف عينه يذهب للشاشة ، أرى الضوء الأصفر (للشات) يضيء ويضيء ، والصوت الرتيب للتنبيه يتكرر ، يكلمني ويده تضغط على اللون وعلى الشاشة" .

عندما ننظر للأمر من جهة أخرى ، نجد أنه على الرغم من معاناة الذات النسوية الساردة في أغلب كتاباتها عن الرجل ؛ ففي المقابل هناك الكثير من الجنس الذكوري يعاني من المرأة .

وليس هذا هو محور الحديث ، إنما دخلنا في هذا العنصر من منظور الدلالة الاجتماعية ، وصراع الرجل مع المرأة ، خاصة ما يتعلق بالخيانة ، وهذه دلالة واضحة جداً ، وردت في قصة قصيرة جداً ، فشككت معنىً ورسالةً عظيمة جداً للمتلقي ؛ ولذلك نجد محور (الخيانة) يتكرر في قصة (باب) (١) ، كما ورد :

"غرست مفتاحي في قلبه ولم يفتح

طرق ثلثاً ولم يجيني أحد

سكبت فيه زيتاً ليترلق لكنه استعصى

هزنته ، ركلته بطرف قدمي ، صرخت بأعلى صوتي وأنا أردد ... أفتح

لكنه ظلّ مقفلاً ، و متمرداً على كافة مفاتيحي .

أدرت له ظهري وهممت أن أغادر

حينها فقط شعرت بالهواء يتدفق من خلفي

حين استدبرت رأيتته موارباً وظلّ إحداهن يعبر خلاله " .

وهذه دلالة اجتماعية قارة ، فلا نجد مجتمع يخلو من مثل هذه الأمور ، قد تكون بين امرأة وزوجها ، وقد تكون بين صديق وصديقه ، أو حتى مع أخيه .

إذن هذه الدلالة هي دلالة اجتماعية موجودة وحاضرة ، مثلتها القصة القصيرة جداً كنموذج تعبيرى وأيضاً تحذيري في أن يأخذ المرء حذره في الوقوع بمثل هذا الأمر . وأعود مرة أخرى لأبرز صورة الرجل ، فالأمر على عاتقه ، وعلى سلبيته بمحد ذاتها ، وقد أخالف القاصة في هذا الأمر إن كانت ترى أن الرجل هو المدان في مثل هذه الأمور.

ففي منظورنا أن الخيانة هي دلالة اجتماعية ، لكنها غير مقتصرة على الرجل دون المرأة ، إنما هي صفة ترد عند أي شخص كان ، دون حتى تحديد فئة عمرية ، أو جنسية معينة .

الخاتمة

إن المتتبع للقصة القصيرة جداً يلاحظ بأنها إبداع فني يسير بالموازاة مع الواقع ، ومع البنية الخارجية بشكل عام ، لكن لا يعني هذا أنها تنقل الواقع نقلاً حرفياً وإنما تهدف إلى البحث عن حلول لـهموم هذا الواقع ، فهي بذلك تنتقل من تفسير العالم إلى علاج قضايا وهموم هذا العالم ، فالواقع هو همها ومشكلتها ، لكنها لا تكتفي بنقل الواقع بسذاجة وإنما تنقله بموازاة مع التخيل ، وجمال اللغة ، و حسن انتقاء المشاهد الصادمة ، و المدهشة التي تعطي للمنجز القصصي القصير جداً عمقه الفكري وبعده الدلالي و الفني .

ليس بوسع هذه المقاربة أن تشمل القصص كلها ، ولا القاصين والقاصات كلهم ، ولم أسعَ في دراستي أن أكون معيارية في استخدام الأحكام ؛ بل كانت دراستي مغامرة قرائية ؛ لأن هناك جماليات مهمة اتصفت بها بعض القصص القصيرة جداً في السعودية ، وهناك أيضاً خلل واضح في بعضها الآخر ، لكن المهم بالنسبة إلي ، أن هذه المقاربة هي جزء من المشهد الإبداعي في هذا الجانب بالملكة.

أهم ما ينبغي التنويه به ؛ هو أن القصة القصيرة جداً ما زالت بحاجة إلى تحليل ودرس ، فدراستي لنصوص ليلي الأحيدب لا تعني التعميم والتسليم لكل ما أنتجه القلم الأدبي في السعودية ، ذلك أن القصة القصيرة جداً المتسمة بالاختزال ، أغرت بعض المؤلفين لكتابتها والغوص في معطياتها ، دون أن يتخذوا العدة لذلك .

كل ما أتمناه أن تقدم دراستي التطبيقية هذه ما يجدي أو يلفت الانتباه ، وأن تسهم في طرح العديد من الأسئلة الثقافية في مجال القصة القصيرة جداً وتلقيها ، والتحاور ، فهي ليست ثابتة ، ولا حجرة صماء ، ولا مسطرة ، بل إنها تزداد غنى

بالتلقي ، وإشعاعاً كلما سُلط الضوء عليها بشكل كبير . ولا أزعـم أنني أحطت بكل ما يجب أن يقال عن هذا النوع الأدبي الجديد ، إذ تبقى هذه المحاولة متواضعة أمام مغاليتها التي تستحق جهداً أوسع في تفاصيلها المتشعبة ؛ لأن القصة القصيرة جداً تبقى جنساً سردياً حديثاً ، يحتاج إلى المزيد من الدراسات النقدية ، ويحتاج أيضاً إلى أدباء مبدعين ، ذو قدرة فائقة على التحكم في معطيات النصوص القصيرة جداً .

في النهاية هناك نوع من الود غامبيني وبين القصة القصيرة جداً ، هذا الود وهذه الحميمية أصبحت هاجساً استمر على ما يقارب السنة طيلة غوصي في معطيات هذا البحث المتواضع ، ولي أمل أن ينمو هذا الود أكثر في قادمات الأيام ، وأن يثمر بإذن الله تعالى .

وعلى الرغم من كل ذلك الود ، وتلك الوشائج بيننا ، كانت دوماً تطالبني بأن أكون موضوعية في التعامل معها ، وقد حاولت أن ألتزم الموضوعية ما استطعت في ذلك سبيلاً .

أخيراً .. هذا البحث هو محاولة جادة مني في ميدان واسع ، فإن أصبت شيئاً مما صَبْتُ إليه ، فهذا هو المراد ، وإن لم تصل إلى مبتغاها ؛ فحسبها المحاولة .

تُبت المصادر والمراجع

- قائمة المصادر :

- فتاة النص ، ليلي الأحيدب ، جداول ، الكويت ، فبراير ٢٠١١م ، ط ١ .

- قائمة المعاجم :

- انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، خالد أحمد اليوسف ، وزارة الثقافة والإعلام ، الرياض ، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م ، ط ١ .

- معجم الأدباء والكتّاب ، الموسوعة الثقافية الشاملة للمملكة العربية السعودية ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، ج ١ ، ط ١ .

- المعجم الأدبي ، جبور عبدالنور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ط ٢ .

- معجم السرديات ، مجموعة مؤلفين ، إشراف : محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، ٢٠١٠م ، ط ١ .

- قائمة المراجع :

- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، حميد حمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م ، ط ٣ .

- تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٥م ، ط ٤ .

- تحليل النص السردى : معارج ابن عربي نموذجاً ، سعيد الوكيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ط ١ .

- تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، هيفاء الفريح ، النادي الأدبي بالرياض ، ٢٠٠٩م ، ط ١ .
- جماليات المكان في الرواية السعودية ، د. حمد البليهد ، دار الكفاح ، الدمام ، ١٤٢٩ هـ ، ط ١ .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٤م ، ط ٣ .
- الشعرية ، تزييفطان طودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠م ، ط ٢ .
- شعرية القصة القصيرة جدا ، جاسم خلف إلياس ، دار نينوى ، دمشق ، ١٤٣٠ هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ .
- طرائق تحليل القصة ، الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ، ٢٠٠٠م ، ط ١ .
- في نظرية العنوان : مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، د. خالد حسين الحسين ، التكوين ، دمشق ، ٢٠٠٧م ، ط ١ .
- القصة القصيرة جدا ، أحمد جاسم الحسين ، دار عكرمة ، دمشق ، ١٩٩٧م ، ط ١ .
- معمار النص : تشكيلات الذات والطبيعة واللغة ، جبريل إسماعيل السبيعي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ .
- المكان في القصة القصيرة السعودية بعد حرب الخليج الثانية حتى ٢٠٠٥م : المفهوم والدلالات والتحويلات ، راوية عبدالهادي الجحدلي ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠م ، ط ١ .

- المكان في القصة القصيرة في الإمارات ، بدر عبدالمملك ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ١٩٩٧م ، ط ١ .
- النزعة الذهنية في رواية الشحاذ للنجيب محفوظ ، الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ، ١٩٩٢م ، ط ١ .
- النقد الأدبي : أصوله ومناهجه ، سيد قطب ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، ط ٦ .
- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ط ١ .

- قائمة المجلات والدوريات :

- الثقافية ، صحيفة الجزيرة ، الرياض ، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م ، ع ٣٧٥ .
- فصول : مجلة النقد الأدبي ، القاهرة ، يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٨٢م ، م ٢ ، ع ٤ .
- القافلة ، أرامكو السعودية ، الظهران ، مارس - أبريل ٢٠١٠م ، م ٢ ، ع ٥٩ .
- قوافل ، النادي الأدبي بالرياض ، محرم ١٤٣٤هـ - ديسمبر ٢٠١٢م ، ع ٢٩ .

إصدارات كرسي الأدب السعودي بحسب تاريخ النشر

٢٠١٣ - ٢٠١٧

الناشر: دار جامعة الملك سعود للنشر

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٢٠١٣	١. حسين المناصرة وأميمة الخميس	القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي
٢٠١٣	٢. خالد أحمد اليوسف	القصة القصيرة السعودية: شهادات ونصوص (١)
٢٠١٣	٣. سامي الجمعان	في المسرح السعودي: دراسات نقدية
٢٠١٣	٤. صالح الغامدي، وعبد الله الحيدري	السيرة الذاتية في الأدب السعودي
٢٠١٣	٥. عبدالله عبدالوهاب العمري	الخطاب في قصص الأطفال السعودية
٢٠١٣	٦. كرسي الأدب السعودي	دليل كرسي الأدب السعودي - ط١
٢٠١٣	٧. كرسي الأدب السعودي	السير والملخصات - ندوة استلهام التراث العربي في الأدب السعودي
٢٠١٣	٨. محمد سعد بن حسين	الأدب الحديث في نجد

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٩.	محمد عبد الله المشهوري	الحوار في شعر محمد حسن فقي: دراسة تداولية
١٠.	مرتضى عمروف - مترجم	توبة وسلي (رواية مها الفيصل)، مترجمة إلى الروسية
١١.	موضي عبد الله الخلف	حامد دمنهوري أدبياً وروائياً
١٢.	هاجد دميثان الحربي	الرثاء في الشعر السعودي
١٣.	وفاء صالح الهذلول	البناء الفني في القصة القصيرة عند الشقحاء
١٤.	هيا عبد الرحمن السمهوري	شعر عبد الله بن خميس : دراسة فنية موضوعية
١٥.	خالد أحمد اليوسف	التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية: شهادات ونصوص
١٦.	خالد أحمد اليوسف	حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية لعام ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م
١٧.	رغدة صالح الإدريسي	صورة البطلة في الرواية السعودية ٢٠٠١-٢٠١١م
١٨.	صالح عبد الله الهزاع	العجائي في رواية الجنية لغازي القصبي

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب	سنة النشر
١٩.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي - ج ١	٢٠١٤
٢٠.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي - ج ٢	٢٠١٤
٢١.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	استلهام التراث العربي في الأدب السعودي (ج ١)	٢٠١٤
٢٢.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	استلهام التراث العربي في الأدب السعودي (ج ٢)	٢٠١٤
٢٣.	طامي بن دغليب الشمراي	ظواهر أسلوبية في شعر أحمد السالم	٢٠١٤
٢٤.	عبد العزيز عبد الله أبا الخيل	الرسول صلى الله عليه وسلم في الشعر السعودي: دراسة موضوعية وفنية	٢٠١٤
٢٥.	عبد الله أحمد الفيافي	فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (ج ١) : فضاءات الشعرية والسردية	٢٠١٤
٢٦.	عبد الله أحمد الفيافي	فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث (ج ٢): القصة - الرواية	٢٠١٤

سنة النشر	المؤلف/ المترجم/ المحرر	الكتاب
٢٠١٤	عبد الله سليم الرشيد	في حومة الحرف: دراسات ومقالات عن الأدب العربي في المملكة العربية السعودية
٢٠١٤	كرسي الأدب السعودي	دليل كرسي الأدب السعودي - ط٢
٢٠١٤	كرسي الأدب السعودي	السير والملخصات-ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي
٢٠١٤	كرسي الأدب السعودي	السير والملخصات والبرنامج - ندوة غازي القصيبي: الشخصية والإنجازات
٢٠١٤	كرسي الأدب السعودي	تلقي النقد السعودي قصيدة النثر
٢٠١٤	محمد القسومي وعبد الله حامد	أدب الرحلة في المملكة العربية السعودية
٢٠١٤	مريم عبده حديدي	شعرية الإيقاع في النص الشعري السعودي المعاصر
٢٠١٤	معجب الزهراني(مشرفاً)	أبحاث ندوة غازي القصيبي: الشخصية والإنجازات-محور الفكر والسيرة الذاتية.

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٣٥.	معجب الزهراني (مشرفاً)	أبحاث ندوة غازي القصيبي: الشخصية والإنجازات - محور الشعر.
٣٦.	معجب الزهراني(مشرفاً)	أبحاث ندوة غازي القصيبي: الشخصية والإنجازات - محور الرواية.
٣٧.	منى عبد الله المفلح	البدايات والنهايات في القصة القصيرة السعودي
٣٨.	هلالة سعد الحارثي	التراث السردى العربى فى الرواية السعودية ١٤١٠-١٤٣٢هـ
٣٩.	هلالة سعد الحارثي	صورة الطفل فى الرواية السعودية
٤٠.	هند سعيد سلطان	التناص التراثى فى روايات غازى القصيبي: دراسة نقدية تحليلية
٤١.	وليد خالد الحازمي	الرُّبَاعِيَّاتُ فى الشعر السعودى: دراسة موضوعية فنية
٤٢.	أحمد عبد الرزاق ناصر	سِجَالِيَّةُ الْقُوَّةِ وَالضَّعْفِ: دراسة سيمائية فى روايات عبده خال
٤٣.	خالد أحمد اليوسف	حركة التأليف والنشر الأدبي فى المملكة العربية السعودية لعام ١٤٣٥هـ/٢٠١٤م.

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٤٤.	رحمة الله أوريسي	المرأة تكتب ذاتها ... "قراءات في نماذج من السرد النسائي السعودي"
٤٥.	زياد علي الحارثي	الرومانسية في شعر ماجد الحسيني
٤٦.	سلمى محمد باحشوان	الليل في الشعر السعودي: الرؤية والأداة
٤٧.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي - الكتاب الأول
٤٨.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي - الكتاب الثاني
٤٩.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	السير والملخصات - ندوة الأدب السعودي والتراث الشعبي الوطني
٥٠.	عبد الله أحمد الفيفي	هجرات الأساطير: مقاربات نقدية في الأدب المقارن
٥١.	عبد الله المعقل	دراسات في الشعر السعودي
٥٢.	كرسي الأدب السعودي	دليل كرسي الأدب السعودي - ط ٣
٥٣.	مريم عبد الله الغامدي	مدائح الملك عبد العزيز في الشعر السعودي: دراسة تحليلية فنية

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٥٤.	ناصر سالم الجاسم	صورة البطل في روايات إبراهيم الناصر الحميدان
٥٥.	أسماء صالح الزهراني	وجهة النظر السردية في البناء القصصي في القصة القصيرة السعودية: مقارنة بنيوية وجمالية
٥٦.	بدرية عبد الله الفريدي	بناء الزمن وتشكيل الخطاب في الرواية السعودية المعاصرة (٢٠٠١ - ٢٠١١ م)
٥٧.	خالد أحمد اليوسف	حركة التأليف والنشر الأدبي في المملكة العربية السعودية لعام ١٤٣٦هـ/٢٠١٥م.
٥٨.	حسين المناصرة وخالد اليوسف	القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في الأدب السعودي (٢)
٥٩.	سلطان الخرعان	النقد الروائي في المملكة العربية السعودية: مناهجه وإشكالياته
٦٠.	سلوى باحشوان	المكان في شعر طاهر زمخشري
٦١.	شادية شقروش	سيرورة الدلالة وإنتاج المعني: قراءة سيميائية في الأدب السعودي المعاصر
٦٢.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي - الكتاب الثالث

سنة النشر	المؤلف/ المترجم/ المحرر	الكتاب
٦٣.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث ندوة الأدب السعودي والتراث الشعبي الوطني (١): السرديات
٦٤.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث ندوة الأدب السعودي والتراث الشعبي الوطني (٢): الشعر
٦٥.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث ندوة الأدب السعودي والتراث الشعبي الوطني (٣): الموروث الشعبي وتدوينه
٦٦.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	دليل إصدارات كرسي الأدب السعودي
٦٧.	عبدالله علي الخضير	صورة المرأة في شعر أحمد الصالح (مسافر)
٦٨.	عمر محفوظ	الشعر السعودي الحديث (في ربع قرن): دراسة أسلوبية في نماذج مختارة
٦٩.	مرتضى سيد عمروف	الأدب السعودي في عيون الباحثين والنقاد الروس
٧٠.	هند حابس الطويلعي	تلقي الرواية النسائية السعودية (١٤٢٦ - ١٤٣٤هـ)
٧١.	هيفاء علي العجلان	بناء الشخصية في الرواية السعودية ١٤٢٣ - ١٤٣١هـ

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب	سنة النشر
٧٢.	بدرية عبد الله الفريدي	صورة الشخصية الانهزامية في الرواية السعودية	٢٠١٧
٧٣.	سليمان عجاج العنزي	شعر خالد الفرج : دراسة في الموضوع والفن	٢٠١٧
٧٤.	سميرة ردة الحارثي	صورة البطل في روايات يوسف المحيميد : دراسة نقدية تطبيقية	٢٠١٧
٧٥.	صالح الغامدي وحسين المناصرة	أبحاث طلاب الدراسات العليا في الأدب السعودي - الكتاب الرابع	٢٠١٧
٧٦.	صالح الغامدي	مقاربات في الكتابة السردية النسائية في المملكة العربية السعودية	٢٠١٧
٧٧.	طاميد غليب الشمراني	جماليات الأسلوب في شعر سعد الغريبي	٢٠١٧
٧٨.	عبدالله عمر الحنيف	بناء شخصية الزوج في روايات أمل شطا	٢٠١٧
٧٩.	عبدالله حمود الدوسري	الخطاب الروائي عند أبي عبدالرحمن ابن عقيل الظاهري	٢٠١٧
٨٠.	العنود محمد المطيري	البنية السردية في القصة العربية القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية	٢٠١٧

سنة النشر	المؤلف / المترجم / المحرر	الكتاب
٨١.	عوضة علي الزهراني	النزعة الإنسانية في شعر حسن بن محمد الزهراني : دراسة موضوعاتية
٨٢.	محمد عادل السيد	أفنان السرد : قراءة في الرواية السعودية
٨٣.	مشعل فاضي المغيري	بناء الشخصية في أعمال غازي القصيبي القصصية : (الجنينة) و(ألزهايمر) نموذجاً
٨٤.	منصور عبد العزيز المهوس	المروي له في الرواية السعودية المعاصرة : دراسة نقدية

– اتصل بنا :

– كرسي الأدب السعودي

الهاتف : ٠٠٩٦٦٤٦٩٩٨١٦ – ٠٠٩٦٦٤٦٩٩٨١٥ – ٠٠٩٦٦٤٦٩٩٨١٤

الفاكس : ٠٠٩٦٦٤٦٩٩٧٠٧

الجوال : ٠٠٩٦٦٥٠٠٥٩٢٢٤٤

الموقع الجامعي : <https://c.ksu.edu.sa/asdf>

الفيس : <https://www.facebook.com/saudiliterature>

تويتر : <https://twitter.com/saudiliterature>

البريد الإلكتروني : saudiliterature@ksu.edu.sa



