وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

خطاب البدايـات والنهايـات
في الرواية النسوية العربية المعاصرة

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

دلال صحراوي

المشرفة:

د/ نسيمة بن عباس

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلميــة	الجــامعة	الصفــة
			رئيسا
د/نسيمة بن عباس	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة الحاج لخضر ـ باتنة1	مشرفا ومقررا
د/ ميلود رقيق	أستاذ محاضر ـ أ ـ	جامعة عباس لغرور ـ خنشلة	مشرفا مساعدا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024 /2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

عملا بقوله تعالى: "وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم ولئن كفرتم إن عذابي لشديد» سورة إبراهيم، الآية: 7، فالحمد لله رب العالمين الذي أرشدني وسهل لي كل السبل لإتمام هذا البحث وبعد:

أقدم أسمى آيات العرفان والتبجيل لكل من ساندني وأنار دربي وصبر على تهاوني وهفواتي وفي مقدمتهم أستاذتي المشرفة الدكتورة الفاضلة " نسيمة بن عباس" على ما بذلته من أجلي طيلة فترة البحث دون كلل أو ملل، ولا أنسى أبدا أن أثني على أستاذي ومشرفي الثاني الدكتور "ميلود رقيق" مرجعي الذي لا ينضب والذي ما فتئ أن بذل كل جهوده ووقته ولم يبخل علي يوما أو يستكين أو يتردد في إمدادي بسخاء كلما طلبت ذلك فلهما مني كل الاحترام والتقدير.

كما أخص بالشكر والتقدير أساتذتي الأفاضل كل باسمه وصفته فمن علمني حرفا صرت له عبدا، وبخاصة الدكتورة سميرة قروي رئيسة المشروع التي أخذت بيدنا إلى بر الأمان ومنحتنا فرصة الالتحاق بسلك الدكتوراه فكانت خير سند لنا، كما أثني ثناء عاليا على لجنة التحكيم الموقرة على صبرها الطويل، وقراءتها المركزة للبحث وتقصي النقص وتصويبه.

مقدمة

مقدمة

تعد الرواية النسوية العربية المعاصرة من بين أكثر الفنون الأدبية استجابة لآليات العملية النقدية وتقنياتها الحديثة، إذ يعمل القارئ المتمكن على تقديم الاستقراء والتأويل وإعادة إنتاج النص والاهتمام بتفاصيله–الآن أكثر من أي وقت مضى–استنادا إلى تعدد المناهج النقدية التي تحيط به وتدرس مداخيله.

انطلاقا من هذه الفكرة بالذات تسعى الدراسة إلى الاقتراب من مبحث نقدي مهم في النقد العربي المعاصر وهو خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة، تلك الرواية التي تقوم على صورة جدلية عن الذكورة والأنوثة والقلق الهوياتي من خلال ممارسات خطابية ظاهرة أو من خلال ترسبات ثقافية لا واعية يمكن استنباطها من وراء السطور.

في هذا الإطار تحديدًا تأسست استراتيجيتنا للبحث في هذا الموضوع الشيق الذي يعنى بمقاربة كتابة إبداعية لامرأة استطاعت أن تتخذ لنفسها موقعا مهما ومغايرا في الخطاب السردي المعاصر لا سيما في وقتنا الحاضر الذي يصعب فيه النظر إلى أعمال المرأة على أنها نصوص لم تنضج ولم تتبلور بعد، كما كان يتردد في زمن مضى أما الآن فقد حققت إضافة جادة للمشروع الروائي فشكلت نصوصا متميزة ترتكز على التغيير وتكرس أنماطا جديدة تستند إلى الملمح الجمالي والفني معًا.

من هنا تحديدًا، حاولنا استحضار بعض النماذج الروائية النسوية العربية المعاصرة بهدف محاورتها واستكشاف بعضا من خصوصياتها ومساءلتها من خلال أدوات نقدية معاصرة.

ولذلك فإن أهمية هذه الدراسة تكمن في أنها من بين الدراسات التي تناقش وتستقرئ خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة، بيد أنها لا تنفي استفادتها من البحوث الجادة التي أسست نظريا لإشكالية اشتغال خطاب البدايات والنهايات في النصوص السردية الواردة من الدراسات الغربية والعربية، لتتخذه كمنطلق يحدد الإطار الأساسي الذي تدور فيه حيثيات ومحاور البحث ولكن ذلك لا يعني اتخاذها كقاعدة أساسية ثابتة يسير وفقها البحث،

بل تسعى الدراسة إلى تقديم ما هو جديد ومختلف من خلال مقاربة نماذج روائية نسوية عربية معاصرة على وجه الخصوص.

وعن دواعي اختيار هذا الموضوع يمكن ذكر بعض الأسباب الذاتية والموضوعية منها:

- اهتمام وميول الباحثة إلى موضوع الرواية النسوية منذ التحاقها بسلك الدراسات العليا.
- أصالة وجدة موضوع خطاب البدايات والنهايات في الساحة النقدية العربية المعاصرة وندرة الدراسات فيه ما يستدعي محاولة التنقيب والكشف عنه بطرق وآليات مختلفة ضمن الخطاب الأنثوي الروائي تحديدًا.
- خصوصية الرواية النسوية العربية المعاصرة القائمة على التجاوز وكسر المألوف ما يجعل منها ظاهرة إبداعية مميزة تستجيب للكثير من المناهج النقدية الجديدة.

يتمحور موضوع البحث إذًا وفق ما سبق حول إشكالية تؤطرها جملة من التساؤلات ترتبط بالموضوع ارتباطا وثيقا وتتراكم لتجد إجابات لها في عالم العتبات (Les Seuils) الموجه الأساس ونقطة الانطلاق النقدي لهذه الدراسة باعتبارها علامات قرائية وموجهات بالغة التأثير تزين النص وتجمله وتحمل دلالات داعمة ومساندة له، قد لا يفلح النص في أحايين كثيرة التعبير عنها.

وبالتالي فالدراسة تسعى إلى مقاربة هذا المسعى النقدي الجديد البدايات والنهايات بخاصة بغية البحث عن دلالاتها المضمرة وفاعليتها كخطاب ومدى ارتباطها بالعتبات النصية الاخرى وعلاقتها بالقضايا النسوية لمعرفة الطرائق والتقنيات الفنية المساهمة والمشكلة في الآن ذاته للنصوص السردية الروائية الأنثوية وفق رؤية إجرائية تشكلت من خلال ما أتاحته لنا النماذج المختارة (رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، رواية أنا هي والاخريات لجنى فواز الحسن، رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة).

ومن هنا يأتي دور الباحثة لتحليل وتأويل ما غفلت عنه الدراسات السابقة ومن أهم التساؤلات التي انطلقت منها الدراسة ما يلي:

ما هي خصوصية خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة؟

ما مدى قدرة الكاتبة العربية في خلق تناغم وانسجام بين البدايات والنهايات من جهة وبين النصوص الموازية لها من جهة أخرى؟ كيف تتشكل البدايات والنهايات وما هي أهم الآليات المعتمدة في توظيفهما لفهم استراتيجية بناءهما واشتغالهما ضمن محكى روائي معاصر؟ وكيف تتحدد أنماطهما ووظائفهما؟ وما هي الدلالات المضمرة داخل هذا الخطاب؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات استفادت الدراسة من منهجين أساسيين وهما: المنهج البنيوي السردي لجيرار جنيت مع الاستعانة بآليات النقد الثقافي لتعرية الأنساق المضمرة داخل خطاب البدايات والنهايات والبحث في القضايا النسوية ودلالتها وتحديد أبعادها ومساراتها.

ولا يدعي هذا البحث قصب السبق في ملامسة خطاب البدايات والنهايات في الأعمال السردية عامة إن على مستوى التنظير أو التطبيق للكشف عن آليات اشتغاله، بل توجد مجموعة من الدراسات التي إتكأ عليها البحث ليكون في صورته النهائية ومن بينها على سبيل التمثيل لا الحصر نذكر:

- كتاب عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ط1.
- أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011، ط1.
- عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، 2013، ط1.
- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ط1.
- شعيب خليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

- ياسين النصير: الاستهلال الروائي – ديناميكية البدايات في النص الروائي، ع11، 12، 1986، مجلة الأقلام العِراقية.
- جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية حنامينا نموذجًا، ع29، علامات في النقد.

ركزت هذه الدراسات النقدية الجادة على خطاب البدايات أو النهايات أو الإثنين معًا بأساليب متعددة ورؤى مختلفة بحسب ما تمليه طبيعة الجنس السردي قيد المعالجة، فجاءت مكملة لبعضها البعض لأنها انطلقت جميعها –تقريبا–من نفس المصادر، وقد جمعت بين التنظير والتطبيق فوقفت بالتحليل لنماذج مختارة كالقصة القصيرة والرواية، لم يتوقف الأمر على هذه الكتب النقدية فقط بل استعان البحث بجملة من الأبحاث والدراسات القيمة.

ولتقصي هذا الموضوع "خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة" ووفقا لما ينشده البحث فقد سار وفق خطة قسمت كالتالي مقدمة، ثلاثة فصول، وخاتمة.

جاء الفصل الأول حاملا لعنوان: مقاربة في المفاهيم ،المصطلحات ،والثيمات، وقد ناقش سؤال المصطلح، ووضح مجموع الفروق والاختلافات بين مصطلحات ثلاث وهي: الخطاب، حد البدايات، دلالة النهايات، أما عن المبحث الأول فعنون بـ: الإبداع النسوي، أصول المفهوم وحركية المصطلح فخاض في ماهيته كإشكالية كبرى تتسم بالتعقيد والصعوبة، أما عن المبحث الثاني فعالج قضية كرونولوجيا الرواية النسوية العربية المعاصرة متأملا في رحلة التحولات والتغيرات التي عرفتها الكتابة النسوية تحديدًا جنس الرواية وأخيرا المبحث الثالث عنون بـ: الروايات النسوية العربية المعاصرة، ثيمات أساسية وقد تطرق إلى الثنائيات الضدية ،اضافة إلى أهم الثيمات الأساسية التي وسمت الرواية النسوية فرسمت بها نهجا ونمطا مصاحبًا لها.

أما الفصل الثاني عنون بـ: سؤال البدايات بين مقصدية الأبعاد وفاعلية الخطاب وقد اهتم في مجمله بتبيان كيفية تعيين حدود البدايات وتمثلات أنماطها وطرق اشتغالها ووظائفها في علاقاتها بالمتن الروائي النسوي من جهة وبالنصوص الموازية من جهة أخرى فحاول إبراز بعض الجوانب المظلمة حوله من خلال بعض النماذج الروائية المختارة، ويعد هذا الفصل

أطول فصول البحث نظرًا لتوفر المادة العلمية فيه على عكس الفصل الثالث الذي اشتغل على خطاب النهايات فتقل فيه المادة العلمية، عنون المبحث الأول بـ: صعوبة تعيين حدود البدايات في النماذج المختارة وقد حاول الإجابة عن السؤال التأسيسي من أين إلى أين نبدأ؟ ليتطرق إلى تحديد البداية ويشير إلى أهم الإشارات الأيديولوجية الواردة فيها، ثم المبحث الثاني بعنوان: خطاب البدايات بحث في الأنماط والوظائف حاولت فيه الدراسة تبيان أنماط ووظائف البدايات المختلفة التي وردت في النصوص المختارة، فالمبحث الثالث والذي اشتغل على تعالقات البدايات مع النصوص الموازية باعتبارها موجهات أساسية بالغة التأثير والتكوين في صناعة الخطاب الروائي عامة والنسوي تحديدًا.

والفصل الثالث الموسوم بـ: خطاب النهايات بين التشكيل والشعرية رصدت فيه الدراسة الطرف الأخير للنص "النهاية" فاشتغل على أنماط النهايات ووظائفها في علاقتها بالبداية، وجاء المبحث الأول معنونا بـ: كيفية تعيين خطاب النهايات؛ من خلال النقطة النهائية، الجملة النهائية، وفصل النهايات ثم المبحث الثاني وقد ركز على اشتغال الأنماط والوظائف في خطاب النهايات من خلال النماذج المختارة لرصد خصوصيتها وتفردها.

وفي الخاتمة حصرنا أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أما عن الكلمة الأخيرة التي لا بد أن تقال فلتكن حول النقائص والهفوات التي تعتري هذا البحث سواء الناجمة عن صعوبة استيعاب الاجراءات والآليات النقدية المعاصرة أو جدة الموضوع وقلة الأبحاث فيه، ولكن أقصى ما نطمح إليه أن يكون خطوة تليها العديد من الخطوات للتعمق أكثر في هذا الموضوع البكر وفي طروحات النظرية النسوية تحديدًا فمجال البحث في مثل هذه القضية رهين النظريات المستجدة والأفكار المتجددة وهو ما يؤكد ضرورة الاستمرار في العمل الأكاديمي لتعميم المعرفة وتطويرها بما يخدم تطلعات الحركة النسوية والرواية العربية المعاصرة .

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

مقاربات

في المفاهيم، المصطلحات، والثيمات

- المبحث الأول: اضاءات في المصطلحات (الخطاب، البدايات، النهايات)

-المبحث الثاني: الإبداع النسوي أصل المفهوم وحركية المصطلح

-المبحث الثالث: الرواية النسوية العربية المعاصرة-ثيمات أساسية

المبحث الأول: إضاءات في المصطلحات (الخطاب، البدايات، النهايات)

1-مفهوم الخطاب: (Le discours)

تكاد تجمع الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة على أن مفهوم الخطاب غير متفق عليه؛ لتعدد الموضوعات التي يطرحها من جهة، واختلاف الخلفية المعرفية التي يستند إليها الدارس وينطلق منها من جهة أخرى، فمصطلح الخطاب كغيره من المصطلحات التي باتت عائقا في مواجهة أي مجال من مجالات العلوم الإنسانية نظرا لتعدد الرؤى والتصورات وتضاربها.

وقد تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب تعددا يجعل من الصعب الإحاطة بها جميعا، ولعل أبسط تعريف له ما ذهب إليه اللساني الفرنسي "إميل بنفينست" (Emile ben veniste)، – من وجهة نظر لسانية–حين يقول: «هو كل تلفظ يفترض متحدثا وسامعا، يكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال»[1] وبالتالي، فالخطاب يتحقق بوجود عنصرين أساسيين هما المتحدث والسامع، الأول يقوم بعملية التأثير، والثاني يخضع للتأثر.

أما "هاريس" (Harris) فيعرفه بأنه: «ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل، تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض» تعريف "هاريس"، يطبعه طابع عام، وفي ذلك إشارة إلى التداخل والترادف بين الخطاب والنص.

وفي مقابل هذا إن الخطاب إن قارناه بمصطلحي الجملة أو النص من أكثر المصطلحات التي ليس لها معنا متعارف عليه وقار فهو كما وصفته أنيتا كارلوتي متعدد المعاني (polysemique) فهو يظهر إما كشيء أو موضوع يقابل يتضاد مع النص أو كوجهة نظر أو كتيار في التحليل كقولنا تحليل الخطاب، ومع ذلك يجب أن نضع تمييزا بين الخطاب مأخوذا كوحدة نظرية أو بالمعنى الذي نطلقه على الكلام اليومي ، فالخطاب يترجم في الوقت ذاته اللوغوس اليوناني واللوغوس يعني الملفوظ الكلام وممارسة البرهنة بينما الخطاب بالمعنى

[1]– Emile Benveniste, problèmes de linguistique général, Ed. Gallimard, 1966. P: 241. 242.

اللاتيني يعني أيضا الملفوظ والكلام وخطاب المتكلم ....يتضاد الخطاب مع اللغة إذ اللغة هي نظام من القيم الافتراضية بينما الخطاب يعني استعمال اللغة في سياق ما[1] .

أما "عبد الرحيم الكردي"، فميز بين الخطاب والنص نافيا الترادف بينهما قائلا: «... أما مصطلح النص، فيختص بالمادة اللغوية المنجزة والمتمثلة في الكلمات والعبارات المسجلة على صفحات الرواية، فإذا كان الخطاب قولا، فإن النص، إذن، هو العبارات المقولة... وإذا كان الخطاب تلفظا، فإن النص يصبح هو الملفوظ اللغوي الذي ينظر إليه بوصفه كيانا مستقلا عن قائله، وعن الموقع الذي قيل فيه، النص لغة مكتوبة لها بنيتها الذاتية المستقلة، والخطاب قول يرتبط بموقع القائل وهيئته».[2]

وهذا يعني أن الباحث قد فصل بين المصطلحين (الخطاب/ النص)؛ فالخطاب إنجاز لغوي تلفظي، يربط فيه بين بنيته الداخلية ومستعمليه؛ من متكلم ومخاطب وملابسات إنتاجه وربط تبعية وتعلق، أما النص، فهو ملفوظ، يقتضي علاقات داخلية، تضمن له التماسك والانسجام والتجانس.

ومجمل القول فإنه بالرغم من الاستعمال الكثير لمصطلح الخطاب، إلا أنه لم يحظ لحد الآن بتعريف شاف قار، وينعكس ذلك على الاضطراب في استخدام مصطلحين كمترادفين، هما مصطلحا (النص Texte) والخطاب (Discours)، حتى إنه هناك من يستخدمهما على أنهما مصطلحين بالمعنى نفسه.

في السياق نفسه، يرفض "**عبد المالك مرتاض**" أن يكون النص خطابا قائلا: «ثم لم لا يكون النص خطابا والخطاب نصًا؟ ذلك شيء قيل به، ولكننا نحن نأبى القول به، فالنص لدينا أشمل وأرحب، أما الخطاب فتفصيل من مجمل، وفرع من أصل كبير، النص هو كل

[1]- anita carlotti .phrase.enonce.texte.discours.de la linguistique universitaire a la grammaire scolaire.p :45

[2]– عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 113.

كتابة على وجه الإطلاق، في حين أن الخطاب تصنيف لنوع الكتابة وتخصص فني داخلي في تجنيسها».[1]

في مقابل ما جاء به "عبد المالك مرتاض"، هناك من الباحثين من يجعل النص والخطاب مترادفين، لا فرق بينهما، كما أشرنا. ولعل من أبرز هؤلاء "بول ريكور" (Paul Ricoeur) الذي يعرّف النص بكونه: «كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة»[2]، بول ريكور يشترط التقييد عن طريق الكتابة، وبهذا المعنى ينفي كل ما هو شفوي (كالخطب، الأمثال...إلخ). حذا "محمد عابد الجابري" حذو "بول ريكور" جاعلا من النص خطابا حين قال: «النص رسالة من الكاتب إلى القارئ فهو خطاب...»[3]

أخيرا، يمكن القول، إنه، مع تضارب الآراء وكثرة المواقف، تظل مسألة الخطاب والنص تطرح نفسها على الساحة الفكرية بقوة، وذلك راجع إلى عدم وجود حدود فاصلة بين المصطلحين؛ بحيث يرجع اختلاف مفهوم كل من النص والخطاب إلى اختلاف التصورات والمنطلقات المعرفية للباحثين مما نتج عنه توليد جملة من المفاهيم المختلفة.

أما عن التصور الذي يمكن أن تعتمده الأطروحة، فهو الانطلاق من فكرة الترادف والجمع بين مصطلحي الخطاب والنص، كون ذلك أقرب إلى طبيعة المعالجة والطرح.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط، 2007، ص 12.

[2]– بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 57.

[3]– محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة لنشر والطباعة والتوزيع: بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 60.

2-البدايات (Les Incipits):

اهتمت السرديات الحديثة بالعتبات، خاصة منها المداخل النصية، التي تعد بحق مواطن استراتيجية للبحث والتنقيب، ومواقع تفتح باب التساؤلات والتأويلات ومن بين هذه المداخل ما اصطلح عليه الدارسون في الحقل النقدي بالبدايات (Incipits)، والنهايات (excipits).

«تعد البدايات، في النصوص السردية التحليلية بعامة والرواية بصفة خاصة، ذات أهمية بالغة، تتبعها استراتيجية زئبقية، في فهم آليات تكوّن النص وانفتاحه واستكناه الأنساق والدلالات الكامنة فيه»[1]، تقوم بدور توجيهي للقارئ «يمكنه من استيعاب المعنى وتضييئه»[2]، ومن هذا المنطلق تبنت الكتابات الحداثية فكرة، مفادها تكريس الاشتغال على المداخل النصية، من خلال المراوغة الفنية والمفاجأة الأسلوبية، وكذا كسر السائد والمألوف لتتحقق بذلك الفرادة والتميز وبالتالي تلح على القارئ ليستحضر مخزونه الذهني فيخلق نمطا من أنماط الإبداع كدرجة ثانية.

أ-قديما:

لم يكن مصطلح البدايات وليد الدراسات الحديثة فحسب، بل هو مفهوم نقدي قديم تناولته البلاغات القديمة (اليونانية، الرومانية، العربية) بالدرس والتحليل، ليستقيم هذا المصطلح اليوم مبحثا نقديا، نبه إليه أرسطو وهو ينظر للحدث الدرامي الذي يقوم على: «بداية ووسط ونهاية، والبداية هي التي لا تعقب بذاتها شيئا بالضرورة، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر».[3]

وهذا ما يشير إليه عبد الحق بلعابد قائلا: «كما استمر هذا التقليد البياني مع ازدهار الفن المسرحي، إذ استخدم مصطلحا البداية (Prologue) والنهاية (Epilogue)، كل هذا جراء

---

[1]– نبيلة زويش: شعرية الاستهلال في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو، المجلد 13، العدد 01، ص 01.

[2]– ينظر: شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص106.

[3]– أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص 108.

شغفهم بتهذيب البدايات، وتشذيب النهايات، واختيار الافتتاحيات، وانتقاء الإغلاقات، مراعين في ذلك التفاعل الحاصل بينهما».[1]

كان المصطلح، في إرهاصاته الأولى عند الإغريق، مركبا من كلمتين (Pro/ logue) أي: قبل البدء أو قبل الكلمة، وكان معناه يصب في الدراما والافتتاحيات المسرحية التي تكشف عن براعة الاستهلال، بعدها بقي المصطلح مستمرا في التطور الاصطلاحي حتى انتقل إلى فن الرواية.

تَكَرَّسَ خطاب البدايات كتقليد أدبي، منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دورا مركزيا، ويعد جزءا من الإخراج النهائي للأثر الأدبي «إذ تخبرنا الكتابات القديمة عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها، حيث نجد في مقدمة "الكوميديا الإلهية" إشارات لتحديد نوعية التقديم وأهدافه.

يقول "دانتي" في هذا المقام: إذا أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، فعليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله، ولهذا السبب عندما رغبت في أن أكتب شيئا في هيئة مقدمة للجزء السالف الذكر من الكوميديا كلها، فقد قررت أن أستهلها بمناقشة العمل كله، بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل وأكمل»[2]، إذا مقولة "دانتي" السالفة الذكر دليل على أن سؤال البدايات كان مؤرقا للمبدع منذ القدم إلى اليوم إذ من شروطها الإيجاز والتكثيف لتكون بذلك حوصلة تمهد للآتي من الأحداث.

وبالعودة إلى الدرس النقدي العربي القديم، فإن مصطلح البدايات لم يكن بعيدا عنه، بل ارتبط به؛ فكان قريبا من المقولات البلاغية وبراعة الاستعمال وحسن المطلع، شعرا كان أم نثرا، فأبدع فيها الكاتب والشاعر. وقد اتفق النقاد على أن البراعة الأدبية «ينبغي فيها للمبدع أن يتأنق في ثلاثة مواقع من كلامه حتى يكون أعذب لفظا وأحسن سبكا وأوضح معنى، وهذه

[1]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 172.

[2]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 61.

المواضع هي: الابتداء، والتخلص، والانتهاء»[1]، إن ما نلاحظه بالعودة إلى التراث النقدي العربي، هو أن العرب القدامى كان لهم اهتمام كبير بالبدايات، ولكنها لم تكن تعرف بهذه التسمية، بل تعددت مصطلحاتها على النحو التالي: «الابتداء، البداية، حسن البداية، حسن البدايات، حسن المطلع، حسن الافتتاح، التحجيل، الاستهلال، براعة الاستهلال، تحسين المطالع، حسن المبادئ، افتتاحات الكلام، الافتتاح»[2].

تجدر الإشارة هنا إلى أن الملفوظات متعددة، والتسميات مختلفة، لكنها في مجملها تصب في معنى واحد هو النواة المخصبة التي ستتحول، خلال العملية الإبداعية إلى جنين، ومن ثم إلى كيان كامل، وإذا ما تعرضت إلى أي تشويه أو مساس، لزمها ذلك حتى ولادتها الجديدة.

على الرغم من احتفاء الدراسات النقدية الحديثة بموضوع البدايات، إلا أنها لم تنشأ من العدم، بل اتكأت على ما جاء في أمهات الكتب العربية النقدية والبلاغية القديمة، فكان ذلك بمثابة إشارات ومنطلقات لهم للتأصيل والتنظير، فابن رشيق، مثلا، في كتابه "العمدة" يشير إلى أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح»[3].

وقد جاء في الصناعتين للعسكري: «قال بعض الكتاب: أحسنوا معاشر الكتاب الابتلاءات فإنهن دلائل البيان»[4]. ذلك أن البداية هي أول ما يقرع السمع؛ فإذا كانت عذبة جزلة، أقبل عليها القارئ المفترض، وإذا كانت غير ذلك، أعرض عنها، فنحكم على العمل الفني بالفشل والامتناع. وهذا ما يؤكده "ابن الأثير" في كتابه "المثل السائر": «وإنما خُصّت الابتلاءات

---

[1]– أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتورطها –عربي عربي–مكتبة لبنان، ناشرون، 2000، ص 21.

[2]– المرجع السابق، ج2/1، من فهرس الكتاب.

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

[4]– أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: على محمد البجاوي وآخرون، دار احياء الكتب العربية، ط1، 1371–1952، ص 431.

بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده، توفرت الدواعي على استماعه»[1]

وخلاصة القول فإن البدايات من أبرز العتبات النصية، وأول ما يواجهه المتلقي، أخذت موقعها من اهتمام النقد منذ مرحلة مبكرة؛ فأسهب فيها النقاد القدامى* فحدوا لها الحدود، ووضعوا لها الشروط، فلَهُم فضل التنظير والإرساء، خاصة الشعر على حساب النثر. وبالرغم من ذلك، لم تكتمل البدايات كنظرية واضحة المعالم متكاملة التفاصيل، وهذا الذي وقفت عنده التجربة النقدية الحديثة، التي اهتمت بمفهومها، وبيان كيفية تعيينها، وتحديد أنماطها ووظائفها وعلاقتها بالمتن الروائي من جهة، وبالنصوص الموازية من جهة أخرى، وذلك ما ستحاول الدراسة البحث فيه، من خلال النماذج الروائية النسوية المختارة.

ب-حديثا:

وحديثا، لم ينل خطاب البدايات اهتماما كبيرا إلا في وقت متأخر، بدءا بالدارسين الغربيين أمثال: "جون ريمون"، (Jean Raymond)، "رولان بارت" (Roland Barthes)، "أندريا دل لينغو" (Andrea Del lungo)، "جون بيار جولدنشتاين" (Jean Pierre Golden Stein)، «ذلك أن ما يطبع أبحاثهم واختلافهم النظري والمنهجي حول طبيعة هذا المكون النصي ورهاناته الفنية في اقتصاد الرواية بحيث تفرد كل واحد منهم بتصوره لمفهوم البداية حدودها ووظائفها، لكن أن هذا الكم من الدراسات الغربية النظرية والتطبيقية مازال لم يجب، بما فيه الكفاية، عن الأسئلة التي تتعلق بالبدايات لكن بالرغم من اختلاف رؤاهم؛ إلا أنهم

---

[1]– ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 96.

*– للاستفادة يراجع الكتب التالية:

– ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ص 21.

– جلال الدين السيوطي: شرح الأرجوزة المسمات بعقود الجمان في علم المعاني والبيان، ص 188.

– صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص 57.

– الخطيب جلال الدين القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ص 429.

أصروا على أهمية الغوص فيها والتدقيق في مكوناتها، والبحث، وكذا استكشاف رهاناتها الفنية»[1].

ينطلق مصطلح البدايات من إشكالية مؤداها: من أين يبدأ، وإلى أين ينتهي؟، وهذا الذي أشار إليه رولان بارت في مقال له بعنوان (Par où commencer).[2]

وعليه، فالبحث في حدود البداية وكيفية تعيينها من أعسر القضايا النقدية المعاصرة التي يواجهها الناقد والباحث على حد سواء، وذلك يعود إلى افتقارنا إلى معايير وأطر نظرية مضبوطة ودقيقة نستند إليها، فكل التصورات والأبحاث فيها تبقى مجرد اجتهادات فقط، لا يمكن القياس عليها في الدراسات الأخرى، نظرا لخصوصية كل مقاربة، إضافة إلى تعدد تقنيات الكتابات المعاصرة، فلكل كاتب طريقة خاصة يبتدئ بها عمله، وهذا الذي دعت إليه الحداثة وما بعد الحداثة من خلال التنويع والغوص في مغامرة الكتابة، والبحث عن آفاق بكر مستجدة، بعيدا عن اجترار الأشكال والمضامين نفسها، ومواكبة لفعل التجريب، بتقديم وعي مفارق ومتمرد، قائم على الاختراق والتجاوز، نافيا لكل تكريس، ورافضا لتقاليد الكتابة الجاهزة، من خلال محاولة الخروج من الإطار المألوف، ذلك الذي نادت به الرواية الجديدة، فلا بد للناقد أن يبتكر طرقا نقدية يتعامل بها مع النصوص الجديدة، فيواكب بذلك الفن الجديد.

وبالتالي، يمكن القول: إن العمل الإبداعي المعاصر، خاصة الروائي، نص مفتوح، يقدم للقارئ خيارات استراتيجية لقراءته، وفق مقاربات متنوعة، فكما أن للمبدع حرية الابتكار، فالناقد والقارئ أيضا حرية التفاعل والتأويل والتحليل.

يقول رولان بارت في هذا السياق: «إن الافتتاح منطقة خطرة في الخطاب، فابتداء الخطاب فعل عسير، إنه الخروج من الصمت. والحقيقة أنه لا يوجد سبب للابتداء من هنا لا من هناك... فدراسة مفتتحات السرد، إذن، هامة جدا... وقد اقترحت مرات عديدة على الطلبة أن

[1]– ينظر: عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص 16.

[2]– Roland Barthes : «Parou commencer» In : Poétique, N°1, 1970, p 03.

يختاروا في موضوع أطروحاتهم دراسة الجمل الأولى في النصوص الروائية، إنه موضوع عظيم وطريف»[1]، وبالتالي فلحظة البدايات لحظة حرجة حوارية بين المبدع والمتلقي من جهة، وجسر العبور إلى متاهات النص من جهة أخرى.

عرف أندريا دل لينقو (Andrea Del lungo) البدايات بقوله: «قطعة نصية تبدأ من العتبة النصية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أول قطيعة هامة في مستوى النص» 1ذلك يعني أن البداية هي النقطة المركزية التي تهيئ القارئ لأن ينتقل من خارج النص (عالم الواقع) إلى داخله (عالم المتخيل)، باعتبارها جزءا من بنية النص ودلالاته.

أما عن البدايات عند جيرار جنيت (Gérard Genette) فهي: «كل ذلك الفضاء البدئي أو الختامي الذي يُعْنَي بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقا به أو سابقا له، ويعتبر الاستهلال البعدي أو التذييل مجرد تنويع له، ويأتي في صيغ كثيرة نثرية، درامية، شعرية، وقد يكون في بداية، أو وسط، أو نهاية الكتاب»[2].

هذا يعني أن البداية تأخذ أشكالا متعددة فتكون إما شعرية، نثرية، درامية، خطابية...إلخ. والتي، بالطبع، تحوي قواسم مشتركة، أما الذي تشتغل عليه الدراسة فهو البدايات في الخطاب الروائي، وذلك رغبة منا في تطبيق أفق الدراسة وحصر الموضوع، الأمر الذي يجنبنا الوقوع في التعميم، ويساعدنا على التعمق أكثر في الخطاب الروائي.

في هذا الصدد، يمكن العودة إلى ما قاله "ميغيل دي سيرفانتس"*(Miguel de cervantes) في روايته "دون كيشوت"، والتي يعترف فيها بصعوبة البدايات، وبالمشقة التي عايشها أثناء كتابته لها، فيقول: «بيد أني كنت أود أن أقدمه إليك مجردا عاريا، لا أزينه

---

[1]– رولان بارت: التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل) والقصة القصيرة، عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، صوريا، ص 37.

[2]– نبيلة زوش: شعرية الاستهلال في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، ص 960.

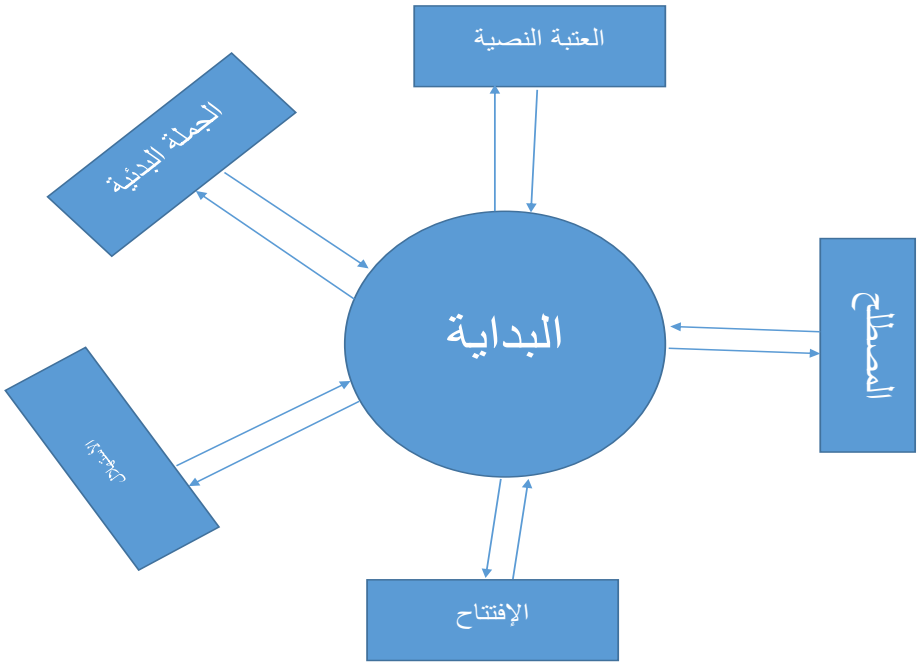
*– ميغيل دي سرفانتس: كاتب ومسرحي وروائي، شاعر إسباني، ولد سنة 29 سبتمبر 1547، وتعد رواية "دون كيشوت" من أشهر أعماله، له العديد من الأعمال منها: رواية الغدروات الاثنان، حوار الكلاب، قوة الدم، العاشق المتحرر، الغجرية...إلخ، توفي في سنة 22 أبريل 1616.

باستهلال ولا بثبت لا ينتهي؛ لأني أستطيع أن أقول إنه على الرغم مما كلفني تأليفه، فإن أشق ما صادفته هو كتابة المقدمة التي تقرأها الآن»[1].

استنادا إلى هذا يمكن القول: إن البدايات كانت ولا تزال مثار معاناة المبدع؛ كونها بمثابة الرحم الذي يتولد منه النص، فالوصول إليه لا يكون سوى بالمرور عبر مرحلة المخاض – البدايات–بكل ما تحمله اللحظة من قلق وتوتر واضطراب.

بعد هذا التقديم، يمكن أن نشير إلى تعدد مصطلحات البدايات في الثقافة الغربية منها الجملة البدئية، الجملة البداية، الجملة العتبة، البداية، الافتتاح...إلخ، والتي تصب كلها في معنى واحد، فهي من المصطلحات الحركية التي ترفض الاستقرار، سواء في الثقافة الغربية أو العربية، والإشكالية دوما هي إشكالية ترجمة المصطلح التي واجهت النقد العربي المعاصر والذي نجد فيه أيضا كثير التسميات منها: "الاستهلال" الذي اعتمده "ياسين النصير" في مقال له بعنوان "الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي" وأيضا مصطلح: الفواتح السردية والذي اعتمدته : "جليلة طريطر" في مقال بعنوان: "في شعرية الفاتحة النصية حنا مينة نموذجا" و"عبد الحق بلعابد" في فصل بكتابه عنونه بـ: "القراءة الداخلية (القراءة النصية) الفواتح النصية والخواتم النصية في روايات محمد برادة"، أما عبد المالك أشهبون، فنجده يستخدم مصطلح البدايات تارة، وتارة أخرى يستخدم مصطلح المقدمات، أما "نور الدين صدوق" فاختار مصطلح البداية فجاء كتابه بعنوان: "البداية في النص الروائي" و"صبري حافظ" اعتمد مصطلح البدايات هو الآخر في مقال بعنوان: "البدايات ووظيفتها في النص القصصي"... وغيرهم .

[1]– نبيلة زوش: شعرية الاستهلال في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج: ص 960.



مخطط توضيحي لمصطلح البداية

ولكن الدراسة بدورها اعتمدت مصطلح البدايات كونه الأكثر شيوعا والأقرب إلى استعمالات علم السرد والأوسع والأرحب أفقا بتعبير "عبد الحق بلعابد"، ما دام للمطلع بعد تراثي شعري، وللفاتحة بعد ديني، أما الاستهلال فيتسم بطابع التعميم، وبهذا يكون مصطلح البدايات هو الأنسب انطلاقا من وجهات النظر السابقة.

تعتبر البدايات العتبة الأولى بعد العنوان والمفتاح الأهم الذي يستعمل عملية مرور القارئ إلى متاهات النص، إذ تحمل أحيانا رؤى إيديولوجيات الكاتب، وتقدم للمتلقي تصورا لما هو آت من السرد، وعليه فهي ترتبط بالنص ارتباطا وثيقا كغيرها من النصوص الموازية (الغلاف، العنوان، الإهداء...إلخ) فتحوي أهمية كبيرة، كونها تكشف عن محتوى العمل الفني «فهي العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة بين النص واللانص والجسر الواصل بين الواقع والمتخيل بين القراءة واللاقراءة».[1]

[1]– عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 12، ع 46، شوال 1423، ص 247.

من خلال ما تقدم، والذي كان يصب في التأصيل لمصطلح البدايات ومرادفاته، يمكن رصد بعض المفاهيم التي اعتمدها النقاد العرب المعاصرون حول المصطلح والتي تحدد لنا طبيعته:

يعرفها "صبري حافظ" بقوله: «ليست البداية أي كلمة عادية كغيرها من الكلمات، ولكنها المدخل اللغوي إلى عملية التواصل الشائقة المعقدة، هي لحظة المواجهة الأولى مع القارئ واقتناصه في شبكة مراوغة حاذقة وغير مرئية حتى تبدأ عملية تحويل الكلمات المرصوصة على الورق إلى عالم حي من الرؤى والأشواق والهواجس».[1]

ثم يضيف: «البداية هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه أو تشابهه وعاديته»[2].

وهذا يعني أن المعنى الفعلي للبداية هو الإتيان بشيء جديد يغوص في مغامرة الكتابة ففيه تنفجر الطاقات الكامنة، ليتولد الإبداع الذي يقوم على التميز والاختلاف، والإتيان بما هو مغاير الأمر الذي يسمح للنص بالاستمرار لا الانتكاس، وهنا تظهر قدرات الكاتب الإبداعية التي تقوم على المراوغة الأسلوبية ورفض نمطية التكرار.

الفكرة نفسها أشار إليها أندريا دل لينقو وهي أن: «كل بداية هي موقف يتخذ تحت ضغط الخوف من حكم القارئ الذي يجب بالتالي إثارة اهتمامه والاستحواذ عليه، البداية تلعب دورا استراتيجيا حاسما، ما دامت ملزمة بإضفاء المشروعية على النص وتوجيهه، إعطاء علامات نوعية وأسلوبية»[3] وهذا ما يحيل إلى أنه ليس بالضرورة أن يكون الكاتب ناجحا في صياغة خطاب البداية كونه يحتاج إلى اكتساب المهارات الفنية والجمالية وبراعة امتلاك فنيات كتابة الرواية، فالكثير منهم يجهلون طرق التعامل معها، بحيث لا تدخل في حسبانهم أهميتها في طقوس ما قبل الكتابة.

---

[1]– صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21–22، 1986، ص 143.

[2]– المرجع نفسه: ص 143.

[3]– أندريا دل لينقو: من أجل شعرية الاستهلال، تر: عبد العالي بوطيب، مجلة ضفاف، ع3، 2002، ص 55.

كما سبقت الإشارة، هناك اختلاف وتباين في ضبط مفهوم مصطلح البدايات، فإلى جانب ما تقدم، يمكن إضافة تعريف "نور الدين صدوق" الذي يرى أن: «البداية هي مكون بنائي، إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل، ما لا يمكن عزله عن السرد الذي تتجسد من خلاله وعبره الرواية بكاملها، قد تكون البداية قصيرة قصر ما نعثر عليه في نص قصة قصيرة، كما من الممكن أن تمتد لتشمل فصلا كاملا من فصول الرواية»[1]

فالبداية من أجزاء العمل السردي الذي ينقل للقارئ، عبر لغة سردية واصفة، أهواء الكاتب ومجازاته وقناعاته وإفضاءاته؛ فيتناسل منها السرد والأحداث والشخصيات، وكذا الزمان والمكان تلك البداية التي قد ترد جملة، فقرة، فصلا، بحسب ما يحدده نوع الجنس السردي.

بعد هذا التعريج حول التأصيل لمصطلح البدايات ومفهومه، يمكن القول إن للبدايات أهمية استراتيجية في جسد النص، فهي مجازفة وباب يقود المتلقي إلى عالم النص الرحيب، ليكشف، بدوره، عن مواقف الكاتب الفكرية، وعن قناعاته وتقنياته السردية، ولكن تجدر الإشارة إلى أن البدايات لا تكتمل بذاتها، بل لا بد من شيء يرافقها، ألا وهو النهايات التي سنحاول تبيانها من خلال المبحث الآتي.

3-النهايات (Excipits)

إذا كان للبداية أهمية، كونها المفتتح والمدخل لعالم النص، فلا شك أن للنهاية أيضا أهمية لا تقل عن البداية، كونها آخر ما يقرأ وآخر ما يتبقى في الذهن، إذ تعتبر التتويج الكلي والنهائي في منطق السرد، بعد التداخل والتشابك للأحداث، وصولا إلى الذروة والتأزم ثم الانفراج، فالنهايات ليست مجرد خواتيم تكتب على عجل ، بل هي نسيج سردي يتعاضد مع البدايات في حركة دائرية تحوي معاني ودلالات يكشفها القارئ المفترض، وهو ما يروم الكاتب إبلاغه إياه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتتحقق له بذلك لذة الوصول من خلال كسر أفق توقعه ومفاجئته، أو قد تفتح له مجال التخييل، فتكون النهاية مفتوحة غير تامة، وتجعل من

[1]– نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الجوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 17.

القارئ مبدعا ثان مشاركا في تتمة العمل السردي؛ فيحصل بذلك التفاعل ويدخل الأدب ضمن دوامة الأخذ والرد.

حظيت أجزاء النص الأدبي وعلاقاتها باهتمام النقد منذ مراحله الأولى، ولعل بدايات النصوص الأدبية ونهايتها قد وجدت الاهتمام الأكبر، من خلال علاقتها بالنص السردي أو النصوص الموازية من جهة، أو في علاقة إحداهما بالأخرى، ولكن الملاحظ أن للبدايات حظا أوفر من النهايات في الدراسات السردية الغربية والعربية الحديثة، وهو الأمر الذي تفسره قلة الدراسات النظرية والتطبيقية فيما يخص مصطلح النهايات من هذا المنطلق سأحاول التأصيل لمفهوم النهايات في النقد الغربي والعربي قديما وحديثا.

أ-قديما:

أما إذا عدنا لمصطلح النهايات في أصلها الإغريقي واللاتيني، فإنه يحمل معنى مصطلح قريب منه عرف في المسرح وهو مصطلح (Epilogue)، أي تلك النهاية التي كانت تطلق على خاتمة الخطبة، لتصبح هذه الكلمة تعني ملحقا أو تذييلا للعمل الأدبي للمسرحية الشعرية، يعلن عن انتهاء المسرحية من قبل قائد الجوقة أو آخر المتكلمين قائلا "وداعا أيها المواطنون، نأمل أنكم تمتعتم"، ليعرف في العصور الأخرى تطورا ملحوظا، بحيث أصبح مستقلا عن العمل الأدبي وبمثابة تعليق عليه.[1]وقد عرفها أرسطو في كتابه فن الشعر بقوله: «أما النهاية على النقيض من ذلك، فهي التي تعقب بذاتها –وبالضرورة– شيئا آخر، إما بالحتمية وإما بالاحتمال، ولكن لا شيء آخر يعقبها»[2]، واستمر تطور مصطلح النهايات ليصبح ما هو عليه الآن، وليكون بذلك استراتيجية نصية، ووحدة سردية بالغة الأهمية، إذ تمكننا من رسم حدود إطار النص وانغلاقه باعتباره بنية دالة لها خصوصيتها واستقلاليتها.

[1]– ينظر: عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ص 212.

[2]– أرسطو: فن الشعر، ص 128.

ونظرا لأهمية مصطلح النهايات، احتفت بها الدراسات البلاغية العربية القديمة، انطلاقا من كونه ذا قدرة على تحقيق قانون بقاء الأثر الذي يشكل ضرورة لاستمرار حالة التقبل عند المتلقي، وقد عرف المصطلح بتسميات متعددة عند المشتغلين عليه منه: «الانتهاء، النهاية، حسن الانتهاء، حسن الخاتمة، حسن المقطع، براعة المقطع، المقاطع، الأواخر، حسن الختام، القفلة...»[1] وكلها تسميات تصب في معنى واحد.

وهي أيضا «النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه»[2] فهي اللحظة الحرجة أو الذروة التي تنخر كيان القارئ، على مدار امتداد صفحات العمل الفني.

يقول ابن رشيق عنها: «إن المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتمها»[3] فالنهاية آخر ما يعيه السمع ويرسم في النفس، فهي الختام ونهاية كل خطاب.

فعلى قدر ما يكون الانتهاء سليما مراوغا متناغما مع الابتداء تلقاه بغاية القبول، متداركا لما سبق من نقص وتقصير، والعكس صحيح إن كان منفرا «فسيعمه الذم ويرمى في الوراء، ويكون عند السامع مما نبذ بالعراء، ومن المعلوم في المذوقات أن آخر الطعم إن كان لذيذا أنسى مرارته الأولى، وإن كان مرا أنسى حلاوته الأولى»[4].

لقد تباينت آراء النقاد واختلفت حول مصطلح النهاية، ففي السياق نفسه نجد "القاضي الجرجاني" تحدث عن أهمية الابتداء والانتهاء بقوله: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين

---

[1]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ص، 213.

[2]– سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص194.

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 217.

[4]– ابن يعقوب المغربي: شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص 735.

الاستهلال والتخلص، وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء»[1].

إذا يمكن القول إن النقد العربي القديم قد اهتم بخطاب البدايات والنهايات، وأورد لها تسميات مختلفة لعل أكثرها قد ارتبط بالشعر على حساب النثر، فمس اجتهادهم علوم القرآن أيضا فدرسوا فواتح السور وخواتمها.*

ب-حديثا:

أما عن مصطلح النهايات في الساحة النقدية الحديثة والمعاصرة –فكما أشرنا سابقا–لم تحظ بدراسات مكثفة، بل كانت شحيحة جدا؛ ما يجعل الباحث اليوم يعاني صعوبة على مستوى التنظير والتطبيق معا.

إن محور العمل السردي هو نهايته، وهذه المسألة تبدو جلية في السرود التي تتبني على عنصر الحدث، مع أنه ينبغي ألا تفهم النهاية على أنها ذروة الحدث أو حتى لحظة تنوير فحسب–بل إنها إضافة إلى هذا وذاك–هي محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الروائي، فالنهاية قد ترد جملة، فقرة، أو حتى فصلا من الرواية، وهنا لابد من أن نطرح السؤال التالي: من أين تبدأ النهاية وإلى أين تنتهي؟ ما يجعلنا نبحث في حدود الوضعية الابتدائية، والوضعية النهائية فيما هو آت من البحث.[2]

تعددت تسميات مصطلح النهاية في الساحة النقدية الغربية المعاصرة إذ نجد منها: الإغلاق (cloture)، النهاية (Fin)، الخاتمة (Epilogue)، الخلاصة (Conclusion)، الجملة العتبة (Phrase Seuil)، كل هذه التسميات تحمل الدلالة نفسها، وإن فارقت بعضها في الاشتغال الأدبي بحسب الجنس، لتصبح بذلك الخاتمة النصية أو العتبة الدالة على أدبية النص

---

[1]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص 51.

*– يراجع كتاب: الزركشي: البرهان في علوم القرآن.

[2]– ينظر: عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 238.

وشعريته،[1]بحيث تفنن فيها الروائيون كل على حسب قدراته الإبداعية، فتعددت بذلك أشكالها ومضامينها، وفقا لتصورات الكاتب وانطباعاته ورؤاه فنهاية العمل الفني أهم من نهاية الفصل وهي بدورها أهم من نهاية الفقرة...إلخ، فهي الوقفة التي يعلن فيها المبدع انتهاء ما أراد قوله في عالمه الخيالي، ليفتح باب النقد للقارئ ليحكم عليها بالسلب أو الإيجاب، وفق مقاربات المناهج الحديثة، فالقارئ الذي بدأ مجرد متلق في البداية سيغدو في النهاية متمردا على السرد، كون النهاية خلخلت أفق انتظاره، وأحدثت رجة أو مفارقة لتوقعاته، وهنا بالضبط تكمن جمالية العمل الإبداعي.

في السياق نفسه يقول "فرانك كرمود" (Frank kermode)، في كتابه "الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة": «إن نهاية الرواية لا تعني عجز الروائي عن مواصلة السرد، ولكنها تعني أنه يريد أن ينهي روايته كبديهية وكمتتالية مترابطة من الأحداث، تسير نحو نهاية معلومة، لأن السرد لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية، وكل تأجيل في النهاية هو في حقيقة الأمر خضوع لإحراجات فنية، وفي هذا السياق فإن النهاية تعادل التوقع».[2]

وهذا يعني أن لكل بداية نهاية؛ لأن منطق السرد وبناء الرواية يشترط الانتهاء بالضرورة، وكل زيادة هي حشو واختلاق وسقوط فني يضع الكاتب في حرج، والنهاية هنا لا تعني الانتهاء المطلق أو الأبدي، وإنما قد تكون مفتوحة أو انطلاقة جديدة خاصة إذا تعلق الأمر بأعمال تحوي عدة أجزاء.

أما"جوليا كريستيفا" فترى أن النهاية هي: «العلامة البنيوية التي تحد النص كخصوصية أساسية لهذا الموضوع الذي تعتبره ثقافتنا منتوجا منتهيا وقابلا للاستهلاك»[3] ثم تضيف «إن

---

[1]– ينظر: عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية (قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد)، ص 212.

[2]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص 125، نقلا عن: كرمود، فرانك الإحساس بالنهاية، تر: عناد غزروان، دار الرشيد، بغداد 1979، ص 14-15.

[3]– المرجع السابق، ص 125 نقلا عن:

Julia Kristeva : Sémiotique : Recherches pour une Sémanalyse (extraits) Théorie de la littérature, A-J Picord 1981.

إنهاء الرواية، باعتبارها سردا، هي قضية بلاغية تتمثل في أخذ الفكرة المغلقة للرمز الذي افتتحه، أما إنهاء الرواية باعتبارها حدثا أدبيا (أي فهمها باعتبارها خطابا أو علامة) فهو من شأن الممارسة الاجتماعية»[1].

انطلقت كريستيفا من فكرة أن النهاية تمنح النص خصوصية القراءة والنشر والاستهلاك، ثم أشارت إلى مستويين:

أ-المستوى الفني البلاغي: فالنهاية تحوي الكناية، الرموز، اللغة...إلخ، بوصفها شرطا من شروط نظرية الرواية، والتي تخص براعة الكاتب، وتمس العرف النقدي.

ب- المستوى الثقافي: (باعتبار النهاية خطابا) والذي يخص المتلقي باعتباره فردا من المجتمع فيمس العرف الاجتماعي، فلا بد للنهاية أن تراعي ثقافة المجتمع وأن لا تخدش عاداته، تقاليده وأعرافه ومعتقداته؛ فيحصل النفور لدى المتلقين، فعلى سبيل المثال: الروايات النسوية بطريقة فيها نوع من الجرأة، قد تصل أحيانا إلى كسر الطابوهات فتمس قيم ومبادئ المجتمع المسلم، هنا النهاية لا تتماشى ولا تتوافق مع ثقافة المجتمع العربي الإسلامي، وبالمقابل قد تحظى بالقبول في مجتمعات أخرى (ثقافتها غريبة عن ثقافتنا فالقضية نسبية)، وبالتالي فالنهاية تمثل ثقافة الكاتب، إذ منها يصدر أحكاما منطلقا من خلفية ومرجعية معينة.

أما النهاية عند "جيرالد جوزيف برنس" (Gérald Joseph Prince) فهي: «الحدث الأخير في الحبكة أو الفعل... تتبع أحداثا سابقة عليها، ولا تكون متبوعة بغيرها من الأحداث، وتؤشر لحالة من الاستقرار النسبي»[2]، إضافة إلى ذلك، يمكن أن يستعمل الكاتب تقنية الاستباق أو الاسترجاع، فترد النهاية في بداية أو في وسط العمل الفني، مثلما يحدث عادة في الأفلام

[1] -Julia Kristeva: Sémiotique: Recherches pour une Sémanalyse (extraits) Théorie de la littérature, A-J Picord 1981.126 ص

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، 2003، ص 57.

السينمائية، ليكسر منطق السرد وبخصوص مغامرة التجريب ليحدث نوعا من التميز والتغيير، ويصنع سيرورة لا متناهية من التحولات الفنية.

وإذا سعينا إلى الوقوف على مصطلح النهاية في النقد العربي الحديث والمعاصر، فإنه يمكن القول إن النهاية عدت مكونا نصيا مهما، وظيفته غلق العمل السردي بعد أن كانت جل الدراسات منصبة على الاشتغال على عناصر السرد الأخرى كالزمان، المكان، الشخصيات، الأحداث.

ما لاحظناه أن الدراسات مقصرة في حق النهايات مقارنة بالبدايات، فالكتب التي استقلت بخطاب النهايات على حد علمنا قليلة، عدا بعض المقالات نخص بالذكر منها:

- النهايات المأساوية في الرواية العراقية "لزهراء جاسم كاظم"
- البدايات والنهايات في روايات علي أحمد التاريخية "باقيس عبد الحكيم محمد صالح"،
- جمالية النهايات في روايات بن هدوقة "لصوالح وهيبة"،
- النهايات السردية في روايات غسان كنفاني لأحمد بن سعيد العدواني.

يمكننا من خلال هذا التقديم اعتبار أن نهاية العمل الفني هي الملخص الشامل لمجمل أفكار الكاتب المطروحة، فهي زبدة السرد، موقعها الاستراتيجي يؤمن لها الرسوخ في ذهن المتلقي ويضيء النص ويكشف عن جماليته، فكل نهاية هي الحلقة الأقوى والأخيرة للوصل بين المؤلف والقارئ.

بناء على هذا الطرح لا بد للنهاية أن تكسر جنس التنبؤ والتفكير الروتيني لدى القارئ، وأن تفتح له بابا جديدا للتساؤل والخيال، وتجعله أسيرا لها. ولعل هذا الذي نجده في الكثير من الروايات التي تترك النهاية مفتوحة، فيصبح القارئ فاعلا فيها وبذلك تطور من ذائقته الفنية وتجذبه نحو نصوص سردية أخرى.[1]

[1]– ينظر: صوالح وهيبة: جمالية النهايات في روايات "بن هدوقة"، مجلة الفكر، الجزائر، ع1، 2017، ص 10.

ويعتقد كثير من النقاد أن عتبة النهاية هي «عتبة موازية للنص المتخيل وأنها عتبة خروج من النص وليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص، فقد يولّد النص بعد نهاية فعل القراءة عند المتلقي آفاقا أكثر مما ولدتها الأحداث نفسها، وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأن النصوص لها بدايات، ولكن ليس لها نهايات، بل خواتم تغلق النص ولا تنجح أبدا في إغلاق اشتغاله في أذهان القراء»[1]؛ وبالتالي ينبغي النظر إليها على أنها تشترط فعل القراءة والمشاركة الفعالة المنتجة بين القارئ والنص، وبذلك، فالنهاية لا يمكن اعتبارها الخاتمة التامة للنص، وهذا يعني أنه لا بد من أن لا ننهي كل علاقة للقارئ بالنص، ولعل هذا الذي ذهب إليه "حميد لحميداني" في قوله: "هذا ما يسمح لنا، دون شك، بأن تعتبر الخواتم أيضا عتبات للنصوص، لكنها ليست عتبات دخول بل خروج من النص، ولكن الخواتم... لا يعني بلوغها نهاية النص، مثلما تعني المقدمات والمطالع والعناوين بداية النصوص"[2].

ومن البديهي أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص وقد وجد نفسه لا يزال مشغولا بعوالمه؛ مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال النص ... فهل يدفعنا هذا إلى القول بأن النصوص لها بدايات، ولكن ليس لها نهايات بل خواتم تغلق النص ولا تنجح أبدا في إغلاق اشتغاله في أذهان القراء؟»[3].

وكنتيجة لما سبق، يتضح أن حميد لحميداني ينتصر لفكرة أن لا نهاية للنص الأدبي في نظره، بينما أغلبية النقاد والدارسين يذهبون إلى أن للنص الأدبي بداية ونهاية تنهي العمل الأدبي. أما المفهوم الإجرائي الذي تعتمده الأطروحة فهو أنه ما دامت فلسفة الوجود كلها قائمة على فكرة البداية والنهاية، وباعتبار أن العمل الأدبي جهد إنساني، فأكيد أنه لا يتنافى ومقتضيات منطق الحياة، ولا بد أن للعمل الأدبي نهاية ضرورية وحتمية.

---

[1]– عبد الله عمر محمد الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2006، ص 60.

[2] -حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات، ج46، م12، شوال1423، ديسمبر2002، ص: 29،30.

[3]– المرجع نفسه،: ص 29–30.

المبحث الثاني: الإبداع النسوي: أصل المفهوم وحركية الكتابة.

شكل المنجز الأدبي النسوي، بعامة والروائي بخاصة –في الآونة الأخيرة–ظاهرة لافتة في الأدب العربي المعاصر كما في خطابه النقدي تنظيرا وممارسة، فلجأت الكاتبات إلى فعل الكتابة قصد إعادة تشكيل كيانهن، وإثبات وجودهن، تحت تأثير الأصالة والمعاصرة وكذا الحداثة، الانفتاح والتحرر.

وجدت الكاتبة في الرواية وسيلة فنية للتعبير عن مشاغلها وتحرير وجودها المستلب لتتميز بإبداعها وتنفرد به ومن هذا المنطلق سيحاول هذا المبحث الكشف عن إشكالية مصطلح الكتابة النسوية والبحث عن التقاطع بينه وبين الأدب النسائي، ليقف أخيرا عند إرهاصات تطور الرواية النسوية العربية المعاصرة.

أولا: ماهية الكتابة النسوية:

يعد البحث في مصطلح الكتابة النسوية أمرا في غاية التعقيد والصعوبة، بحيث تكمن إشكاليته الكبرى في تحديد ماهيته، إذ البحث في مسألة مصطلح الكتابة النسوية يجعل الباحثين أمام حقل نقدي محمل بالعديد من الالتباسات، «لعل أبرزها التشكيك في قدرة المصطلح نفسه على رسم معالم تميزه ضمن الأدب العام، بحيث تتعالى مجموعة من الأصوات لدحض وجود أدب نسوي يمكن تمييزه عن أدب الرجل»[1]إذ تم التعامل معه بطريقتين بين رافض له ومقبل عليه، إضافة إلى أزمة المصطلح نجد تعددا في التسميات من قبيل: الأدب النسوي / الأدب النسائي/ الأدب الأنثوي/ الأدب الناعم/ أدب الأظافر الطويلة/ أدب الجندر/ أدب المرأة/...إلخ، لكن ، وبالرغم من فوضى التسميات والعجز في ضبط المصطلح بدقة، «إلا أن في مجمله إحالة بأن المبدع أو الكاتب امرأة، والتي تتقاطع في نقطة مشتركة واحدة وهي أن هذه الأخيرة

[1]– عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي من حبكة الحدث غلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 05.

(الأدب النسوي/ النسائي الأنثوي...إلخ) معبأة أيديولوجيا وتحيل إلى معان من مثل الهامشية الدونية».[1]

هذا الاختلاف يحيل إلى حقيقة واحدة وهي صراع الذات النسوية المبدعة من أجل إرساء معالمها واقتحامها –المرأة–عالم الكتابة في ضوء القهر الممارس عليها، فتولدت بذلك تجارب إبداعية ونماذج قوية كرست قلمها لتثبت خصوصيتها وتفردها.

«وإذا ما بحثنا في علاقة المرأة بالكتابة وفي مظاهر تفاعلها مع النص السردي، فسنجد أن الحكاية قد تشكلت أول مرة خلقا هشا ضعيفا تحبل بها (المرأة الكاتبة) فتحملها في أحشائها مضغة، فعلقة، حتى تكتمل، لتلد عند الاستواء رواية عبر الكتابة».[2]

فيجد القارئ في ثناياها نظرة للعالم وطريقة للحضور فيه واختيار الذات النسوية لها – للكتابة–رغبة منها في أن تكون وأن توجد، فتصبح –هذه الأخيرة–بذلك نوعا من الخلاص والاستمرارية والتجاوز أيضا.

«فالمرأة حين تمتزج بالكتابة تتفاعل معها جسدا وروحا، مخلصة في ذلك إلى حد إفراغها على الورق، إذا كانت المرأة الساردة تعتني بجسدها، فهي أيضا تعتني بتشكيل نصها الإبداعي، تستبد بها رغبة جامحة في إفراغ المكبوت (أو المسكوت عنه)؛ كونه جهدا ومشقة وألما يعادل عسر المخاض وألم الولادة»[3].

لقد كسر نص المرأة جدار الصمت بكل تأكيد، وأثبت وجوده وفاعليته كطاقة مغيبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية، فخرجت عن دائرة الشيئية والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها، بوصفها كائنا مستقلا بمنظوره ورؤيته، وزاوية التقاطه واهتمامه، هذا الصوت الذي

---

[1]– ينظر: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2016، ص 21.

[2]– الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010، ص 01.

[3]– المرجع السابق، ص 01.

كسر زمن الصمت واندمج في عالم الكتابة، مفجرا تلك المناطق المطمورة في الذاكرة، فجعل إبداعها متميزا محتضنا لاستعمالات فنية جديدة؛ ولذلك عد الأسلوب هو الرجل والكتابة هي المرأة.[1]

"فالكتابة هي أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت المرأة الكتابة بناء على المواجهة، المرافعة والاحتيال على واقع وشخوص فتصبح معها –الكتابة–أداة انتقام تصل حدود القتل، لتعطي بذلك صورة عن علاقتها بالإبداع كقيمة تجسد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات وإثبات حضورها"[2] وهنا لابد من الإشارة إلى أن ما تبدعه الكاتبة أحيانا من وحي خيالها ليس شرطا أنها عايشته، وبذلك تكون الكتابة نوعا من التنفيس والتطهير، وتكون الكاتبة صوت النساء المضطهدات ولسانا ناطقا لهن.

تقول سعاد الصباح: «أريد أن أكتب لأدافع عن كل شبر من أنوثتي... لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات وأخرج من حزام التلوث، الذي سمم كل الأنهار وكل الأفكار... فالمدينة التي أسكنها، لا تطرب إلا لصياح الديكة وصهيل الخيول وشهيق ثيران المصارعة...»[3] استهلت الكاتبة هذا المقطع مستعملة الفعل المضارع (أريد) دليل إصرارها وعزمها المستميت حاضرا ومستقبلا على الدفاع عن أنوثتها بالوسيلة الوحيدة المتاحة لها وهي الكتابة بقولها «لأدافع عن كل شبر من أنوثتي» وهذا ما يفسر بعمق طغيان واحتلال الرجل لرقعة المرأة واستغلال كل مساحتها وهوامشها وإعلانه للحصار المتعدد الأشكال والأسوار القائمة حولها وذلك بقولها: «لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات...».

وهو ما يفسر تعدد أشكال الهيمنة وغلق كل منافذ الحرية وتكثيف الدوائر المغلقة التي وُضعت حولها، وحرمانها من الإفصاح عن كينونتها والتعبير عن ذاتها لفك الحصار الفكري

---

[1]– ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 02.

[2] -بايزيد فاطمة الزهراء: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، بحث مقدم لنيل أطروحة دكتوراه علوم في الادب العربي الحديث،جامعة الحاج لخضر باتنة،2012/2011 ،ص :11.

[3]– عبد النور إدريس: النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 17.

والإقصاء والتهميش، وجعلها تعيش في مناخ مسموم فيه التزييف والتغييب في كل المجالات فاختارت كلمات قوية وصريحة وذكورية توحي بهيمنة الرجل وفنتازيته وفحولته (الديكة، الخيول، الثيران).

وقد تطرقت خالدة سعيد في كتابها "المرأة التحرر الإبداع" إلى تعريف الكتابة النسوية: بقولها «إنها عملية تحرر من حيث إنها موضوعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصورات والأحلام موضعة تبني وتكشف وتعرض المكتوب للنظر العام، للتفاعل والرد والاستجابة والنقد والانبناء في بنيان أوسع»[1]

فالمرأة تغوص في مغامرة الإبداع فتولد لديها سلطة الخرق وتكسير المألوف شكلا ومضمونا، من خلال فعل الكتابة الرافض للسائد والخارج عن دائرة الخضوع والاستسلام رافعة –بوعي– راية المواجهة والتحدي، فغدت الكتابة النسوية بذلك فعلا وخلقا وولادة جديدة، وفي الوقت نفسه تواصلا وتجاوزا وعبورا، وكذا تعرية للحقائق وكشفا للمستور والمقنع، ومن ثمة ينفتح باب التأويل، القراءة والتفسير لدى القارئ.

من هذا المنطلق، صارت الكتابة النسوية بحثا عن أفق أوسع للحرية، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية... بين ما ترغب بإعلانه، وبين ذلك المسكوت عنه، والروائية تجد في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها هذا الهدف بردم الهوة بين الأنا والعالم، وتكاد تكرر ما قاله الروائي الفرنسي الشهير بلزاك: «أنا سعيد لكوني روائيا، لأنني استطعت، من خلال شخصيات أبطالي، أن أبوح بكل مالم أكن أجرؤ على البوح به بنفسي»[2]، وهذا كله بغية التغيير والتأثير وإعادة النظر في العادات والتقاليد والأعراف، وكذا القيم التي تحكم المجتمعات العربية بخاصة.

---

[1]– خالد سعيد: المرأة التحرر والإبداع، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي: نشر الفنك، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، 1991، ص 87.

[2]– نزيه أبو نضال: في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885، 2004)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص 26.

تراود الكاتبة النص، فيكاد يتحول إلى كائن حي... علها تستطيع من خلاله تحقيق ذاتها الجديدة خارج الحرمان، أو أن تؤكد ذاتها بامتلاك القدرة كي تقول جديدا لم يقله بعد (السيد) الرجل تقول فيروز التميمي: «أكتب نص المرأة كي لا يبقى ما لم أقله...إنني أرى امرأة فأكاد أصرخ بها توقفي إن فيك من نصي شيئا...لكنني لا أحتمل زمن الكتابة ولا إعادة كتابة نص قديم... يجب أن ألحق الكلمات قبل أن يقولها كلها... ألحق القص قبل أن تنضب تلك النبعة الرائعة»[1].

من هنا بات على الرواية النسوية أن تدافع عن حقوق المرأة، وأن تجسد أفكارها على أرض الواقع، وأن تحولها إلى قناعات اجتماعية، وقبل ذلك لا بد أن تمتلك زمام القول والمجابهة؛ ليحدث التغيير فعلا.

بهذا المعنى، فإن الكتابة النسوية تمثل منعرجا حاسما ومناهضا واعيا للسلطة الذكورية المهيمنة على مختلف أشكال الإبداع، ولعل مصطلح النسوية "féminisme" من المصطلحات الجدلية التي تعرف غموضا ولبسا مفاهيميا، تجعله في حالة من اللااستقرار واللاثبات، وفي انتقال دلالي دائم ومستمر من لغة إلى أخرى، ومن بيئة لأخرى، ويمكن تلمس آلية انتقال مصطلح النسوية والأدب النسوي أو الثقافة النسوية عبر ارتحال المصطلح ذاته قاموسيا من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية (féminisme) الذي يقابله بالعربية (نسوية)، يرتبط المصطلح في اللغة الفرنسية بكلمتين هما: (femelle)وتعني(أنثى)، والثانية (féminine) وتعني (أنثوي).

وقد دلت الدراسات اللغوية الحديثة عن تمايز كل كلمة عن الأخرى في الدلالة الاصطلاحية، رغم تشابكهما في جذر واحد، فتعكس على مستوى اللغة ما هو سائد في ثقافة البطريركية، فنجد كلمة (femelle) أنثى هي صفة واسم في الوقت ذاته، حيث تشير بوصفها اسما إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس، أما كلمة (féminine) أنثوي، فهي صفة تشير إلى

[1]– نزيه أبو نضال: في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية، ص 27.

التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء مثل اللطف، الرقة، أما كلمة (féminisme) نسوي، فتشير إلى مذهب أو حركة تدافع عن حقوق النساء والمساواة مع الرجال.[1]أما عن (L'écriture féministe) أي الكتابة النسوية، فهي ذاك الصوت النسوي المعبر عن هواجس الذات ومناهضة الآخر (الرجل)، لإثبات التميز والتفوق –عنه– أحيانا.

وكما سبقت الإشارة، فإن هناك تضاربا في تسمية الأدب النسوي، يصل أحيانا حد الغموض، إذ ميز النقاد بين مصطلحي "الأدب النسوي" و "الأدب النسائي"، فهناك من اعتبر الأدب النسائي ما تكتبه النساء عن وجهة نظر النساء سواء أكانت هذه الكتابة عن النساء أم عن الرجال، أم عن موضوع آخر، أما الأدب النسوي فهو يعني الكتابة من وجهة نظر نسوية، كتابة ملتزمة بالقضية النسائية، بما هو توجه فكري ومعرفي، سواء أكانت هذه الكتابة من إبداع المرأة، وهو الغالب لأسباب مبررة ومفهومة، أم من إبداع الرجل –وهو النادر–.[2]

تجدر الإشارة إلى أن الدراسة تتبنى مصطلح الأدب النسوي، بحيث تعتبره مصطلحا إجرائيا، لتمييز الكتابة التي تكتبها المرأة عن الكتابة التي يكتبها الرجل، وبالمقابل هذا لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، من حيث إن الأدب لا جنس له، والإبداع ليس حكرا لأحد، لكن المصطلح يؤكد، بالخصوص أن للمرأة الكاتبة طريقة مختلفة تغوص بها في المسكوت عنه (الجنس/ الجسد/ السياسة...إلخ)، إضافة إلى أن المبدعات أحيانا يتطرقن لبعض المواضيع هي من صميم خصوصياتهن الحياتية، وهو ما يمنحهن علامة الاختلاف والخصوصية.

ومهما يكن في أمر الآراء التي تضاربت أحيانا وتصادمت واختلفت أحيانا أخرى، فإن الملفت للانتباه رفض بعض الكتابات لمصطلح الأدب النسوي/ الأدب النسائي فهناك من نشرن أعمالهن بأسماء مستعارة، «خلافا للكاتبات الغربيات اللواتي استمتن في الدفاع عن

[1]– ينظر: حكيم دهيمي وفاروق سلطاني: الرواية النسوية مرجعيات التأسيس بين خصوصية الإبداع وتشكيل الهوية، مجلة فصول، المجلد 3/ 26/ ع 2018/103، مصر، ص 318.

[2] ينظر: عبد النور إدريس: النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص 24.

المصطلح لتحقيق خصوصيتهن وتأكيدها، فنجد مثلا: "غادة السمان" في مواقع كثيرة من كتاب "القبيلة تستوجب القتيلة" رفضها القاطع لثنائية الأدب النسائي والأدب الرجالي إحقاقا لـ: الفكر الذي لا أعضاء ذكورة أو أنوثة له، وفي صفحات كثيرة من الكتاب ذاته تشبه سؤال الناس عن الأدب النسائي بالسؤال البيولوجي الوجودي الذي لا يزال يتملك العقلية العربية وهو من بقايا (الوأد) في الذاكرة الاجتماعية العربية إذ يقف مجتمع كامل (تغذيه ثقافة ذكورية راسخة) على عتبات بيت يؤوي مولودا جديدا، وهو يردد سؤاله الأزلي: بنت أم ولد؟ لذلك تسخر من (الأدب النسائي) كما تسخر من هذا السؤال الذكوري، وتدعو إلى تصنيف جديد على أساس الأدب واللاأدب، الأديب وغير الأديب: حينما يولد العمل الأدبي لا نسأل ولد أم بنت، وإنما نسأل مبدع أم غير مبدع "[1]

يحيل هذا النص على فكرة الجنوسة أو الفارق البيولوجي والفيزيولوجي بين الذكر والأنثى (فحولية الذكر وهامشية الأنثى)، المبني على التمايز والتفاوت بينهما، وهي فوارق مختلفة ومصطنعة من قبل المجتمعات، وهي النقطة الأساس التي انطلق منها الأدب النسوي، فكلمة جندر (Gender)، لفظة أمريكية تقابلها بالفرنسية كلمة (genre)، والمصطلح يتمثل، أساسا، في تكريس وعي التمايز بين الانتماء البيولوجي الجنسي للشخص، وبين هويته كامرأة أو كرجل.

وبناء على هذا الطرح «رفضت "سيمون دوبوفوار" (Simone de Beauvoir) هذه الفوارق البيولوجية قطعا، واعترضت على فكرة الأنوثة من الأصل، إذ ترى أن المجتمع هو الذي وضع

[1] -يوسف وغليسي: خطاب التانيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة ،2008، ص20.

المرأة في خانة الأنوثة، بدل نوع آخر»[1] من هنا قالت قولتها المشهورة: «إن المرأة لا تولد امرأة، ولكنها تصبح ما هي عليه»[2].

إضافة إلى رأي "غادة السمان"، وبحجة أكثر عقلانية، تعلن "أحلام مستغانمي" رفضها لتصنيف (الأدب النسوي/ الأدب النسائي) قائلة: «أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة ...فأنا امرأة تكتب بذاكرة رجل، وأعد كاتبة رجالية، في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين؛ لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة أو عن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية، من خلال هذا الذي يكتبه فقط»[3].

في الطرح نفسه، الذي تبنته أحلام مستغانمي والذي ينفي خصوصية الأنثى عن النص إذ لا فرق بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، يقول نزار قباني عن روايتها ذاكرة الجسد: «النص الذي رأيته يشبهني إلى درجة التطابق...ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر... لما ترددت لحظة واحدة»[4]. لكن، بمقابل هذا الرأي نجد الباحثة والشاعرة الفلسطينية "زليخة أبو ريشة" تبدي رأيا آخر مخالفا لما سبق، فتقول: «وقد غرقت في قيم إيديولوجية الذكورة متفوقة على أستاذها نزار، فالرجولة لديها ليست سوى الفحولة من جهة، والتعالي على المشاعر الإنسانية، واعتبار البكاء ضعفا...ومن هنا فلعلي لا أكون مغالية إن زعمت أن قلم أحلام يعاني من عقدة عداء النساء»[5] وبالتالي فعند الحديث عن الأدب النسوي وخصوصيته عادة ما يهتم النقاد بالمضمون على حساب الجانب الشكلي.

---

[1]– جميل حمداوي: الكتابة النسائية في ضوء المقاربة **الجندرية**، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط1، 2020، ص 09.

[2]– Simone de Beavoir : Le deuxiéme Sexe II, Impression Société Nouvelle Firmin – Didot, Le 29 Septembre 1994, folio essais, p 01

[3]– (On ne nait pas femme : on le devient).

[4]– عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص 06.

[5] -المرجع نفسه :06.

ومن جهة أخرى، تسجل "زهور كرام" رأيها عن الكتابة النسوية في كتابها "السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب" فتقول: «الإبداع عند المرأة يفهم، إذن، باعتباره واجهة تحررية من التصورات الجاهزة، وينظر إليه على أساس أنه مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة، كما أنه صيغة من صيغ الحوار مع حمولات الذاكرة العربية»[1] وهذا يعني أن الناقدة –كرام– أرادت أن تسائل المصطلح –الأدب النسوي– ضمن إطار ثقافة المجتمع العربي وذاكرته الشعبية الذي ساهم في إنتاج علاقات يسودها قانون التابع والمتبوع، وهذا الذي يفسره تصور الفيلسوف العربي، "ابن رشد" الذي يقول: «إن حالتنا الاجتماعية تتطلب أن لا نطيح بكل ما يعود علينا بمنافع المرأة، فهي في الظاهر صالحة للعمل والحضانة فقط، وما ذلك إلا أن حالة العبودية التي أنشأنا عليها نساءنا أتلفت مواهبها العظيمة وقضت على مواهبها العقلية»[2] وبالتالي ففلسفة التمايز والتقسيم والتفوق والدونية هي خطيئة كبرى صنعها التاريخ وصدقها الآخر – الرجل..

وفي رؤية أخرى، تقارب رأي زهور كرام، نجد "يمنى العيد" تقر: «بوجود خصوصية تميز كتابة المرأة، إلا أنها خصوصية غير طبيعية، أي أنها ليست ثابتة، بل هي نتاج ظروف اجتماعية داخل بيئة معينة، وفي ظروف تاريخية خاصة، فهي، إذن، ليست خصوصية فنية، بل إنها تتغير حسب المكان والزمان؛ لتتقوقع في كل الحالات داخل عالم المرأة الصغير الذي لا يتجاوز همومها الذاتية إلى الهم الإنساني بشكل أعمق»[3]، وهو ما يؤكد خصوصية أدب المرأة المؤقت، الذي يزول بزوال هموم ومشاكل المجتمع، والذي نرى من المستحيل حصوله؛ لأن طبيعة الانسان تميل إلى الاختلاف الذي يولد الصدام والصراع بالضرورة، منذ الأزل إلى

[1]– زهور كرام: السرد النسائي العربي مقارب في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع– المدارس–الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 34.

[2]– المرجع نفسه: ص 18.

[3]– سعيدة بن بوزة: سوسيولوجية الكتابة النسوية، النقد السوسيولوجي–وقائع الملتقى الدولي الاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر 006، منشورات المركز الجامعي 6 خنشلة، 2007، ص 370.

الأبد، وإن قلنا غير ذلك، فنحن نتنافى والطبيعة البشرية، وبالتالي فلن تزول أشكال القهر الاجتماعي.

في وجهة نظر أخرى مخالفة للآراء السابقة، نجد هناك من تبنى مصطلح الأدب الأنثوي كبديل عن مصطلح الأدب النسوي، فالدكتورة "زهرة الجلاصي" تؤكد على التعارض بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى «إذ إن مصطلح النص الأنثوي/ الأدب الأنثوي: يعرف بنفسه استنادا إلى آليات الاختلاف لا الحيز، وهو في غنى عن المقالة التقليدية مؤنث/ مذكر بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع النص المؤنث ليس النص النسائي؛ ففي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث، الذي نتراضى عليه، إلى الاشتغال في مجال أرحب؛ مما يخول له تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع، احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع»[1].

لعل مصطلح الأدب الأنثوي نجد فيه بعض اللبس؛ ذلك أن (الأنثى) لفظ يدل على الرقة واللطافة والاستسلام والخضوع، وهو ما يتعارض مع المبادئ الأساسية للأدب النسوي، الذي ينادي بالرفض والتمرد على السائد من الأحكام الموروثة، وإذا أخضعنا تصنيف الأدب على أساس الجنس (أدب رجالي ذكوري) و(أدب أنثوي)، فإننا نحصر الأدب في الفئوية؛ وهذا الذي يخرج الأدب عن معناه العام، يضاف إلى ذلك أن لفظة (أنثى) تقترب إلى الإغراء وجذب الرجل، الأمر الذي تبتعد عنه النسوة كل البعد، فتضع حدودا بين المرأة والرجل.

تذبذب مصطلح الأدب النسوي بين الرفض والقبول والتحفظ، إذ نجد "سهام بيومي" ترفض تسمية الأدب النسوي، وترى فيه مجرد وسيلة يستعملها الذكر ليغر بها المرأة، بالإضافة إلى أنه يحمل اعترافا ضمنيا بأن الأدب الرجالي هو السائد، وما على المرأة إلا أن تنتج أدبا آخر

[1]– مفيد نجم: الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ج 57، م 15، رجب 1426هـ، سبتمبر 2005، ص 166.

لمواجهته[1]. تقول "نجوى بركات" معبرة عن الظلم الذي تعيشه المبدعة المرأة التي حصرت في مجال ضيق يكبت قدراتها الإبداعية: «شاخت ثورتي الجميلة، وتحولت إلى مؤسسة، إلى فخ، قالوا لي: اكتبي، ولكن لا تتطاولي على ما يتعداك ويتجاوز حدود جنسك اللطيف، لك الأدب النسائي فارتعي فيه ما شئت، دروب النضال ما زالت طويلة وقرون القهر لم تول كما كنت تأملين»[2].

يفهم من هذا أنها ترفض تسمية الأدب النسائي وترى فيه نوعا من أنواع القهر الفكري الذي يقيد حريتها من جديد، على اعتبار أنه يكرس التمييز الذي ما فتئت المرأة تناضل من أجل إلغائه.

في الصدد نفسه تقول الكاتبة "ليلى الأحيدب": «فأنا امرأة مبدعة لا يضيرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية؛ لأنني ببساطة لست رجلا، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر، فيقال، مثلا، كتابات رجالية أو أدب رجالي»[3].

ما نراه أن الاعتراف بوجود أدب نسائي، في حد ذاته، إنجاز ودليل على أن المرأة أثبتت نفسها في ساحة الإبداع الأدبي بقوة، وفيه تخليص لها من كل نظرة سلبية أو دونية أو احتقار، بل هو اعتراف حقيقي بقدراتها الفنية المتميزة.

إن الزمن الإبداعي يمنح المرأة فرصة لتجسد ملامح الذات النسوية، ولتفرض حضورها وكينونتها، ولتفجر رغباتها المكبوتة؛ فكتابة المرأة الآن –دون شك–ثورة وتمرد وصراع مع الذات، ثم صراع مع العالم المحيط بها، وبالتالي، كرست بقاءها، وفرضت مرحلة أخرى مختلفة، تبعا للحساسية الجديدة المتولدة عن الرؤية النسوية، كعنصر فعال دونما حاجة إلى التخفي أو المراوغة.

---

[1]– ينظر: سهام بيومي: الأدب النسائي حجاب لعزلة المرأة، مجلة الكاتبة، ع2، يناير 1994، ص 37.

[2]– فيروز بوخالفة: لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي" رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحا لخضر باتنة، 2012/ 2013، ص 12.

[3]– زهور كرام: السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 95.

كما لا يفوتنا أن نشير إلى رأي "بوشوشة بن جمعة" الذي يقول: «الحال أن التمييز بين أدب نسائي وأدب رجالي على أساس الجنس مرفوض من قبل جل من كتب في الموضوع، فلا معنى لقولنا إن هذه الرواية أو تلك نسائية لمجرد أن مؤلفتها امرأة، إذ ليس من المناسب أن نصنف الأدب على أساس الذكورة والأنوثة إلا إذا اقتنعنا بوجود ما يبرر إفراد الأدب النسائي بالنظر والدرس»[1] ويبقى التمايز مرتبطا بالخلق والإبداع لا الفروقات البيولوجية.

ومن خلال الآراء التي استقيناها لبعض النقاد والأدباء، نستنتج أن مصطلح الأدب النسوي واجه إشكالية نقدية، وهي فوضى التسمية، بحيث توزع التعاطي معه بين الرفض والقبول أحيانا، والتحفظ أحيانا أخرى، ولكل ناقد حجته منطلقا في ذلك من مرجعية أيديولوجية معينة، فبعضهم ينفيه؛ لأن الأدب نتاج إنساني عام، ولا علاقة له بالتصنيف البيولوجي (ثنائية الرجل والمرأة)، والبعض الأخر يثبته؛ لأن للإبداع النسوي خصوصية مغايرة ، بشكل ما، عن سمات وخصائص الأدب الرجالي، وتبقى هذه المسألة جدلية مفتوحة إلى يومنا هذا، والسبب في ذلك عدم تشريح المصطلح والعودة به إلى أصله في البيئة الغربية.

إذا يمكن القول، إن الكتابة النسوية لا ترتبط بالمفهوم السطحي البسيط الذي يُخضع الأدب للثنائية الضدية (رجل، امرأة)، بل يتعداه إلى أعمق من ذلك، فالأدب النسوي رؤية ومشروع وكذا فعل قائم على استرجاع الكينونة، وتحقيق الذات وإثبات الوجود على مستوى كبير من الإدراك والنضج والشاعرية في كثير مما تكتبه الروائيات، بنكهة مغايرة وبلغة خاصة وبأفكار تنويرية مستقاة من المجتمع، بهدف النهوض والتغيير، فالذي يتجرع المعاناة أجدر وأحق بالدفاع عن أفكاره أكثر ممن يصفها دون أن يعايشها.

وأخيرا، فقد استطاعت الحركة الإبداعية النسوية العربية خاصة في السنوات الأخيرة أن تفرز نصوصا في منتهى البراعة الفنية، مما أوجد لها مكانا وبجدارة، ضمن الفنون المعاصرة الأخرى، وأكدت تجربتها لتكون بذلك معلما بارزا مستقلا في تاريخ الأدب، وأثبتت –المرأة–أنها

[1] -بن جمعة بوشوشة :الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1،2009، ص14.

قادرة على تناول الموضوعات الاجتماعية والسياسية ومناقشتها في ضوء تصور الروائية وفهمها لها بنظرة وبأفكار وبمشاعر مختلفة عن الآخر الرجل.

ثانيا: كرونولوجيا الرواية النسوية العربية المعاصرة:

«ظل السرد العربي نمطا، محافظا على الأنساق والمواضيع السوسيوثقافية المليئة بالهيمنة الذكورية المتحيزة لثنائية (الإله/ الرجل) والمقصية للمرأة، عصيا على المساءلة والكشف، رافضا لكل محاولات تغييره أو تجاوز رتابته، وفق منظومة ثقافية سردية عربية قتلت الإبداع النسوي ورفضته في بداياته، حتى مضى حين من الدهر، وأضحت الرواية الجنس الأدبي الأكثر انتشارا وإقبالا، ولأن المرأة تعشق السرد وسرد أحزانها وآلامها بالتحديد فقد تألقت وتأنقت كثيرا، وهي ترتفع كل يوم عن الآخر وتصعد إلى درجات سلم الإبداع السردي لغة وتعبيرا، عواطف وأحاسيس، طرحا وفكرا... حيث تفاعلت مع الواقع الوجودي الكلي عامة، ومع واقعها بالأخص، وراحت تجذب الأفكار، وتستوحي الإلهام من مختلف الثقافات والحضارات التي عظمتها أو همشتها، وأخيرا تخلت عن حيائها اللغوي وخجلها الأنثوي، وانطلقت في عالمها السردي الإبداعي».[1]

والمتأمل في رحلة الزمان، يدرك جيدا أن المرأة هي القاصة الأولى في التاريخ البشري، والقصص التي ترويها الجدات والأمهات خير دليل على ذلك، فمنها اكتسب المجتمع طريقة السرد المحملة بمعاني الحب، التضحية، العدالة، الصدق...، إذ لم تكن المرأة غريبة عن السرد، بل كانت ساردة بامتياز منذ القديم قبل حتى أن يظهر فن الرواية كجنس أدبي مكتمل قائم بذاته... بحيث يحضرنا اسم الساردة شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة، فهي لم تكن ساردة وفقط، بل كانت تتحايل على الرجل بطريقة النص السردي المفتوح الذي يجعل المتلقي في حالة ترقب لمعرفة تتمة الأحداث، وبالتالي أظهرت لشهريار أنها ليست دون الرجل في

[1]– سوسن أبرادشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبداياته في الوطن العربي، مجلة إحالات، ع 03، جوان 2019، ص 234.

الفعل السردي، ويتوالى الحكي والسرد إلى أن ظهرت الرواية النسوية كفن جديد بتسميته المعروفة.

يعتبر القرن العشرون وما تلاه فضاء عصريا جديدا يتسم بمظاهر الحداثة والتحول والتغيير، إذ تجاوز العصر الكلاسيكي الذي يتسم بتلك الترسبات التي تحجرت في ذهنية الإنسان العربي ونظرته الأحادية المنغلقة، فذلك العصر قد ولى، وحل محله عصر جديد مشكل لإفرازات مغايرة، مواكب للتحولات المتسارعة التي تمس المجتمع وثقافته وقضاياه الفكرية والسياسية والأيديولوجية...[1]

وإذا كان الشعر هو ديوان العرب في وقت مضى، فإن الرواية هي ديوان العرب في الوقت الراهن؛ لما لها من قدرة على احتواء هموم المجتمع ومشاكله، ورؤى البشر واختلافاتهم وتصوراتهم وآفاقهم.

ولعل للرواية حضورا قويا ومنزلة سامية في الساحة الأدبية المعاصرة، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية، في أبسط صورها وأعقد تجلياتها، فحملت بذلك انفعالات وانشغالات ومشاعر، وكذا أحاسيس الإنسان العربي المعاصر، فخاضت مغامرة جريئة في تطوير بنياتها السردية والأسلوبية، واقترحت لغة تتجاوز اللغة النمطية ومضامين مستحدثة تسعى لكسر السائد والمألوف، وهذه المدارات هي التي منحتها شرعية الحصول على ميزة أدب العرب الحديث.

وقد عرفت الكتابة النسوية عدة أقلام في الساحة الأدبية، أمدت اللغة بحياة تمتد في التاريخ والذاكرة، فأسست بذلك حقلا اجتماعيا وأدبيا، تجتمع فيه أصول الكتابة بصور مختلفة، حاولت فيه المرأة إثبات وجودها أمام الرجل الذي هم بجعلها احدى الموضوعات الآسرة لكتاباته، محملا إياها بأحداث وأقوال وصفات تجعلها المحرك الأساسي في الرواية لكنها أداة تعمل تحت

[1]– ينظر: الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 06.

سيطرته فتأتمر بأوامره وتنتهي بنواهيه، وتسعى لتحقيق رغباته وإسعاده، فكانت المرأة ملاذا للرجل يعيش فيها حياته ويرى ذاته.[1]

هكذا وجدت المرأة حاملة لغتها على جسد قلمها معبرة عن أنوثتها جاعلة نفسها محور الوصف والتعبير، فهي ليست الأداة بل هي الغاية والمنتهى.

وإذا كانت الحركات النسوية في الوطن العربي قد نشطت منذ النصف الثاني من القرن الفائت، وزادت اتصالاتها بالحركات الغربية، فإنها وعت مدى اختلافها عن تلك الحركات فتعلقت بمجتمعاتها، وأصبحت مهمة هذه الحركات النسوية في العالم العربي إعادة إرساء مبادئ النسوية العربية بأسلوب يبعدها عن بيئتها الغربية ويكيفها مع الظروف المحلية «تشير إلين فلايشمان إلى أن مهمة النسويين في الشرق يمكن إجمالها في إعادة تعريف الحركة النسوية بما يتلاءم مع متطلبات تلك المجتمعات والتحديات التي تواجهها وإعادة بحث تاريخ النسوية، من أجل التسليم بأن الحركة النسوية قد وجدت بعدة أشكال»[2].

ومن هذا المنطلق، شهدت الكتابة الروائية النسوية تحولات كبيرة في منتصف القرن 20 وما يليه في الموضوعات التي تناولتها، فأخذت الكتابات سمة الصراحة والقوة على كل الممارسات التي تقيد حركة المرأة، فبدأت تتلمس خطواتها نحو التحرر فتأثرت –إضافة إلى الاحتكاك بالغرب– بالظروف السياسية والاجتماعية والدعوات التحررية التي نادى بها نخبة من المثقفين أمثال: قاسم أمين رفاعة رافعة الطهطاوي، الزهاوي... وغيرهم، مما أدى إلى حراك نسوي؛ فبدأت الانتفاضة النسوية، وهبت المرأة العربية معلنة ثورتها ورفضها واقع مجتمعها، وانتقل عقل المرأة من تدبير المنزل إلى وعي الوجود ومعرفة الحياة ومحاولة تغيير المفاهيم التي تختزل المرأة في كونها ربة بيت؛ فتحدت ذلك واستطاعت إظهار تفوقها في جميع المجالات من بينها الوسط الأدبي.

---

[1]– ينظر: محمد سرير: مستويات الإبداع في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ملتقى دولي الكتابة النسوية التلقي الخطاب والتمثلات، الجزائر، 18 و19 نوفمبر 2006، ص 247.

[2]– زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص41.

لم تكن الكتابة النسوية الروائية بمستوى شاكلتها كتابة الروائيين الرجال فكان إسهامها مرتبطا بحجم هذا الفن وتطوره في كل بلد عربي «فإن كان موجودا ومتطورا في بلد ما كان الإنتاج النسوي موجودا ومتطورا أيضا، وإن بنسبة أقل، نظرا للعوائق الاجتماعية التي تواجه المرأة، فلم يكن من السهل أن تمسك قلما وتكتب رواية تودعها تجربتها الحياتية، وما تفكر به، في ظل مجتمع محافظ، قد يسقط ما تقوله روايتها على حياتها الخاصة، فيجرمها بسببها، وينزع عنها حمايته لها، هذا من جهة أما من جهة أخرى، فإن كتابة رواية تحتاج بالإضافة إلى الموهبة والثقافة الواسعة، تجربة غنية تتعرف من خلالها على مجتمعها بعمق، وهذا ما لم يتوفر عند الغالبية من المبدعات اللواتي عشن في بيئة أسرية ضيقة وبيئة عملهن الوظيفي، إن كن من العاملات»[1].

لعل هذه الأسباب وأخرى جعلت الرواية النسوية العربية تتأخر في ظهورها بالشكل الذي هي عليه الآن من نضج وإدراك ووعي.

تراوحت الروايات النسوية العربية بين القوة والضعف، وبين الشهرة وعدمها، وبين العمق والسطحية في تناول القضايا الإنسانية على تشعبها، وبين سذاجة الطرح وأحاديته، فهناك رواية تشيّد بناء شاهقا باسقا لمنظومة الحياة؛ فتعيد تشكيلها في هيئة خالصة حرة من الجمال التكويني والتفصيلي، وهناك من يعيد التقاط مشاهد من الحياة كمصور فوتوغرافي.[2]

بين هذا وذاك، نجد أن بدايات الرواية النسوية العربية ارتبطت بالتطور الحاصل مع نضال المرأة وما تتبناه الحركات النسوية التي «بدأت مطالبها بسيطة ومحدودة، تتعلق بتعليم المرأة وتحقيق قدر من الاحترام والحقوق، ثم سارت نحو المطالبة بالمساواة الجزئية ثم المساواة المطلقة، لا سيما ما يتعلق بالتشريعات والقوانين، ولم تكن كتابات المرأة في منأى عن المعترك

[1]– إيمان القاضي: الرواية النسوية السورية في سبعة عقود، مجلة أدبية فكرية إلكترونية الكلمة، www.ilkalimah.ne 19/12/2022.

[2]– ينظر: مروي فتحي منصور: نظرة على تجربة الفن الروائي النسوي العربي، منبر حر للثقافة والفكر والأدب مجلة الكترونية، الثلاثاء كانون الثاني 2021 www.dinanalarab.com

النضالي لهذه الحركات، بل ارتبطت بها وسايرت تطورها، فقد بدأت بعد الحرب العالمية الأولى وبداية النهضة مشاركة للرجل، ولم يكن رهان المرأة حينذاك الاختلاف عن السائد/ كتابة الرجل، وإنما اقتصر همها على إثبات وجودها وقدرتها على الكتابة؛ لذلك سايرت الرجل في كتاباته، وتمثلت الأساليب المعروفة حينها»[1].

إن المتتبع لكرونولوجيا الرواية النسوية العربية يجدها قد بدأت متأثرة بالأدب النسوي الغربي، فالمرأة الغربية هي الشاقة لطريقها مطالبة لحقوقها في التاريخ الحديث، والسعي من جهة نظرها إلى تحقيق المساواة بينها وبين الجنس الآخر، «فالحركة النسوية في بادئ الأمر ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، إذ انتشرت حركات المطالبة بالمساواة بين الجنسين في التعليم والعمل وفي الفرص الصحية والمشاركة السياسية، ومن ثم اتسعت مظاهر هذه الحركة لتصل إلى أروبا، وتحديدا فرنسا، والتي ظهرت جليا في الجملة التي قادتها الفيلسوفة الفرنسية سيمون دوبوفوار "Simone de Beauvoir" من خلال كتابها "الجنس الثاني"، إذ برزت من خلاله انحرافات أيديولوجية طالبت بالمساواة المطلقة بين الرجل والمرأة»[2].

وهنا تجدر الإشارة إلى بعض الأسماء النسوية المبدعة التي كان لها السبق في تأسيس الرواية النسوية العربية وانطلاقها، بحيث تعتبر منطقة الشام منبت هذه الأقلام السردية إضافة إلى مصر والعراق، منها: «زينب فواز، لبيبة هاشم، فريدة عطايا، وداد السكاكيني، لطيفة الزيات، لبيبة ميخائيل صوايا، زينب محمد، عائشة التيمورية، صبرينة محمد، هند سلامة، فتيحة محمود الباتع، وغيرهن...»[3] من هنا أخذت الرواية النسوية منحى مغايرا جريئا وصادما، خاصة مع ما جاءت به ليلى بعلبكي في روايتها "أنا أحيا" وكوليت خوري في روايتها "أيام معه"، وكانت هذه الأعمال ثورة داخل المجتمع ونقطة انطلاق لفتح آفاق السرد ورفع صوت

[1]– فوزية بوغنجور: الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 17/ 18م، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، جامعة أحمد بن بلة، وهران 2015/ 2016، ص 06.

[2]– زاوي محمد: المؤثرات الغربية في تشكيل صورة الرجل في الكتابة النسوية (عينات مختارة)، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، جامعة غرداية، 2021/ 2022، ص 24.

[3]– سوسن أبرادشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبدايته في الوطن العربي، ص 236.

التمرد أمام سلطة الذكر، وقد شكلت الأنثى فيها بؤرة العمل الإبداعي وعمود السرد، وبذلك مثلت هذه الكتابات منجزات نصية أثارت جدلا "ونقاشا واسعين"، يقول الناقد "صفوري محمد قاسم" في كتابه "دراسة في السرد النسوي الحديث": «لقد كشف السرد النسوي عن عناية المرأة بذاتها... حتى غدت الذات الأنثوية محور الكتابة النسوية، تلك الكتابة التي تموضع المرأة في مركز الكون؛ لتصبح هذه الذات، من وجهة نظر المرأة، كل الواقع المعيش، وعليه فقد انصرفت الكاتبة العربية المعاصرة إلى التعبير عما يجيش في نفسها من خواطر وأحلام، ومشاعر، ورغبات، حتى غدت هذه الأمور بؤرة الكتابة النسوية»[1].

أما عن الناقدة زهور كرام في كتابها "السرد النسائي العربي مقارنة في المفهوم والخطاب" فإنها ترى في رواية "أنا أحيا": «أنها تعد من الخطابات التأسيسية لسؤال موقع المرأة، وموقع انتقال ضميرها من موقع المفعول بها، إلى موقع الفاعلة، من المسرود لها إلى الساردة»[2] وهذا الذي يؤكد ما أشرنا إليه سابقا، أي فكرة التمركز حول الأنا المبدعة الفردية والتمرد على الوعي الذكوري، حتى نُعِت الأدب النسوي في هذه المرحلة بأدب الرفض، بحيث تعالت فيه صيحات مشحونة بالاحتجاج والثورة والتمرد على المفاهيم المغلوطة التي يحملها المجتمع عن جنس النساء المستمد من الأعراف، العادات والتقاليد، وقد لاقت هذه الأعمال استهجانا وجدلا كبيرين بعد صدورها في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، خاصة منها رواية "أنا أحيا"، ولكن بعد ذلك اعتزلت الروائية ليلى بعلبكي الكتابة بعد صدور رواية ثانية لها بعنوان "الآلهة الممسوخة".

وفي ثمانينيات القرن العشرين بلغ نشاط المرأة العربية في الساحة الأدبية أوجه –وأخص بالحديث الرواية دوما– فقد شهدت الساحة الأدبية أحداثا جمة رسخت أقدام المرأة المبدعة، منها ظهور العديد من المجلات الخاصة بالإبداع النسوي مثل مجلة "الكاتبة" الصادرة في

[1]– صفوري محمد قاسم: شعرية في السرد النسوي الحديث أطروحة لنيل درجة دكتور في الفلسفة، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، 2008، ص 270.

[2] -زهور كرام: السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ص115.

لندن عام 1994، كما ساهمت المرأة في إقامة دور نشر خاصة بها مثل "دار سعاد الصباح" للشاعرة الكويتية "سعاد الصباح"، ومنشورات غادة السمان 1977، وكذلك منشورات أحلام مستغانمي 2003، إضافة إلى إقامة دور نشر عربية خاصة بالإبداع النسوي، مثل دار النشر "نور" في القاهرة.[1]

أسهمت هذه الظروف في بروز كوكبة من الكاتبات اللواتي فتحن أفقا جديدا للكتابة، وأبدعن في فتح تجارب مغايرة لما يكتبه الرجل، تغوص في المحظورات بلمسة حداثية تمس المستويين الثيماتي والفني، وبأسلوب كفاحي يتميز بالتحدي والمقاومة، ولعل آليات الحداثة والتجريب هي التي ضمنت لهن تحقيق أهدافهن بأيسر الطرق، ومن الأسماء اللامعة نذكر: حنان الشيخ، غادة السمان، رضوى عاشور، عالية ممدوح، ليلى العثمان، هيفاء بيطار، ميرال الطحاوي، خناثة بنوتة، فاطمة المرنيسي، سحر خليفة، صوفي عبد الله، أمينة السعيد، إقبال بركة، أميمة الخميس، هند حجازي، رجاء عالم، زهور كرام...وغيرهن كثيرات.

فولدت بذلك الروائية عدة إبداعات ذات نزعة تغييرية إصلاحية وأحيانا انتقادية للواقع، وفق تصورات فنية –كما ذكرت–أو فلسفية أيديولوجية.

إن الحديث عن مراحل تطور الرواية النسوية في المشرق العربي–الذي أشرنا إليه آنفا– يستدعي، بالضرورة، ذكر بعض ملامحها في المغرب العربي، فالذي يلاحظ على الكاتبة المغاربية –عموما– التفاتها إلى ظاهرة الإبداع النسوي خاصة –الرواية– لما يمتلكه من إشكالية جدلية في الأوساط الثقافية والأدبية العربية، ما فتئت –الرواية– كجنس أدبي يغري الكاتبات المغاربيات بالتجريب، وهن القادمات إليها من عوالم الشعر والقصة، خاصة القصيرة منها، هذا الانتقال الذي يعلل تنامي الإنتاج الروائي النسوي المغاربي، بالأخص منذ فترة التسعينات

[1]– للاستفادة ينظر: محمد قاسم صفوري: شعرية السرد النسوي العربي الحديث الصفحة 79 وما بعدها.

من القرن الماضي إلى اليوم. إلا أن هذا التراكم في الإنتاج كان متفاوتا من حيث النسبة من بلد إلى آخر.[1]

شهدت الرواية المغاربية، كما نظيرتها الرواية النسوية في المشرق، تحولات عدة، خاصة بعد مرحلة الاستقلال، بحيث خلخلت نفسياتها وتطلعاتها وأنماط عيشها، مما يجعل الأنماط التقليدية في كتابة الرواية غير قادرة على استيعاب هذا الواقع، ولعل هذا التحول والوعي في البحث ناجمان عن تأثر نقاد المغرب العربي بالمستجدات النقدية الغربية المعاصرة، خاصة النقد الفرنسي؛ مما جعل كتاب الرواية في المغرب العربي يسلكون نهجا جديدا؛ وبالتالي فالروايات التي يبدعها هؤلاء تكون نتاج ذاكرة سردية عربية مشرقية وغربية أوروبية، كان لها دورها الفاعل في بلورة معالمها وتحقيق تحولاتها البنيوية والدلالية.[2] فالرواية المغاربية بخاصة والرواية النسوية العربية بعامة، نشأت في أعقاب بحث المرأة عن مكانتها ومحاولتها فرض ذاتها وإيمانها المطلق بنفسها وبقدرتها على التغيير.

تعددت أسئلة المتن الحكائي وتنوعت في الرواية النسوية المغاربية، فتراوحت بين ما هو ذاتي وما هو جمعي، بين الخاص والعام، وجاءت المدونة النسوية المغاربية فسيفساء، فراحت المبدعة تحكي تفاصيل حياتها، آلامها وآمالها، أحزانها وأفراحها، وما لا تستطيع الأخريات البوح به، وتجرأت وكتبت في الممنوع والمحظور «ولعل أول رواية نسوية مغاربية ظهرت سنة 1954 "الملكة خناثة" للمغربية "آمنة اللوه" ثم يليه نص "النار والاختيار" للمبدعة "خناثة بنونة" في 1967، فنص "غدا تتبدل الأرض" لفاطمة الراوي، الذي صدر عام 1968 في المغرب الأقصى، الأمر الذي منح الكاتبات المغربيات السبق في ارتياد مغامرة الكتابة، مقارنة بالدول المجاورة للمغرب»[3].

[1]– ينظر: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 09.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 114.

[3]– سوسن أبرادشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبداياته في الوطن العربي، ص 238.

ومن الروائيات المغربيات نذكر: آمنة اللوه، خناثة بنوتة، فاطمة الراوي، ليلى الحلو، ليلى أبو زيد، زهو كرام، أسمهان الزعيم...، أما في ليبيا فإن أول رواية نسوية كانت للكاتبة "مرضية النعاس" بعنوان "شيء في الخوف" والتي صدرت سنة 1972، لتليها الإصدارات ولكن بأزمنة متفاوتة ومتباعدة نوعا ما، مثل: رواية "المرأة التي استنطقت الطبيعة" لـ"ناديه العويتي" سنة 1983، ورواية "رجل لرواية واحدة" لفوزية شلابي في 1985، و"زرابيب العبيد" لنجوى بن شتوان سنة 2015، والتي رشحت لنيل جائزة البوكر لسنة 2016م وغيرها.[1] والملاحظ أن الرواية النسوية المغاربية لم تحقق تراكما يثبت وجودها الفعلي إلا مع مطلع الثمانينات في المغرب وليبيا وتونس، ومطلع التسعينات في الجزائر.

أما في تونس فيبدو أن القرار السياسي الذي اتخذه بورقيبة* بتحرير المرأة التونسية وجعلها الأكثر حرية في الوطن العربي لم يكن كافيا لنشهد طفرة في الإبداع الروائي النسوي كما في المغرب، فما زالت الأسماء النسوية الروائية محدودة، لعل أبرز هذه الأسماء هي: عروسيه النالوتي، أمال مختار، مسعودة بوبكر. أما عن موريتانيا فهي على عكس المغرب تمثل القطر المغاربي الوحيد الذي لم تبرز فيه أي روائية إلى وقتنا هذا على حد ما وصلنا إليه خلال بحثنا هذا.[2]

تمثل الرواية النسوية في الجزائر جنسا أدبيا مستحدثا في خارطة الإبداع الروائي الجزائري، حاولت فيه المبدعة المرأة التعبير عن هواجسها وشواغلها الذاتية والموضوعية، من أجل التحرر من مختلف أشكال الإلغاء والإقصاء، الذي صنعته العادات والتقاليد، وقبله الاستعمار الفرنسي الذي ركز على تجهيل الشعب وفصله عن مقوماته، بما في ذلك اللغة العربية، فنجد بعض

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 238.

* الحبيب بورقيبة: أول رئيس للجمهورية التونسية بعد إلغاء الملكية، تخرج من جماعة باريس عام 1927 وعاد إلى تونس لممارسة المحاماة، في أوائل 30 (الثلاثينات) من القرن الماضي، انخرط في السياسة، نشأ كشخصية رئيسية في حركة الاستقلال، وسب تورطه في أعمال الشغب نفي إلى مرسيليا. توفي سنة 2000.

[2]– ينظر: بوغنجور فوزية: الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 17/ 18، ص 88.

الأقلام كتبت باللغة الفرنسية مثل: «آسيا جبار، مليكة مقدم، يامينة مشاكرة، أنيسة بومدين، ليلى صبار، ليلى مشنتل، رشيدة خوازم، نينا بوراوي، نسيمة طرفاية، فاطمة سعدي»[1].

وقد ظهرت في الجزائر أول رواية نسوية باللغة العربية سنة 1979م عنوانها "من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي"، وبعدها حققت الرواية الجزائرية النسوية انطلاقا وانتشارا مع أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، ربيعة جلطي، نشرت أعمالهن خارج الوطن – الجزائر–والذي يفسره أزمة النشر والمقروئية داخل الوطن، وبالتالي وجدت المرأة في الرواية ملاذا للتعبير عن صرخاتها ونضالاتها، فسعت إلى أن تشيد بفعل الكتابة عالما يسكنه وعيها، فخاضت معركة الانتماء وتثبيت الهوية.

المبحث الثالث: الرواية النسوية العربية المعاصرة – ثيمات أساسية:

رافقت الحداثة والتجريب الرواية النسوية العربية المعاصرة، فكان لها أن تحدد ملامح الاختلاف من خلال التمرد على الأنماط السردية التقليدية، وقد حققت بذلك إضافة جادة للمشروع الروائي، من خلال التنويع في المضامين وابتكار طرق وأساليب جديدة، فضلا عن استعمالها لتقنيات فنية وثيمات أساسية كبرى، يختلف ترددها من كاتبة لأخرى، لتترك بصمة ولتضع تألقا في مجال الرواية بطريقة حداثوية، لتستمد رؤاها من النظام الاجتماعي الذي قيد حقوقها وحريتها، ومن النظام الذكوري الذي سيطر على جميع الميادين.

وفي هذا المبحث سنحاول الكشف عن أهم الثيمات الواضحة التي وسمت الرواية النسوية العربية المعاصرة والتي تسهم إلى حد كبير في تبيان الأبعاد الجمالية لها، إلى جانب إبراز رؤية المرأة للقضايا التي تخصها، وكذا علاقتها بالوسط الذي يحيط بها، سواء أكانت فكرية أم فلسفية – خاصة التي تثير جدلا (الموت، الحياة، الوجود...إلخ).

1-ثيمة الصراع بين الأنا والآخر (الذكورة والأنوثة)

[1]– حفناوي بعلى: الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وبهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2015، ص 12.

تقوم الرواية النسوية العربية المعاصرة على ثنائية أساسية ضدية، وهي الصراع بين الأنا والآخر، الأنا المرأة، والأخر (الرجل، الزوج، الأب، الأخ، العشيق)، الأنا التي تمثل الهامش والدونية، والآخر الذي يمثل المركز المسيطر، ويظهر ذلك في التسلط الأبوي البطريركي الذي يوجب خضوع الزوجة والأولاد لطاعته والامتثال لأوامره طاعة عمياء، كما تظهر أيضا في سيطرة الأخ على أخته، حتى لو كانت أكبر منه سنا وأرزن منه عقلا، هذه السيطرة هي تعبير عن النزعة الذكورية واستمرارها جيلا بعد جيل، وهي امتداد للتصور الوارد في التراث الشعبي العربي القديم، «والحقيقة أن موقع الذكور عند العرب في العائلة، والمجتمع والسلطة، ليس جديدا، فقد ارتبط دوما بمسألة القوة التي كانت حاجة أساسية اقتضتها ظروف المجتمع العربي في الصحارى والوهاد، حيث كانت المحافظة والدفاع عن الحمى والديار يتطلبان قوى عديدة كبيرة، وتماسكا شديدا، وعصبية قوية تقوم على رابطة الدم والقرابة؛ لذلك كانت الشجاعة والغلبة والغزو والمروءة هي القيم الأساسية السائدة في مجتمع الصحراء، والتي يقوم عليها التنظيم الاجتماعي بالدرجة الأولى؛ ولهذا أصبحت القوة الذكورية معيارا في التراتبية القبلية والعشائرية، وحتى العائلية، في سلم السلطة الاجتماعية والسياسية، ومن خلال تلك القيم والأعراف تعززت مكانة الذكور في العائلة، ودعمت في الوقت ذاته مفهوما موحدا للعائلة يتميز بكونه أبوي النسب»[1].

هذه الأعراف والتقاليد كرست القيمة الأبوية وحددت مكانة كل من الرجل والمرأة ودورهما في العائلة والمجتمع، وفي الوقت نفسه فرضت على المرأة أيديولوجيا تقوم على عدم المساواة بين الجنسين، وجعلت من المرأة إما آلة إنتاج وزوجة مطيعة لا تناقش ولا ترفض لزوجها طلبا، وإما جسدا أنثويا وأداة للإغراء والغواية، وهو ما يدفع إلى تضخيم الذكورة وتبخيس الأنوثة.

[1]– إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، لبنان، ط1، 2003، ص 321.

وهذا الذي يفسره أيضا قلة إبداع المرأة العربية منذ الجاهلية وحتى عصر النهضة عدا بعض الأسماء*، يقول "محمد عناني" في هذا السياق: «والمرأة التي يقدمها التراث إلينا مخلوق صامت، جمع إلى حسنه سحرا وغموضا وبعدا عن عالم الناس، فأما الصمت فمصدره أمران: أولهما الحاجة إلى الكلام؛ لأن الكلام جهد لا غناء فيه من جانب كائن لا يتوقع أحد أن يفيض فمه بلآلئ الحكمة، وثانيهما لأن الصمت يساهم في جو الغموض الذي يفترضه المجتمع في المرأة، ولذلك فنحن لا نسمع المرأة في الأدب العربي القديم إلا حين تتقدم في السن ويزول خطر الغموض: فأصوات النساء في هذا الأدب خافتة، بعيدة، واهنة، لا علاقة لها بأصواتهن التي تملأ علينا حياتنا الواقعية ليلا ونهارا»[1]، وهذا الذي يبرر إقصاء المرأة في جميع المجالات، فهو لا يرى في كلامها حكمة، كما أنه يسعى إلى التستر عليها خوفا على جمالها من عيون الناس، وبالتالي لو أتيحت لها الفرصة للتعبير، لبرز اسمها منافسا للرجل أو ربما تجاوزته، وهذا الذي يؤكد الصراع بين الذكر والأنثى منذ الأزل.

في ظل هذا الوضع صارت المرأة الكاتبة تؤسس لهوية جديدة عبر الكتابة، لفرض حضورها ولخلخلة الواقع الذكوري والعمل على المساواة الجذرية، فما عاد «الرجل هو المتكلم عنها والمتصفح في حقيقتها وصفاتها كما فعل على مدى قرون متوالية، ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهد عن إفصاحها بواسطة القلم، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية»[2] فجاءت النصوص النسوية للاحتفاء بالمرأة ورصد تمثلات معاناتها في ظل مفاهيم وعادات موروثة تحتقر الأنا وتقيدها وتعلي من شأن الآخر.

---

* – تشير الدراسات إلى وجود عدد من الشاعرات في العصر الجاهلي عددهن إلى 60 شاعرة منهن: تماضر بنت عمر وبن الشريد السلمية الملقبة بالخنساء، جليلة بنت مرة الشيبانية، دخنتوس بنت لقيط الدرامية، وزرقاء اليمامة، والسلكة أم السليك، وليلى بنت لكيز بن مرة المعروفة بليلى العفيفة وقصيدتها المشهور ليت للبراق عينا، وغيرهن «أنظر: رغداء ماريديني: شواعر الجاهلية–دراسة نقدية، ص 18»

[1] – محمد عناني: الأدب والحياة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، دط، ص 225.

[2] – عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص 08.

يقوم العالم على مبدأ الثنائيات، ومنذ أمد بعيد طرحت ثنائية الأنا والآخر كإشكالية من إشكاليات الوجود الإنساني على وجه المعمورة، وكقضية من القضايا الشائكة أو المستعصية الفهم، صعبة الاستيعاب، لعدم ثبوتها وتغيرها المستمر عبر الزمن، فلطالما كانت علاقة الأنا بالأخر متعددة الأوجه لا يمكن حصرها ضمن خانة واحدة، إذ يمكن أن تتخذ هذه العلاقة شكل الصداقة أو العداوة أو التعايش أو الغربة أو العزلة.[1]

ولما كان الآخر مختلفا عن الأنا، و الأنا أنانية بطبيعتها تحاول على الدوام فرض نفسها وسيطرتها عليه، فإنها تشعر بأن هذا الآخر المختلف يهدد وجودها وكينونتها، وقد أثبت التاريخ الإنساني أن الذات غالبا ما تكون مولعة بالآخر، منبهرة به وتابعة إليه إذا ما كان أقوى منها وأغلب، فتظهر الذات حينها استسلامها ورضوخها لغالبها، تماما كرضوخ العبد للسيد، أما إذا كانت الذات متمردة قوية، فإنها بالضرورة تتخذ موقف الند المضاهي للآخر المنافس لها، من أجل إثبات السيطرة والتفوق عليه، ولا يأتي ذلك إلا بصراعها معه، وكأن وجود أحدهما (الأنا/ الأخر) مقترن ومشروط باعتراف الآخر به، وهذا الذي حدث مع الذات المبدعة (المرأة) لتحد السيطرة الذكورية ولتعبر عن نفسها بنفسها، لا أن يكون وصيا عليه... ومن هنا ظهرت الكتابة النسوية لتمتد إلى يومنا هذا.[2]

نخلص إلى أن الاختلاف ضرورة حتمية، وسنة من سنن الله في خلقه، وأن فكرة مطالبة الأنا بالمساواة مع الآخر، في إطار الاختلاف المبني عل التعاون والتكامل (علاقة الزواج مثلا) كل يقوم بدوره حسب مقوماته الفكرية والجسدية أمر منطقي ومعقول، ولكن فكرة المغالاة في رفض الآخر –الرجل–رفضا تاما نوع من الصدام الذي يقطع الصلات الإنسانية، وفي الوقت نفسه ينافي تماما قوله تعالى: «إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا» سورة الحجرات الآية 13.

---

[1]– ينظر: سمير وطانية حطاب: دراسات الجسد الأنثوي– الآخر–السرد الثقافي، دار ضفاف للنشر الشارقة، بغداد، دط، 2018، ص 37

[2]– المرجع السابق، ص 38–39.

ويبقى الاختلاف قانونا وجوديا لا علاقة له بالقوة ولا بالعنف، وإنما هو رهان احترام خصوصية كل جنس، بعيدا عن أخلاقيات التسلط والإقصاء والذوبان في الآخر.

2-تمثلات الرؤية وسلطة الجسد الأنثوي:

حظيت ثيمة الجسد بمكانة هامة في الكتابات الإبداعية النسوية المعاصرة، فاستطاعت، إلى حد ما، التخلص من سلطة الرقيب التي مورست عليها لسنوات طوال، بحيث اقتحمت الروائية المعاصرة المسكوت عنه وكسرت الطابوهات، فأصبح الجسد بذلك مرتعا خصبا يلازم أغلب الروايات النسوية العربية.

ارتبط جسد المرأة في الرواية النسوية بصورتين: صورة الفضيلة أحيانا، وصورة الرذيلة أحيانا أخرى، ليغدو الجسد بتشكيلته الظاهرة أول عتبة للعبور من الجسد البراني الخارجي إلى الجسد الجواني الداخلي؛ ليفتح مجال التخييل «فيبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكل لموقع الرؤية في الرواية النسوية هوية، وتبدأ أسئلة الكتابة من خلال أسئلة الجسد الذي يشخص أكثر الأفعال المصاغة ذاتيا، والمشبعة بأحاسيس الجسد التي تمثل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النص، فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات»[1]؛ فتوظفه كطاقة للدلالة والترميز، أو كمولد لحركة التداعي والاستدعاء، ليشكل بذلك سياقا يحتمل دلالات شتى منفتحة على النص الإبداعي (التفجير الدلالي).

يعد الجسد وجودا وعلامة وثقافة، خاصة إذا تعلق الأمر بالجسد الأنثوي الذي ارتبط بالمقدس تارة وبالمدنس تارة أخرى، إذ يتخذ أنماطا وأشكالا، لا تكاد تخرج عن العادي والمألوف، وفي إطار التعاطي معه –الجسد– تظهر لنا ثنائية "الرجل والمرأة"، الرجل الذي يمتاز بصفات جسدية مرتبطة بالقوة والصلابة والخشونة، أما المرأة فتمتاز بالليونة والرقة والأنوثة «فالتأنيث، إذن، صفة للجسد تعرض له وتلابسه، ثم تزول عنه وتغادره، فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى، فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافيا، ولا تطلق هذه الصفة على أي امرأة،

[1]– الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى: ص 117.

ولا يقال هذه امرأة أنثى إلا للكاملة من النساء»[1]؛ ونتيجة لذلك انصب الاهتمام على جسد الأنثى الذي ارتبط بالجنس، كونه أداة للفتنة واللذة والإغراء لا أكثر «وقد نتج عن ذلك أن كانت المرأة رمزا لفلسفة استسلامية انهزامية، لا تملك من أمرها شيئا، وهي إن تحررت من قيود الرجل، إنما تتحرر فقط في فترتي الحيض والنفاس، إذ لا يطلبها ولا يرغب فيها لإشباع شهوته الجنسية، ولكنه للأسف تحرر مع وهن وضعف».[2]

ومن هنا اقترن –الجسد الأنثوي–مباشرة بالعنف وبالرذيلة وبالبغاء إذا كان خارج مؤسسة الزواج فالجسد من وجهة نظر ذكورية نابع من تفكير شبقي استغلالي دوني متحول من الملكية الفردية (للمرأة) إلى الملكية الجماعية (للرجل)، وتبقى رؤية الرجل للمرأة استعلائية متسلطة، فهو ينظر إليها على أنها وسيلة لإرضاء غرائزه الجسدية وفقط، بحيث لم تتخلص الثقافة العربية، منذ زمن بعيد، من اختزال صورة المرأة في جسد ينضح إغراء، والذي توافق والصورة النمطية التي تحصر دور المرأة في الإشباع الجنسي.

يقول في هذا السياق "عيسى برهومة": «وقد اصطبغت أكثر الصفات المحمودة في المرأة بمسحة جسدية بحتة، مما يفصح عن رؤى الثقافة للمرأة، فهذه الثقافات أرادت المرأة أما وزوجة ومعشوقة، ولا بد لها من مؤونة الجسد لتحقيق هذه الأدوار، وكأنها رهينة الإنجاب والإمتاع»[3] وهذا ما يوحي بأن المرأة لم تخلق لشيء سوى لإشباع رغبات الرجل، وهو ما أكده ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة" إذ يقول: «إنهن متفرغات البال من كل شيء إلا من الجماع ودواعيه والغزل وأسبابه والتآلف ووجوهه لا شغل لهن غيره ولا خلقن لسواه»[4].

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 59.

[2]– سمير الخليل، وطانية حطاب: دراسات ثقافية الجسد الأنثوي– الآخر–السرد الثقافي، ص 24.

[3]– عيسى برهومة: اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002، ص 105.

[4]– ابن حزم علي بن أحمد الأندلسي: طوق الحمامة، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، دط، دت، ص 84.

وهنا تبقى صورة المرأة بوهيمية نمطية سلبية، ولعل هذا من الأسباب الكبرى التي جعلتها تعلن تمردها وترفض جسد الرجل في أحيان كثيرة، وتصل هذه الثورة ذروتها في الرفض عندما تتمركز الأنثى حول نفسها وتغوص في المحظور واللامعقول؛ فتكتفي بجسدها ويصبح السحاق تعبيرا عن استقلاليتها ووحدتها فتأخذ دور الرجل والمرأة معا، وهو إقصاء صريح له ولذا ارتبط الجسد الأنثوي بالخطيئة التي امتدت إلى خطيئة حواء في الثقافات القديمة (في النصوص المقدسة المسيحية التي تحمل حواء وسوسة آدم ليأكل من الشجرة التي منعهما الله منها، فكان لهذه الفكرة، تجريم الأنثى، تأثير في نظرة رجال الدين للزواج، لأنها في نظرهم كائن مدنس)، الأمر الذي جعل السرد النسوي يقوم بحركة مضادة ترفض هذه الفكرة، وترى فيها مصدر الحياة والنماء والخصب والوجود والاستمرارية (كما هو موجود في الأساطير القديمة الفرعونية، البابلية...إلخ).

إن المتأمل في النصوص النسوية المعاصرة يجد أن اقتحام حدود الطابو الجنسي من قبل الروايات قد طغى على بقية الطابوهات الأخرى، وقد كان خطوة جريئة منهن، لا بهدف الإثارة والإغواء وجذب انتباه القراء وتحقيق كم كبير من المبيعات، كما يتهمن في ذلك، بل كان فعلا مدركا موجها ليخدم قضايا حساسة ومهمة أخرى، فاستطعن من خلاله مناقشة حريتهن المنشودة وعدم إخضاع أجسادهن إلى سلطة الرجل والمجتمع اللذين تحالفا ضدها، وهكذا يصبح جسد المرأة بحديه (المقدس والمدنس) رمزا لثورتها المعلنة، فمثلا: بالرغم من قدسية الزواج في التشريع الديني والاجتماعي والإنساني، نلاحظ أن في معظم الروايات النسوية عدم وجود علاقة زوجية مثالية يكون فيها الزوجان متحابين، فالمرأة عادة ما تكون ضحية قرارات لعائلة أو شهيدة تسلط الرجل، لدرجة أن حملت الروائية الزواج مسؤولية العبودية، وترى فيه صكا للعبودية، تباع المرأة من خلاله وتشترى، والسبيل إلى ذلك جسدها الذي كان مقدسا، ثم فقد قداسته،

وصار حصنا مخترقا من طرف الأخر العدو، تمارس فيه كافة أشكال التعذيب والمسخ والتنكيل.[1]

وفي إطار استغلال الجسد الأنثوي وتقزيم دور المرأة في المجتمع وجعله ينحصر في دائرة العرض والاستهلاك، يقول عبد الله إبراهيم: «إن العلاقة بين الجسد الأنثوي وما يحيط به في العالم، هي علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشباع والعرض والوفرة والندرة والإنتاج والاستهلاك... فالجسد الأنثوي أصبح غير مكون لهوية، وإنما صار مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب، وانتقلت جماليات الجسد الأنثوي من كونها معطى من معطيات الهوية الإنسانية للمرأة إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق وأذواق المستهلكين من الرجال، فيما يخص الأزياء والعطور وتجارة الجنس وسائر ضروب المبادلات التي يكون الجسد الأنثوي طرفا فيها»[2]، وبالتالي اختزل فكر المرأة وإنتاجها للمعارف، وعواطفها وكل شيء فيها في جسدها الذي صار مادة اللذة وموضوعها، وهو ما ترفضه الحركة النسوية جملة وتفصيلا.

وفي سياق آخر نرى أن الروائية العربية المعاصرة وجدت في الكتابة عن الجسد علامة أنثوية فارقة ومغايرة للكتابة الرجالية، كونها تعتمد التمويه والإيحاء والتقنع، فقوامها فضْح المستور واقتحام المسكوت عنه، رغبة منها في كسر السائد والمألوف وإثبات هويتها وتأكيد خصوصيتها في مجال الإبداع عبر الاحتفاء بثيمة الجسد وتأسيس ميثاق أنثوي يحميها من التسلط الذكوري، فالكاتبة المعاصرة «تعبر عن تمردها بجسدها وبه تتخذ مواقفها وعليه تبني رؤيتها وبعناصرها الأنثوية تشكل وعيا خاصا، أصبح فيه الجسد أساس الرؤية ينمو ليتحول إلى أيديولوجيا»[3]، وبذلك تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما عن أشكال الكتابة عند الرجل، «فالحديث عن خصوصية الكتابة الأنثوية تنبع من خصوصية جسدها واتصالها بالعالم عن

---

[1]– رنا عبد الحميد سلمان المضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، إشراف الدكتور سامح الرواشدة، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2009، ص 94.

[2]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوي، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص 220.

[3]– حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص 300.

طريق حواسها، وقد آن للمرأة أن تعيش زمن البوح وتزيل عباء الكبت الذي فرضته عليها الثقافة الوهمية، التي أقنعتها أن الأنوثة تتحقق في المرأة الخرساء»[1]؛ وتبعا لذلك استثمرت الكاتبة جسدها، لأنها لا تستطيع تجاوزه، وذلك الذي أشارت إليه أحلام مستغانمي في روايتها فوضى الحواس «لا مساحة للنساء خارج الجسد»[2].

مما سبق يمكن القول:

– ثيمة الجسد من أكثر الموضوعات إلحاحا في الرواية النسوية العربية المعاصرة؛ نظرا للتحولات الاجتماعية الثقافية والفكرية، التي عرفتها المنظومة الجديدة؛ فالروائية تفاعلت بجرأة، هدمت الكثير من المركزيات والمفاهيم الكبرى بصيغ فيها تفتح وتصريح ووعي لتتجاوز بذلك ثقافة الوهم –على حد تعبير عبد الله الغذامي–التي حصرت جسد المرأة في محوري الرغبة والسلبية.

– الجسد حين يدخل عالم الكتابة ينفلت من معناه السطحي المباشر المنغلق وينفتح على أبعاد دلالية حبلى بالمعاني والرموز والتكثيف تخترق فيها أفق انتظار القارئ، فيشكل بذلك الجسد قيمة فنية وجمالية تؤسس وتعبر عن كتابة نسوية مغايرة بامتياز.

3-ثيمتا الدين والسياسة

سعت الكاتبة المعاصرة إلى تضمين نصوصها –الفنية النسوية – مجموعة من الموضوعات التي رسمت بها نهجا ونمطا سرديا غير مألوف، ومن بينها طابو السياسة والدين اللذين يدخلان ضمن المحرم المقدس والمسكوت عنه، أيا كان نوعه فهو في أساسه محاولة لكسر حاجز الصمت واختراق سكون الركود الذي ظل لسنوات مصاحبا للمرأة.

أ-ثيمة الدين:

[1]– سعيدة عيشونة: الكتابة بالجسد – مقاربة تحليلية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الآداب، المجلد 20، العدد 1 أكتوبر 2020، ص 238.

[2]– أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط20، 2011، ص 385.

وظفت الرواية النسوية الخطاب الديني (القرآن/ الحديث الشريف/ الإنجيل) في نصوصها، ومن خلاله عملت على فضح منغلقات الفكر والثقافة العربية، فحاولت رصد مختلف التمظهرات المجسدة للخطاب فيها، لتصل إلى أن الرجل انطلق من فهمه الخاطئ لبعض الآيات القرآنية؛ ليفرض سلطته عليها، إذ يختفي وراءها متشبثا ببعض بقايا المعتقدات والأعراف والتفاسير ليجد فيها فسحة واسعة ليمارس الانحراف والتطرف دونما حرج، وهنا انتفضت المرأة لترفض، واقعا وفنا، تلك الرؤية الدينية الجامدة في نصوص لا تعترف بالنقاش ولا تخضع لإعمال الفكر أو إعادة الصياغة وهو ما يبرر استمرار معاناتها.[1]

إذ يمكن القول إن «السرد النسوي في خطابه الديني ينهج نهجين متباينين: فيعمل، في أحدهما على استيحاء قصص وأفكار دينية من مختلف الديانات، وتأتي هذه القصص لتبرهن على مدى اطلاع المرأة العربية ومعرفتها بأمور الدين، ومن ناحية أخرى تتعمد الكاتبة توظيفها لدعم الفكرة التي تناقشها في نتاجها الأدبي، أما النهج الثاني فتظهر الكاتبة فيه موقفها من قضايا دينية مختلفة خاصة تلك القضايا التي تدور في فلك المرأة وحياتها»[2] كالحجاب، قضية الزوج، الخروج من البيت للمرأة (للتعلم أو العمل)...إلخ، فهي ضد الممارسات التي تنحاز للذكورة وتتحكم في مصير المرأة، فهي تقدم نقدا لاذعا للتسلط الاجتماعي الذي يجعل من الدين حكرا له يخدم مصالحه الخاصة، فجاء موقفها – في أغلب الأحيان– سلبيا من الدين كونه يدعو إلى مصادرة حريتها وقمع أنوثتها والإنقاص من قيمتها.

فالكاتبة عادة ما تقدم في سردياتها –مع الاستثناء دائما– صورة سلبية للمرأة المتدينة، فهي ترى فيها «انتكاسة تقف أمام عجلة التطور، وضربا من التعويض في الثقافة أو الجمال، أو هو ارتداء للتعويض عن النقص، أو عن حرمان وليس عن إيمان، بل عن فقدان أو تعبير عن العجز والفشل في الحياة بصورة عامة، فتلجأ المرأة إلى الدين للاحتماء فقط، وليس تمثلا

[1]– ينظر: كاوحة صبرينة: الخطاب الديني في الرواية النسوية المغاربية، تحت إشراف الدكتور حصيد فيصل، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه ل م د سرد عربي، جامعة عباس لغرور خنشلة، 2020/ 2021، ص 359.

[2]– محمد قاسم صفوري: دراسة في السرد النسوي الغربي الحديث، مكتبة كل شيء، دط، 2011، ص 308.

وإيمانا وصفاء سريرة، فعادة ما تأخذ المرأة المتدينة صفات كالمكر، النفاق، الخداع، الكذب، أما الرجل فنادرا ما ترتبط صورته بالمتدين المعتدل الإيجابي»[1]،إلا في الأقل القليل فيما كتبت، وخاضت في قدسية الدين، وخرقت عوالمه الممنوعة.

استطاعت الروائية المعاصرة أن تتغلغل إلى المناطق المحظورة –الديني بخاصة– «فعرضت بجرأة قضية البغاء والشذوذ بتفاصيله المبتذلة وأشكال أسرار المجتمع، فعلت ذلك من منظورها الذاتي مستهزئة بخنقة الحجاب وقوامة الزوج، فرفعت شعار التغيير منادية بالمساواة بين الرج والمرأة، ونقلت بوعي نقدي تهميش المرأة المسلمة ومعاملتها كسلعة وكجارية وكسبية جراء البطريركية»[2] فنقلت منظور الآخر (الرجل) وفكره للدين الذي يستعمله كأداة لقمع المرأة عن طريق تدنيسه، فجاء صوتها أنثويا ثائرا على السلطة الدينية باعتبارها ذاتا فاعلة في نصها السردي، وهذا الذي يحيلنا إلى ثنائية المقدس والمدنس (الحلال/ الحرام) التي انطلقت منها الروائية فنالت الحظ الأوفر من العناية والاستغلال.

فالتركيبة المجتمعية المحاطة بالأفكار الدينية المغلوطة –من وجهة نظر نسوي–أدت إلى تدمير المرأة كونها تمثل جسدا لا غير، وجمالها ومفاتنها يجب أن تحجب، فالعقل للرجل وحده والجسد الخالص للأنثى، ويتم بذلك تسليع الأنوثة وتسويقها، هذا التباين الاجتماعي بين الرجل والمرأة، أحدث شرخا كبيرا في موازين العلاقة بينهما وولد ثنائية القاهر والمقهور، والراغب والمرغوب؛ مما شكل صراعا أبديا محكوما بذهنية المؤنث التي تغلفه ثنائية القامع بالمقموع عبر ذهنية الإقصاء والاحتضان الذي يؤلف الفضاء الذكوري.[3]

---

[1]– حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص 441.

[2]– مليكي إيمان: ثيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد 02، ع 02، جويلية، 2018، ص 368.

[3]– ينظر: لعيرج الشيخ: المحظور الديني في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام، مجلة الباحث، الجزائر، المجلد 11، ع01، 2019، ص 78.

وهذا الذي حفز المرأة على مساءلة العوالم الدفينة بصوت متمرد وبوعي أنثوي راغب في التغيير والإصلاح عن طريق محاورة المحظور الديني أو القفز عليه وتجاوزه إلى حدود اللامنطق؛ مما أحدث خيبة في أفق القارئ العربي الذي ألف نمطا محافظا من الكتابات.

ب-ثيمة السياسة:

أنتج الفكر ما بعد حداثي رؤى وتصورات تقوم بتقويض ومساءلة المقولات المركزية، لتنحو نحو المغايرة والاختلاف، ومنها انبثقت مبادئ النظرية النسوية، التي أنتجت فنا روائيا يتميز بالحرية والتجديد والابتعاد عن القوالب، فكسرت بذلك المرأة حاجز التلميح، واقتحمت دروب الثالوث المحرم، فجاءت روايتها كمحاولة لاستنطاق العناصر المخفية المحرمة، لتتحول بذلك إلى خطاب مكاشفة ومجاهرة وبوح، وهو ما أشار إليه أدونيس، بقوله: «... يفترض إبداعيا تفكيك البنى القديمة بمختلف المجالات خصوصا ما يتصل منها بالدين والسلطة والجنس»[1].

لم تتوقف المرأة عند حدود المحظور الجنسي والديني فقط، بل لامست المحظور السياسي أيضا، ولكن بدرجة أقل، مقارنة بثيمة الجنس والدين، «إذ لا يمكن أن تتساوى نسب استعمال هذه الثيمات الثلاث، في الخطاب الذي عادة ما يميل إلى تكثيف أحدها على البقية ولذلك مسوغات أسلوبية ومنظورات فنية ومقصديات موضوعية وذاتية تحايث الخطاب السردي»[2].

تختلف المحظورات من مجتمع إلى آخر، فما هو محظور، مثلا، في المجتمع العربي قد نجده غير محظور في المجتمع الغربي، وهكذا، وحتى المحظورات في حد ذاتها، تختلف وتتطور من وقت إلى آخر*، «ونتيجة التطور الزمني والتاريخي أخذ الأدباء يقتحمون هذا العالم يصولون ويجولون فيه متخذين الرقيب السياسي في أحيان عديدة، ولعل الظروف

---

[1]– أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 182.

[8]– محمد الأمين بحري: ثيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية لمعاصرة... بين التواصل والقطيعة، مجلة العلامة، ورقلة، ع1، 2016، ص 76.

*– ومثال ذلك أن الجنس لم يكن من المواضيع المحظورة في العصر الجاهلي من تاريخ العرب والدليل على ذلك كثرة وتعدد المؤلفات التي تحدثت عن هذا الموضوع من مثل: كتاب الأغاني، العقد الفريد، طوق الهامة، نواظر الأيك في معرفة ألف ليلة وليلة، ...إلخ، للمزيد ينظر: "سمير سايح": المحظورات في الرواية النسائية الجزائرية المعارة".

السياسية التي أحاطت بهم، قد أثرت فيهم وفي من حولهم، لذا كان من الوضع الطبيعي أن تزخر مؤلفاتهم بمواضيع سياسية تعكس الصراع الداخلي للفرد والخارجي، والدول، فنجد أيضا الروائيات المعاصرات عكفن على التركيز في القضايا السياسية بشتى أنواعها، بشكل يبرز تمردهن على الرقيب السياسي الذي وصل حد منع نشر بعض رواياتهن»[1].

فعكست بذلك الرواية النسوية الأوضاع السياسية وحاكت الواقع العربي المأزوم ثقافيا وسياسيا واجتماعيا وإنسانيا، لتستغل الكاتبة شخصياتها فتحملها مهمة البوح كما تريد، لتتوارى خلف ستار المواجهة المباشرة مع الرقيب – أيا كان نوعه–فجاءت نصوصها محملة بأبعاد سياسية ذات دلالات متشعبة تخدم العام والخاص.

فرصدت العديد من الموضوعات من قبيل: القضية الفلسطينية، هزيمة العرب 1967، الثورة الجزائرية، العشرية السوداء، وناقشت أيضا أسس الديمقراطية من مثل: حق الاقتراع، حرية الأحزاب، وصورة ما مر به العرب من نكسات ونكبات وحروب أهلية وثورات ومظاهرات وتنظيمات سياسية، والربيع العربي وغيرها، فرغم طغيان الأحداث العاطفية والرومنسية والجنسية في أحيان كثيرة، إلا أنها جعلت من السياسة القلب الذي يبث الدم إلى بقية الأعضاء، لذا حرصت على تقريع الأنظمة العربية والتصريح بتخاذلها وانكساراتها التي جلبت الظلم والطغيان والتمرد والثورة معا.[2]

استغلت المرأة هذه الأحداث السياسية وغيرها، لتنادي بالحرية ولتطرح قضية المساواة بينها وبين الرجل، ولتثور ضد كل أشكال العنف والعبودية والتغييب الممارس في حقها؛ فكانت علاقتها بالسياسة كعلاقة أي مثقف بالسلطة تقوم على المحاورة والتحليل ومحاولة فهم الواقع السياسي ونقده.

---

[1]– رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، الأستاذ الدكتور: سامح الرواشدة، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2009، ص 77.

[2]– ينظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، ص 8.

من خلال ما سبق، يمكن القول إن السياسة مثلت سؤالا مركزيا في الرواية النسوية العربية المعاصرة، وذلك بسبب ما كان لها من تأثير عميق على واقع المجتمعات العربية. «ومن آثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية والذهنية والاجتماعية، فأغلب النصوص الروائية تطرح المسألة السياسية شاغلا أساسيا لكتاباتها، التي عمدت إلى ملامسة أبرز القضايا السياسية وللوقوف على أهم انعكاساتها على الفرد والمجتمع، بسبب تفاعل المرأة مع الظاهرة السياسية لوطنها وانفعالها بها، حتى وإن كانت غير فاعلة في أغلب الحالات، على اعتبار أن النشاط السياسي حكر على الرجل وحده»[1].

وهذا الذي جعلها تكتب في الموضوعات السياسية جنبا إلى جنب مع الرجل، وهو نوع من تأكيد الذات وإبراز موقفها المستقل، ضد ممارسات السلط أو الرقيب السياسي، فربطت المرأة بين السياسة والنسوية، كونها حركة تحررية من كل المؤسسات القمعية، وقد أدركت أنها لن تنال الحرية المطلقة إلا إذا كشفت الستار عن كل ما هو محظور وممنوع، رغبة منها في تعرية المؤامرات والانحرافات والانزلاقات وصنع الوعي داخل المجتمعات العربية.

وبناء على الذي قيل، نتوصل إلى أن الرواية النسوية المعاصرة تأثرت بشكل جلي بملامح ما بعد الحداثة التي تعود إلى التعددية والاختلاف والإعلاء من صوت الهامش والتشكيك في كل ما هو يقيني، فراحت ترفع، بجرأة، شعار التحدي والتمرد ضد كل المحظورات التي أحاطت بها ردحا من الزمن، فكان المحظور سمة مشتركة في أغلب الروايات النسوية المعاصرة، ولكن يبقى السؤال مفتوحا: هل الرواية النسوية المعاصرة تتوسل المحظور (الجنس، الدين، والسياسة) لتضمن كينونتها واستمراريتها؟

وفي هذا يؤكد محمد الأمين بحري عن مدى فنية توظيف المحظور، فيقول: «...أرى أنها ليست أزمة موضوع قيمي وإنما أزمة تأليف وكيفية توظيف فني، لم يكن طرق المحرمات الاجتماعية والأخلاقية والعقدية والسياسية إشكالا إبداعيا يوما، بل على العكس، يصبح عدم

[1]– حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية، ص 439.

التطرق إلى تلك المسكوتات في مجتمع بشري مجبول على الخطايا، هو المشكلة القيمة للكتابة، وهنا يحق لأفراد هذا المجتمع من القراء مساءلة الكاتب: إلى أي عالم توجه خطابك الإمتثالي؟ وأين نجد مجتمع الفضيلة الذي تحدثنا عنه؟ وإلى أي عالم ينتمي القارئ الذي تكتب له؟»[1] ولكن ما نراه أن الفن لا بد وأن يحمل رسالة سامية وأن يكون فعالا مغيرا لما هو موجود في الواقع، وأن يسمو بفكر القارئ لا أن يكون سلعة وتسويقا للمبتذل من أجل فرض الوجود وكسب الشهرة، وإثارة المتلقي شبقيا وبالتالي مهما لامست المرأة العربية شبق الحياة إلا أنها ما تزال تنحني أمام سلطة الرقيب الأول وهو المجتمع.

[1]– محمد الأمين بحري: كيف حضر الثالوث المحرم في الرواية الجزائرية؟ جريدة النصر، نشر بتاريخ: 02 يناير 2018. www.annasonline.com

الفصل الثاني:

سؤال البدايات بين مقصدية الأبعاد وفاعلية الخطاب

-المبحث الأول: صعوبة تعيين حدود البدايات

-المبحث الثاني: خطاب البدايات بحث في الأنماط والظائف

-المبحث الثالث: تعالقات خطاب البدايات مع النصوص الموازية

لا شك أن لكل نص أدبي مقومات وعناصر رئيسة يقوم عليها، إذ لا يمكننا سبر أغوار ذلك النص إلا من خلال الوعي بتلك المقومات، إذ يحمل النص الروائي بخاصة، "مسارات متعددة تتحول إلى مجاهل أكثر تعقيدا، فهو يشبه البناء الواسع والمتشابك الذي تتعدد ممراته، والذي لن نتمكن منه دون ولوج عتباته؛ لأن الأمر يستدعي أولا معرفة تامة بجزئياته قبل الولوج إليه. ولعل هذه العتبات، أو المداخل الأولى، هي التي تحقق غايات الاستمتاع النصي المبكرة، إلى جانب اختراق مساحات السرد الواسعة التي تدعو إلى خلق حوار بين المتلقي والنص."[1]

انطلاقا من هذا، بات من الضروري البحث والانفتاح على آفاق جديدة في ميدان العتبات النصية التي تعتبر مكونا جوهريا من مكونات النص الروائي، والتي تدخل في تشكيل بنائه، بعيدا عن التعامل معها كنصوص عابرة وعرضية لا تستحق التمحيص والبحث والاستغراق.

في هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن الناقد التقليدي، وفي أحيان كثيرة، عمد إلى "تغييب دور العتبات، في ظل استفحال ربط الأدب بإطاره الخارجي من منظور انعكاسي ساد في مناخ سياسي ساخن، متسم بوعي أيديولوجي حاد تعبر عنه مجموعة من المفاهيم التي هيمنت في تلك الفترة كالالتزام، الواقعية والتقدمية وغيرها...في ظل هذه الأجواء المحمومة، اعتبرت عتبات النص الروائي نصوصا صماء خرساء جامدة وغير ناطقة، إلا بما يريد الناقد أن تنطق به، يقوّلها ما يريد من مضامين تعزز دوره القبلي وتدعم إسقاطاته النقدية غير المبررة نصيا".[2]

وبالتالي، فالممارسات النقدية المعاصرة لازالت مقصرة في حقها، إذ لم تنجح في تقديم إجابات شافية وتامة حول أسئلة النص، فالكثير من التساؤلات لاتزال عالقة خاصة في مجال التطبيق التي وجب الالتفات إليه من أجل المساءلة والتحليل والقراءة، وهو ما تسعى الدراسة إلى البحث فيه واستنطاقه في النصوص الروائية النسوية العربية المعاصرة قصد الحفر في مفاصلها ومحاولة القبض على معناها الهارب استئناسا في ذلك ببعض مستجدات النقد الحديث

[1]– معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، المملكة العربية السعودية، 2003، دط، ص: 05.

[2]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2016، ط1، ص:16.

والمعاصر التي سلطت الضوء الكاشف على مثل هذه القضايا، والتي تخلق في الوقت نفسه مجالات لقراءات متعددة تحمل في طياتها رهان التأويل المرتحل.

على هذا الأساس، وكما أشرنا آنفا، في كون البدايات عتبة مفضية إلى عوالم النص، فإن هذه العتبة قد نالت اهتماما كبيرا من قبل النقاد قديما، ولكن إرساء وتنظيرا فقط، إذ لم يبرز خطاب البدايات كنظرية واضحة المعالم متكاملة التفاصيل، وهذا الذي وقفت عنده التجربة النقدية الحديثة والمعاصرة التي اهتمت بتبيان كيفية تعيين حدودها وتمفصلات أنماطها، وكيفية اشتغال وظائفها في علاقتها بالمتن الروائي من جهة، وبالنصوص الموازية من جهة أخرى.

وهذا الذي تجتهد الدراسة للبحث فيه وإبراز الجوانب المظلمة حوله، من خلال بعض النماذج الروائية النسوية العربية المعاصرة، رغبة منا في اكتشاف زاوية من عوالمها السردية المجهولة.

المبحث الاول: صعوبة تعيين حدود البدايات في النماذج المختارة:

تشغل البداية في الرواية النسوية العربية المعاصرة أهمية استراتيجية من أجل فهم آليات تكون النص وانفتاحه، كما تشكل دورا توجيهيا يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه،[1] كونها الواجهة المشبعة بالفنية العالية التي تشد القارئ بعد العنوان؛ فيرسم فيها الكاتب مواقفه الفكرية، تصوراته، وخيالاته، باعتبارها إفضاء خطابيا ونصيا ومدخلا إلى رحاب التخييل.

ففي إحدى المقالات الهامة طرح رولان بارت سؤاله التأسيسي من أين نبدأ؟ حيث جعله الدارسون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية، "كونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النص"[2]، وحول هذا السؤال بالذات انكبت العديد من الدراسات الجادة، ولعل هذا السؤال تتولد منه أسئلة أخرى وهي: من أين يبدأ النص؟ وإلى أين تنتهي؟ ماهي الأطر الحدودية لخطاب البدايات؟ وكيف يتم تعيينها؟

---

[1]– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 106.

[2]– جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية، ص: 145.

في هذا السياق يقول عبد الحق بلعابد: "يصبح تعيين البدايات عسيرا إذا لم نستطع معرفة حدودها من حدود الفواتح الموازية والمتاخمة لها"[1] فعلى الرغم من أهمية خطاب البدايات اختلف النقاد في تحديد نهايتها، فتنوعت آراؤهم بين أنها الجملة الأولى الفقرة الأولى أو الفصل كله. أما نحن فسنحاول اعتماد مختلف هذه التحديدات، حسب ما يتناسب وما يمليه النص الروائي.

على هذا الأساس عُدَّ البحثُ عن تعيين حدود البدايات في الخطاب الروائي من القضايا النقدية الإشكالية: "على الخصوص في الرواية الجديدة نظرا للصعوبة التي تكتنف عملية وضع الحدود النصية من طرف هذا الروائي أو ذاك ومرد ذلك افتقادنا كقراء وباحثين، إلى معايير وضوابط نصية دقيقة تشكل مرجعية القارئ والناقد معا في سياق جنس أدبي (الرواية مثلا) لم يكتمل بعد مسار تشكله، إضافة إلى أن قضية الحدود أصبحت واهية في الإبداع الحداثي؛ مما أدى إلى بلبلة وتشويش ملموسين لدى القارئ عند رغبته في تعيين هذه الحدود ضمن إطار استراتيجية القراءة"[2].

وهذا الذي أحدث لبسا يتخبط فيه النقاد، ومرد ذلك اللبس والتخبط صعوبة تعيين أطر البدايات في النصوص السردية عامة، وما تقوم عليه الدراسة هو محاولة منا لتحديد البدايات وفق أسس وعناصر سردية علمية (تليها خصوصية النص)

ويمكن تمثل بعض خصائص البدايات قبل ضبط تعيينها ومن بينها:

"-أن البدايات عتبة انتظار للآتي السردي / التخيلي

-هي موقف يتخذه الكاتب من العالم يحدد به بداية انطلاق سرده.

-اعتمادها على الطرائق التجريبية التي تجعلنا أمام بدايات متعددة لا بداية واحدة.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، www.benhadouga.com، يوم: 2023/03/10 الساعة 11:00.

[2]- عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص 21.

-تحديدها لوعي الكاتب بلحظة الكتابة وانطلاقها في عتبات المحكي ومتاهات المعيش"[1]

-كل بداية روائية هي اتخاذ موقف، لحظة قرار غالبا ما يكون صعبا.

-هي تبرير وتوجيه للنص الأدبي

-هي بناء لعالم متخيل وتوجيه للقراءة وإعلان عن موقف.

-البداية بالنسبة للقارئ دفع وعبور لمكان غير معروف ودخول في فضاء لغوي جديد.

هذه الخصائص ستساعدنا في ضبط تعيينها، كما حددها أندريا دل لينغو.

إذ يمكن تتبع بعض الإجراءات التي تسهل ضبط تعيين حدود البداية في الرواية النسوية على وجه الخصوص والتي من خلالها -التحديدات-اكتسبت أهمية كبيرة في التحليل كونها تعمل على إبراز آليات فهم النص السردي، وتوجيه قراءته وخلق علاقة تفاعلية تواصلية بين المؤلف والمتلقي، ومن بين هذه التحديدات التي توحي إلى انتهاء البداية، والتي يمكن الاهتداء بها، وإن إلى حد ما، لضبط المقاييس التي من الممكن أن تفصل بين البدايات وسائر النص، ومن أهمها نذكر بعض العلامات التاليةّ: [2]

1. أن يوجد المؤلف في نصه بعض العلامات مثل: الفواصل، والنقاط أو الرموز الكتابية الموحية بنقلة نوعية من الفاتحة النصية إلى ما بعدها.

2. تخصيص بياض أو فراغ من شأنه أن يفصل بين الفاتحة النصية وما يليها ضمنيا، بالإضافة إلى هذه الرموز يمكن أن يلجأ إلى طرق أخرى (أكثر وضوحا وصراحة).

3. تمحيص بعض السياقات السردية لتعلن عن نهاية البداية في شكل صيغ أو كلمات لافتة من نوع: هكذا إذن، وأخيرا، وبعد هذه المقدمة ..."ولعل هذا الذي نجده في حسن البدايات في أشعار العرب عند تخلص الشاعر لغرض آخر يقول: دع هذا، أما في السرديات التراثية

[1]- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ص: 177.

[2]- جليلة طريطر: في شعرية الفاتحة النصية حنا مينا نموذجا، ص:147

مثل ألف ليلة وليلة، فنجد الصيغة التالية: هذا ما كان من أمر كذا .... أما ما كان من أمر كذا .... وهي صيغة مشهورة في الليالي، وفي باقي الحكايات اللاحقة بها".[1]

4. الانتقال من السرد إلى الوصف أو العكس "وهذا الانتقال كان من البديعيات المستحبة في البلاغة العربية وسميت بحسن التخلص وبراعة التخلص".[2]

5. التغيير في الصوت على مستوى السرد.

6. التغيير في التبئير.

7. نهاية الحوار أو المونولوج، أو الانتقال إلى الحوار أو إلى الموضوع.

8. التغيير في زمنية النص وفضائه (قطع مجرى السرد عن طريق الاستباق أو الاسترجاع .....إلخ)

بالرغم من وجود بعض المعايير التي تيسر تحديد أطر البدايات في الرواية، إلا أنه من الصعب تمثلها في النصوص المعاصرة، كون هذه النصوص الفنية متمردة يصعب التحكم فيها، لا تستجيب للمنهج بسهولة، وذلك راجع لأسباب أولها تعددية خطاب البدايات واختلافها عند المبدعين من ناحية الأبعاد والتراكيب معجما ودلالة، إضافة إلى خلق مستويات جديدة ذات حساسية.

هذا الذي نبهنا إليه الناقد عبد المالك أشهبون حين قال: "غير أن الباحثين يصرون على أن تعيين الحد والوقوف عند تخومه مسألة ترتبط بإمكانات القارئ المتمرس على تخمين تلك الحدود، وحدس مواقع الاسترسال أو التوقف في أي ملفوظ ابتدائي مفترض، ففي مجال الكتابة الروائية ذات النفس الحداثي، نجد هناك ثلة من الروائيين الطليعيين يتعمدون العبث بهذه التحديدات الصارمة، سواء من خلال الاستخدام غير المألوف لعلامات الترقيم، أو التخفيف

[1]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، ص: 178.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من سلطتها جزئيا، أو إلغائها طوال الصفحة أو أكثر من ذلك، لذا يصبح الحد النصي هو البياض الذي لا ينتهي بنقطة أو غيرها و أيضا غياب علامات الترقيم."[1]

كل هذا يساهم في تعتيم تحديد البدايات في النصوص، فظاهرة التلاعب بعنصر الترقيم تشوش ذهن الناقد المشتغل عليها، ويبقى سؤال تحديدها مطروحا مرتبطا باختلاف النقاد والقراء والقراءات، طبعا "امتثالا" لحرية الروائي في طريقة صياغته لخطاب البداية، إما جملة واحدة، أو صفحة، أو أكثر.

1-رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق :

حاولت الكاتبة النسوية المعاصرة أن ترسم حساسية روائية مغايرة للحساسيات السابقة، وذلك بالاستناد إلى وعي منطلق، يسعى إلى ثقافة الحرية والتحرر في ملامسة وإضاءة قضايا وموضوعات تصاغ بأسئلة المكبوت والمسكوت عنه والأنوثة والذات والجسد.[2]

وهذا الذي يكشف عنه النتاج الروائي النسوي الذي تصاحبه الجرأة في المضامين وكسر الطابوهات، إلى درجة يصعب استيعابها أحيانا، "فلقد صدح هذا البوح النسوي فوصل صداه إلى أسماع الناس على اختلاف أديانهم ومشاربهم"[3]، وما رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق إلا نموذجا دالا على تحول جديد يشهده مجال الكتابة النسوية.

تدور أحداث رواية اكتشاف الشهوة حول امرأة تدعى "بانى" من قسنطينة، تمر بتجربة زواج مرغمة فيه مع أحد المغتربين، يدعى "ميلود" الذي تدعوه بـ "مود"، تتنقل معه إلى "باريس"، حيث يتفتق وعيها ويتحول إلى فضاء من أحلام الرغبة وكوابيس التخلص من قيود هذه العلاقة الزوجية البائسة والقهرية، فتلجأ بكل اندفاع إلى خوض تجربة، بل تجارب حب، في مدينة

---

[1]- عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص:24.

[2]- ينظر: عبد القادر عواد: فانتازيا الجسد وسؤال النص رواية "اكتشاف الشهوة لفضية فاروق نموذجا"، مجلة علوم اللسان، العدد 2، ديسمبر 2012، ص: 163.

[3]- أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص:10.

الشياطين "باريس" كامرأة لا تعترف بفاعلية النظام الاجتماعي الشرقي الأبوي".[1] فالشخصية البطلة تعيش حالة من الانفصام المصحوب بفقدان الذاكرة النسبي.

وعليه تعيش البطلة عالمين متناقضين: عالم باهت تعيش فيه الضياع والألم والحزن، في وضع المرأة التي توفى زوجها "مهدي" وانتهت حالتها في تعدادها ضمن قطيع الأرامل اللواتي لا حرية لهن بعد وفاة أزواجهن، وعالم كان منفلتا "يضج بمشاعر ورغبات محرمة تعكس توق الجسد إلى التخلص من أشكال القهر التي يمارس عليها"[2]، فهو "يحمل رائحة الأنوثة إلى حد الاحتراق، ويصور أوجاع الذات إلى حد المأساة والتياع الجسد إلى حد الفاجعة."[3] نتيجة لزواجها غير المتكافئ مع زوجها الذي عاشت معه قساوة واغترابا نفسيا واجتماعيا، لتهرب منه إلى علاقات محرمة مع رجال آخرين، ففي باريس تجد الحرية التي لطالما حرمت منها في الجزائر، لتمارس معهم قبضة الخطيئة، واجتياح الشهوة مع الشاعر اللبناني "إيس" في باريس، ومع قريبها "توفيق بسطانجي".

تخوض البطلة تجارب عديدة تطلق فيها "العنان لصوت الجسد المأسور داخل قفص التقاليد والأعراف، فيصرخ الجسد ضد الزوج المهيمن الذي حول رغباتها إلى كوابيس وأشجان، فتقرر خيانته والتخلص من حصاره القاتل في بلاد الغربة"[4].

وفي الوقت الذي كان القارئ يتابع بشغف خيوط الحكاية وتنامي الأحداث، سرعان ما يفاجأ أن كل تفاصيل الرواية والسفر إلى باريس والعودة إلى قسنطينة وقصة طلاقها والشخصيات والأحداث ... لم تكن إلا رحلة خيالية وهذيانا نسجتهما البطلة وهي تهذي في مستشفى الأمراض

---

[1]– أحمد موسى ناصر المسعودي: الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص:146.

[2]– علي ملاحي، نور إيمان زكوب: اسئلة المتن الحكائي في الرواية الانثوية الجزائرية روايتي إكتشاف الشهوة وتاء الخجل نموذجا، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مجلد 6، ع 15 سبتمبر 2018، ص:124.

[3]– سامية داودي، صورة المرأة في روايات ابراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012/2011، ص:242

[4]– عبد القادر عواد: فنتازيا الجسد وسؤال النص، ص:165.

العصبية، بعد دخولها في غيبوبة طويلة استمرت ثلاث سنوات عندما هدم بيت أسرتها على رأسها في ليلة مطيرة بعد ترملها ووفاة زوجها، اليوم الذي أفاقت فيه من غيبوبتها سنة 2003.

"فبمخيلة ماكرة نسجت الكاتبة قصة لا تخلو من العنف والرومانسية والخيانة على طراز الأدب الغربي، لتنتهي الرواية على إيقاع تداخل الواقع والهم، مفضلة الهروب بالجرأة إلى الهذيان"[1]. الكاتبة تجعل البطلة تحلق في فضاء الفنتازيا والخيال بحثا عن وقائع لأشكال عاطفية خارجة عن التقاليد، وتسبح في المحظور والممنوع؛ فمن خلال نهاية الرواية يتضح أن الكاتبة جعلت البطلة تنفلت من تهمة الوقوع في الرذيلة، بل وحملت الرجل مسؤولية ذلك، مسؤولية وقوعها في الخطايا التي مارستها، بداية بإرغامها على الزواج من شخص لا تحبه، وانتهاء إلى وقوعها في متاهة الاستغلال الذكوري (في علاقاتها مع الشاعر اللبناني "إيس" وقريبها "توفيق بسطانجي") ففي كل مرة تهرب إليهم، لعلها تجد فيهم الشخص المناسب (بطل أحلامها)، ولكن في كل مرة يخيب ظنها وتبوء علاقتها بالفشل.

أما الحديث عن تحديد الإطار العام للبداية في رواية "اكتشاف الشهوة"، وبعد الإمعان في الرواية فقد اتضح لنا أن البداية تنتهي في الصفحة رقم 09 من الرواية، والدليل على ذلك اعتماد بعض الإجراءات التي طرحها "أندريا دل لينقو"، والتي تتجلى بصورة واضحة فيها فرفعت عنا عناء البحث المطول عنها وهي:

- وجود نجيمات والتي تعتبر من علامات الترقيم (***) والتي عادة ما تشير إلى انتهاء الفصل، أو الكلام، أو السياق، أو الحدث، أو المشهد، وهذا الذي تجسد في الرواية في الصفحة (09).

- أيضا الانتقال من الوصف إلى السرد (والذي نجده في الصفحة 09).

[1]- الكبير الدادسي: أزمة الجنس بين الأزواج في الرواية العربية النسوية رواية اكتشاف الشهوة نموذجا، الجوار المتمدن، 2015/03/24، الموقع:https://m.ahewan.org

بحيث تقول الكاتبة في مقام الوصف: "كانت ليلتي الأولى بدون رجل، كانت ليلة تنزف بين الفخذين إهانة قائمة، ليلة لا معنى لها، حولتني إلى كائن لا معنى له"[1] إلى أن تقول في مقام السرد في الصفحة نفسها ما يلي: " من هذا الزوج الذي لا معنى له من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي وكثير من الانهزامية والتلاشي والانتهاء في غاية السخف كانت تحدث لي أمور لا أفهمها أمور تجعلني أنتهي وأتوقف عند لحظه اتخاذي لقرار الزواج."[2]

هنا تنتهي البداية مؤذنة بالولوج إلى المتن السردي كإعلان ضمني تفصل بينهما النجيمات (***) كما ورد من قبل، هذه هي البداية الرئيسة التي يمكن الاستئناس بها، غير أن الملاحظ هو خلو الرواية من أي بداية فرعية، تلك البداية التي أشار إليها " نور الدين صدوق" في معرض تقسيمه للبدايات بقوله: " ثمة البداية الأصل والرئيسة، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك توجد بداية أخرى، يمكن القول في حقها بأنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي من البداية الثانوية، تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوع عليها تفاديا للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد"[3] فالبداية الرئيسة التي أولتها الدراسة كل الاهتمام، كونها الفاتحة لنص الرواية ككل، وأما الفرعية فجزئية خاصة بالفصل الذي تمهد له، نلجأ إليها إذا لزم الأمر.

تكاد تتمحور رواية اكتشاف الشهوة حول العلاقة بين المرأة والرجل، وهي تتمظهر غالبا في شكل علاقة ضدية مفارقة تباعدية، تنافرت فيها المفاهيم، ليعرف كلّ وزنه، وليعزف كلّ لحنه، ويوقع نظمه، وينسج نسيجه، ويسبح بحره، في عالم يكاد يكون متباينا عن الآخر، ولذا بدأت الكاتبة بصيغه ذاتها، متوحدة، ومتحدة ببنات جنسها، وبكيانها الأنثوي، تعي تماما رغباتها،

[1]– فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص09

[2]– الرواية: ن ص.

[3]– نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ص:17.

وتعرف جيدا مربط فرسها، وأين يكمن منبع سعادتها، وما هي الأسس التي تخلق علاقة متكافئة حميميه مع الرجل"[1].

أما عن البداية في الرواية، فنجد أن الروائية "فضيلة الفاروق" قد اعتمدت في مستهلها السردي تقنية الاسترجاع "فلاش باك" التي سماها "جيرار جنيت" l'analepse والتي تتمثل في عودة الكاتبة بالقارئ إلى فترة إرغامها على الزواج من قبل عائلتها أصلا في مدينة قسنطينة، تقول: "جمعتنا الجدران وقرار عائلي، لذلك لا شيء يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض.... لم يكن الرجل الذي أريد، ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب"[2].

سرعان ما تنتقل بنا الكاتبة إلى الزمن الحاضر، ساردة معاناتها مع زوجها " في مدينه باريس لا أحد احتفى بقدومنا... المدينة كانت تشرب نخب ولادة المسيح... وأزقتها ثملة، والأضواء منتشية، أما غرفة النوم التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك"[3].

جاءت البداية في الرواية كمشهد فسيفسائي حزين وجريء في الآن ذاته، عادت به الذاكرة في لحظة تقطر ألما وظلما معا، طغى عليها السرد بضمير المتكلم (أنا) دلالة على إقامة تعارض حاد بين الأنا الفردية، ونحن (المجتمع)، وبلورة تمرد الأنا لتحقيق وجودها، كما أنها تنبيه للقارئ إلى احتلال البطل للمساحة الرئيسة من النص، انطلاقا من فكرة أن البداية تأسيس لموقف معين. يتضح من الرواية أن الشخصية البطلة تطمح لأن تكون ممثلا لرؤية ولموقف من الواقع ومن الإنسان ومن المصير، أي أنها أساس عرض مركزي للذات (الأنا الأنثى)، وفي هذا السياق يقول ياسين نصير:" ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواه في الاستهلال"[4].

---

[1]– حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص:15.

[2]– الرواية، ص:07.

[3]– الرواية، ص:07

[4]– ياسين نصير: الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009، ص: 12.

ما لاحظنا حين الاطلاع على البداية، أنه بالرغم من قصرها الذي لم يستغرق سوى ثلاث صفحات، إلا أن المتأمل فيها يجدها قد اختزلت مجموعة من الإيحاءات الثقافية، والدلالات الأيديولوجية، والعلامات الفكرية، التي نجدها مكثفة بشكل تلميحات، لابد من الاستعانة فيها بالمتن الروائي للكشف عنها وتوضيحها أكثر، ولقد لخصناها فيما يلي:

1/ جدلية الحضور والغياب: إن قارئ رواية "اكتشاف الشهوة" يجد نفسه أمام متاهات تحيل إلى المتناقضات، من بينها الثنائية الضدية (الحضور والغياب)، التي من خلالها يتم الارتهان على مادة حكائية تسير وفق لعبة سردية، تتداخل فيها الأصوات وتتماثل فيما بينها، فالكاتب المبدع يحرص على اختيار الشخصيات وتوزيع أدوارها بين جدلية واضحة عمادها الرئيس "الظهور والغياب"؛ ليحدث نوعا من التمايز بين الأصوات، لعل هذا التنويع هدفه تفجير طاقات النص وإمكاناته الإبداعية.

والملاحظ كذلك أن البداية في رواية اكتشاف الشهوة تطرح قيمة أساسية وهي ثنائيه الحضور والغياب، التي تمثل قطبين أساسيين هما:(الأنا) البطلة "باني"، و(الهي) "طليقة زوجها "مود"، الأنا تعيش حضورا ماديا وغيابا معنويا، فبالرغم من وجودها في شقتها بباريس إلا أنها غائبة مقصية، وجودها ملغى، هذا الذي تشعر به أمام طليقة زوجها مود التي صارت حدثا قديما من الماضي وانتهى، إلا أنها حاضرة في الغرفة بعبق رائحتها الذي ملأ الجو المنزلي وتفاصيلها الباريسية التي نسي الزوج أن يحتاط لها، أو ربما تعمد ذلك.

تقول في الرواية: أما غرفة النوم التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك، كانت كئيبة الألوان باهتة وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب السرير بعينين زرقاوين وابتسامة باردة لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل... صعب علي أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة كانت تملأ الغرفة في الخزانة بعض ثيابها الداخلية وصندل بكعب رفيع وزجاج عطر نسائي على الكومودينة وفي الحمام وجدت فرشاتين للأسنان استنتجت أن إحداهما

لها"[1]، مثلت هذه التفاصيل لباني طعنا لكبريائها وكسرا لمشاعرها وأحاسيسها، ونفورا تاما من زوجها الذي احتقرها نفسيا وغيبها أكثر، دون أدنى اهتمام لها.

ولعل هذا التغييب والإلغاء حدث طبيعي تعيشه البطلة دوما في محيطها وفي وسط عائلتها حتى أمام قراراتها المصيرية الخاصة تلقى صدا أو أبعاده فتلجأ الى الحلم لتجد الحرية، ولتحقق رغباتها المكبوتة الملغاة في واقعها.

تقول: " لم أحلم تلك الليلة فقد فاتتني قطار الأحلام وتركني واقفة على محطة مقفرة ... فيها غربان الخيبة... ليلتها لم يزرني الشاب الأسمر الذي طالما حلمت... لم يلامسني بغايته الصغيرة قبل أن أستسلم للنوم تماما... ولم تحل سمرته علي كليل رومانسي جميل..."[2] فالمرأة البطلة تستثمر قدرتها في الامتلاء الذاتي من خلال الحب الذي تركه الرجل، ولتعود الخيبة والانتكاسة التي أحدثها لها زوجها.

2/ التسلط والاستسلام: تميزت تجربة فضيلة الفاروق في بداية "اكتشاف الشهوة" برسم بعض ملامح العلاقة المتوترة بين البطلة وزوجها؛ فهو يمثل التسلط، الانانية، الغطرسة، وهي رمز الخضوع والاستسلام والانهزام الذي يفضحه ... الروائي أكثر وهذا الذي جعلنا نطرح السؤال التالي: هل تبقى البطلة راضية بهذا الخضوع، الذل والاحتقار أم لا؟ نرجئ الإجابة عند معالجة خطاب النهايات.

شكلت قضية الجنس اشكالية محيرة في الرواية والتي كشفت العلاقة غير المتوازنة والمبتورة بين المرأة المظلومة والرجل الظالم؛ ولهذا فالجنس من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا، إذ لا يمكن الحديث عنه بعيدا عن ملامسة الحساسيات الاجتماعية والتاريخية والنفسية التي تتراوح بين الحرية والتحريم المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية

[1]– الرواية، ص :7–8.

[2]– الرواية، ص :09.

وروح العصر"[1] والذي يتحكم فيه الدين والأعراف والعادات والتقاليد الموروثة في المجتمعات المحافظة كالمجتمع الشرقي.

وفي السياق نفسه يقدم الفيلسوف (ميرلوبونتي) من وجهة نظره وصفا للجنس بين جدل الذات والآخر، فيقول: "جسدي في نفس الوقت ذات بالنسبة لي، وموضوع بالنسبة للآخر، وهذا المعنى المزدوج للجسد هو الذي يحول الجدل بين الذات والآخر إلى جدل آخر، هو جدل السيد والعبد فما دمت أملك جسدا فيمكن أن اتحول إلى عبد موضوع تحت نظر الآخر، فلا ينظر إليك كإنسان، وإنما كموضوع لرغبته أو العكس قد أصبح سيده، وانظر اليه بدوري؛ فالقول بأن لي جسدا هو طريقة كي أقول إنه من الممكن أن أكون ذاتا أو موضوعا وأنّ الآخر يمكن أن يكون سيدي أو عبدي.. وهكذا فإن الاتصال الجنسي ليس عملية حسية تختصرنا في جسمنا العضوي، بل العكس هو الصحيح: ففي هذا الاتصال ينظر إلى الإنسان باعتباره وعيا وحرية، ويأخذ ذلك الذي لم يكن له معنى جنسيا معنى أعم "[2].

وبالتالي لا يمكن اختصار الجنس في العملية الجنسية بل يحكمها عمق آخر يتجسد في صورة العبد والسيد المسيطر والمسيطر عليه... هذه الفكرة طرحتها رواية اكتشاف الشهوة عن طريق بدايتها وعبر ذاكرة محظورة تنفجر بعلامات سرديه دالة على الكبت والقهر والهوس وظلال المعنى، تضرب في العمق والمتن وتحوم على التخوم والهامش والتي تعكس وعيا قلقا بمسألة الممنوع والمتمنع، والخفي والجلي"[3].

ومن تلك العبارات الصريحة والقوية والتي تظهر في قولها:" كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟ طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب

---

[1]– خديجة حامي: السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات" فضيلة الفاروق أنموذجا، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير 2013–2014، ص:58.

[2]– مجموعة من المؤلفين: كوجيتو الجسد، إشراف جمال مفرح، دراسات في فلسفة مير لوبونتي، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003، ص:37–38

[3] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، ص:287.

بيننا وفي اليوم السابع جن جنونه... حاصرني في المطبخ ومزق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه ولم يحاول أن يواجهني ولم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي... أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة ...ما اخترقني لم يكن عضوه، كان اغتيالا لكبريائي وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتمم بها متعته قمت منكسرة إلى الحمام رأيت جرحي وبكيت"[1].

نستشف من هذا المقطع وجع التجربة وجرح المعنى المنبثق من المعاناة التي تنعدم فيها الحميمية والعاطفية والأمن والحب الذي عادة ما تحتاجه المرأة وتبحث عنه في زوجها، إذ لم تجد بطلة الرواية "باني" في زوجها المعطوب عاطفيا سوى انتهاكا لجسدها واغتصابا مشروعا مبهورا بمباركة الأهل واحتفاء بالنزعة الذكورية، بطريقة بشعة سببت لها كسرا وإذلالا، فمن خلال عنف جسدي مؤقت تعيش البطلة عنفا معنويا دائما وجرحا عميقا بعده يستحيل التواصل بينهما (باني وزوجها).

وما يؤكد هذا التمزق العميق وهذه الهزيمة المرة قولها: "حقارة بدأت من هنا من هذا الزواج الذي لا معنى له... من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي وكثير من الانهزامية والتلاشي والانتهاء."[2]طرحت الروائية قضية الجنس والجسد لا لاصطياد القارئ بل لأنه إحدى القضايا المؤلمة التي كرست لفكرة دونية المرأة وإحساسها بالنقص، فالرواية رسالة للنساء مغلفة بكثير من الجرأة.

3/ حضور المكان والزمان: لا يستوي النص الروائي على سوقه ولا يؤتى أكله إلا من خلال عناصره الفنية ولعل الزمان والمكان (الزمكان) كما سماها (باختين) يشكلان عنصرين حيويين

[1]– الرواية، ص:09.

[2]– الرواية، ص: 09.

من عناصر البنية الأساسية للعمل الأدبي عامة والروائي على وجه الخصوص، إذ لا يمكن الاستغناء عنها كبقية العناصر الفنية الأخرى."[1]

ويشار إلى أن (ميخائيل باختين) من أوائل من استخدموا مصطلح الزمكانية الذي يترجم العلاقة المترابطة والوثيقة بين الزمان والمكان داخل العمل الروائي، يقول:" ومن وجهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم(chronotpe) مستوعبا لمجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس. عبر انصهار علاقات المكان والزمان ...وهذا الامتزاج بين العلاقات هو الذي يميز الزمكان الفني "[2]وبالتالي لا يمكن تناول المكان بمعزل عن الزمن، والعكس صحيح.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نشير إلى فكرة مفادها أن للزمان والمكان، بخاصة، ارتباطا بالذاكرة واللاشعور عند الشخصيات، فهما ذوا علاقة جدلية مع النفس البشرية القائمة على التأثر والتأثير، ويؤيد هذا الطرح الفيلسوف الفرنسي "غاستون باشلار"(Gaston Bachelard) عن أثر المكان في تكوين وعينا النفسي يقول:" فالمكان الأول في وجداننا العاطفي سواء أكان كوخا أم قصرا يترك أثره في اللاوعي الذي يعيد إنتاج الصور عن ذلك المكان ومع مرور الزمن لا تكون تلك الصورة مطابقة غالبا للواقع بل إنها مطابقة لذكرى المكان في مخيلتنا."[3]

وقد أطلق رولان بارت على هذه التفاصيل المكانية المركبة بين الواقع والمتخيل مصطلح "الأثر الواقعي" للدلالة على الآثار الإيهامي الذي تحدثه فالمكان تجاوز كونه مجرد مساحة للأحداث ومجرد زخرفات أو ديكور (كما سماها باشلار بيت الأشياء) بل إنه يحمل رؤى وتصورات، قيما وأعرافا، رموزا ودلالات، تبين الأبعاد النفسية والاجتماعية والأيديولوجية

---

[1]– محمد البلوي منصور: الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة (غازي القصبي وتركي الحمد نموذجا)، ص:17.

[2]– ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق،2003، ط1، ص ص:5-6.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، 1978، دط، ص:50.

للشخصيات الروائية، هذا الذي نجده بشكل إشارات وتلميحات في ثنايا بداية رواية اكتشاف الشهوة وسنحاول استنطاقه:

3-1/البعد الضمني الدلالي لباريس / قسنطينة:

3-1-1 /باريس: أول ما يطالعنا في بداية رواية اكتشاف الشهوة عرض البطلة لصورة باريس معتمدة في ذلك على الوصف الذي هو حتمية لابد منها في السرد؛ فتقدم مشهدا زاخرا بمعاني البهجة في زمن معين وهو رأس السنة الميلادية، بالضبط أثناء الاحتفال الديني بميلاد المسيح عيسى عليه السلام. تقول الروائية: "حين وصلنا إلى باريس لا أحد احتفى بقدومنا، المدينة كانت تشرب نخب ولادة المسيح... الأزقة ثملة والأضواء منتشيه."[1]

يتبادر إلى أذهاننا لماذا اختارت الكاتبة فترة معينة "ميلاد المسيح عليه السلام"، والجواب هو أنه: ربما للدلالة على أنها تحلم بميلاد جديد لها، وبحياة مغايرة تختلف عن حياتها السابقة التي عاشتها، فباريس عادة ما ترمز إلى الانعتاق، والتحرر المطلق، الانفتاح على العالم وعلى كل المحظورات، وكذا الحرية اللامتناهية، كيف لا، وباريس تعرف بأنها عاصمة النور والثقافة والفن، وكل شيء مباح دون رقابة، ولكن البطلة "باني" حين تصل إلى هناك تصدم بواقع غير ذلك، لا في باريس ككل، وإنما في جزء منه "بيت الزوجية" حيث مثل لها امتدادا لقسنطينة التي عاشت فيها ألما لا ينسى، فإذا كان المكان تحكمه الثنائية الضديه مفتوح / مغلق فإن باريس أشد الأماكن انفتاحا، إلا أنه مغلق تماما بالنسبة للبطلة من الناحية النفسية لأنه يعكس الحالة الشعورية لها "تسلط زوجها".

إذن، يمكن القول إن الزمان في بداية الرواية قد أحال إلى تأطير الرواية من خلال الإشارة إلى ظروفها الزمكانية وإلى الحدث الرئيس، تضيف الروائية قائلة: "تزوجنا وسافرنا ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب."[2]

---

[1]- الرواية، ص: 7

[2]- الرواية، ص: 7

كل هذا ساهم في تبدد حلمها بالحرية؛ فعندما تدخل بيت الزوجية تجد تماما عكس ما تحمله باريس من معاني (الحرية / العبودية)، لعل هذا الذي سيضع القارئ أمام الخلفية العامة للرواية ليستطيع بعدها أن ينسج الخيوط مع ما هو آت فيما بعد.

3-1-2/قسنطينة:

إن المتأمل فيها يتعلق بتعامل الكاتبة مع المكان في "البداية" نجد عالم ...الفضاء وتفاصيله بشكل كبير وإنما اكتفت بذكر بعض الجزئيات وبرسم بعض المعالم، بحيث لم يرد وصف الأفضية في فقرات خاصة، بل جاء في شكل جمل مقتضبه موزعة بين البداية والمتن، أما عن اللفظ "قسنطينة" فلم يتم ذكرها نهائيا في بداية الرواية عدا بعض الإشارات الضمنية لها فقط مثل (سافرنا، كما وصلنا ....) فقسنطينة هي منطلق البطلة وباريس هي المنتهى، وربما يعود إغفال البطلة لذكرها قسنطينة مسقط رأسها والمطار وتفاصيل توديع أهلها، متعمدة في ذلك رغبة منها في التخلص من ماضيها، ماضيها الذي شكل مضادا ومعيقا ومثبطا لمساعيها ورغباتها، فبالنسبة "لباني" تمثل لها قسنطينة في فترة الكبر أخاها إلياس البعبع وأباها العنيف وأمها التي لا ترحمها ولا تحميها في أحايين كثيرة.

تقول في الرواية: "مود الغريب ووالدي وإلياس وقبضته الحديدية التي يحتفي بها النظام الأبوي الذي أعيش فيه تحت رحمته "[1] في الرواية لا تقدم هذه الصورة دفعة واحدة، ولكنها تبدأ بالنشوء منذ بداية الرواية، لتزداد وضوحا كلما مضينا في القراءة، إلى أن تقول في سياق آخر، تعبر فيه عن ردة فعل شقيقها نحو لعبها مع أولاد الحومة: "عاد إلياس هائجا كثور مجنون وأضرم النار في سريري، وقد وقف والدي أمام فعلته فخورا بما يحدث، وقال أمام الجميع: في المرة القادمة عليك أن تحرق السرير حين تكون نائمة عليه ".[2]

[1]– الرواية، ص: 23.

[2]– الرواية، ص: 14.

فمن خلال ما سبق، تجدر الإشارة إلى أن قسنطينة لا تمثل للبطلة قيمة الحزن فقط، بل نجدها، عن طريق السرد الاستذكاري المكثف، تسترجع محكي طفولتها في أزقة قسنطينة وحاراتها وحكايات جدتها وأختها شاهي المفعمة بالشوق والحنين، فنجدها تهرب إلى الماضي وتسافر عبر ممرات الذاكرة كبلسم يداوي جراح الاغتراب النفسي والجسدي وكحل تعويضي تنفيسي تقول:" أين المألوف؟ أين الجيران الدافئون؟ أين أصوات الباعة الفقراء...؟ أين قسنطينة؟ وأصوات المآذن... ورائحة المحاجب والزلابية والبوراك؟ يدهشني أن لا رائحة في باريس ولا أصوات في الحي الذي أقطن فيه... حتى الشارع لا مارة فيه بالمعنى الحقيقي... أشباح تعبره من حين لآخر..."[1]

وبالتالي فالمكان –قسنطينة–أبان عن سلوكيات وعادات وتقاليد وثقافة سكانها، الذي عاشت فيه البطلة "باني" ازدواجية رمزية الحرية في صغرها والرقابة والتعنيف في كبرها.

2/-رواية أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن:

2-1/-تأملات في الرواية:

ترسم رواية " أنا هي والأخريات" رؤية إلى العالم، رؤية قائمة على نظرة فلسفية عميقة، يعلو فيها الصوت الأنثوي بشكل كبير وتتشابك فيها الموضوعات وتتعدد فيها الشخصيات، بحيث تعبر كل شخصية عن ذاتها بجدارة وعن أفكارها وأيديولوجياتها بوضوح لتأخذ حقها الكامل ضمن سطور الرواية.

الرواية عبارة عن جلسة بوح واعتراف تدور أحداثها حول امرأة تدعى "سحر" تعيش حالة ضياع واغتراب روحي منذ طفولتها، فهي بين هوس الحرية وغيابها في آن واحد.

"سحر" بطلة الرواية من عائلة لبنانية تعاني من التمزق الأسري، فتمثل الأنا المتخيلة والمقموعة، والدها شيوعي يساري، قبلته الاتحاد السوفياتي، ومثله الأعلى "ماركس" و"تشي

[1]– الرواية، ص: 16.

غِيفارا"، فهو يمثل شخصية المثقف الاعلائي الذي يعيش بين صفحات الكتب بعيدًا عن أحداث مجتمعه وحتى عائلته، بينما أمها تمثل شخصية المرأة المتدينة التقليدية التي تتحكم فيها ممارسات الموروث الشعبي (الشعوذة) فهي دائما في سعي حثيث لإرضاء زوجها الذي يحتقرها ويتجاهلها باستمرار ويسخر من جهلها؛ لذا نجدها دائمة التردد على شيخ يكتب لها التمائم علها تسترد زوجها.

في هذه الأجواء المضطربة تعيش "سحر" ذلك التمزق، وتحاول جاهدة أن تجد طريقًا ثالثا ينجيها من هذا التمزق، هربا من برودة أمها وغياب والدها، فتوجد لها عالما من الأوهام وتعيش فيه، فتنبثق فكرة الزواج في ذهنها كحل مخلص لها، ولذا تستجيب لأول شاب يتقدم لها دون معرفة سابقة لها به (سامي).

فإذا بها تكتشف بعد الزواج أن فارس أحلامها مناقض تمامًا للصورة التي وضعتها له، فهو رجل منافق متصنع في ممارساته الدينية، يعنفها، يضربها ويعاملها بقساوة دون سبب ويحولها إلى شيء من ممتلكاته الخاصة، عبر احتجازها في ظل رغباته.

وبالتالي فالبطلة "سحر" كانت تحلم أن تعيش حياة زوجية سعيدة مغايرة لما عاشته أمها فإذا بها عانت أسوأ ما عانته أمها مع أبيها...

فبدأت التفكير في التمرد على تلك الحياة الزوجية البائسة لتجد في "ربيع" (عشيق البطلة) الملاذ لأمنيتها للهروب إليه خفية والانتقام من زوجها بتلك الممارسة لكنها لم تجد في هروبها إلى عشيقها السعادة التي كانت تنشدها فحاولت الانتحار كحل نهائي.

قدمت "جنى فواز الحسن" قراءة نفسية عميقة بلسان الأنا عن واقع المرأة العربية التي حاولت الهروب من واقع لا تريده ومن جحيم أسرة تتجاهلها إلى زواجها بأول رجل غازل أنوثتها، رجلٍ، تحول مع الوقت، لجلاد حقيقي لزوجته بلا رحمة، فبلغة عذبة وسرد واضح ومتتابع ورسم دقيق للشخصيات طرحت الكاتبة قضية نسوية بامتياز، قضية الأنا المحاصرة التي فقدت ذاتها في زمن مبكر ما جعلها تشعر بالضياع والوِحدة والضعف والفقدان.

ختاما نجد في الرواية تظافر عدة أيديولوجيات (الشيوعية من جهة والتدين من جهة وأيضا النفاق الديني... الخ) فالرواية قدمت ثلاثة نماذج للرجال، النمط الأول والدها: والذي يمثل صورة الرجل المثقف الملحد المنقطع عن المجتمع والنمط الثاني زوجها المنافق (سامي): الذي يتصنع التدين، وكلا النمطين يعامل المرأة بقسوة (الأم/ سحر) والنمط الثالث (العشيق ربيع): النمط الذي ترى فيه الخلاص لكنه خلاص وهمي.

وخلاصة ذلك أن الأنماط الثلاثة التي عرضتها الروائية للرجل توحي بأن حرية المرأة وسعادتها تستحيل أن تتحقق مع أي رجل سواء أكان أبا، زوجا، أم عشيقا.

2-2/-تحديد إطار البداية في رواية "أنا هي والأخريات":

أشرنا سابقا إلى أن تعيين خطاب البدايات في النصوص الروائية يصبح عسيرًا عصيا إذا لم نستطع معرفة حدودها من حدود النص ككل بفضل الممارسات التطبيقية. وقفنا على مجموعة من المقاييس الضابطة لها والتي طرحها "أندريا دل لينقو" وسنعتمد ما توفر منها في رواية "أنا هي والأخريات" لتحديد إطار البداية.

ولعل اعتماد هذه المحددات يبقى نسبيا، وقد لا تجدي نفعًا مع وجودها (خاصة المؤشرات الطباعية كعلامات الترقيم ووضع بياض ما بين البداية وما يليها نصيا أو وضع نجيمات تؤدي ذلك الغرض) خصوصا إذا كان العمل السردي مركبا يشتغل على الإيهام ويتخذ من هذه العلامات الطباعية وعلامات الترقيم آليات للتضليل تجعل القارئ يبذل الكثير من الجهد والتفكيك والتأويل، حتى يصل إلى تحديد البداية بشكل نهائي».[1]

انطلاقا من هذا الطرح يظهر السؤال المركزي الذي يُعد هاجس هذا البحث: كيف تشكل البداية في الرواية قيد الدراسة خطابا أيديولوجيا؟ وهل استطاعت البداية أن تحدد وتمهد وتكشف

[1]- عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، ص: 97.

عن أهم المعالم الرئيسية في المتن الروائي ككل؟ وما علاقة البداية في رواية أنا هي والأخريات بالقضايا النسوية؟ وهل عَبَّرت البداية عن هواجس الكتابة النسوية؟

بداية ما لاحظناه في رواية "أنا هي والأخريات" صعوبة في تحديد إطار البداية وذلك لاشتغالها على إيهام القارئ بأنها تتوقف عند أول فقرة، ولكن لا يكاد يتمها حتى يجد أنها تفتقر إلى ما بعدها، وتفضي به إلى الفقرة التي تليها، ولا تكاد تنتهي أيضا إلا وتلقي بالقارئ إلى التي تليها وهكذا، وما يزيد الأمر تعقيدا ضبابية وتعتيم الرؤية في المقاطع الأولى، والمعروف أن البداية تقوم بالتكثيف والاختزال للعمل الروائي برمته، ولعل هذا الغموض يخلق فجوة وقلقا لدى المتلقي تجعله –مبدئيا– لا يتعرّف على وضع الرواية، فقط المتن وحده بكل ما فيه سيقوم بتفصيل الأحداث وتفكيكها.

ويقول في هذا السياق الناقد المغربي شعيب حليفي «تمثل البداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة».[1]

وإذا أردنا تحديد إطار البداية حسب مقايس "أندريا دل لينقو" يمكن القول إن البداية تنتهي عند الصفحة رقم (21)، ولقد تمّ تحديد نهاية المقطع استنادا إلى:

(1) –وجود رقم –03–كعلامة أو كرمز موح إلى العبور من الافتتاح إلى ما بعده، علما أن المقطع رقم –01–والمقطع رقم –02–اهتما بعنصر السرد نفسه، وهو وصف الشخصيات ولم يتعدياها، وتناولا تفاصيل علاقاتها ببعض، سواء في المكان المغلق (البيت) أم المكان المفتوح (الشارع)، وكل الوصف الموجود في هذه البداية متعلق بالشخصيات الثلاث الرئيسة فقط (سحر، الأم، الأب) وما ذكر من شخصيات أخرى ثانوية إلا ولها علاقة وطيدة بهذه الشخصيات (الخالة مروي).

[1]– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 118.

وبالتالي ما لاحظناه في هذه البداية أن الاهتمام بعنصر الشخصية هو الأكثر حضورًا «وليس بالضرورة أن يكون الحضور وصفا لمظهر أو استكناها لذات، بل كان غموض الشخصية والبحث فيها هو الشكل المتحقق منها، وخصوصا أن هذه الرواية لا تصنف ضمن الروايات التقليدية»[1].

فهذا النص «يحقق نصيته من خلال انزياحه عن النصوص الروائية التقليدية، وعن الخلفية النصية التقليدية وهنا تكمن خصوصيته وخروجه عن المألوف عند القارئ»[3] تؤدي دورًا مهما في شبكة العلاقات السردية داخل النص الروائي فهي التي تضع اللغة وتنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تنشيط الصراع من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها.

(2) –الخروج من أسلوب السرد إلى أسلوب الوصف، نجد في مقام السرد حين تقول: «لفت خالتي حجابها على رأسها وخرجت مسرعة من منزلنا وهي تستعيذ بالله من زوج أختها الكافر، أغلقت الباب بعنف وتركت أمي المفلسة من آخر حلقات الأمل وحيدة مع حظها البائس..... الغريب// تزعم خالتي أننا أسأنا إليه».[2]

أما في مقام الوصف فتقول: «كان متعاليا وبعيدًا عنهم بصورة غير متوقعة.... لم يشاهد التلفاز، وضعه كجهاز مضاد للثقافة، تركه لوالدتي التي كانت تتمدد على الأريكة وتقلب المحطات لتستقر على فيلم عربي، عند الثامنة فقط يشاهد يوميا نشرة الأخبار...».[3]

(3) – التغيير في الأصوات أو الضمائر: من "هي" إلى "هم"، "هي" تمثلها الأم والخالة مروي، "هم" (صوت الجمع) يمثله أهل الحي، هذه التغييرات على مستوى التقنيات السردية توحي بانتهاء البداية.

(4) – التغيير في المكان: من المكان المغلق (البيت) إلى المكان المفتوح (الشارع)

---

[1]– أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2011، ط1، ص: 158.

[2]– جنى فواز الحسن: أنا هي والأخريات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2013، ط2، ص: 21.

[3]– الرواية، ص: 21.

(5) – الشخصيات: بالنسبة للشخصيات التي ورد ذكرها في المقطعين (1) و (2) في البداية تنتمي إلى الأسرة (أسرة سحر) الدائرة الضيقة، بينما يبدأ المقطع الثالث (المتن) بشخصيات جديدة خارج دائرة الأسرة (أهل الحي)، وبالتالي، منطقيا، سنجد أحداثا جديدة مغايرة لما سبق تتماشى والشخصيات الجديدة، كل هذه العناصر المذكورة توحي بانتهاء البداية وهو ما اعتمدنا عليه لتحديد إطار البداية.

ما تجدر الإشارة إليه أن البداية جاءت بتقنية الراوي العليم (الرؤية من خلف) تغلب عليها الوصف الدقيق للشخصيات التي ستحرك الأحداث فيما بعد وتتبني عليها أغلبها (الأحداث)، ما لاحظناه في بداية رواية "أنا هي والأخريات" أن الكاتبة ترمي بشراكها لاستيلاب القارئ تارة وتضليله تارة أخرى ، عن طريق تغليف بدايتها بنوع من الغموض الذي يرمي إلى تشويق المتلقي، وتحريك شعوره ودغدغة فضوله وحثه على الاستمرار في قراءة الرواية ومتابعة أحداثها، فالسارد، إذن، يمارس تقنية الاحتيال على المتلقي بإقحامه في عالم النص الذي خلا في بدايته من ذكر الحدث المحوري.

وبالتالي فالبداية تدفع المتلقي للبحث عن الأحداث المهمة في الرواية، على عكس بداية الرواية السابقة –اكتشاف الشهوة–التي أفصحت دون مواربة عن دفاعها المباشر على قضايا المرأة ودخلت مباشرة في الصِراع بين الرجل والمرأة وذلك راجع إلى أسلوب كل كاتبة / روائية في تناول قضايا المرأة وكيفية عرضها.

طرحت البداية مجموعة من الإشارات الأيديولوجية المهمة التي سنحاول تلخيصها في أهم الثيمات، والتي لا بد من الاستعانة فيها بالمتن لتوضيحها أكثر–إذا لزم الأمر–وهي:

2-2-1/ التأزم الأسري وغياب التواصل:

تقف بعض الروايات النسوية على نمط من الكتابات الاجتماعية المعبرة على مواقف وتصورات العلاقة الزوجية الشرعية بين الرجل والمرأة، ومن خلالها نسجل موقفين سرديين بارزين في هذا الاتجاه، فإما أن تصور الزوجة على أنها ذات ناقمة ومتمردة على سلطة

وهيمنة الزوج الانتهازي، وإما أنها لا تدخل في صراع ثنائية العلاقة الزوجية باعتبارها علاقة مقدسة يجب المحافظة عليها، ومنه فالمرأة / الزوجة تسعى من خلال هذا النموذج إلى تأكيد ذاتها والانتصار لها من خلال حب الآخر/ الزوج وطاعته والمحافظة على الرابطة الزوجية وعدم السماح للعوامل الخارجية بالتأثير عليها سلبا.[1]

فالمرأة هي الأكثر حرصا على العلاقة الأسرية والأكثر حفاظا على قيمه العليا بحثا عن سبل الاستقرار باعتبار أن الأسرة هي النواة التي يتم فيها تشكيل صورة المرأة، فعمدت البطلة في بداية رواية "أنا هي والأخريات" إلى عرض ما يدور فيها من صراع بين القيم الشيوعية (يمثلها الأب) والقيم الدينية الشعبية (تمثلها الأم).

وفيما يأتي سوف نعرج على أهم الأفكار الأيديولوجية التي نادت بها الشخصيات الأساسية في البداية (الأم، الأب، سحر) مع التعرض لتمثلات الشخصيات وأزمة العلاقة بينها.

أ/-السلطة البطرياريكية وسؤال التمثل:

كثيرا ما رسم المتن الروائي النسوي الصورة المستبدة للأب وتسلطه وظلمه وفرض سلطته وقوامته الذكورية على أفراد أسرته كما هو سائد في المجتمع لاقتناعه «بأنه وحده يحتكر الصواب والتالي من يمتلك حق اتخاذ القرارات سواء على صعيد الأسرة أو صعيد المجتمع، وهنا بالضبط يتشكل الأساس الأيديولوجي لعملية القمع التي يمارسها الرجل ضد المرأة»[2]

وانطلاقا من هذا، كتبت المرأة عن معاناتها تجاه الممارسات الذكورية الأبوية القامعة لها والمعيقة لتحررها والمنكسة لطموحها والمحطمة لعالمها الداخلي، ولعل «إسناد كلمة الأبوية للنظام يشير في الحقيقة لمنح سلطة وامتياز وحق بالإجماع للرجل على حساب المرأة التي وضعت في نظام أدنى منه، مما أدى إلى خلق قطيعة لا متغيرة وثابتة بين الذكر والأنثى،

[1]- ينظر: إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوية الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد، البوابة الشمالية للجامعة الأردنية، عمان، 2020، ص: 155.

[2]- المرجع السابق، ص: 146.

تجعل من الهيمنة الذكورية امتدادًا للأبوية وبنية من أبنيتها تشتغل أسسها على فرط احتكار المكون الأنثوي كأقلية مقصية».[1]

«يمثل الأب المركز الرئيسي والمهم في البناء الهيكلي للعائلة في المجتمع العربي فهو الذي يترك الأثر البارز فيها ويرسم معالم السمو والرفعة لها، ولذا صنفت الروايات النسوية كأكثر النصوص الأدبية التي تحدثت عن مفهوم الأبوية ونقلت للقارئ صورته الإيجابية والسلبية فنجد البناء السردي في الكثير منها»[2] يتمحور «حول الأب بوصفه ممثل السلطة الأول والرجل الأول المواجه للذات منذ التشكل الأول في مرحلة الطفولة وانتهاء بمسؤوليته عن حياتها النفسية والاجتماعية فيما بعد (البطلة سحر) لدوره الكبير في خلق الشخصية الأنثوية»[3] وتركز هذه الروايات على دور الأب في النهضة الأسرية وعلاقته في تمثل الآخر.

وقبل الولوج إلى عرض ذلك بالتفصيل نطرح السؤال التالي: من أين استمد الأب في رواية "أنا هي والأخريات" صورة الأب المثقف المتعالي الذي يعيش منعزلا عن مجتمعه وحتى عائلته معتبرًا أفكار الآخرين ضالة، منحرفة خاطئة ومحدودة لا تعبر بصدق عن الواقع ولا تنم عن التكوين الشخصي فيها وأن القراءة والكتب هي السبيل الوحيد للوصول إلى منابع المعرفة، وهذه الأفكار كانت رائدة في الفكر الشيوعي ما الذي نتج عنه إهمال لابنته سحر وتهميش واحتقار لزوجته التي رآها لا تحسن التفكير وغارقة في الغيبيات.

---

[1]– رشيد رايس: السلطة الأبوية وسؤال التمثيل في الرواية الجزائرية، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الانسانية، المجلد 6– ع 04، ديسمبر 2021–21، ص: 336.

[2]– حسني مليطات: الآخر الذكوري في رواية "أنا هي والأخريات"، الموقع الالكتروني:

http://potal.amelicq.org/ameli/journal/475/

[3]– ليندا عبد الرحمان عبيد: تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ط1، ص: 20.

تقول الروائية: «وإن لم يكن والدي الغارق دوما في مكتبته الكبيرة على درجة صرامة والدتي، فقد بدا هو الآخر منقطعا عن الحياة عاش مع الأوراق أكثر مما عاش معنا... خصص ساعة في المساء ليكون معنا في غرفة الجلوس عدا عن ذلك لم نكن نراه».[1]

نقلت "جنى فواز الحسن" صورة سلبية للأب تخلو من أية إيجابيات، فهو الشخصية المتسلطة التي تدعي الذكاء والعلو، ولكن هي تراه غير ذلك، فتقول: «اكتشفت أمرا آخر وأنا أنمو أن أبي ليس على ذلك القدر من الذكاء الذي حاول أن يقنع به الجميع»[2]، فموقف البنت مختلف تمامًا عن موقف الأم التي ترى فيه صفة العظمة والهيبة والمثالية.

تتابع الساردة رسم صورة منفرة لأبيها حين تسرد معاملته الباردة مع زوجته التي تغيب فيها الاهتمام لمشاعرها ولكيانها كجنس لطيف وكامرأة رقيقة المشاعر مرهفة الحس، تقول: «والدتي المرأة التي ارتدت لباسًا زجاجيا يقيها من ذاتها أرادت أن يشتهيها والدي ويرغبها بشدة... أرادت أن يحبها ويلهث وراءها... وعندما كانت تفتح الباب لاستقبال أبي كان يمر قربها من دون أن يقول شيئا عن تبرجها كما لو أنها مساحة غير مرئية من الحياة بالكاد يتوجه إليها بالكلام».[3]

لم يكتف بهذا فقط بل أرغمها على تبني أفكاره اليسارية الناقمة على الدين خاصة بعد عودته من الكويت (أثناء تعرفه على الشيوعيين والقوميين العرب) وتصل درجة ذلك إلى منع أبنائه وزوجته من أداء الممارسات الاجتماعية الدينية الضاربة في القِدم (كالعيد مثلاً)، تقول البطلة سحر: «والدي الذي أمضى سنوات يناضل في سبيل ما سمَّاه التحرر والعدالة الاجتماعية، أنكر علينا نحن أبناءه حق الفرح بالعيد نقمة على الدين والطوائف»[4]،فكأنه يطبق مقولة كارل ماركس الشهيرة "الدين أفيون الشعوب"*.

---

[1]– الرواية، ص: 10.

[2]– الرواية، ص: 23.

[3]– الرواية، ص: 19.

[4]– الرواية، ص14.

كل هذا الاختلال في علاقة أب سحر بأمها، وهذا التأزم الأسري؛ ولّد في البطلة حالة اضطراب وضياع؛ فأصبحت تعيش اغترابا روحيا في وسط عائلتها، وتهرب للخيال لتنسج شخصيات وهمية وأحلاما تستأنس بها في وحدتها وتخرج إليها من عزلتها فتنجذب إلى التأمل والتدبر في أبعد الأمور «كل ذلك أسهم في الرغبة الجنسية الشاذة لدى سحر لأنها أصبحت تجد في أحلامها المتخيلة بالنوم مع الرجال سعادة لا توصف وأصبح العيش مع رجل يملي عليها رغبتها الهدف الأسمى الذي أصبحت تسعى إليه»[1] لتغطي غياب أبيها المعنوي بسبب الفكر الشيوعي الذي اعتنقه وجعله شخصًا سيئا غير مرغوب فيه في نظر عائلته وأقاربه، فمن خلال شخصية الأب تحديدًا، استطاعت الروائية أن تمثل لفكرة اللااستقرار الأسري والانغلاق الفكري لكثير من الآباء والذي يعود بالسلب على المرأة سواء أكانت بنتا أم زوجة.

إذن، تمثلت صورة الأب في بداية الرواية عن طريق استخدام ضمير الغائب "هو" على لسان الساردة العليمة بكل مجريات الأحداث، «وقد مثل الأب دورًا مهمًا في رواية "أنا هي والأخريات" حتى أنه مَهَّد للأحداث المحورية الآتية في المتن، ويمكن تصنيفه حسب مقياس فيليب هامون ضمن الشخصيات المرجعية التي تظهر الأبعاد الفكرية والدلالية للنص الروائي».[2]

وقبل أن ننتقل إلى الشخصية الموالية يجب علينا الإجابة عن السؤال المطروح سابقا: من أين استمد الأب هيمنته؟؟ إنه المبدأ الشيوعي الذي تبناه والذي عرضته الكاتبة في قولها: «... وجد نفسه مشتتا بين مختلف الأحزاب والرفقاء الذين تكاثروا من حيث لا يدري، كان شيوعيا

---

[1]– حسني مليطات: الآخر الذكوري في رواية "أنا هي والاخريات".

*يقول كارل ماركس (المنظر الأول للشيوعية) إن الأديان أفيون الشعوب وإن الناس يقبلون على الدين لأنه يخدرهم ويلهيهم عن شقاء الحياة، دعوى نادى بها كارل ماركس، مريدا بها أن الدين يفعل في الشعوب ما يفعله المخدر في صاحبه، فعلى حد قوله إن الدين يخدر أصحاب رؤوس المال فيشغلهم ويُنسيهم المطالبة بحقوقهم والتفكير فيما يحيط بهم وذلك طمعًا في إيجاد حياة أفضل في الجنة للمزيد ينظر: كتاب عباس محمود العقاد: أفيون الشعوب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012، د ط.

[2]– حسني مليطات: الآخر الذكوري في رواية أنا هي والأخريات.

ذاك الأمر الوحيد المؤكد بالنسبة إليه يناضل من أجل أسمى ما يمكن التوصل إليه يوتيوبيا اجتماعية يتساوى فيها الفقراء والأغنياء».[1]وإذ اليوتيوبيا تتحول على يديه إلى ديستوبيا.

ختاما، توصلنا إلى أن المطالعة عادة ما تساعد في إغناء الخيال وإلهاب المشاعر وزيادة الرقة واللطافة في التعامل مع الأقارب والعائلة، ولكن في حالة الأب هذا زادته كتب الفكر الشيوعي استعلاء وغرورًا وفظاظة خاصة في تعامله مع زوجته.

ب/-الصوت الأنثوي المتدين (صورة الأم):

الأم هي محور الأسرة وسر استمرارها، ولذلك لعبت دورا بارزا في المجتمعات منذ القِدم، «فكانت رمزا للمحبة والحنان والتضحية ورمزا للأرض والكاهنة والعرافة في المجتمعات القديمة فهناك علاقة وطيدة بين الأرض والأم، فلها من المنزلة والمكانة بحيث لا تتساوى بها أي منزلة أخرى»[2]، وقد شغلت صورة الأم في رواية "أنا هي والأخريات" حيزًا كبيرًا ومهمًا، بحيث هي التي مهدت لما هو آت، اضافة إلى أنها السبب في نمو الأحداث وتغيير مجراها في المتن.

قدمت بداية الرواية للقارئ شخصية نمطية تقليدية لصورة الأم غير المثقفة التي تلتزم البيت وتقوم بدور المرأة المعتاد: من طبخ وغسيل وتنظيف... همها الأول خِدمة زوجها وتنفيذ أوامره. تقول سحر: «ولدت وترعرعت في بيت كبير نسبيا تجاوزت مساحته المئتي متر مربع، ... وأثاثه نظيف إلى حد مريب...في غرفة الجلوس انزوت المساند دائما في أطراف الكنبة، وبدت مرصوفة بشكل عمودي كأنها أعين تراقب أو أصنام صامتة، كان كل شيء في مكانه: الطاولة المستطيلة التي توسطت الغرفة، الهاتف الملقى دائما على طرفها الأيسر... وغطاء الطاولة المتساوي بعناية في جميع أطرافه».[3]

---

[1]- الرواية، ص: 14.

[2]- وائل على فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2010، ص: 101.

[3]- الرواية، ص: 09.

تحلم أم سحر دوما أن تكون زوجة سعيدة وأن تكسب حب زوجها، الرجل الذي لم يعد يهتم بها ولا بسعادتها فهدفه الأسمى نشر أفكاره الشيوعية والانتصار لها، فأصبح بذلك مفهوم القراءة والكتاب يشكلان لديها كابوسًا مرعبًا في حياتها حال بينها وبين زوجها، فهي نموذج للمرأة المتدينة المؤمنة بالقضاء والقدر، تقول الساردة عن أمها: «وشعرت دوما بحاجة ملحة إلى الاقتراب من العادات الإسلامية الاجتماعية التي ترعرعت في كنفها، ثم أتى زواجها من أبي لينتزعها منها، رفضت أن تصدق انفصاله الداخلي عنها، فرمت مسؤولية ذاك الجفاء على الدين والقدرات الإلهية، وفي سريرتها، انحصر تفكيرها في اتجاه واحد: لماذا لا يحسن زوجها معاملتها؟».[1]

في ظل هذا الفراغ العاطفي سعت الأم دوما إلى أن تصبر وتضحي وتفعل المستحيل لاسترجاع حب زوجها لدرجة تصل بها إلى الاستنجاد بالشيخ المشعوذ لعلها تجد حلاً، فقد قدمتها الروائية على أنها شخصية مهزوزة، مخفقة، مدمرة، غاضبة، تحلم بالحب ولا تطيق هجران زوجها المعنوي لها، إضافة إلى كونها مشبعة بالثقافة الشعبية، فتصور لنا البطلة المشهد في قولها: «أحضرت لها خالتي زجاجة عطر عربي ينفرد بتركيبه "الشيخ بلال"، طلبت منها أن ترشه تحت إبطها وبين نهديها وعلى رقبتها صبحًا ومساءً، كأنها تصف لها دواء لا يجوز نسيان أية جرعة منه، أطاعت أمي أوامر الرجل الذي افترضت أنه سيحل كل مشاكلها بحذافيرها، ونفذتها بدقة من دون كلل أو تذمر».[2]

يتجاذب الأم طرفان متناقضان خلفا لها تشتتا كبيراً، وهما: شيوعية الزوج الملحد، وإيمانها المطلق بقدرات الشيخ المؤمن المخلص، فهي تعيش صراعًا أيديولوجياً بين إيمانها التقليدي وإلحاد زوجها.

[1]– الرواية، ص: 19.

[2]– الرواية، ص: 20.

تمثل علاقة الأم بالشيخ علاقة محورية، فبالرغم من إيمانها بالله، إلا أنها ترى في (الشيخ بلال) مخلصا ذا قدرات عجيبة على حل مشاكلها مع زوجها فتنفذ أوامره دون زيادة أو نقصان، فهي مقتنعة تمام الاقتناع بأن الخلاص سيكون على يديه ولكن كل ذلك لم يأت بنتيجة، ويظهر ذلك في قولها: «وعندما لم تلمس أي تغيير في أحوال زوجها اتهمت الشيخ بلال بأنه دجال ومنافق، جحظت عينا خالتي واكتسى وجهها حمرة خانقة تلقت للتو صفعة على وجهها... أطبقت يدها على فم أختها قائلة: «تفي من تمك، أنت يلي زوجك ما بيعرف الله بالمرة، هالزلمة مش مسكون بعفاريت مسكون بشياطين من راسو لكعب رجليه، روحوا شوفوا انتو شو عاملين لربنا قبل، ما تحكو عالمشايخ!»[1]

اشتغلت بداية رواية "أنا هي والأخريات" على طابو الدين، فاستغلت ذلك في تبيان فشل العلاقة الزوجية ومرد ذلك اختلاف التوجه العقائدي والابتعاد عن الدين الإسلامي، على عكس الفئة التي لها مقومات ومرتكزات دينية تضبط زواجها؛ فتحظى علاقتها الزوجية بالنجاح؛ لأن كليهما يحيط الآخر بالمحبة والطاعة والعناية والاحترام المتبادل.

2-2-2/-البطلة سحر بين أوهام الحرية، الجسد، والحب:

يشكل كلُ من الحرية، الجسد والحب إشكالية في الرواية النسوية بصفة خاصة، لما لها من علاقة جدلية متبادلة، فكل عنصر من هذه العناصر يستدعي العنصر الموالي له بالضرورة، فالمرأة في رحلة البحث عن الحرية تعيش استغلالا وانتهاكًا لجسدها باسم وهم الحب الذي تظنه يحقق لها الأمان والخلاص والحرية.

فمثلا لم يطرح سؤال الجسد في الروايات النسوية «منفردًا عن متغيرات أخرى مثل الحب وإدراك المعنى في الحياة، بيد أن هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال سهلا بل أدخلته في

[1]- الرواية، ص: 20.

دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها»[1]، وبالتالي فالجسد يدخل بوصفه مكونا أساسيا في تشكيل العلاقات وسببًا رئيسا في انفراجها أو تأزمها، وفي استمرارها أو توقفها.

وهكذا نجد بطلة رواية "أنا هي والأخريات" اتخذت السبيل نفسه، فظنت أنها ستحقق الحرية والحب اللذين حرمت منهما أمها، فرأت أن جسدها سيجلب لها السعادة المنشودة.

وظفت الكاتبة هذا الثالوث ونوعت في صوره وتمثلاته وطرق حضوره حسب رؤيتها وحسب ما يتطلبه موضوع الرواية؛ وبناء عليه كيف استعرضت الروائية الثيمات الثلاث (الحب، الحرية والجسد) في علاقتها بالبطلة سحر؟ وفيما يلي سنتبين ذلك.

1/-البطلة ورحلة البحث عن الحرية:

يقول الناقد سلمان زين الدين عن المرأة كذات وموضوع: «حين تكون المرأة هي الذات والموضوع، الكاتب والمكتوب، لا بد أن يكون النتاج الأدبي المترتب على مثل هذه العلاقة على قدر كبير من الصدق والدقة في التعبير، فليس هناك أجدر من المرأة في الكتابة عنها، وهي سواء أكانت كاتبة أم مكتوبة، ذاتا أم موضوعا، متموضعة داخل مجتمع معين ومحكومة بعلاقات معينة، ولعل الطرف الأكثر حضورا في هذه الوضعية هو الرجل».[2]

فكتابة المرأة، دون شك، ثورة وتمرد على مظاهر التهميش التي طالتها جسدًا وروحاً، ذلك أن المتأمل للمشهد الإبداعي النسوي يجد هذا الأثر العنيف للمغامرة والثورة، فيبتدئ من صراع الذات مع ذاتها، ليتحول إلى صراع مع العالم المحيط بها.

استنادا إلى هذه الفكرة، لجأت الكاتبة للرواية عن وعي بذاتها وسخرتها كأداة فنية جراء السلب والمسخ والتهميش للأنا (المرأة) في ظل القيود القاهرة التي أخذت منها حريتها وخلاصها

[1]– رفيعة الكالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2005، ص: 186.

[2]– سلمان زين الدين: شهرزاد والكلام المباح قراءات في الرواية النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص: 19.

وحولتها إلى ظل، فاقدة للإرادة؛ ولهذا فهي تصارع داخليا طموحاتها الناجمة عن أزمة البحث عن الهوية الأنثوية المفقودة تحت سيطرة الآخر المغاير لجنسها، فالمرأة كانت وما زالت في التصور غير العادل الأقل أهمية في ثنائية (الآخر/ الرجل) (الذات/ المرأة). في السياق نفسه يرسم "قاسم أمين" صورة للمرأة تبدو فيها محتقرة مستضعفة حقوقها مهتضمة «خاضعة للرجل لأنه رجل، ولأنها امرأة»[1]، يستعملها متاعًا للذة «يلهو بها متى أراد ويقذف بها في الطرق متى شاء»[2].

تشغل المرأة في رواية أنا هي والأخريات موقعا محوريا تبدو مختلفة تماما عن تلك التي تناولها "قاسم أمين"، فهي هنا امرأة عصرية مثقفة ولكنها تبحث عن حريتها المفقودة فهي تشعر أنها مسيرة وليست مخيرة تُملى عليها المفروضات قسرا وحتى الحل الذي هربت إليه جاء كرد فعل على الواقع، تقول: «كنت تعيسة جدا في الواقع، ولكن في الوقت نفسه كنت مصممة أن أدع عيني تتفرجان من شدة الانفعال.... كان لا بد أن أنقذ نفسي من القحط الغارقة فيه وأحولها إلى فتاة تتلوى بحرية في قلب غابة وتركض هناك من دون قيد».[3]

"سحر" بطلة الرواية، المرأة المتمردة الحالمة التي تسعى دوما إلى الانعتاق من سلطة عائلتها، فهي دائمة البحث عن التحرر، ترفض رفضا تاما أن تكون نسخة عن أمها التي ترى فيها جارية لوالدها، همها رضاه، فهي لا تريد زوجا تكون له أمة وإنما تريد حبا واهتماما وسندًا، رفضت الوضع الأسري المتأزم الذي عاشت فيه، وهروبا منه تزوجت من سامي أول شخص يتقدم لخطبتها. تقول في ثنايا الرواية: " عجزت عن إقناع نفسي أننا عائلة سعيدة فعلا وأدركت في قرارة نفسي أن الفرح لم يلمس عتبة دارنا يومًا"[4].

---

[1]– أمين قاسم: تحرير المرأة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، سنة 1996، ص: 28.

[2]– المرجع نفسه، ص: 28.

[3]– الرواية، ص: 29.

[4]– الرواية، ص: 33.

إلى أن تقول عن سامي الشخصية البطلة الذي خُيِّل إليها أنه المخلص الذي سينتشلها على حصان أبيض من بؤس والديها ويحقق لها الاستقلالية التامة ويملأ حياتها سعادة وراحة وألوانًا، وينقلها من بيت أغلقت أبوابه بالعادات البالية المحصورة بالفكر الذاتي المعقد إلى بيت جديد عش الزوجية نافذة الأمل تقول: «طلبت من سامي أن يشتري الكثير من اللوحات لنعلقها على جدران المنزل، كأني أنتقم سرًّا من خواء منزلنا وأشعر كم كانت رهيبة تلك السنوات من الملل وهدر المساحة، وكأني في زواجي سأتوجه إلى الوجود الجديد، الجنة، إلى أحداث واقع ما في تلك المخيلة التي سيطرت علي».[1]

فالبطلة ترفض تمامًا تسلط أبيها وأمها وتحلم دومًا بمكان دافئ يحتوي أحلامها وطموحاتها، تقول: «وفي كل مرة كان صوت أمي ينتشلني من أحلام اليقضة لأن الفتيات الصغيرات لا يقفن طويلا قرب الشرفة أو الشبابيك، ولأني اعتدت أن أمتثل لأوامرها من دون اعتراض، كنت أجر نفسي إلى حيث تريدني وأودع شخوص حياتي الأخرى بسلام وموعد قريب للقاء آخر يكون الدفء فيه سيد المكان». [(2)]

لعل هذه الحالة النفسية المتوترة واللااستقرار والضجر الذي تعيشه في بيت والدها جعلها أنثى متمردة ترفض الانصياع وترغب في الانعتاق والتحرر، في هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن الكاتبة "جنى فواز الحسن" قد كانت على قدر كبير من البراعة والمقدرة التصويرية لأنها استطاعت أن تبرز البعد النفسي للشخصية البطلة، وفي هذه الحالة «حين تبوح الشخصية للقارئ بمكنونات نفسها وتكشف الغطاء عن طبيعتها أمطمئنة هي أم قلقة؟ أمستقرة أم طموحة؟ أمتفائلة أم متشائمة؟ تكون قد اجتذبت القارئ وشدته، وبنت جسرا من الثقة بينها وبينه ما يجعلها محببة إليه وخالدة في ذاكرته؛ فالولوج إلى نفسية الشخصية يسهم في تعميقها تعميقا

[1]– الرواية، ص: 42.

[2]– الرواية، ص: 24.

يكفل لها دور البطولة» [1] ولكن هذا لا يعني أن يسرف الكاتب في رسم باطن الشخصية (البعد النفسي) فتصبح روايته ضربا من الهواجس والأمراض النفسية.

في هذا الجو المتوتر في بيت والديها، وفي هذه الحياة الروتينية المملة التي تسيرها سلطة أبيها، تهرب البطلة إلى خيالها، فتنسج أحلامًا تستدعي فيها رجالاً لتشبع شغفها وشبقها ولتعوض الحرمان الجنسي الذي عاشته والدتها، فتمارس حرية مفترضة وتضع حياة مثالية مناقضة لحياتها الواقعية.

تقول: «وكما أنني وحيدة، فضلت أن أتحدث مع ذلك الغريب وألقي نفسي بين أحضانه، فرافقني في فراشي كل ليلة، كنت أتعرى أمامه وأتحسس جسدي بيديه، حتى أني أطلقت عليه اسما، وتركته يصحبني كل مرة إلى مكان مختلف حسب مشيئته، التي لم تحصل في أي مكان سوى أوهامي، وعندما كنت أستيقظ في الصباح الباكر لم أكن أجد سوى ظلال من أثره، وكنت أنسى دوما كيف انتهت الأمور ليبقى كل شيء بيننا مفتوحًا، من دون نهاية»[2] هذا الذي يمكن تفسيره بممارسة "سحر" للحرية ما هو ممنوع من قبل الأسرة والمجتمع تطلق له العنان لممارسته في أوهامها.

هذه الأوهام التي تحقق لها السعادة دفعتها إلى الرغبة في الزواج لتحقيق تلك الأوهام؛ لكن هذا الحلم الجميل تحطم بمجرد اكتشافها لواقع الزواج بسامي، إذ تبدأ رحلة العذاب لتعيش أسوأ مما عاشته والدتها، فأبوها على الأقل لم يكن يضربها بينما هذا الزوج امتهن حريتها وعذب جسدها، تقول الروائية: «في غضون لحظات قليلة، كنت أتحول إلى قطة صغيرة في انتظار أن تدوسها شاحنة كبيرة مارة على طريق ضيق، تمامًا كما لو أني أسمع هدير المحرك وأستسلم للموت خوفا تحت تأثير سطوة ما.... ومقارنة مع استيهاماتي المشبعة بصور تكاد تبدو أقرب إلى الخيال، شكل الأمر خيبة أمل كبرى، دفنت كل شعور بالغضب إلى جانب أحزان الطفولة،

[1]– سهى خالد العبدالات: شخصية المرأة في الرواية النسوية الأردنية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2017، ط1، ص: 211.

[2]– الرواية، ص: 29.

وأقنعت نفسي بأن الحياة الحقيقية مختلفة كل الاختلاف عن الأحلام، وبأن الواقع هو ما يجب أن نستسلم إليه من دون أن نحاول تغييره، وشيئا فشيئا، صرت والدتي، المرأة الوحيدة التي كنت أرفض أن أكون»[1] بناء على هذا القول نطرح السؤال التالي: لماذا كان زواجها من سامي زواجًا فاشلاً؟

مثّل الزواج لدى البطلة حلما جميلاً وخلاصًا تهرب إليه وسعادة مطلقة تنجيها من الملل الذي كانت تعيشه في بيت والديها، فإذا الصورة التي رسمتها للزوج المثالي تتلاشى بسبب شخصية سامي الذي تصفه بما يلي:

أ/- الشخصية الازدواجية المنافقة التي تمتاز بالتظاهر الديني والغرور والتعالي والفخر بأسلافه، فالدين في نظره وسيلة الاستكبار والتعجرف والمنافسة والإلغاء والمتاجرة في قيم يستنبطها حسب الحاجة، فهو يحكم على الناس من خلال رؤيته الأحادية أو فهمه الضيق للدين لا من خلال رحابة الدين، لدرجة تصل به إلى أن يعيب أمها ووالدها ويشتمه لأن أفكاره لا تتماشى ولا تتوافق مع فكره ويظهر ذلك في قولها: «وقد بدأ زوجي يتجلى لي من خلال رفضه المطلق لشيوعية والدي وإصراره على تذكيري بأن تربيتي غير الدينية حولت أبي إلى حثالة، فتكلم عنه كأنه نوع من الغبار أو العفونة وكأن صنيعه ذاك لن يُغفر يومًا، وكان يطرح عليا دومًا الأسئلة كأنه يستجوبني ويستدرجني للبكاء، لأقول له أنه محق وأن أسلافه الذين يشبهون الأثاث المعتم تحف لن يتكرر لها مثيل، وبالتالي هو أيضا كأقرانه رجل لا يتكرر يجب أن أشكر الحياة يوميا لعثوري عليه».[2]

ب/- من صفاته أيضا الغيرة المرضية والاهتمام الزائد بها خوفا من فقدانها؛ الأمر الذي شكل لها عقدة، وقيد حريتها فهو؛ يتتبع كل تحركاتها دون أدنى احترام لها ولا لخصوصياتها، فهذا الاهتمام المبالغ فيه ولد له مرضا نفسيا نتج عنه سلوك منحرف؛ لأن البطلة كانت تنتظر

[1]- الرواية، ص: 50.

[2]- الرواية، ص: 55.

اهتماما منطقيا، لا أن تعيش حياة السجين والسجَّان، ويظهر ذلك في قولها: «تدفقت في ذهني جميع عبارات الامتعاض والاشمئزاز التي قد تقولها امرأة لرجل، انسكبت في قلبي جميع الأحاسيس المزعجة التي لا أجد لها أي تفسير، انتفاض جسدي الرافض كلما لا مست يداه أي جزء منه، الغثيان الذي تشعرني به قبلاته، صوته الذي لم تعد لي قدرة على احتماله، حبه الفائض الذي لم أعرف منه سوى الاختناق، معرفته الدائمة بالأشياء، محاولاته البائسة للتفوق علي، سطوته على حياتي».[1]

ج/-التسلط، القسوة، الضرب، والانتقال من التعنيف اللفظي إلى التعذيب الجسدي وتبلغ ساديته أقصاها في قولها: «مع مرور الأيام، عاود سامي ضربي، كان يعود غاضبا من عمله، ويطلب مني أن نقوم بفعل الحب، وإن تمنَّعت، أمسكني من شعري كلما ازداد أنيني اشتد الضرب، تحولت إلى امرأة منحطة وسافلة تقبل الإهانات والشتائم من دون أن تتكلم، أصبح جسدي أزرق بأكمله..... انفصل جسدي عن روحي، أصابه خدر تام، وفقدت الإحساس به» (1) فسامي شخص أناني يستغل جسدها ويراه سلعة لقضاء شهوته دون الاكتراث لمشاعرها ولا لرغباتها.

2/-الحب ووهم الخلاص:

يعد الحديث عن الحب من الثيمات الأساسية التي لجأت إليها الرواية النسوية؛ إذ يعد العصب الأساس لبطلات الرواية «حيث لا يكاد نص من نصوصها يخلو من الحديث عنه وفيه، من خلال تصوير علاقة عاطفية أو أكثر بصيغ تتراوح بين الحياء والجرأة، باعتبار دقة وجرح موقف المرأة/ الكاتبة وهي تتحدث عن الحب في مجتمع ذكوري ينظر بارتياب إلى مثل هذا الحديث الذي يعده فضائحيا، وذلك رغم ما يبدو عليه من علامات تفتح وتحرر»[2].

[1]- الرواية، ص: 65.

[2]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى عبد الحميد هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، 2004، ص57.

فمعظم النصوص الروائية النسوية تحكي مواقف حب وقصص عاطفية «ما يعلل المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها خاصة وهي تدركه رديفا للحرية، بل هو تعبير عنها فتجسيد لها، فهو القيمة الوحيدة التي بإمكان الإنسان أن يفرد لها وجوده ويضحي في سبيلها بحياته»[1] إذن، ترى فيه خاصية نسوية، عبره تحقق ذاتها وتستشعر أنوثتها، وهو ما عبرت عنه أحلام مستغانمي بقولها: «إنه محض تقنية نسائية لا تعني الرجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية»[2] ، فالعلاقة بين الرجل والمرأة باختيارهما الواعي تشكل أرقى العلاقات الإنسانية، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إنها أساس كافة العلاقات.

وما نلاحظه أن الرواية النسوية العربية المعاصرة عادة ما يشكل الحب فيها رهانا خاسرا بالنسبة لشخوص الروايات، وبالأخص البطلات، إذ عادة ما تنتهي علاقات الحب إلى طريق مسدود، إما بسبب الموت أو الخيانة أو الهجران، ففي أغلب الأحيان تصور المرأة على أنها دوما تلك الضحية التي تقدم المشاعر النبيلة من حب ووفاء، لكنها تقابل في النهاية بالصد أو الهجر أو الإهمال من طرف الرجل الذي تقدمه الروائيات في صورة سلبية ورمز للغطرسة والأنانية، فثيمة الحب تقوم على ثنائية ضدية طرفها الأول المرأة بصفاتها الايجابية وطرفها الثاني الرجل بصفاته السلبية.[3]

وبما أن الكاتبة قد عرضت ثيمة الحب التي تكون المرأة طرفا فيها، يحق لنا أن نتساءل: هل استطاعت المرأة العاشقة في رواية أنا هي والأخريات أن تفصح عن حبها وتحظى بمحبوبها؟؟ هل تغيرت حياة البطلة إلى الأفضل حين توهمت أنها وقعت في الحب؟ هل حققت الأحلام السعيدة التي كانت تراودها في بيت والديها؟ وهل حققت الحرية التي كانت تلهث وراءها في الزواج ولم تحققها؟ والسؤال الرئيسي: هل حقق لها الحب الخلاص أم كان وهما فقط؟

---

[1]– بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص: 70.

[2]– أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003، ص: 94.

[3]– ينظر: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص: 97.

كما أشرت سابقا بعد خيبة الأمل التي صُدمت بها البطلة من زوجها سامي الذي حقق لها تعاسة في حياتها الزوجية إثر الضرب والتعذيب والقسوة، تبادرت إلى ذهن البطلة فكرة البحث عن بديل للهروب إليه من زوجها اللاإنساني، فوجدت في ربيع (عشيقها) الشخصية الاعتمادية الذي اتكأت عليه للانتقام من سلوكيات المحيطين بها، وخاصة زوجها وعائلتها لاسترجاع كرامتها وإثبات ذاتها، لأنها لم تجد في عائلتها أدنى مساندة أو حنان أو عطف، فراحت تبحث عن الخلاص، لتقع في وهم الحب الذي ظنته حبا حقيقيا.

تقول في الرواية: «وأفكر من يستطيع أن يمنع هذا الشيء البشع الذي يحصل في منزلي هل سأبقى هكذا طوال حياتي؟ ماذا لو قلت لأبي إن زوجي يضربني، كانت أمي تعرف، تحذرني دوما ألا أخبره، وأتجنب الفضائح، فلا بد أن يتغير هذا الرجل، لم أكن أخونه في تلك الفترة، خيانتي له بدأت بعدما بلغت ابنتي دنيا عامها الرابع».[1]

فسلوكاته السيئة وعنفه اللفظي معها واحتقارها هو الذي دفعها إلى اللجوء للخيانة، بيد أن سلوكها المنحرف من أجل إشباع رغباتها لا يبرر لها أن تضرب قدسية الزواج عرض الحائط، ولكنها في أحايين كثيرة تشعر بالذنب وتفكر في التراجع عن علاقتها بربيع ولكن في كل مرة ينتصر الحب الوهمي وتزداد رغبتها فيه أكثر، فكل ممنوع مرغوب.

تقول: «تحولت إلى لصة ومنافقة تسرق من الزمن بضع لحظات سعادة، وكأني أثأر من زوجي، عاملته بلطف كلما اقترب موعد لقائي بعشيقي، ونبذته كلما اشتد شوقي إلى الرجل الذي أهواه... هذه نشوتي التي مُنعت منها، تتجلى في الإثم وتنقذني من الرتابة والملل.... أيامكم المملة أنا أخونها، هذا الكذب على الذات الذي أورثتموني إياه أنا أخونه، هذا الشرف الذي طلبتم أن أصونه، أنا أخونه».[2]

ونأتي للاجابة عن السؤال الأهم: هل حقق لها الحب الخلاص أم كان وهما فقط؟؟

---

[1]– الرواية، ص: 91.

[2]– الرواية، ص: 101.

لم يكن حب ربيع بالنسبة للبطلة سحر إلا وهما، لأنها وجدت فيه وسيلة انتقام من قساوة زوجها، فكانت تستحضر زوجها عند اجتماعها مع ربيع، إضافة إلى أنها ترى فيه مجرد أداة لإشباع رغباتها الجسدية التي كانت محرومة منها مع زوجها سامي الذي لا يهتم لشعورها ولا لأوجاعها، وقد استجاب ربيع لجميع رغباتها، فبالرغم من أنها حققت الحرية لجسدها إلا أن الحرية الحقيقية لم تشعر بها، لأنه لم يكن هناك حب حقيقي، بل كان مجرد وهم وانتقام، ويظهر ذلك في قولها: «رميت نفسي بين أحضانه كي أستقي شيئا من حنانه، صرت أتلاشى شيئا فشيئا، أقسمت أن أنام معه بنفس الشدة التي ضربني بها زوجي، أسندت رأسي على كتفه الأيسر، وسألته إن كان يحبني، أجابني طبعًا أحبك وهل تشكين بذلك، سألته ماذا يعني أن نحب، ولماذا لا نستطيع أن نكون سويا أنا وهو قال لي أنت متزوجة يا سحر.... أردت أن أقول له وأنت متزوج أيضا ولكني لم أقل شيئا وانتبهت للمرة الأولى لأني لا أقول ما يخطر في بالي حتى لربيع، خوفا من ألا يتفهمه».[1]

3/ الجسد الأنثوي بين القمع والانفلات:

ارتبط موضوع الحب في الرواية "أنا هي والأخريات" بصورة جريئة لها علاقة بالجسد الأنثوي الذي يأخذ «بعدًا حسيا صريحًا، بل يتجاوزه إلى وصف شهواني يتجلى في التوظيف الدقيق لتمفصلات جسد المرأة والإعلان عن تفاصيله؛ مما أعطى لفعل السرد لذة ومتعة متفتحة على الكثير من الاحتمالات».[2]

ويذهب الكثير من الدارسين إلى أن الكاتبة في الخطاب النسوي تنادي «بجسد حر لا ينصاع لحدود، سيد المكان والزمان، جسد ينحو صوب الخلود استنادا إلى خصائصه الذاتية».[3]

---

[1]– الرواية، ص: 125.

[2]– عبد النور إدريس: النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، ص: 189.

[3]– أحمد بوغلوبي: الخطاب الروائي النسائي في المغرب العربي، مقاربة في الثيمات واللغة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2021، ط1، ص: 161.

ومرد ذلك عندهم أن المرأة عانت ولتاريخ طويل من معاناة طالت جسدها وفرضت عليه قيودا عِدة تحد من انطلاقه، ومن ثم سيكون طرحها للجسد من داخل المناداة بجسد مكتف بذاته ومعزول عن العالم أو في مأمن من تأثيره، بمعنى أنها ستنطلق من منطلق رد الفعل الذي سيدفعها حتما إلى السقوط في الأطروحة المناقضة التي تريد تحرير الجسد من خلال إلقائه في أتون اللذة. [1]

بناء على هذا عُدّ الجسد إحدى الركائز الأساسية في موضوعات الرواية النسوية العربية، وكثيرًا ما جرى تأكيد نقدي مفاده أن فرضية الأدب النسوي تقوم على «تقريظ الجسد الأنثوي وتمجيده والاحتفاء به أو كشف تحولاته في ظل ثقافة قامعة لحريته أو منتقصة له؛ فمن الصعب تحديد إطار ناظم لصور الجسد في تلك الرواية، فبين ضروب التمجيد والاحتفاء من طرف وضروب الانتهاك والإهانة من طرف آخر»[2] اندرجت سلسلة طويلة من الصور المتنوعة التي ترصد تمثلاته؛ فجعلت منه موضوعًا خصبًا، فضلاً عن هذا تحقق الكاتبة زيادة على تمجيد الذات من خلال الاحتفاء بالجسد الأنثوي، تفعيل السرد وتنشيط حركيته وتفجير مدلولاته التي تتحكم في النص وتستدعي تأويله، فالجسد في النصوص السردية النسوية يتحول من جسم عضوي إلى جسم يختزل هوية المرأة.

وبما أن ثيمة الجسد أعلنت حضورها منذ الصفحات الأولى من الرواية مسيجة بالطابو يمكن تلخيص حضورها فيما يلي:

---

[1]– ينظر: أحمد بوغلوبي المرجع السابق، ص: 161.

[2]– عبد الله ابراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص: 215.

أ/-صورة الجسد المقموع:

تعيش سحر مع زوجها سامي علاقة زوجية كسجن فيه كل أنواع العذاب فقد مارس عليها «استلابا اقتصاديا وجنسيا واختزلها إلى جسد يفيض لذة ومتعة وغرس في نفسها عدم الثقة واعتقد أن إمكاناتها لا ترقى إلى إمكانات الرجل وقدراته».[1]

فهي ليست إلا جسدا خالصًا بالنسبة إليه، وظيفتها تلبية رغبات جسد آخر دون اعتبار لجسدها ودون التفات منه إلى مشاعرها كأنثى ناعمة تستحق العطف والحنان، فهي مجرد وعاء لرغباته الجنسية، في هذا السياق يذهب الناقد "عفيف فراج" إلى تسمية هذه العلاقة بالدعارة الزوجية التي يمتلك فيها الرجل جسد الأنثى بالجملة مقابل المال ضمن شروط القهر الاقتصادي والاجتماعي والأيديولوجي، والمطلوب فيها من الزوجة أن تتعهر مع رجل يسمونه الزوج في علاقة تعهرية توصف بالشرعية. [2]

تبرز في رواية أنا هي والأخريات صورة للجسد المعذب المقموع من سلطة الزوج النرجسي، فهو جسد مُذَل ومهان، لكنه مبرمج اجتماعيا ليظهر على أنه معزز ومكرم، ويظهر ذلك بشكل واضح في قولها: «عندما ضربني، كنت تلك الذات العاجزة عن المواجهة والمنسحبة وراء الخوف وسلطة موهومة لرجل عصبي المزاج يحفر لنفسه في باطن جسدي أوكارا وممرات ليطفئ شهواته وأنفاسه وما كبت منها، وكنت أتقبل الضربة التي سيوجهها إلي سامي، كأن دمي سَيُراق هنا، وكأني أستحق العقاب، ويجب أن أكون صلبة بما يكفي لتحمل الألم الذي سيلحقه بي».[3]

ب/-صورة الجسد المنفلت.

وردا على القمع الذي عاشته سحر مع زوجها أطلقت العنان لرغبات جسدها للتحليق خارج دائرة المقدس (العلاقة الشرعية) لتطأ قدماها المدنس، فنجدها تبالغ في منح جسدها لربيع

---

[1]– لبابة حمدان محمد حسن: المقدس والمدنس في الرواية النسوية العربية، ص: 141.

[2]– ينظر: عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980، د ط، ص: 181.

[3]– الرواية، ص: 105.

(عشيقها) متجاوزة تلك الحدود التي كانت تلجمها مع زوجها سامي لتعوض ذلك الانكسار والإخفاق في عالمها، باحثة عن الحرية التي تخلق لها السعادة، فجسدها الأنثوي «يدعي العفة والطهارة والنقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة، بوصفه سرًا مخبأ يحتاج للظهور والكشف والإعلان عن نفسه، فينفلت عابثًا ومستمتعًا، وهذه التقلبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، في طمره والإعلان عنه، ومنحه والبخل به، مزقت مبدأ الاحترام الإنساني له».[1]

تقول البطلة سحر في سياق تفاقم الرغبة الإيروتيكية أثناء ممارستها للحرية الجسدية بمشاعر هائجة مع حبيبها ربيع بلغة أنثوية تتفرد بها عن غيرها: «كان يلجني ويلهث، حتى يبدو لي أن جسده في الهواء، فأترك نفسي له وأغرس أظافري في ظهره، كنت أرغب بأن يلجني أكثر وأكثر.... كان يغمرني بحنان ونتوقف كلانا عن الكلام وفي صوت الصمت، كنت أكاد أسمع كل أيامي التي فاتت من دونه تبكي، وتعانق ذاك الجسد الذي أصبح جزءًا مني، كان ربيع كلي، كان كينونتي المطلقة التي أتنفس فيها رحيق الوجود».[2] في عز الخطيئة تنصهر البطلة كليا في عشيقها الذي احتوى كينونتها وجعلها تتنفس الحرية المطلقة.

03/-رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" لبثينة العيسى:

3-1/-مضمون الرواية:

تدور أحداث رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" لبثينة العيسى حول البطلة فاطمة المرأة المعطوبة نفسيا –على حد تعبيرها–المقموعة المعنفة من قبل أخيها غير الشقيق صقر، حيث أرغمتها الظروف على العيش معه بعد وفاة والديها في حادث سير.

عاشت فاطمة طفولة سعيدة مع والديها اللذين لم يبخلا عليها بكل متع الحياة، ولكن بعد وفاتهما ذاقت أسوأ العذاب، وَحُرمت معنى الحياة مع أخيها صقر الإنسان السلفي المتشدد

[1]– عبد الله إبراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص: 223.

[2]– الرواية، ص: 106.

والرجل الأناني العنيف الذي منعها من ممارسة أدنى حقوقها وأغلب هواياتها، وتصل درجة ذلك إلى إبعادها عن دراسة التخصص الذي تريده وتحلم به؛ تخصص اللغة الفرنسية بسبب أن القسم مختلط (ذكورًا وإناثًا)، وحرمها دخول مجال الابداع وكتابة الشعر، وعندما فكرت بالتمرد خلسة وعاشت قصة حب مع زميل لها "عصام" الشاعر الذي التقت به في أمسية شعرية، انتبه لها وعنَّفها أمام الجميع وجعلها أسيرة في السرداب أسفل البيت؛ فيتحول بذلك البيت بالنسبة لها من مكان الاستقرار والأمان إلى هاجس يهدد حريتها وسجنا يكسر أحلامها.

إضافة إلى ذلك منع عنها كل وسائل التواصل مع الآخرين، حتى الكتب منها، وأرغمها على الطاعة والامتثال لأوامره كونه ولي الأمر الذي يُمنَعُ الخروج عن رغباته وسلطته، فبعد أن سجنها وأرغمها على الصمت زوجها من صديقه "فارس" الرجل الذي تراه صورة عن أخيها؛ لأن فكره يوافق تمامًا فِكر صقر (التدين السطحي) «فلصقر صورة السجان الجلاَّد لا يخرج من فمه إلا الشتم واللعن ولا يصدر منه إلا العنف، ولفارس صورة خارجة عن نطاق الضرب والسب والإيذاء ولكن هي لا ترى فرقا بينه وبين الذي تعرضت له في سرداب صقر سوى أنه جلاَّد بحنان وسجان برقة ومحبة».[1]

في ظل هذه الظروف التي عايشتها "فاطمة" لم تجد حلا سوى الهروب باحثة عن حريتها وبمساعدة صديقتها حياة المرأة المتحررة التي تتمنى أن تعيش حياة مثلها، طلبت الطلاق من زوجها وأقنعته أن لكل واحد منهما تفكير خاص ورؤية مختلفة وأن سعادتها يستحيل أن تتحقق مع زوج مثله، وبالتالي سيطرت الكآبة والأحزان على سطور الرواية منذ البداية إلى غاية الجزء الأخير من الرواية، لكن النهاية كانت سعيدة نوعًا ما لأن البطلة لامست خيوط الأمل وعادت لحبيبها "عصام" الشاعر الذي عشقته وخاطرت كثيرًا من أجله، فبرهنت أخيرا أن الهروب هو السبيل الوحيد لكي لا تُصادر حريتها.

[1]– شهريار نيازي: فاطمة أعرجي: الهيمنة الذكورية في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى كما يعكسها نظام الخطاب لميشيل فوكو، مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة، سنة 12، ع4، شتاء 1438، ص726.

3-2/-تحديد إطار البداية في رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" لبثينة العيسى:

يتعمد الروائي في أحايين كثيرة وضع بعض الأيقونات والدلالات الشكلية والمضمونية لعزل البداية عن باقي النص استنادا إلى المعايير التي حددها أندريا دل لينقو والتي يحصرها في: «العناصر الظاهراتية من أيقونية وترقيمية والعناصر الخطابية المتمثلة في أنواع الروابط التركيبية النحوية مثل (لكن، غير، أن... إلخ) المكونات الخطابية مثل (الزمن والمكان والشخصيات) وكذلك القيمة الدلالية التي يمكن أن تعد قيمة مهيمنة على مستوى مقطع دون آخر».[1]

إن الانطلاق من مبدأ الانكسار في النص (الشروخ النصية/ تحديد البداية) وتمييز الوحدة النصية الأولى سواءً أكان ذلك شكليا أم مضمونيا لا يعني حسم المسألة تماما. وإمكانية التقعيد لها، إذ إن تلك الانكسارات النصية قابلة للتكاثر في ظل تطور طرائق السرد وتقنيات الكتابة ومحاولات التجريب، وفي ظل الطبيعة (الحوارية) للرواية كما وصفها باختين والتي تقوم على المبدأ الجدلي خصوصًا بعد أن تحول المصطلح إلى النزعة الفلسفية أكثر من التقنية.[2]

وانطلاقا مما سبق يمكن القول إن البداية في رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" تبدأ من الصفحة رقم 11 إلى غاية الصفحة رقم 22 ودليلنا على ذلك وجود بعض الدلالات الشكلية والمضمونية وهي:

⇐ وجود صفحة بيضاء فارغة تفصل البداية عن متن النص في الصفحة رقم 22 من الرواية وعادة ما ترمز إلى انتهاء البداية.

⇐ الانتقال من الوصف إلى السرد:

في مقام الوصف، تقول في الرواية: «في الغرفة رقم 28، الدور الثاني، في شقتي الفندقية المتباهية بنجومها الثلاثة والمختلفة بنقصها الأبدي والمبتهجة بحقيقتها، مع علبتي ألبرازولام،

[1]– أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 42.

[2]– ينظر، المرجع السابق، ص: 43.

جوارب، مرطبانات زجاجية مليئة بالقراطيس، وجهاز كمبيوتر، سوف أختبئ طوال حياتي، سوف أقرفصُ وأكتب...».[1]

أما في مقام السرد، تقول الروائية: «لم تكن المرة الأولى، هربتُ من البيت لأول مرة وأنا ابنة تسع عشرة سنة، حدث الأمر دونما تخطيط أو عناية، تعذرت الحياةُ فخرجتُ من البيتِ وسميتُ خروجي هروبًا وسميتُ هروبي خلاصًا، وسميتُ خلاصي موتًا، قلت لن أعود مهما حصل، لن أعود إلا جثة».[2]

⇐ التغير في زمنية الحكي أي الانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي (الاسترجاع):

- في سياق الزمن الحاضر: «في الغرفة رقم 28 الدور الثاني، في شقتي الفندقية المتباهية بنجومها الثلاثة والمحتفلة بنقصها الأبدي....».[3]

- في سياق الاسترجاع: «هربتُ من البيت لأول مرة وأنا ابنة تسع عشرة سنة، حدث الأمر دونما تخطيط أو عناية».[4]

- وتقول في موضع آخر: «لقد بت أعرف بأنه من العبث أن أنظر إلى زواجنا، ومشروع طلاقنا، بمنأى عن سنواتي السبع التي قضيتها في ذلك السرداب.... لقد سرقوا سنواتي الكثيرة التي كان يفترض بي أن أحياها وأنا غضة وفتية».[5]

⇐ التغيير في الفضاء، ما ورد في ثنايا الرواية الانتقال من الفضاء المفتوح (الفندق) الذي يرمز إلى الإقامة المؤقتة عادة ما تعني اللااستقرار.

---

[1]– الرواية، ص: 21.

[2]– الرواية، ص: 23.

[3]– الرواية، ص: 21.

[4]– الرواية، ص: 23.

[5]– الرواية، ص: 21.

تقول في الرواية «في شقتي الفندقية المتباهية بنجومها الثلاثة والمختلفة بنقصها الأبدي والمبتهجة بحقيقتها»[1] إلى أن تقول في المتن عن الفضاء المغلق البيت (المكان الخاص) الذي يدل عادة على مكان الإقامة الدائمة الذي خرج من رمزيته الأصلية، الاستقرار والراحة، إلى الضجر واللاانتماء واللااستقرار تقول: «فخرجتُ من البيتِ وسميتُ خروجي هروبًا وسميتُ هروبي خلاصًا، وسميتُ خلاصي موتًا، قلت لن أعود مهما حصل، لن أعود إلا جثة».[2]

⇐ التغيير في عناوين المحاور دليل على الانتقال إلى ثيمة جديدة، وما نلاحظه أن البداية تتناول ثيمة أساسية وهي عبارة عن تمهيد لما هو آت أغلبها مناجاة وخواطر تسرد بألم معاناة فاطمة بأسلوب التلميح وردت تحتها مجموعة من العناوين وهي كالتالي: كبرت/ آكلة التفاح/ صلاة/ عجوز مجففة، تليها مباشرة ثيمة أخرى كبرى تحكي تفاصيل معاناة فاطمة بعنوان آخر "السرداب" والذي يدل على الوحشة والظلام والطريق غير واضح المعالم ليعلن عن نهاية البداية وميلاد ثيمات أخرى جديدة بعناوين مختلفة من مثل: في جنازتي الأولى لم أبك/ الحفرة/ بيجاما ليلة الدخلة... الخ.

وفيما يأتي سنتطرق إلى الثيمات الأساسية التي طرحتها رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى كإشارات تضمنتها البداية تحتاج منا إلى قراءة وتأويل وهي كالتالي:

3-2-1: المرأة بين ثنائية المنع والارغام:

تندرج تحت هذه الثيمة الكبرى ثيمات أخرى فرعية منها:

3-2-1-1: الإكراه على الزواج:

عانت المرأة العربية وضعا قهريا فكان المجتمع والسلطة الخارجية مصدرًا للقيود والضوابط التي تمارس عليها، يشاركه في ذلك النظام الأبوي المفروض عليها في البيت سواء من والدها أو زوجها، خاصة إذا لامس هذا التقييد حقا شرعيا من حقوقها كاختيار شريك حياتها المناسب

[1]– الرواية، ص: 21.

[2]– الرواية، ص: 23.

الذي تبحث من خلاله عن علاقة زوجية متكاملة تتسم بالأمان والود والتفاهم، ولذا أوردت الرواية النسوية عِدة صور للزواج وعرضت نتائجه السلبية على الأنثى التي تعيش علاقة مضطربة مشحونة بالألم والاستغلال والظلم يتحكم فيها الزوج والمجتمع الذي منح الحق للرجل واستصغر المرأة ومنعها جُلَّ حقوقها، حتى البسيطة منها.

ولعل أول ما يلفت النظر في الروايات النسوية في إطار علاقة الذات بالزوج هو أنها إما تختار الارتباط به وفقا لرغبة داخلية لا خارجية هروبا من فكرة العنوسة (خوفا من نظرة الناس)، وإما تُرغم وتُجبر على الزواج من شخص لا تعرفه أصلاً نتيجة للقرار العائلي التعسفي، فتلجأ الذات إليه بناء على رغبة الأهل القائمة على التخلص منها باعتبارها عبئا أخلاقيا ملقى على عاتقهم، ويخشون من انفلاته في أية لحظة، وهو ما يعبر عنه بمعية الأم من مشاعر الارتياح لزواجها وتخلصه من عبء كان يخشى حدوثه منها لما يراه في ملامحها من تطلع ورغبة في التمرد والطموح وينضاف إلى ذلك الهرب إلى الزوج من فقر الأهل بالرغم من أنها تعلم مسبقا أنه لا يمتلك المال إذن،" لا توجد مسوغات روحية أو فكرية نابعة عن قناعة كلية للذات بهذا الآخر، وإنما هي قناعة لغيرها لا لذاتها، مما يجعل ذلك تمهيدًا لنهاية فاشلة..... وتصبح فيما بعد ناقمة على جنس الرجل بشكل عام».[1]

من منظور آخر، فإن كل انتهاك لحقوق المرأة يعود إلى العادات والتقاليد، التي تُعد جزءًا أصيلاً من النظام الاجتماعي والتي تشكل معتقدًا اجتماعيا مقدسًا، يصوغها الإنسان لتصبح سلطة عُليا تمارس تأثيرها عليه، وتحكم علاقات الناس ببعضهم وتؤطر الحدود الاجتماعية الطبقية وتصوغ فيما بعد منظومة القيم الاجتماعية التي يتوجب على الناس أن يتعاملوا معها بوصفها قانونا لا يحق للإنسان أن يتجاوزه أو يخرج عليه»[2] وفي كثير من الأحيان يشكل هذا التقليد أو العادة أداة بالية، ورغم كونه باليا، إلا أن الهدف يظلُ مقدمًا، لأنه يمثل قيما عُليا

[1]– عصام واصل: الرواية النسوية العربية، ص: 165.

[2]– سماح الرواشدة: منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، 2006، ص: 17.

لجماعة ما، ولأنه اختيار الجماعة نفسها»[1] وغالبا ما تكون المرأة ضحية هذا البلى ولذا أعلنت « إدانتها للثقافة والحضارة وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحضرًا.... فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة».[2]

وفي رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" نجد الروائية تسلط الضوء على نوع خاص من أنواع الزواج الذي تجبر عليه المرأة وهو ما يسمى بزواج الغصب و«الذي لا يجد فيه الطرفان قواسم مشتركة تجمعهما لأسباب خارجة عن إرادتهما بسبب تدخل أطراف أخرى لتقرر مصيرهما، حيث يعتبره الرجل ورطة يصعب التملص منها خاصة وأنه يتوقع مسبقا صَدَّ الطرف الآخر له وعدم تقبله له خاصة وأنه يمثل بالنسبة لكثير من النساء نهاية لأحلام وردية كانت تتطلع لتحقيقها مع آخر غير الشخص الذي أرغمت على الارتباط به». [3]

هذا الذي عايشته فاطمة من قِبل أخيها صقر الذي زوجها من صديقه "فارس" الرجل السلفي دون أن يحترم مشاعرها ولا الأخذ برأيها، منطلقا من فكرة أنه ولي أمرها وله سلطة عليها وهي لا بد أن تستجيب دون ردة فعل. مدللا على شرعية ذلك بقوله تعالى: ﴿الرجال قوَّامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض﴾ (النساء، الآية 34)، ويظهر ذلك في قولها: «صقر هو الأخ الكبير وولي الأمر، وطاعة ولي الأمر واجبة، قرارات وليّ الأمر دائمًا صائبة لأنه الأقدر على استشفاف المصلحة واستجلابها، كل جدالٍ مع ولي الأمر هو من عمل الشيطان، ولي الأمر يحبني ويريد مصلحتي ولا يريني إلا ما يرى، ... ولي الأمر يقرر بالإنابة عني كل أموري... لأنه بواقع خبرته وتفوقه يعرف مصلحتي أكثر مني، لا داعي للتفكير أبدًا في وجود ولي الأمر... لأنه-بعقله المتفوق-قد وفر علي عناء التفكير وتقرير المصير، كل شيء

[1]- حبيب رفيق: المقدس والحرية، دار الشروق، بيروت، 1998، ص: 89.

[2]- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص: 09.

[3]- دلال حيور: الخطاب الروائي النسوي في الجزائر نماذج كختارة، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، الجزائر، المرتقى، ص: 117.

محسوم، الحياة وصفة جاهزة وكل ما علي فعله هو أن أتبع الخطواتِ الصحيحة لأصل إلى النتيجة المرجوة–الطبخة التي هي أنا»[1].

يحيل هذا المقطع بوضوح إلى نسق ثقافي صنعه المجتمع وهو التفوق الذكوري على المرأة التي تتخبط في طبقة الدونية واللذات، «فتطغى ثقافة السيطرة التي تخلق وتتشكل من مزية القوة البيولوجية فيتحكم الآخر الرجل في أمور الحياة جميعها، ومعادلة السيطرة تستوجب طرفا ثانيا تابعًا ومستسلما يرضى بكل استغلال واستعباد يمارس ضده».[2]

إلى أن تقول في موضع آخر: «لم أكن راغبة بالتعرف على الرجل الذي صار زوجي ولا بهدهدة رعبه من الطريقة التي تم فيها الزفاف، عندما تم دفعي إليه باليد الغليظة لأخي الكبير، وهو بالكاد يقول مبروك..... في ظل الغياب السافر لكل أشكال الفرح.... هذه إذن تفاصيل حفل زفافي، بهدوئه المشبوه وصمته الجنائزي».[3]

تسرد البطلة في هذه الأسطر وفي أخرى منها في الرواية مرارة المرأة التي تصادر حريتها وحياتها فترمى إلى حضن رجل غريب تعيش معه حياة بائسة، وهذا نتيجة وقوعها في خطيئة الحب مع زميل لها في الدراسة "عصام"، ولإبعادها عن حبيبها، خاصة وأننا نعلم أن موضوع الحب طابو من الطابوهات المحرم الحديث عنه في ظل مجتمع شرقي محافظ لا يؤمن بوجود مثل هذه المشاعر بين الرجل والمرأة، خارج إطار العلاقة الشرعية فهو عمل لا أخلاقي عادة ما يُربط بمصطلح العهر أو الخطيئة، وفي الرواية نجد صقر أخ البطلة حرمها من متابعة الدراسة وأجبرها على المكوث في سِرداب أسفل البيت، بل وأرغمها على الزواج خوفا من جلب العار والفضائح، بعدما عنفها جسديًا ونفسيا.

تقول في الرواية: «شدني من حجاب رأسي بطول الممر الممتد من القاعة إلى السيارة، دفعني إلى المقعد الخلفي، داسني بنعله، تكوَّرتُ على نفسي، أنا ذنب بأذيال، تفاصيل أخرى

---

[1]– الرواية، ص: 55.

[2]– لعيرج الشيخ: سردية الجسد الأنثوي المعذب في الإبداع النسوي الجزائري المعاصر، ص: 335

[3]– الرواية، ص: 31–32.

زائدة؛ شتمني بطول الطريق إلى البيت، عندما كانت إشارة المرور تحمر كان يلتفت ويضربني بعقاله، أوقف السيارة شدني من ذراعي، ذبت بين يديه، بللتُ نفسي، تهاويت، رفعني من ذراعي، سحبني خارج قصيدتي، أعادني إلى قبضته، السرداب يفتح فمه».[1]

بعد العذاب والاستعباد الذي عايشته في بيت أخيها الذي جعلها تتمنى الموت تقول: «يجب أن أموت، أن أطفئ حواسي النافرة من فرط الهلع، وأنا بلا نافذة وبلا هواء كافٍ، ليس ثمة معنى للمقاومة، كل نضال هو إطالة لجلسة التعذيب التي تسمى حياتي، في النهاية سأموت، فلمَ ليس الآن»[2]، استمرت الهيمنة حتى في بيت زوجها فارس، فكلاهما حاول طمس هويتها وكسر أحلامها وطموحاتهـــا، كل بطريقته (صقر بعنفـــه المبـــاشر اللا إنساني، وفارس بذكاءه وطيبته).

تقول: «طيب إذن، وضعت الأثاث الجميل وورق الجدران وهداياك الصغيرة جانبا، فأنت في الحقيقة لا تختلف عن صقر»[3] ثم تضيف: «معك حق... في النهاية لا أحد يلومك إذا تصرفت كإله صغير، أنت تجد رجل القانون ورجل الدين في صفك، والمجتمع يضع ثقله كاملا في سلطتك، إنني لا ألومك، فقد وجدت المسوغات الكافية لكي تصادر كل حقوقي»[4].

فقدت البطلة الثقة التامة في كل المؤسسات التي تشكل الدولة العدالة، المجتمع، والمؤسسة الدينية، ووصلت إلى قناعة أن الأنثى كانت وستبقى كائنا فاقدًا للحرية، فإذا أرادت يوما تحقيق ذاتها وأحلامها ستتلاشى هذه الذات وتفنى وتفقد إحساسها بالوجود والحياة، فالحياة بالنسبة لفاطمة مأساة، وتصل بها درجة ذلك إلى فرحتها من كونها عاقرًا؛ لأنه حسب رأيها مزيد من البنات يساوي مزيدًا من الحِرمان والألم، ويظهر ذلك في: «... ما سيحدث لو أنني أنجبت

[1]– الرواية، ص: 191.

[2]– الرواية، ص: 194.

[3]– الرواية، ص: 226.

[4]– الرواية، ص: 226

إلى هذا العالم أنثى، أنثى أخرى، كائن وظيفي لتبرير الانتهاك، كائن تحت الجرح والتعديل، مفعول به منصوب، مصلوب، قربان لاستقطاب العنف البشري، لتفريغ شهوة الدم».[1]

الضغط يولد الانفجار، أخيرًا قررت بطلة "رواية كبرت ونسيت أن أنسى" أن تتمرد لترسم لنفسها طريقا آخر يخلو من أية تبعية لا رضوخ لا استعباد، فتهرب من بيتها لتبحث عن السعادة التي لطالما حلمت بها، بعد أن أقنعت زوجها بالطلاق لأن طموحاتها أكبر من أن تكون ربة بيت وفقط، تقول في حوار لها مع زوجها: «فكّر قليلا، أنت أحببت ما ظننت أنني عليه، أحببت فاطمة التي صورتها لك بدراية، فتاة لا تريد إلا الستر، ربة بيت تعيش من أجل أن تحول حبة الطماطم إلى وردة، هذه ليست أنا، إنها ما تريد أن أكون عليه، ولكنها ليست أنا».[2]

هكذا، تبدو مقاومة المرأة العربية لمؤسسة الزواج ناتجة عن تجارب واقعية مرت بها وعانت فيها كثيرًا من ممارسات الزوج، لذلك تلجأ إلى التخلص من زواجها بطرق مختلفة؛ إما الهروب من بيتها، أو البحث لها عن عشيق بديل، وتتمكن بعد إصرارها من الحصول على طلاقها، أما إذا وجدت الطريق مسدودًا إلى الحرية فلا تتردد في الانتحار كحل أخير يشفي غليلها.

3-2-1-2/ الإرغام على الحجاب:

شكلت قضية الحجاب اهتماما لدى الروائيات النسويات، فبالرغم من أنه عُرف مقدسًا في المجتمع العربي الإسلامي، إلا أن وجهات النظر حوله اختلفت بين قبول ورفض، فكانت المرأة العربية من أبرز من دخل ساحة العِراك في مسألة الحجاب، وقد تصل درجة رفضها له ،أحيانا، اعتباره ظاهرة اجتماعية لا واجبا دينيا، من خلال هذه الرؤية يخرج الحجاب من إطار التقديس إلى إطار التدنيس، وبالتالي فالموضوع فيه انتهاك لإحدى الثوابت الدينية المهمة والتي تمس المرأة على وجه الخصوص دون الذكر، الزي الإسلامي الذي فرضه الله في ديننا الحنيف،

[1]– الرواية، ص: 209.

[2]– الرواية، ص: 267.

يقول في كتابه العظيم: ﴿وقل للمؤمنات يغضُضْنَ من أبصارهن ويحفظن فُرُجهن ولا يُبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن﴾(سورة النور الآية 31). وقد فرض على المرأة بنص ديني صريح للحفاظ عليها وللحد من الفتنة التي قد تثيرها المرأة في مجتمع عربي اسلامي محافظ.

يقول "غلام علي حداد عادل"، (كاتب وسياسي إيراني) في كتابه "ثقافة العُري أو عُري الثقافة": «... فاللباس بالنسبة له صيانة وبمنزلة سور القلعة الذي يحفظ جسمه، ويذود به عن كرامته، الهدف من اللباس التقليل من الإثارة الجنسية لا تثوير الغريزة، إنه ليس الجلد الثاني للإنسان، وإنما بيته الأول، إنسان الإسلام لا يرى كما له في تزويق جسمه وتجميله كالبضاعة التي تُعرض للبيع، بل يلجأ إلى بيع نفسه لله، بدلا من بيع جسمه للناس».[1]

ونجد في الرواية النسوية أن المرأة ترفض الحجاب وتثور ضد وجهة نظر بعض المجتمعات المسلمة التي لا ترتدي الحجاب. بأن إيمانها متزعزع ضعيف؛ مما يجعل الشكل الخارجي هو الحكم المباشر على شخص الإنسان، وهذا ما تريد المرأة أن تتخلص منه وتثبت أن الإنسان بجوهره لا بمظهره، كذلك الأنثى بعقلها وشخصيتها لا بأنوثتها وفطرتها العاطفية التي حباها الله بها فقط، فكان تحريرها من الحجاب وسفورها رفض صريح لقوانين بشرية، بل لقوانين إلهية، فهي ترى أن الحجاب دليل على الاعتداء على جسد المرأة وسلب حقوقها، فالعبادة تقيد حريتها، ولذا تمردت المرأة وتخلصت من الحجاب، ليس كسرا لطابو الدين وعصيان للهَّ، وإنما لأجل الانطلاق والتحرر من قيود الرجل الذي يُكرهها على الالتزام به، ويرى فيه رمزا للعفة والشرف.[2]

ومن جهة نظر أخرى يمكن القول «رغم التسليم بأن الحجاب فرض من الله لا مجال للاجتهاد فيه، نجد الروائيات قد اخترقن هذه القدسية بشكل منظم ومدروس، لا للثورة أو رفض

[1]– غلام علي حداد عادل: ثقافة العُري أو عُري الثقافة، تر عبد الرحمن العلوي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001، ص: 47.

[2]– ينظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية، ص: 69.

الحجاب، بل كان الحجاب رمزًا للقيود البشرية التي كبَّلت المرأة وقيدت حريتها؛ فكان الأمر مشوقا للمتلقي أحيانا ومربكا أحيانا أخرى، عندما تتمادى بعض الشخصيات الورقية في نزعه وتفضيل السفور عليه، مما أفضى إلى آراء ومعتقدات متنافرة ومتجاورة في ذات الوقت، فتحت آفاق تلقٍ واسعة أمام القارئ».[1]

إضافة إلى هذا، هناك من ترى فيه وسيلة للجهل والتخلف، فالمرأة المثقفة في نظر النسوية، لا بد أن تقودها ثقافتها إلى الانفتاح والانطلاق بعيدًا عن الحجاب؛ لأنه معادل للتخلف، والتمسك به فيه عدم قدرة على مواكبة التطور المفاجئ في الحضارة وعدم استيعاب لمخلفات الحداثة والمعاصرة، في حين ناضلت من أجله مختلف التيارات الإسلامية واعتبرته رمزًا للصحوة الإسلامية وحماية للمرأة من كل انتهاك.

وفكرة أن المرأة المحجبة متخلفة فيه ظلم وإجحاف، ويحتاج إلى إعادة النظر لأننا اليوم نرى الكثير من النساء المحجبات رائدات، واعدات في مراتب عليا، تنافس الرجل أو تتفوق عليه في أحايين كثيرة، وأن الكثير من أفكار "الفمنست" تستقيها من الثقافة الغربية التي تستند إلى مرجعية مختلفة عن مرجعيتنا كمسلمين.

وما نلاحظه في رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" إرغام صقر لأخته فاطمة على ارتداء الحجاب إن أرادت مزاولة الدِراسة، وإلا ستمنع من ذلك، واضعًا لها مجموعة من الشروط الواجب تطبيقها. تقول: «وعلى فكرة، أنا ما عندي بنات يداومون في الجامعة بدون عباءة، عاجبك زين، مو عاجبك قعدي بالبيت، والشهادة منتي بحاجتها، إنتي بنت وبيجيك إلي بيصرف عليك»[2].

ردة فعل فاطمة كانت منطقية جدًا، ففي سبيل تحقيق أحلامها وإكمال دراستها لا بد أن توافق دون أن تحدث أي ضجيج، فبالكاد يتركها تزاول وتُداوم في الجامعة، فإرضاء له ترتدي

[1]– ينظر: رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية، ص: 67.

[2]– الرواية، ص: 92.

الحجاب لعلها تكسبُ بعضا من وده، وتحرك فيه عاطفة الأخوة لتحظى بحنانه وملاطفته لها. تقول: «.... وضعت الحجاب على رأسي... اعتقدت بأن صقر سوف يحبني أكثر إذا فعلت، وكان يمعن... هكذا قررت في محاولة الانسجام مع أخي الكبير، أن أضع الحجاب على رأسي لأصير جزءًا متناغما مع هذا الكل، أن أقوم بما علي لأحصل على حصتي من الحنان، وضعت الحجاب دون أن يخبرني أحد بأنني قمر، وأن نور الإيمان يشع من جبيني الوضاح، وأن عيني تلمعان بشكل مختلف.... انتهت مراسم وضع الحجاب سريعا، وانفض المجلس، لم أسمع كلمة قمر ولا كلمة نور ولا كلمة إيمان».[1]

ارتبطت قضية الحجاب في هذه الرواية بإلزامية وليس عن قناعة نابعة من ذات البطلة، ولذا فالمرأة عادة في الروايات النسوية تتمرد وترفض الحجاب، رغبة منها في الانفلات من هذا «الشكل المفروض الذي يرمز إلى منظومة ثقافية ودينية واجتماعية متكاملة»[2] ، ولذا فعادة ما تقوم بتغطية جسدها- لأن الأمر مفروض عليها- ولكن تتيح لنفسها بممارسة وتخطي كل المحظورات الدينية.

3-2-1-3/ الوأد الثقافي:

ما يعرف أن «لدى كل امرأة تلك اللحظة الإبداعية، وذلك الميل نحو الإبداع، ولكن البعض منهن وبالتحديد اللواتي يتعرضن للتهميش والإقصاء، لا يتلمسنها ولا يبحثن عنها، ربما جزعًا وربما خجلاً وربما يسيطر عليهن ظرف اللاجدوى الزماني داخل الواقع الذكوري الذي جعلهن يرفعن الراية البيضاء في خنوع لأمد طويل، وقمع العديد من مواهبهن الفكرية منها».[3]

---

[1]- الرواية، ص: 62.

[2]- نادية بن طاجين وعبد القادر بوزيدة: تمثلات العنف الأبوي في الرواية النسوية العربية المعاصرة نماذج مختارة، ص: 22.

[3]- زعير نجود: الإبداع الأدبي للمرأة... بين الإحساس بالدونية وانتصار الأنا، الموقع الالكتروني:
www.aljazeera.net.24/11/2018

انتهى عصر الوأد منذ زمن طويل، ولكن بقيت أشكال خفية ومضمرة للوأد التي تتشابه في فكرة وهدف ودوافع الوأد في العصر الجاهلي، بينما تختلف في الطرق والأشكال والمواضع. كان الوأد يمارس في الجاهلية خوفا على شرف القبيلة والجماعة الإنسانية لكي يسير الرجال مرفوعي الرؤوس بين الجماعة، واليوم تحافظ أشكال الوأد على القيم الذكورية في المجتمع وتشدد على ضرورة تماسكها، نتيجة لصِراع الوعي واللاوعي الجمعي عند الشعوب العربية، فعندما يمنع رجل امرأة من حقها في الوظيفة والتعليم والكتابة والإبداع فالسبب المهيمن على فكرة المنع هو الخوف على اسم وشرف الأسرة من أن تلوكه ألسنة الناس، ولكن هذا لا يعني ألا توجد أسباب كثيرة أيضا من مثل الغيرة والحسد أو عدم الثقة بنجاح المرأة تقف خلف هذا الوأد. [1]

ارتبط الوأد الثقافي في رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" بصقر الذي يمثل السلطة الأبوية المتشددة دينيا، الفاهمة للدين فهما خاطئا، لدرجة تصل إلى تكفير أخته فاطمة عندما وجدها تتعلم اللغة الفرنسية، فسخر منها؛ لأنه يرى فيها تقليدا للكفار واهتزازا للهوية. تقول في الرواية: «فيما أنا أهم بالانطلاق إلى المدرسة، انتزعه من يدي وهو يسأل مستنكرا: وش ذا؟؟

- هذا كتاب الفرنسي.
- وليش بسلامتك مسجلة فرنسي؟
- شفيها يعني؟
- آخر عمرنا ندرس لغة الكفار ونهجر لغة القرآن؟

..... قالها وهو يفتح الكتاب بطرف أصابعه، كما لو كان يمسك بمادة نجسة، تصفحه قليلا، بوجه مكفهر، قرف، ولم أفهم المعنى من تصفح كتاب لا يفهم فيه حرفا: والله مهزلة من رأسها حتى قدميها! اهتزاز في الهوية وافتتان بالغرب وتقليد للكفار في كل شيء»[2].

[1]– ينظر: سعاد العنزي: الوأد الثقافي... في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى.

[2]– الرواية، ص: 76،77.

لتجيبه مستغربة: كيف يكون تعلم الفرنسية إهانة للعربية، ولماذا توجد لغة مؤمنة ولغة كافرة، فبالرغم من حبها للغة الفرنسية وافتتانها بجمالها وبخفة حروفها إلا أنها تدرسها خفية وتربطها بتدني معدلها الذي لم يُؤهلها لدراسة التخصصات العلمية الأخرى، لتجد عذرًا لكيلا تعاتب على تعلمها وتهرب من دائرة الاتهام.

لم يتوقف الوأد الفكري في تعلم اللغات وإنما تجاوزه إلى دائرة الإبداع، فالبطلة منعت تماما من كتابة الشعر والرواية بحجة أن الشعر حرام والشعراء غاوون ومن اتبعهم فهو مثلهم لأن كلامهم يقوم على الغِواية والتضليل والكذب تقول في ثنايا الرواية:

- ومن اللي تحبينه يامزميل فاطمة؟
- أحب الشعر.
- والعياذ باللهِ.
- قالها وهو يتفل نتفة من المسواك علقت بين أسنانه..... أردف:
- الشعراء يتبعهم الغاوون.
- ليسو سواء
- قلت له مستعيرة التعبير القرآني، متأهبة لمقارعة الحجة بالحجة دججت كل أسلحتي، أضفت: إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة»[1] أنهى النقاش بحجة أن كلية الآداب مختلطة، ومنحها خيارين إما أن تدرس في كلية الشريعة أو تبقى رهينة البيت.

تتمرد البطلة خفية لتتابع حلمها، فتشارك في أصبوحة شعرية، يكتشف صقر ذلك فيأتيها وينهال عليها بالضرب والشتم أمام الحضور دون رحمة، فتقترن بذلك قدرة المرأة على الإبداع بصفات لا أخلاقية لتطويق حريتها وتهميشها ومنعها من مواصلة الابداع في مناخ ثقافي ينتصر لعبقرية الرجل ويصنفها في المرتبة الثانية بعده، ولكن تبقى الأنثى شهرزاد القادرة على لجم شهريار والانتصار عليه مهما كانت قوته وعنفوان سلطانه، تقول البطلة في نص الرواية:

[1]– الرواية، ص: 90.

«اليد التي نزلت على وجهي، ثقيلة مثل قذيفة، فجرت رأسي على الحائط طرحني أرضا.

- يا كلبة!
- كل شيء يهتز
- العالم ينخلع عن بروازه الجميل.
- يا قذرة!
- ولكني لم أقرأ شيئا.
- ما تزال القصيدة في فمي
- يا داعرة...
- ويناديك باسمك يا حيوانة
- اسمي العورة، اسمي الفضيحة...
- يده تقبض على رأسي، يده كماشة، الكماشة تسحبني.
- امش قدامي....
- سودت وجهي سود الله وجهك!»[1]

انطلاقا من هذا المقطع، يمكن القول إن ثقافة المرأة وإبداعها ارتبط بالعار والخزي والخطيئة، فالثقافات المتعاقبة لم تتخلص من اختزال المرأة كجارية وكرهينة للإنجاب والإمتاع فقط.

4/-رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة:

4-1/ أهم ما ورد في الرواية:

مذكرات امرأة غير واقعية هي الرواية الرابعة للكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" أرادت عبرها أن تبرز عجز المرأة في المجتمع الشرقي عن أداء دورها الحضاري لتبين من كل هذا «غياب المرأة اجتماعيا، وقصورها عن أداء دورها الحضاري والمشاركة في البناء خارج نطاق الدور

[1]- الرواية، ص: 186،187.

التقليدي للمرأة في البيت والولادة محاولة الخلاص من وضعها الدوني، وتخلصها من قهر الزوج، والدعوة إلى تحررها لكن المعادلة الاجتماعية كما تريدها صعبة، بل صعبة جدًا في مجتمع شرقي محافظ.»[1]

عفاف بطلة الرواية ولدت في أسرة ثرية ابنة المفتش وزوجة التاجر تسرد في الرواية بضمير المتكلم وعبر السرد التذكاري حياتها في نابلس وأيام طفولتها في مجتمع يحتفل بقدوم الذكر ويُنثر البخور وتعلو الزغاريد فرحًا به ويستحيي عند ولادة الأنثى، مجتمع تحتقر فيه الأنثى من يوم مولدها، بينما الذكر يتعطرون ببوله وتغتفر له ذنوبه جميعها مهما كانت على قدر كبير من المعصية واللأخلاق، «فعفاف الشخصية المركزية في السرد جاءت من أجل البوح بالأحاسيس الملازمة للأنثى في مجتمعات تقليدية تحاصر بجلاء الكينونة الأنثوية في سعي حثيث لطمس عوالمها ووجودها في العالم.»[2]

ويظهر ذلك عند إرغامها على الزواج من رجل لا تعرفه رجل مقامر سكير تعيش معه في البيت كخادمة تستجيب لأوامره بانصياع، ولعل بسبب هذا الزواج الفاشل لم يكن إلا عقابا لها لأنهم اكتشفوا بين يديها رسالة غرام من عشيقها أيام المدرسة، فأكرهت على الزواج لتغرق في مستنقع الزوج الآسن وعانت في دنياه شتى صنوف القهر والذل والحِرمان والوحدة القاتلة.

فتقرر الطلاق عدة مرات ولكن تخاف على نفسها من الضياع لأنها غير منتجة لا تملك مهنة ولا تجيد عملاً لتقتات به وعند عودتها إلى عمان تلتقي صدفة بحبيب طفولتها المتزوج التعيس لتحيي الحب والعطف الذي عاشتهما معه أيامًا بعيدة مضت فتعيش معه لحظات سعيدة مسروقة، فتتمنى لو تتحرر من زواجها لتكون له، لكنه من النوع اللعوب البرجوازي الذي يعبث بالمرأة وينتصر للعائلة على الحب، فاستغلها هو الآخر جنسيا وأرادها أن تكون عشيقة

[1]– أسامة شهاب: القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948–1988، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2004، ص ص: 332،333.

[2]– حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية 1965–1985.

سرية له فقط، فترفض هذا الوضع وتعود إلى بيت الطفولة (بيت والديها) «لتجد إخوتها الأشاوس قد حرموها من الارث ثم تستمر حياتها معرضة للفضيحة لأنها مطلقة أو ناشز.»[1]

4-2/ تحديد البداية في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية":

تتمايز البدايات وتختلف في تهيئة المتلقي للتعامل مع النص، ما لاحظناه في بداية رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" أنها سُردت بضمير المتكلم (أنا)، ويغلب عليها الغموض وغياب للإشارات والدلالات الثقافية (إلا ما ندر منها من مثل، فتاة هوائية، رفضت سمتي الأصلية وبنت خنتة، حين تنفست اختنق الجميع، فلا أنا منفذة صالحة ولا أنا متمردة فالحة، لخوفي من تخوفاتهم تصبينت وصرت ما بين البينين) وبالتالي فالموضوع الرئيسي هو «نشأة الطفلة عفاف وهي تشعر بالغيرة من أخيها الذكر، وبالظلم حين تميز الأسرة بينها وبين الولد بشكل حاد، الأسرة التي تفرض عليها كبت مشاعرها وأحاسيسها، وإلا اتهمت بالوقاحة، الأسرة التي تريد الخلاص منها عن طريق تزويجها»[2]، فالبداية في رواية مذكرات امرأة غير واقعية بداية شحيحة على عكس الروايات السابقة التي دُرست والتي تفتح المجال واسعًا للتأويل والقراءة.

بالرغم من أن البدايات عادة ما تقدم «كما إخباريا وافرًا يشكل نقاط استدلال بالنسبة للقارئ، تشتمل تلك الأخبار على أمور تتعلق بالمضمون (الدلالة) وتنظيم السرد وبناء المكون التخييلي وباختلاف تفاعل المكونات الثلاثة السابقة ودرجة تآلفها وانسجامها تتمايز البدايات عن بعضها..... وهذه الوظيفة الإخبارية تسعى إلى التشبع الإخباري وتعدد الدلالات واكتمال العرض ومن ناحية أخرى تسعى نحو الندرة الإخبارية والشك في الخبر وإيجاد الفجوات والألغاز.»[3]

---

[1]– حسين مناصرة: تناقضات الذات والآخر في روايات سحر خليفة.

[2]– وائل على فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص: 173.

[3]– أحمد العدواني: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 99.

أما عن إطار البداية فنجده يمتد من الصفحة رقم 05 إلى غاية الصفحة رقم 08، واعتمدنا هذا التحديد استنادا إلى:

1- وجود علامات طباعية متمثلة في رقم (01) أعلى الصفحة (09) بعد انتهاء البداية، وفي بداية كل مقطع جديد نجد (أعلى الصفحة) أرقامًا مغايرة متتالية (1-2-3....)

2- عنونة الكاتبة للبداية بمصطلح مدخل، جاء كتمهيد عام للرواية يغلب عليه الإيحاء والتلميح وتنتهي بعلامة طباعية بياض يمتد لأكثر من نصف صفحة كتحديد لنهاية مقطع البداية، بحيث يبدأ المقطع التالي في صفحة جديدة وبرقم جديد كما أشرت سابقا، وهذا البياض هو الذي يفصل بين البداية والمتن.

3- تحول السرد من الحدث الاسترجاعي إلى الموقف النفسي للشخصية الرئيسية (عفاف): في سياق الحدث الاسترجاعي تقول الكاتبة: «وهكذا بت مراوحة واقفة عن العمل، رِجْلٌ في الأرض ورجل في الهواء، ونمت وأنا على هذي الحال، سنين واستيقظت يوما فوجدتني زوجة التاجر فتعست، وتذكرت العز الذي نشأت عليه في بيت المفتش فيئست....» [1]

أما في سياق الموقف النفسي للشخصية: «ولي مع الأشياء حكاية، لا حد فاصل بين الانسان والحيوان والنبات والجماد. كلها أشياء في نظري والناس أشياء، أستغفر الله بل الأشياء ناس.... أتعامل مع الأشياء بعاطفة تبلغ حد الراهقة وأخالها تبادلني نفس الشعور، إلا الناس أراهقهم فيرهقونني لم يكن الذنب ذنبي، هكذا خلقت بل هكذا تخلق لي، فهمت أن البنت مصيبة...».[2]

وبتأمل بداية الرواية يمكن تحديد مجموعة من الثيمات والمحاور التي تفرعت منها وهي وفقا للآتي:

4-2-1/ المرأة وقضية العقم:

[1]- الرواية، ص: 08.

[2]- الرواية، ص: 09.

تضاف ثيمة العقم إلى الثيمات السابقة الذكر التي تعد من المضامين الأساسية التي تطرقت إليها الرواية النسوية، فالعقم يشكل «أهم الهواجس التي تقض مضجع الأنثى نتيجة عجزها على الإنجاب فتعاني من ضغوطات كبيرة في مجتمع ينظر بعين الدونية والاحتقار إلى الأنثى العقيمة، فالأمومة قبل كل شيء هي تجربة جسد، عبرها تلتقي المرأة بجسدها الخاطئ في عملية خلق لإعادة صنع واكتشاف لهويتها، إن الأمومة كطقوس عبور كما وصفها الأنتروبولوجيون، إنها تمنح المرأة مكانة ووضعا وهوية جديدة تثمن صفها وتجعلها تستحق لقبها العام للمرأة»[1] لعل المرأة الولود أيضا التي لا تنجب سوى الإناث تعاني تقريبا من نفس معاناة المرأة العقيم، فمصيرهما معًا الطلاق لا غير، وكأنها المسؤولة المباشرة عن قضية الإنجاب دون أدنى شفقة أو رحمة منهما (الزوج والمجتمع).

من هذا المنطلق حفلت الرواية النسوية العربية بكشف أبعاد تجربة الحمل، الولادة والعقم وحتى الإجهاض كونه فعلا تدميريا تلجأ إليه المرأة كرد فعل انطلاقا من دافع نفسي أو جسدي للانتقام أو التمرد على موقف أو اضطهاد أو وضع معطوب لا تستطيع الاستمرار فيه.

فيأخذ بذلك الإجهاض منهجا نحو كسر التابو الديني والاجتماعي والجنسي والسياسي وسبيلا نحو العقم الذي يتسبب به.

فرصدت الروائيات النسويات –بخاصة–ظاهرة العقم «المحرم الحديث عنها في عالم الرجل لأنها تحط من شأنه وتصيبه في فحولته، عكس المرأة التي ينظر إليها أنها دائما السبب».[2] فهو بالنسبة للمرأة لا يشكل عيبًا مهما بقدر الرجل الذي يشكل إدانة كبرى لفحولته.

في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" تتحول البطلة عفاف من امرأة ولود كأرض خصبة يحفل جسدها بكل وسائل تحقق الأمومة إلى عاقر، إثر إجهاضها لجنينها، بعد أن تكالبت عليها الظروف كقهر زوجها، إضافة إلى الاغتراب النفسي الذي كانت تعيشه، تقول: «زوج

---

[1]– سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص: 104.

[2]– رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، ص: 113.

كريه لامرأة عقيم ومن أنا؟ امرأة اعتاد وجودها رغم العقم، تنظف بيته، تطبخ له وتستسلم لنزعاته البهيمية والسادية.»[1]

ولعل المجتمع هو الذي انتصر لفكرة الولادة، ونبذ فكرة العقم وجعل من التناسل السبب الذي يحدد قيمتها في نظر زوجها تقول: «تزوجت، وتعذبت، حملت، فقدت سر استمراري في بيئة تعتبر النسل أهم مبرر من مبررات وجود المرأة.»[2] فعقمها هو من تبيح له سلطة شتمها والإساءة إليها دون رحمة. تقول في السياق نفسه: «فغادرني وهو يدمدم بالشتائم... فأنا امرأة جحود لا ينفع معها اللين ولا الإنسانية، وأنا لئيمة وعنيدة ومجنونة، والأبلغ من ذلك أني عقيم»[3] وكأن ظاهرة العقم تخرجها من دائرة الإنسانية لتدرجها ضمن دائرة البهيمية بالرغم من أنها قضية ربانية ولا دخل للمرأة لتغير قدرها.

وقد كشفت سحر خليفة عن إحساس المرأة العقيم، إذ دائما ما يخلق موضوع العقم أسًى كبيرًا، وبكاءً من شدة وقعه على نفسها، كهذا الذي تسرده البطلة عفاف في حِوار لها مع صديقتها نوال تقول في ثنايا الرواية: «أحكي لك عن معالم التغيير؟ أنا عقيم وأنت كذلك لا رجل ولا زوج ولا بيت حقيقي لا أولاد، وبكت نوال وبكيت أنا وبكينا معًا، والناس يمدُّون النظرات مجابهة وبدون تلصُّص»[4] عمومًا يشكل العقم ظاهرة مأساوية في حياة المرأة، فلجأت إليه الكاتبة النسوية لترصد الممارسات المتجاوزة للرجل والمجتمع ضدها.

4-2-2/ منظومة الزواج الفاشل وصعوبة الطلاق :

قام الخطاب الروائي للكاتبة "سحر خليفة" على سوداوية الرؤية، خاصة وأنها تسرد الجانب المظلم للبطلة "عفاف" في سجن زوجها وهي تعاني آلام الاغتراب النفسي والوطني معًا.

---

[1]– الرواية، ص: 45.

[2]– الرواية، ص: 40.

[3]– الرواية، ص: 46.

[4]– الرواية، ص: 99.

عالجت الرواية النسوية علاقة المرأة بالرجل ضمن إطار العلاقة الشرعية، ولكن عادة ما تنتهي بالفشل والطلاق هذا الذي رصدته رواية "مذكرات امرأة غير واقعية"، التي تبرز الوضعية المقلقة للمرأة فيما يتصل بواقعها الاجتماعي من خلال ما تعانيه الأنثى من نظرة تقزيمية منمطة ثقافيا.

فصلت الرواية في أسباب فشل الزواج وصعوبة الطلاق، أما عن فشل الزواج فتناولته الرواية فيما يلي:

أ/-الإكراه والإرغام على الزواج: وهو السبب الرئيس الذي ساهم في جعل الزواج فاشلاً بين عفاف وزوجها، «إذ تسعى المجتمعات الشرقية -بشكل عام-إلى تزويج الفتاة، لأن الزواج هو الشكل الشرعي والقانوني والأخلاقي الذي يمكن الفتاة من العيش ويحميها من الناحية الاجتماعية والاقتصادية»[1] فالطبيعي أن المرأة تسعى إلى الزواج لتعيش الأمان والاستقرار، ومن النادر أن ترفض فكرة الزواج إلا إذا أرغمت عليه؛ فتقبل حفاظا على سمعة العائلة أو خوفا منها، ما يترتب عن ذلك زواج فاشل.

وتعلق نوال السعداوي في كتابها "الأنثى هي الأصل" عن الزواج تقول: «ونادرًا جدا ما ترفض المرأة الزواج، بل إنها تسعى إلى الزواج؛ لأنه الشكل الوحيد الرسمي والشرعي والقانوني والأخلاقي.... بالإضافة إلى أن الزواج اكتسب نوعًا من الحماية الدينية وأصبح شبه مقدس ولم يعد من السهل لأي امرأة أن ترفضه أو تنقده.... وبرغم إدراك المرأة لهذا الوضع التعيس لها، فإنها تدرك أيضا أنه المصير الوحيد المقبول لها اجتماعيا، إن المرأة لا تختار بين الزواج أو عدم الزواج، ولكنها يجب أن تتزوج، وإلا فإن المجتمع لن يقبلها ولن يحترمها، وفوق كل ذلك لن يعتبرها امرأة طبيعية، ومهما بلغت المرأة من الذكاء وتفوقت في عملها ونبغت ثم لم تتزوج فلا بد أن هناك عيبا فيها».[2]

---

[1]- وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص: 56.

[2]- نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2017، ص ص: 133-134.

تقول الروائية في موقف إرغامها على الزواج: «بعد سنتين من الزواج اكتشفوا ماضيه وحاضره ومستقبله، وعرفوا أنهم أخطأو خطأ كبيرًا، وعرفوا أنهم تسرعوا في الحكم، وأنهم عاقبوني على وقاحتي بما هو أشد من القتل، اكتشفوا رسالة بين يدي –رسالة غرام–وقاحة، خلال شهرين كانت الدنيا قد انقلبت عليها سافلاً... لم يبق لدي أي مبرر لرفض الزواج من رجل يملك مال قارون ووسامة كمال الشناوي، تزوجت وتعذبت...» [1]

ب/ البطلة عفاف بين إهمال الزوج وعنفه اللفظي:

تجمع عفاف بزوجها علاقة قلقة قائمة على أسس غير سليمة، كعدم التكافؤ وغياب التفاهم والانسجام التام بينهما، إضافة إلى إهماله ولا مبالاته بها، فمنذ الصفحات الأولى في الرواية تتكشف أمامنا صور لعلاقتها الاجتماعية المأزومة والمشبوهة، ونفس مشبعة بالانكسار والخذلان.

ويرسم هذا المقطع صورة مقيتة لعلاقة تعيسة مبنية على اللاحب واللاإ انسانية مع رجل تاجر لا يعبأ بمشاعر الحب ولا يفهم إلا لغة الأرقام، فانقطعت بينهما كل سبل التواصل، والودّ.

تقول: «أكون وحيدة أكثر حين أكون مع الآخرين، الأهل، الأقارب والمعارف والزوج، والأخير يسبب لي أقسى أنواع الوحدة، فحين أكون معه أحس بروحي ترفرف بأجنحتها كطائر حبيس، وأحس بوجوده قضبان سجن، ما الذي أوقعني في هذا الفخ؟ سنوات وسنوات وأنا أجتر هذا السؤال المر وأتساءل: ما الذي أوقعني في هذا الفخ؟ ألأنني واحدة من قطيع بنات غير مرغوب فيهن فاستغلوا أول فرصة للخلاص وتخلصوا؟»[2] لطالما كان الزوج السند والأمان للمرأة، أما مع عفاف فهو لا يمثل لها سوى الغربة وأقسى أنواع الوِحدة والعذاب.

---

[1]– الرواية، ص: 39–40.

[2]– الرواية، ص: 18.

لعل هذه هي اهم أسباب فشل زواج عفاف، إضافة إلى عملها الذي سبب لها فجوة كبيرة في علاقتها، أما عن أسباب صعوبة طلاقها منه فيمكن رصدها فيما يلي:

أ/-حرمانها من الميراث:

من الظواهر التي أصبحت منتشرة اليوم عند الكثير من العائلات العربية حرمان المرأة من الإرث، بالرغم من أن ديننا الحنيف قد فصل في هذه القضية وحدَّد حتى كيفية تقسيمه بين الإخوة الذكور والبنات.

ولكن، استنادا إلى العادات والتقاليد الموروثة، لا تورث المرأة؛ فتقف عائقا أمام حقوقها التي منحها إياها الإسلام، ولكن ما نلاحظه أن المرأة تتحرك في محيط محدود، وهي فيه «مقيدة بوضعية اجتماعية ثقافية تمنعها من مزاولة حريتها، وفي الوقت نفسه يفرض عليها التحرك في مساحة محددة وِفق ما يمليه عليها، لذا تتربى المرأة وتتشرب تقاليد المجتمع ومعتقداته السائدة؛ لتغدو نموذجًا ذكوريا لا يتحدث بلسان امرأة، وإنما بلسان رجل تتماهى معه».[1]

ففي المجتمعات الريفية، خصوصًا، تعتبر قضية توريث المرأة «إذا كانت متزوجة في عائلة أخرى نوعًا من العار؛ لأن الأرض يجب أن تبقى في العائلة، ومن العيب أن تخرج إلى الغريب، ويجب المحافظة عليها، والويل كل الويل للبنت التي تقاسم إخوتها الذكور في ميراث الأب؛ فيناصبها الإخوة الذكور العداء، ويقطعونها ولا يصلونها، ويعتبرونها مجرمة في حق العائلة»[2]

هذا الذي عانت منه عفاف؛ فقد حُرمت من الميراث، وقُسم على إخوتها الذكور، تقول: «وكان لي إخوة أشاوس يعرفون من أين وكيف تغرى مرارة المرأة... ولو أنهم، حين مات الوالد،

---

[1]– حوراء عزيز عليوي: رواية خديجة للروائية رضوى عاشور في ضوء النقد النسوي، مجلة جامعة بابل، المجلد 26، ع8: 2018، ص: 357.

[2]– وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص: 40.

تخاطفوا ميراثه قبل أن يبرد حمام دفنه، ولم يبقوا لنا نحن البنات من الميراث إلا اسم العيلة ووجاهة الأصل الطيب».[1]

وفي مشهد الصحو أرادت عفاف أن تطلب نصيبها من الإرث، ترد عليها أختها بإجابة تجعلها تخرس للأبد تقول: «عيب علينا يا عفاف أن نقاصر الإخوة، أبناء والدنا أولى بميراثه من الأصهار الأغراب، قلت: ونحن؟ قالت: نحن زوجات الأغراب».[2]

ب/-افتقارها لمهنة:

ظلت الروائيات النسويات ينادين بضرورة إشراك المرأة في بناء المجتمع وحمايته وإيجاد مساحة مناسبة لقدراتها ولجهودها الجسدية، دون أدنى تعطيل لطاقاتها، فبالإضافة إلى واجبها في إدارة بيتها ومراعاة شؤون زوجها وتحسين تربية أبنائها، لا يمكن حصر دورها في هذه الحدود الزوجية وتحمل المسؤوليات والأعباء، بل تتعداه إلى أبعد من ذلك، ولهذا السبب نجدها اليوم قد غزت، وبنجاح، جميع الأصعدة والمجالات دون استثناء.

فالعمل بالنسبة للمرأة هو ما يقوي شخصيتها ويحفظ كرامتها ويؤكد استقلاليتها لتثور وقت الظلم والقهر دون خوف على مستقبلها أو حاجتها المادية «إذ بالعمل وحده تنمي المرأة كما الرجل، قواها العقلية ومشاعرها، وتعيد إنتاج ذاتها الإنسانية، وتعكس تلك الذات في العالم الذي تنتجه و.... بدون العمل لا يمكن للقوى والطاقات، وبذور التحول الكامنة في المرأة أن تنمو بالفعل وترتقي.» [3]

ويظهر ضعف عفاف، بطلة الرواية، في افتقارها لمهنة تعيل حاجياتها وتقويها وتمدها بالطاقة اللازمة لمواجهة مختلف أشكال التحديات، في ظل هذه الظروف تحس بالعجز التام، فتخفق في نيل حريتها؛ ما يجعلها تخشى عواقب طلاقها، فبسبب قلة حيلتها ترضى العيش

---

[1]– الرواية، ص: 66.

[2]– الرواية، ص: 68.

[3]– حامد خليل: المرأة والعمل، مجلة النهج، العدد 41، 1995، دمشق، ص: 78.

تحت وصاية زوجها ورحمته، فتنتهي إلى الضياع، تقول: «أبدأ من جديد؟ من أين؟ كيف؟ لا أملك مالا، لا أجيد عملا، ولا حرفة، لا أعرف شيئا، لا أعرف الدنيا، لا أعرف الناس، كيف أبدأ؟ ثم إنني كبرت يا نوال، ما عدت أحتمل الهزات، وأخاف التعب وأخاف المرض، أخاف الدنيا، أنا خائفة.» [1]

ج/ المرأة والرمز:

عرفت التجارب الروائية، بعامة، والنسوية بخاصة توظيف تقنيات حداثية تجاوزت بها الكتابات التقليدية، لتجعل من الغموض وتعدد الدلالات والايحاءات الرمزية أبرز سماتها، وهذا ما أكسب أعمالها الإبداعية أبعادًا فنية، فالرمز وسيلة فعالة لتحقيق الغايات الفنية، وفي الوقت نفسه حرية مطلقة تتيح للروائي تقنية التضمين والتموية والتموج، فيزداد بذلك النص ثراء ومتعة.

هذا الذي وظفته الساردة واستحضرته ببراعة في روايتها "مذكرات امرأة غير واقعية" في شكل رمزين: النموذج الحيواني (القطة عنبر) والنموذج الأنتروبولوجي الديني (التفاحة)، وترجع أهمية توظيف الرمز واستدعائه إلى «أنه إحدى الوسائل التي تعبر عن الحالات الذهنية القائمة على التصورات الغامضة، التي تسقط سريعًا على الذهن وتجري فيه، ولا يمكن أن يعبر المؤلف عنها بطرق التعبير المباشرة، لأن عملية التداعي الذهنية، لا تسير وفق تسلسل منطقي مرتب، ولكنها لحظات طارئة سريعة، تتمثل على هيئة أفكار متتالية أو صور كثيرة لا يمكن السيطرة عليها أو إيقاف تدفقها لأنها بعيدة عن سيطرة العقل الواعي، فهي تتم بصورة غامضة أو مبهمة، ولا تخضع لمقاييس المنطق، ولذلك يكون التعبير الرمزي الإيحائي معادلا مكافئا لها، يمكّن الكاتب من أن يعبر عما لا يمكن التعبير عنه عادة» وفيما يلي قراءة لبعض الرموز البارزة التي استدعتها الرواية في نصها الروائي.[2]

---

[1]– الرواية، ص: 92.

[2]– عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990، ص: 231.

1- **الرمز الحيواني (القطة عنبر):** نتيجة للوضع الاجتماعي (الحِصار) الذي تعانيه المرأة «فقد رأينا مجموعة من الخروقات السلبية أو الإيجابية لهذا الحِصار، ولكن الخرق الحقيقي بل الإنهاء التام للحصار يمتد بعملية (تراسل وإسقاط) على مدى الرواية، عملية الإسقاط السيكولوجي التي تقوم بها البطلة على قطتها عنبر وهذا الإسقاط في أكثره يحمل بعدًا جنسيا»[1].

وبالتالي مثّل الرمز الحيواني متنفسا للبطلة لتصور مشاعرها ولتكشف الحرمان الجنسي والجوع العاطفي الذي تفتقده في علاقتها الزوجية، تقول بأسلوب مباشر وصريح: «كنت أعي عمليات أحيانا، وحين أراها تستبدل قطا بقط بمنتهى السهولة واليسر، أحس بمعنوياتي ترتفع وأطلق قهقهة شامتة وراء النافذة وأنتشي. لم أكن مجنونة للأسف، ولهذا كنت أعي عمليات الإسقاط التي أقوم بها من خلال قطتي... وكنت أكتشف اكتشافات مذهلة حول عالم الإنسان والحيوان معًا من خلال قطتي وأنا.» [2]

وفي مقطع يتجسد فيه التماهي بين عفاف والقطة عنبر التي بحثت عن هوية جديدة تشرح من خلالها ثيمة الاحتذاء تستمدها مما يحيط بها والأقرب إلى قلبها، فاستلهمت من سلوكات القطة وحركاتها صورة تنادي برغبتها الجامحة في الانتقام ونيل الحرية والانتصار في الآن ذاته، لتخترق بذلك حاجز الماورائيات التي تشبه تلك الحواجز التي تضعها قصص الخيال العلمي والمسلسلات التلفزيونية لتغرق في نفق العجائب والغرائب، تقول: «...وأجد أني بت عنبر، حينذاك سأركض وألهو وأمسك بذيلي الحريري الطويل وشعره يموج على الأرض كذيل عروس، وأرقص وأدور وأموء حتى أنشق وتنشق الأرض من تحتي، وينشق الآخرون غيرة وغضبا، سأنتقل من قط إلى قط، أغيظ هذا وأغيظ ذاك، يتقاتل القطط علي فأنسل من بينهم وأدعهم في شأنهم يتخامشون، وأتهادى وأنا أفتل شاربي بانشراح.» [3]

2- الرمز الأنثروبولوجي الديني (التفاحة):

[1]- غالية الذرعاني: قوة الواقع في مذكرات امرأة غير واقعية، الموقع الالكتروني: www.ahlomontada.com.

[2]- الرواية، ص: 35.

[3]- الرواية، ص: 35.

تعود جذور رمز التفاحة إلى الميثولوجيا التوراتية والإسلامية التي رسخت فكرة الخطيئة الأولى وهي خروج آدم عليه السلام من الجنة بسبب حواء، فنجد هذه القصة تتكرر عند الكثيرين منهم: ابن كثير، القرطبي وابن مسعود وغيرهم...

ومع أن القرآن الكريم لم يذكر قصة خلق حواء من ضلع آدم، إلا أنهم أجمعوا كلهم على أنها خلقت من ضلع أعوج فهي عوجاء وأنها أصل الخطيئة وبسببها خرج آدم من الجنة.

«إن ترسيخ الميثولوجيا الكهنوتية–أولا–والإسلامية لاحقا فكرة أن حواء/ المرأة أصل الخطيئة ومبعث الشر، وأن آدم/ الرجل إنما هو بريء وضحية، وربط المرأة بالحية وبإبليس، جعل الثقافة، عبر تقادم الزمن، تحكم على المرأة بالذنب، وتلحق بها أبشع الصفات كالخيانة والمكر والنقص والغواية».[1]

من هذا المنطلق شكلت قصة خلق حواء الإطار المرجعي لقضية اضطهاد المرأة وقمعها في كل مراحل التاريخ الإنساني. فعن طريق تقنية الاسترجاع تكشف عن القمع الأسري وعن الضغوط الاجتماعية التي تسقط دوما من قيمتها وتجعل الآخرين أحسن منها تقول: «... لكن أبي تدخل فورًا وحسم الموقف، إذ قال لابنه المفتش متملقا: الفضل لك فأنت الفنانة الأصلية.» [2] ثم تقول في السياق نفسه: «وقفت وسط الممر المظلم وقد شرختني الصدمة... موقف أبي المتصاغر أمام عائلة المفتش صدمني، استهانته بلوحتي التي لخصها في كلمة تفاحة صدمني..... وهرعت من فورها نحو الدار ومزَّقت لوحة التفاحة والطفلة الضاحكة، وبكيت كما بكيت على التفاحة المقشرة وأنا بحجم القطة»[3] وبالتالي فرمز التفاحة تمثل لدى البطلة بؤسًا مرتبطا بذكريات حزينة.

[1]– سمير الخليل وطانية حطاب: دراسات ثقافية الجسد الأنثوي –الآخر– السرد الثقافي، ص: 22.

[2]– الرواية، ص: 148.

[3]– الرواية، ص: 149.

ويمكن أيضًا من خلال بعض مقاطع الرواية أن نعطي للتفاحة بُعدًا آخر وهو الرمز الجنسي كما القطة سابقا، ويظهر ذلك بوضوح في قولها: «أمسك بيدي يقبلها بلهفة، نفس الإحساس، كما لو كنت تفاحة، بكيت تحت وطأة الدفء والحنان المجنح وقال أنت ناعمة وحلوة.» [1]

وبناء على ذلك يمكن القول إن الروائية سحر خليفة وظفت الرمز في روايتها فأضفت على النص المكتوب عمقا دلاليا وفنيا خاصًا، تثير في نفس القارئ معاني الحيرة والدهشة، فيمعن في الدوران حول فكرة الرواية ليمسك المعنى الهارب.

المبحث الثاني: خطاب البدايات بحث في الأنماط والوظائف:

إن النص الروائي النسوي مثل باقي الفنون التعبيرية الأخرى بمختلف تمظهراتها ومستوياتها المتفاوتة، يقوم على التعدد والتنويع داخل بنيته النسقية المفتوحة على الاجتهاد في التخيل والتأويل، خاصة حين يمسك بها المتلقي المتمكن الذي يرغب في التفكيك والتنظيم وإعادة التركيب لرصد تجليات النص وأبعاده ومراميه التي يتغيا مطاولتها وذلك حسب قدرة المبدع في الإتيان بالمختلف والمستجد، ويظهر ذلك في اختلاف أنماط البدايات ووظائفها، في النماذج الروائية النسوية التي اشتغلنا عليها في هذه الدراسة.

«فالنص الإبداعي مهما كان، بدايته بداياته أو استهلاله، استهلالاته يمكن القول بأن البدايات اختلفت وفق اختلاف الأجناس الأدبية، فإذا أخذنا بعين الاعتبار نص قصة قصيرة فإنه يمكننا القول بأن البداية واحدة، منها يتسنى الدخول إلى فحوى النص لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن فيه، أما النص الروائي، والذي يهمنا في الأساس، فإنه يمتلك أكثر من بداية، ثمة البداية الأصل أو الرئيسة. وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص كذلك توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية»[2] وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي.

---

[1]– الرواية، ص: 150.

[2]– نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 17.

وبالتالي، لا بد من التأكيد على أن البداية لحظة مهمة ودقيقة، تؤسس لشرعية النص وطرافته تكتنفها من جهة تخوفات الكاتب ومعاناته الإبداعية، ومن جهة أخرى ما قد يتوقعه من أحكام مختلفة يصدرها القارئ على عمله، تتراوح من التنويه والإعجاب إلى الإعراض والازورار؛ لذلك كان لزاما، والحال هذه، أن يسمو محل الافتتاح إلى مرتبة الإقناع بالأثر الفني وأن يؤسس لاستراتيجية إغرائية قادرة على إثارة اهتمام القارئ وشده بكل أساليب الترغيب المتاحة، ففشل البداية يعني فشل النص ككل، ونجاحها يضمن لنصه الخلود واستمرار المتلقي في متابعة القراءة.

من هذا المنطلق تنوعت وظائف خطاب البدايات التي يرسمها المؤلف ويرصدها القارئ، ويعد تحديدها من أعقد مباحث المداخل النصية؛ لأن من خلالها يتحقق العبور إلى أفضية التخييل السردي، وخلق كيان نصي متميز. وفيما يلي سنحاول الكشف عن بعض الوظائف التي تضمنتها النماذج المختارة.

أولا: أنماط البدايات:

تمثل البداية لحظة حساسة تنعكس، بشكل أو بآخر، على أفق انتظار القارئ، فهي التي تعمل على تيسير ولوجه التدريجي لعالم النص المشحون بالمفاجآت والانتظارات انطلاقا من استجابته لفضول داخلي أثاره العنوان ثم البداية، والتي عادة ما تفضح بعضا من أسرار النص حين يكون العنوان صامتًا وعنيدًا.

ولعل الجزم بأن «البدايات متشابهة أمر غير وارد، ذلك أن منطق أية بداية، مهما كان نوعها، نشدان الاختلاف عن السابق والمتداول في النصوص الروائية، فعن الاختلاف يتم التفرد وإكساب النص مشروعية إعلانه عن ذاته، إذ لو تحقق التشابه أصلا لكنا بصدد نص روائي يتيم، وهو ما لا يمكن تحققه على الإطلاق، فتنوع النصوص واختلافها يسوق إلى

تعددية في بداياتها، خاصة وأنها من أعقد مكونات النص، ففيها يزج بالقارئ إلى المختلف»[1] وبالتالي فالبحث عن التفرد هو سمات روايات الحساسية الجديدة.

لذا ما سنعمل عليه هو محاولة تبيان بعض أنماط من البدايات في المتون المدروسة، خاصة وأن لكل الأعمال ثيماتها وتوجهاتها.

واستنادا إلى ما سبق سنورد بعض التصنيفات للنقاد حول أنماط البدايات، ومن بينها ما جاء به نور الدين صدوق في كتابة البداية في النص الروائي وهي كالتالي: [2]

1/ البداية المتناصة: أول نمط يحسن بنا الوقوف عليه هو ما يسمى بالبداية المتناصة ويُقصد بها تلك البداية التي تستحضر نموذجًا أدبيا معينا بغية اعتماده والحذو على منواله، في هذا المجال يمكن الوقوف على البدايات الموظفة للأشكال التراثية، حيث ومنذ البدء، تتم موضعة النص في إطار استلهام الموروث القديم في مظاهره وتجلياته.

لا يعني هذا، بالضبط، كون البداية وحدها هي ما يعمل على الاستفادة من الحقل التراثي، وإنما البداية في العمق تشمل النص بكامله، كما تضيء اللاحق، مثل هذا التوظيف لا يحد من فعالية التراث وامتداده، بقدر ما يعبر عن الروابط والصلات الكامنة بين الآداب قديمها وحديثها، بعيدًا عن الحد من قيمة وفعالية أدب ما، من هنا يبقى للتراث تميزه وحضوره، وتتبع حاجة المبدع إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه لأن العودة إليه بمثابة عملية الدفاع عن الذات، بحيث يُعد رافدا ضروريا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل، لأن ما يمنح الأمة هويتها وكيانها يتوقف على مدى سريان التراث في عروقها. [3]

في ضوء هذا السياق استفاد النص الروائي المعاصر من ألف ليلة وليلة، ومن أدب الرسائل وكذلك الأسطورة، فن الخبر... إلخ، والهدف ربما جمالي، ورُبما قصد الغوص في التجريب أو

---

[1]– نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 56.

[2]– المرجع نفسه، ص: 56.

[3]– ينظر: نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 57.

رغبة من المبدع في خلق تواصل بين شكل أدبي آني وبين نمط تراثي، وربما من أجل تكثيف النص دلاليا؛ لأن القارئ سيكون أمام نصين: نص الرواية والنص الموظف، وهو ما يدل على سعة اطلاع المبدع وتنوع ثقافته والإلمام بما هو قديم وجديد، وقدرته على خلق نص حديث يحاور النص العريق.

2 /البداية المتعالقة:

ويقصد بها غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي، إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص، بيد أن هذه التعددية تفعل على مستوى التوالد السردي، حيث يُقصى التكرار وينتهي التواتر كذلك، وأرى بأن هذا النوع من البدايات يتوفر بشكل كبير في النصوص الروائية القائمة على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات أو عناوين فرعية مختلفة.* [1]

«فمثلاً كل شخصية تستقل بفصل، دون توهم الاعتقاد بأن الفصول مفككة لا رابط يحكمها، إذ أن العنصر الرابط في الأساس هو «الثيمة» أو الموضوع الكامن في صلب النص، وعلى الأغلب تكون دائرة مجرى الأحداث، أو المكان هو الموحد بأحداثه ووقائعه»[2] وعادة في هذا النوع بداية رئيسة تمهد للحدث الأكبر الذي يتضمنه العمل الروائي، تتفرع منه بدايات ثانوية تغير في كل مرة مجرى الأحداث، فتنمو وتطور حتى يكتمل العمل ويصل إلى منتهاه.

3/ **البداية الواصفة:** وهي البدايات التي تقدم إضاءة أجواء النص، تعمل على تأكيد تفاصيل معينة مع إسقاط جوانب أخرى، وذلك كي يتسنى خلق وصل بين ما قيل في السابق وبين ما يليه ويلحقه، إذا ما ألمحنا إلى كون اللاحق هو المفسر لما تم التقصير فيه سالفا، أي في الإضاءة المقدمة، وينقسم هذا النوع بدوره إلى تفرعات أخرى وهي:

---

*

[1]– ينظر: نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 60.

[2]– المرجع نفسه، ص: 60.

3-1-البداية الواصفة الناهضة على الشعرية الخالصة: وفيها تلعب اللغة على الإمداد بصور فنية قائمة على ضبط المشابهة، ويتعلق هذا خاصة بالمكان المتواجد فيه، حيث تتفاعل الأحداث وتتحد، دون أن يسقط من اعتبارنا أن اللغة الواصفة الشعرية قد تمتزج بالسياق السردي، بعيدًا عن تجسيد الوقفة التأملية المحض، وتبقى اللغة الشعرية تلك الانفعالات والمعاني التي يقوم المبدع بتفجيرها إلى شظايا وحمم بركانية من الدلالات. [1]

3-2-البداية الواصفة الناهضة على الزمن: تتم الإشارة منذ البدء إلى وقت معين يكون المدار الذي تتحرك فيه الرواية، وعلى الأغلب يتولد السرد استنادا إلى هذا المعطى الزمني، إما بالاسترجاع أو استشراف البعد المستقبلي، ونشير إلى أن البداية القائمة على وصف الزمن تجنح إلى التلخيص عوض الإسهاب والتفصيل. [2]

3-3-البداية الوصفية المشهدية: تجلو الغموض عن حركة الأبطال كما تكشف عن قسم من حواراتهم، دون أن ينفلت عنصر الزمن، كما المكان، من الذكر، ذلك أن العلاقات القائمة بين الشخصيات تقدم مختصرة مفسرة، فيخامر المتلقي، إثر ذلك، التساؤل الذي يتبدد حالة الامتداد في قراءة النص. [3]

هذه التقسيمات تخص ما جاء به نور الدين صدوق، أما عن شعيب حليفي فنجد أنواعا مختلفة من البدايات وهي:

1- **البداية العادية:** وعن هذه البداية يقول شعيب خليفي: «ويأتي هذا النوع الأول مسترسلا لا يشعر خلاله المتلقي بتلك القفزة النوعية وهو يباشر عملية القراءة، ولم يعد هذا النوع من البدايات سائدًا في المحكيات، وإن كان يخص المؤلفات العلمية التي لا تتقصد البداية المثيرة، بقدر ما ينصب اهتمامها على النتائج، والمقصود بالعادية في الأعمال التخييلية هو الإيهام

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 62.

[2]- ينظر: نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 62.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 63.

الذي تلجأ إليه البداية، فتوهم بأن هناك وقائع عادية، تسرد بلغة مألوفة، فهي لعبة مع القارئ لاستدراجه في غفلة منه إلى مجاهيل تتفجر فجأة من هذه العادية.» [1]

2- **البداية المثيرة:** تكون فاعلة في القارئ من حيث شده إلى الرواية، وهو ما يتجلى في الرواية البوليسية والخيال العلمي والعجائبي وكل الأشكال الأخرى ذات الخصائص المتواشجة، التي تخلق دهشة لدى القارئ، عن طريق تكسير السرد والتشويش على الوصف بالتقطيع، واختلاط الأزمنة وتشتيتها داخل البداية الواحدة، وبالتالي فالبداية عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الأحداث فضلاً عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى ثم تأويلات في لحظة لاحقة. [2]

3- البداية الغامضة:

تثير بدورها نوعًا من الحيرة في القارئ، شأن روايات الخيال العلمي التي تجيء بدايتها غامضة دلاليا نتيجة المعلومات المعقدة على الفهم، مثل المحكي الفانتاستيكي ذي البداية الغامضة المعتمدة على الوصف والإشارة البعيدة، إذ تختزن غموضا لا بد من كشفه وتشريحه شيئا فشيئًا، وهذا الغموض مصوغ بطريقة مقصودة تفرضه طبيعة الحدث العجائبي كما توجبه الطريقة التجريبية للمبدع، الذي يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضي في النهاية إلى حدث معين يتنوع بفضل سيولة السرد وخرائطية الوصف مع غموض فني يقتضيه البناء الدرامي؛ وبالتالي فالغموض في البداية هو إثارة وتحفيز لإضاءة السرد اللغوي الذي يحاول إخفاءه شيء ما ويتحفظ به. [3]

4- **البداية البعدية:** وهي البداية التي يمكن أن تسمى بداية نهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية أي بعدما ينتهي الحدث ويكون في الزمن الماضي قريبًا أم بعيدًا، وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية؛ لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي بعد وضع النهاية،

---

[1]- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 115.

[2]- ينظر: شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المرجع السابق، ص: 116.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 120.

لأن الروائي يستطيع –كما يقول باختين–«أن يبدأ نصه من البداية أو النهاية أو الوسط، ينطلق من أي لحظة للحديث الممثل له»[1] لكن نوع البداية البعدية له حضور في الفن والرواية بحيث يهدف إلى تحيز الحدث وشحنه للتذكر من خلال مشاهد استرجاعية لهذا الحدث عن طريق الذاكرة التي تؤطر المحكي وحاضره بفنية وإتقان لغويين. [2]

5- **البداية الوسطية:** وهي التي تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته إبان جريان الأحداث، فيبدو وكأنه بتر تتقدم بعده الرواية شيئا فشيئا لكنها تتعزز كل حين بمشاهد من الماضي رغبة في بعث الأحداث التي يتم القفز عليها، وهذا النوع من البداية يسقط الغموض، لأنه يفاجئ القارئ بحدث تبددت منه العديد من المشاهد المكونة له، ثم يزرع النص باسترجاعات للأحداث غير المروية سابقا، والتي خضعت لحذف مؤجل، فيتم تجسير الفجوات المتروكة، عمدًا منذ البداية.[3]

6- **البداية القبلية:** والمتجلية في البداية التي تأتي مثل تمهيد للحدث الرئيس، وهذا النوع من البداية يكون في شكل تقديم يهيء المتلقي للرواية ويعطيه انطباعًا عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة، بالإضافة إلى وظائف أخرى تريد البداية القبلية تحقيقها كالإيهام بوجود زمن حقيقي يتفرع منه الزمن العجيب. عموما هذه الأنواع الثلاثة الأخيرة (البداية البعدية، البداية الوسطية، البداية القبلية) ذات وظائف تظهر فاعليتها في علاقة النص بالقارئ وهي مرتبطة فيما بينها بمستويات أخرى من البداية الروائية[4].

ولعل البداية القبلية كما يشير صبري حافظ: «من أكثر البدايات مكرًا ومراوغة لأن البداية السردية تتسلح بهذا المكر التعجبي، اعتمادًا على الحذف الموحي أو الإفضاء والتصريح

---

[1] –M–BAKHTINe:Esthetique et théorie du roman.ed, Tel Grallimard, France 1987, p 395.

[2]– شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 123.

[3]– نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص: 124.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 126.

وتقنيات التقديم والتأخير والتعجب والاستفهام وهي جميعها تقنيات تؤسس للبداية جماليتها باعتبارها جزءًا عضويا من العمل يعتمد عليه ويتفاعل معه باستمرار».[1]

يمكن إيراد تصنيف آخر للبداية الروائية يتمثل في وجود بداية يغلب عليها السرد الخالص على لسان سارد يروي بضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وليس ضروريا الالتزام بنفس السارد أو الضمير حتى النهاية، إضافة إلى البداية الوصفية وأخرى زمنية وهي سائدة في الأدب الواقعي والتاريخي، ثم البداية المكانية والبداية الشخصية والبداية الحوارية والتأملية،[2] وقد استطاعت الرواية المعاصرة عمومًا تجريب كل الأشكال والأنواع في إطار لعبة يقتنع بها الكاتب، يعمد فيها بالدرجة الأولى إلى تأكيد جدارته بهذا الطرح.

وفي السياق نفسه نجد الناقد عبد العالي بوطيب قد ميَّز بين مجموعة من أنماط البدايات وقسمها إلى فرعين: الاستهلالات الوصفية والاستهلالات السردية ويقصد بالاستهلال مصطلح البداية.

1- **الاستهلالات الوصفية:** وتشمل كل استهلال حكائي يعتمد الوصف وسيلة لتبليغ معطياته، وينقسم بدوره داخليا إلى ثلاثة أصناف فرعية، بحسب نوعية الموضوعات الموصوفة وهي:

أ/-استهلالات وصف المكان: وتشمل كل بداية روائية تقوم على تقديم معلومات عن المكان سواء أكان مغلقا أم مفتوحًا، والأكيد أنه يحمل دلالات معينة قد تكون نفسية أو اجتماعية.... وغيرها. [3]

ب/- استهلالات وصف الزمان: وتضم البدايات المتمحورة، أساسًا، حول عنصر الزمان الحكائي، «فالعلاقة بين السرد الروائي والزمن قوية؛ فكلمة السرد في ذاتها تعني التتابع الزمني

---

[1]- صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص: 143.

[2]- صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ص: 127،128.

[3]- ينظر: عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص: 251.

للوحدات الحكائية والقولية، فكل رواية تفترض نقطة انطلاق زمنية معينة، سواء أكانت هذه الانطلاقة تشير إلى تاريخ محدد أم وقت معين أم فترة زمنية... الخ، وهذه الإشارات هي التي تجعل الملفوظات الحكائية تتوالى في السرد الروائي»[1] وبالتالي يستمد الزمن قيمته من علاقته بالعالم الداخلي كالانطباعات والانفعالات والأفكار التي تلازم الشخصيات، ولما كان لا بد للرواية من نقطة بداية تبدأ منها؛ فإن الروائي يختار عتبة الاستهلال كعنصر توضع الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة، غير أنه يتذبذب ويتأرجح؛ وهذا يؤدي إلى تكسير زمن السرد.

ج/-استهلالات وصف الشخصيات: ونقصد بها كل استهلال ينصب خلافا للنوعين السابقين على رسم ملامح الشخصيات الروائية، مقدمًا عنها كل المعلومات اللازمة لتمثلها أو تحقيق معرفة نسبية بها.[2]

وبالمناسبة، يمكن الجمع في بعض الاستهلالات بين كل هذه المكونات الحكائية أو أغلبها، لذا نكتفي، حينها، بتسميتها بالاستهلالات الوصفية دون تخصيص، تمييزا لها عن السابقة.

2/-الاستهلالات السردية: وتشمل كل بداية تتولى، عكس الوصفية، نقل الوقائع الحكائية بمختلف أنواعها (أحداث، أقوال وأحداث نفسية) وتندرج في هذه الخانة مجموعة من الاستهلالات تشترك كلها في اعتمادها الصيغة السردية، مع اختلاف في طبيعة الوقائع المحكية وهي:[3]

أ/-استهلالات سرد الأحداث: وتضم كل بداية تقوم بنقل وقائع حكائية ذات طبيعة مادية، دون مقدمات إخبارية.

---

[1]- ميسون صلاح الدين الجرف: بنية الزمن في الرواية، دراسة تطبيقية لروايات التسعينات للكاتب عبد الكريم ناصف، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 09، ع02. 2012، ص: 1014.

[2]- ينظر: عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، ص: 252.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 253-255.

ب/-استهلالات سرد الأقوال: وتتميز عن السابقة بكونها تتكفل بالنقل الفوري والمباشر للوقائع الحكائية ذات الطبيعة اللغوية فقط، دون سابق إخبار من شأنه مساعدة القارئ على تحديد وضعه الحقيقي في المسار الدرامي للحكي، وتنقسم بدورها لصنفين فرعيين:

- **استهلالات سرد الأقوال المنطوقة:** مثلا كاستعمال ألفاظ في البداية كأن تقول في متن الرواية (أفق يا بني أو خو خو، أو أفق يا علي، أوه.... الخ).
- **استهلالات سرد الأقوال غير المنطوقة:** وتضم كل بدايات نقل الأقوال الداخلية أو الفورية كالمونولوج مثلاً: (قلت في نفسي)

ج/-استهلالات سرد الأحداث النفسية: وهي الأحداث النفسية لا الحالات النفسية، لأن الثانية تدخل بحكم وظيفتها في نطاق الاستهلالات الوصفية الهادفة إلى تقديم صورة دقيقة عن المعطيات الداخلية للشخصيات الروائية، خلافا للأولى التي تتولى نقل الأحداث النفسية الطارئة كردود على أوضاع معينة، خاصة وأن الفرق بين الأحداث والأحوال النفسية كالفرق بين الأفعال والأوصاف تماما، فالأولى طارئة والثانية ثابتة ودائمة.

ونجد الناقد ياسين النصير قد أشار في مقال له بعنوان "الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي" إلى عدة أنواع من الاستهلال وهي:

1- الاستهلال الروائي الموسع:

ويقصد به الاستهلال الذي يقدم فيه الكاتب للمتلقي أدوار الشخصيات وأفكارها وحركاتها وأفعالهم حتى مساراتها، فيولد لنا، كقراء، فكرة البيضة المخصبة التي ستتضح خلال السرد اللاحق، وعليه أن يراقب من الداخل خصائص كل جزء فيه، فمن خلال مسار فعل الحكي نلمح السيطرة الكاملة للزمان والمكان وكذا تفصيلات الأحداث والصراعات المركزية التي ستجرى لاحقا، وبالتالي يعرض في الاستهلال الموسع بطريقة مكثفة نوع الحدث ومركزية الفعل، كونه حضانة الأفكار وبنى الفصول اللاحقة، فيتطلب بذلك بناؤه عناية خاصة، ولعل الميزة الجوهرية فيه أنه لا يكتفي بحجم الفصل الذي يحتويه بل يمتد على شكل خيوط متشعبة

إلى مداخل الفصول الأخرى، وقد يستوعب نوع العمل كله، ويتطلب هذا اللون من الاستهلال أفكارًا تحتمل الاجتهاد والرأي والرأي الآخر، وأنه يحملها كما لو كانت أفكارًا شاملة يجد الناقد فيها مستويات عديدة للتفلسف. [1]

2- الاستهلالي الروائي المتعددة الأصوات:

ويخص هذا النوع من الاستهلالات الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات والأحداث فتصبح روايتها هي الكيفية البنائية لها، فكل شخصية تروي كل الأحداث من وجهة نظرها؛ فتمثل روايتها لها موقفها العام، كما يصاحب هذا الاستهلال الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية حيث يصبح التداخل فيها بين الخطوط الفكرية بمثابة تعدد لمستويات الحكي ومستويات الزمان والمكان فيأتي الماضي ليتداخل في الحاضر وتتقاطع معه، فيصح هذا الاستهلال أكثر لروايات الحقب التاريخية حيث تداخلتها تنوعات في فن السرد وكشوفات متعددة لزوايا الرؤية وبالتالي فمن الصعوبة البحث في داخلها عن هوية محورية واحدة بقدر ما يكون التعدد هو السمة الغالبة في علاقاتها في تراكيب بناءاتها.[2]

3- الاستهلال الروائي محوري البنية:

ويتحدد معنى هذا اللون من الاستهلالات بأن ثمة فكرة أو محورا واحد التكرر داخل الصفحات الأولى من العمل، فهو إما أن يكون حالة معينة، أو مكانا أو موقفا أو زمنا ما، وقد جرت معالجته من أوجه عِدة ويضمن الاستهلال إشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية التي تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية، لتتأكد القيمة المحورية التي تغذي مفاصل الرواية وتمدها بتصورات كلية لاحقة، وغالبا ما يحيط الغموض والابهام والتعمية المقصودة هذه البنية المحورية كجزء من زيادة التأكيد عليها.

---

[1]- ينظر: ياسين النصير: الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي، ص ص: 40-41.

[2]- ينظر: ياسين النصير: الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي، ص ص: 41-42.

والروائي المتمرس لا يفصح في الفصول الأولى بكثير من جوانب هذه البنية، وإنما يقدم أجزاء منها بالتتابع معتمدًا البعدين المكاني والتاريخي، ولم يقف الاستهلال عند تأكيد هذه البنية في لفظة مركزة أو جملة واضحة وإنما في محاولة اقتناص لحظة تاريخية مهمة تمر بها هذه البنية المحورية.[1]

4- الاستهلال الروائي الحديث:

ونعني بهذا النوع من الاستهلالات تلك التي رافقت موجة التحديث في الرواية، وعموما فالرواية الحديثة، بكل ما تمتلكه من سبل تنوع، اكتسبت خصوصيتها من خلال إشباعها بمناخ محلي التكوين والثقافة والرموز وهو الذي مكنها من أن ترسم لها طريقا تختلف به عن الرواية التقليدية.

ويمكن إجمال مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة بما يلي: قوة الأشياء وحضورها الفاعل، العمق الميثولوجي للشعب، البعد الأسطوري للحياة المعاصرة، الشاعرية الغامضة في الأسلوب، وحدة الزمن، اعتماد الرؤية الشاملة للعالم، وبالتالي فاستهلال الرواية استوعب حداثة ومنطلقات القرن العشرين من صميم الأحداث جعل من مفرداتها مشبعة بحس المعاصرة. [2]

- يمكن أن نضيف في السياق نفسه تصنيفات أنماط البداية التي أشار إليها الناقد المغربي جميل حمداوي وهي: [3]
  - الاستهلال الفضائي (الزمكاني).
  - الاستهلال الوصفي.
  - الاستهلال المشهدي أو الحواري.
  - الاستهلال الميتاسردي (النص الواصف النقدي).

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 44-45.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص: 46.

[3]- جميل حمداوي: الاستهلال الروائي. (مقال الكتروني).

- الاستهلال المبني على تقديم الشخصيات.
- الاستهلال ذو البنية الحديثة المحورية (الحدث المحوري).
- الاستهلال الأجناسي.
- الاستهلال الإنشائي.
- الاستهلال السردي.

من خلال ما سبق يتضح أن البدايات تتنوع أشكالها، وليس ثمة قواعد أو شروط لكتابتها، وإنما تخضع لرؤى الكاتب وقدرته على الإبداع والإتيان بالجديد، استنادا إلى هذا التنوع سنحاول أن نورد الأنماط التي وقفت عليها النماذج النسوية الروائية المختارة، دون الاعتماد على تقسيم لناقد معين، وإنما وفق ما تفرضه الرواية منها:

1- رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق:

ما نلاحظه أن البداية في رواية اكتشاف الشهوة ثرية بالأنماط فنجد فيها مَا يلي:

أ- **الاستهلال محوري البنية:** كما أشرت سابقا هو الاستهلال الذي يلخص الحدث المحوري الذي تدور حوله الفكرة الأساسية للرواية، فجاءت البداية كتمهيد واضح وكوحدة تأطيرية للحدث الرئيس الذي تولدت عنه بقية الأحداث، ويتمثل في سوداوية الوجع والأنين من المصير المجهول، وكذا التحول المشوب بالانكسار والذل، والمهانة من مرارة الزواج الفاشل والعلاقة غير المتكافئة بين البطلة باني وزوجها نتيجة الزواج القسري المدعوم بمباركة الأهل وعقد من ورق عبارة عن صك لعبوديتها له.

تقول الرواية: «جمعتنا الجدران وقرار عائلي بالٍ، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض. لم يكن الرجل الذي أريد...، ولم أكن حتما المرأة التي يريد ولكننا تزوجنا، تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسًا على عقب»[1]

[1]- فضيلة الفاروق: رواية اكتشاف الشهوة، ص: 07.

فهذه الفكرة المحورية تغذي أوصال الرواية وتولد محاورها وفصولها؛ وهكذا بقي الشريط ملازمًا لكل فكرة حتى انتهاء الرواية.

ب/- البداية القبلية: ما نلاحظه من بداية رواية اكتشاف الشهوة تعمد الكاتبة إلى تبيان الحدث الرئيس الذي يمهد بوضوح لما هو آت، فهي محاولة لتهيئة الحالة الشعورية والعقلية للمتلقي وتوجيهه بذكاء إلى نوع من التلقي المطلوب الذي تريده هي (الكاتبة) فتكون هي المسيطر عن طريق لعبة الكتابة ويظهر ذلك في قولها: «حقارتي بدأت من هنا، من هذا الزواج الذي لا معنى له من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي وكثير من الانهزامية والتلاشي والانتهاء، في غاية السخف كانت تحدث لي أمور لا أفهمها، أمور تجعلني أنتهي، وأتوقف عند لحظة اتخاذي لقرار الزواج، خمس وثلاثون سنة وأنا في انتظار (عريس) يليق بحجم انتظاري ومواهبي ورهافة مشاعري، وإذا بي كما يقول المثل: «صام صام وفطر على بصلة»[1] فمنذ الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن القارئ معاناة البطلة من الزواج كتجربة فاشلة فيخيل له الصراع الذي سيحصل بين المرأة وزوجها فيما هو لاحق من الأحداث ولذا سميت بالبداية القبلية التوجيهية.

ج/-البداية الواصفة القائمة على المكان: بتأمل مقطع البداية في رواية اكتشاف الشهوة نلحظ هيمنة المكان ولكنه لم يكن الحدث المحوري في بقية الرواية، ولكن مما تفرزه البداية الحضور الطاغي للمكان من خلال وصف تفاصيله والتركيز على جزئياته ليرسم مشهدًا فسيفسائيا يستطيع من خلاله أن يقنع المتلقي أو يوهمه بأن ما يقرؤه صحيح وواقعي، إنه بطاقة دعوة لرحلة في فضاء النص إلى مكان وقوع أحداث الحكاية لكي يسافر مع الشخصيات.

من البداية يسافر نص الرواية بالمتلقي لتقبل المفاجآت والتحولات التي يزخر بها الفضاء، مدينة باريس، فالاستهلال هنا يهيء المتلقي لتقبل المفاجآت والتحولات التي يزخر بها الفضاء، مدينة باريس وغرفة العريسين الكئيبة التي تمثل كابوسًا للبطلة وموطن الذكريات السيئة تقول:

[1]- الرواية، ص: 09.

«حين وصلنا إلى باريس، لا أحد احتفى بقدومنا، المدينة كانت تشرب نخب ولادة المسيح، الأزقة ثملة والأضواء منتشية، أما غرفة النوم، التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان باهتة، وكانت صورة زوجته السابقة رابضة قرب

السرير، بعينين زرقاوين وابتسامة باردة، لقد نسي أن يخفيها قبل أن أدخل، صَعُبَ علي أن أشعر بارتياح بعدها وامرأة أخرى تشاركني الغرفة، كانت تملأ الغرفة.»[1]

2- رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" لبثينة العيسى:

نستحضر النمط الغالب من البدايات في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى الذي حصرناه في نوعين غالبين وهما:

أ- **البداية السردية:** -كما فصلنا سابقا-تقوم البداية السردية على سرد الأحداث ومتوالية من الجمل والتي تؤدي إلى استمرار السرد ونسج شبكة من العلاقات بين البداية والمتن السردي، وفق تسلسل معين، باعتبار السرد هو «الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث»[2] تقول الرواية: «قالوا لي دائما تكبرين وتنسين

- عندما سقطت وشبح حاجبي
- عندما أجبرتني معلمة الرياضيات على الوقوف ووجهي للحائط لأنني نسيت أن 7×6=42.
- عندما انكسرت دراجتي ولم يشتروا لي أخرى، لكيلا أكسرها.
- عندما انكسرت زجاجة روحي.
- عندما مات والدي

[1]- الرواية، ص: 10.

[2]- أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 254.

- عندما لم أمت أنا...» [1]

ما يميز هذه الوحدات السردية المتناثرة والمفككة اكتناز السارد للحدث الرئيس وعدم التصريح بكل جزئياته ومحاولة إفراغ السرد من محتواه وتهميشه لإفساح المجال للتأمل أكثر واستفزاز المتلقي، فالأحداث السردية غائبة والفعل السردي ضامر ومرن، عزف السارد من خلاله عن التلفظ والتفسير والتبرير، فكأنه هو الآخر يشاهد ولا يرى إلا ما نراه، محاولا أن يتبرأ من فعل الانتساب للرواية.

والملاحظ أيضا، أنه بالرغم من كثرة الأحداث الروائية وتنوعها إلا أنها لا تنهض على التتابع الخطي، لتضمن وتسهل تناميها بطريقة متسلسلة خطية، فجاءت متناثرة غير واضحة المعالم والرؤى، مبتورة في أغلب الأحيان.

ب/- البداية الناهضة على الزمن: شكلت البداية السردية القصيرة في رواية كبرت ونسيت أن أنسى أصواتا متباينة وأحداثا ووقائع وذكريات حاول السارد تنشيطها واستدعاءها في نسق سردي موجز ومقتضب، استطاعت من خلاله الروائية أن تنقل لنا معاناة اليتيمة فاطمة منذ الطفولة إلى أن صارت امرأة ناضجة تحت سلطة أخيها المتطرف دينيا، الذي حرمها من أن تعيش طفولتها البريئة تحت وطأة المنع والحرمان، وقد تجلى ذلك في المقطع سابق الذكر بتوظيفها المكرر للمتلازمة (عندما) الزمانية المتواترة نتيجة القهر المكرس عليها باستمرار، بدءا من معلمتها التي مارست عليها العقاب كصورة مصغرة للعنف الاجتماعي إلى منعها من ممارسة اللعب كطفلة بريئة تحت مسمى البدع ككسر الدمية وذبح أخيها لعروس الباربي وغلق قناة برنامج الأطفال وإدخالها الجبري لكلية البنات، وإجبارها على الزواج تحت ذريعة العفاف.... الخ، وما يؤكد هذا الجبر والقهر تكرار لفظة عندما في مواضع مختلفة منذ الطفولة إلى أن صارت امرأة من مثل «عندما نحر أخي دميتي لأن الباربي حرام وشطب قناة (سبيستون)

[1]- الرواية، ص: 13.

لأن البوكيمون حرام.... عندما أجبرت على دخول كلية البنات حفاظا على عفافي.... عندما عرضني على صديقه للزواج»[1]

3- رواية "أنا هي والأخريات" لجنى حسن الفواز:

نمط البداية هو (البداية القائمة على تقديم الشخصيات)، يلف الغموض بداية رواية أنا هي والأخريات حيث تعمدت جنى حسن الفواز إلى تركها ناقصة وهو ما يميز روايات الحساسية الجديدة، يغلب عليها تقديم الحالات النفسية للشخصيات الرئيسة كسحر، الأب، الأم، التي تبدو متوترة ومضطربة في أغلب الحالات، بحيث استطاعت الروائية أن تقدم لنا لوحة قاتمة، غارقة في السواد والصمت المطبق، عن طريق شخصيات مثيرة للتساؤل والحيرة، مستهلة بدايتها بلفظة لطالما المتكونة من كلمتين طال الدالة على الكثرة وما الكافة، والتي تؤسس لنمط حياة (تنطق صمتا) وحالة من الحيرة والتيه والوحدة والفراغ الذي تحياه سحر وراء ظلال الستائر التي تخيم على الأسرة وتحت قوانين مضبوطة غير قابلة للنقاش، مستغرقة تائهة في خيالها كطفلة، مشتة الذوات لا تجد فسحة للحديث إلا على لسان لعبها أو أثناء الحلم، لتفرغ شحناتها النفسية وكبتها، محاولة لاختراق جدار الصمت المخيم على البيت.

تقول في الرواية: «لطالما وقفت على مسافة من حياتي وتركتها تحدث، لعبت دور المتفرج فيها، انفصلت بشكل أو آخر عن الواقع، كأنه لا يعنيني، وكأن هذه الأنا التي تعيش فعلاً، تقابلها أنا أخرى تراقب الأحداث وتسجلها، كنت في حالة انتظار دائمة لذاتي التي كانت تهرب مني إلى البعيد، ثم تعود وتبدأ بسرد أحداث خيالية.... الخ» [2] في ظل هذه الحيرة والتيه تعيش سحر تحت كنف أب شيوعي أرستقراطي متسلط يقبع، معظم وقته، في مكتبه بين دفات الكتب، مفتونا بالمصطلحات الإيديولوجية التي صارت شغله الشاغل، لا يُرى في البيت إلا أوقات تناول الطعام، أو في المناسبات الرسمية ثم يختفي.

---

[1]– الرواية، ص: 14.

[(1]– الرواية، ص: 07.

وبين أم ترضخ تحت رحمته، مجسدة لدستور أوامره كصورة له في بيت منظم ومرتب بإتقان تحكمه قوانين صارمة، تحولت خلالها البطلة سحر إلى رهينة المحبسين: حبيسة بين جدران إسمنتية محكمة الغلق وحبيسة نفسها المجزأة بين الأنا والأخرى، من خلال هذه الشخوص التي استهلت بها الروائية روايتها كمدخل مهيب وموضع مريب وتساؤل، وضعت القارئ أمام بداية مشوقة تدفعه دفعا للغوص في تفاصيلها.

4- رواية "مذكرات إمرأة غير واقعية " لسحر خليفة

ما نلاحظه أن النمط الغالب في بداية رواية مذكرات امرأة غير واقعية هو البداية الواصفة الناهضة على تقديم الشخصيات عكس الرواية السابقة التي اهتمت بالحالات النفسية لها بشكل واضح، نجد في هذه الرواية أن الكاتبة ركزت على الوصف الخارجي الفزيولوجي فاعتمدت الأوصاف والنعوت والتشبيهات ولكن بطريقة مختصرة دون الإيغال في التفاصيل والإسهاب وهو ما ساعد على التمهيد للشخصيات المحورية (الأب)، الشخصية البطلة (الأنا)، ومما نلحظه أيضا الغياب التام للظروف الزمانية والمكانية والحدث المحوري؛ ما أضفى نوعًا من الضبابية على استهلال الرواية.

استعملت سحر خليفة روايتها على لسان البطلة في تقديم شخصيتها مستعملة بضمير (الأنا) الفخورة بنسبها كابنة مفتش واستيائها أن صارت زوجة تاجر لم تعره أي اهتمام، فتعلقت بنسبها الشريف بتقديم مناقب شخصية أبيها العلمية ومكانته الاجتماعية بين الناس وتعلقها به تقول: «والحق أنني كنت سعيدة لكوني ابنة المفتش فالمفتش رمز للعلم والوجاهة والسلطة المفروشة على جموع المدرسين، كان أبي يمر في الشارع فترتفع أيد كثيرة محيَّية: «صباح الخير أستاذ»، «مساء الخير أستاذ»، «مع السلامة أستاذ» «أهلا وسهلا أستاذ».[1]

كما أظهرت بالمقابل استياءها وحيرتها لوصف أبيها لها بالهوائية هذه الكلمة التي كانت بمثابة خنجر في صدرها، هذا الوصف حيَّرها وعجزت القواميس عن تحديد معانيها، فاستأنست

[1]– الرواية، ص: 05.

لقاموسها الذاتي وتأويل معنى الهوائية التي تعني الانطلاق والحرية، وبالمقابل انزعجت من إطلاق بعض النسوة عليها وصف الخنثى، هذا الوصف الذي عاشته كامرأة متذبذبة، لا هي ذكر ولا هي أنثى وهي الفتاة المتمردة المسترجلة، رغم ذلك استطاعت أن تطوعه لصالحها وتعيش حالة التناقض داخلها.

تقول: «.... واكتشفت أني مشوشة الهوية، وقد كنت مشوشة أصلاً، فأنا بنت، لكني لخوفي من تخوفاتهم تصبينت وصرت ما بين البينين، ولرغبتي في الحصول على المزيد من الاحترام رفضت سمّي الأصلية وبت «خنتة».[1]

ومنه نستطيع أن نخلص إلى أن عتبة البداية لرواية (مذكرات امرأة غير واقعية) جسدت بحق، من خلال مدخلها، مدى تناقض الشخصية البطلة وغموضها التي عاشت حالة حائرة تجمع بين صفة الرجل وصفة المرأة حالة من التلون والتخبط والاستياء مما هي عليه.

أولا/وظائف البدايات:

وكما أشرنا سابقا من أن للبداية عدة أنماط متنوعة، فإننا نجد، أيضا، أن للبداية وظائف متعددة، تختلف من رواية لأخرى حسب الهدف الذي يرسمه ويصبو إليه المبدع، فهي لا توضع اعتباطا وإنما تؤطرها خلفية ثقافية معينة تحدد قصديتها، ويمكن حصرها فيما يلي حسب ما جاء به أندريا دل لينغو إلى: الوظيفة التشفيرية، الوظيفة الثيمية، الوظيفة الإخبارية، الوظيفة الدرامية، الوظيفة الإغرائية، تبعًا لهذا التصور يقسم جميل حمداوي وظائف البدايات إلى ما يلي: [2]

- تقديم عالم الرواية التخييلي.
- تأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا ومقصدية.
- تحفيز القارئ وإثارته وتشويقه: سلبا وإيجابا.

[1]– الرواية، ص: 06.

[2]– جميل حمداوي: الاستهلال الروائي.

- طرح مجمل فرضيات الرواية وأطروحتها الدلالية والفنية.
- التمهيد للأحداث الثابتة أو الديناميكية.

انطلاقا من هذا «في البدء كانت الكلمة التي تؤسس لشرعية النص ولدقة اللحظة البدئية، اعتنى بها الكتَّاب، وعيًا بأنها عتبة عالم التخييل التي سيرتادها القراء، فهي أفق انتظار سيكرس أو يعدل، أو يغيَّر من طرف القارئ الداخل في علاقة تفاعلية مع هذه الفاتحة النصية التي تضعها وظائفها الجاذبة بتنشيطها لمناطق الإشارة والتحفيز والإقناع لدى القارئ.»[1]

ومن بين أهم الوظائف الواردة في النماذج الروائية النسوية قيد الدراسة ما يلي:

1- الوظيفة الاغرائية (إثارة اهتمام القارئ) (La Fonction séductive):

وتعد من أولى الوظائف، ولها دلالة خاصة في تقديم المحكي الروائي بطريقة ما، فهي تسهم في إثارة اهتمام القارئ وشد انتباهه والاستحواذ على رغبة القراءة لديه (الوظيفة الانتباهية) وبذلك فهي تضمن الديمومة التواصلية وتأمين عدم انقطاعها بين المتلقي والنص، وبالتالي تخلق جوا من الرغبة والتشويق والتمعن في تفاصيل النص الإبداعي الذي يشترط كفاءة قرائية، دونها يتعذر تجسيد إمكانيات النص الإغرائية المتلبسة بنسيجه.

والإغراء هو «ظاهرة نصية تحيل ماديا إلى تقنيات أو استراتيجية إغرائية يعسر حصر أشكالها وإن أمكن أن نعيِّن البعض منها كالإلغاز والإضمار في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسية لفهم المراد وتنويع عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب، وذلك بمخالفة البعض الشائع منها مثلاً ومفاجأة القارئ بالانزياح عنه»[2] فتجعله في حالة ترقب قصوى وتحثه على الانغماس لمتابعة تفاصيل ما هو قادم من العمل الفني.

ومثالنا التوضيحي ما ورد في بداية رواية أنا هي والأخريات، تقول الروائية: «تغيرت مع مرور الزمن، ثم تغيرت مرات عدة، وأكاد لا أذكر الآن ملامح أشخاص مرَّوا في حياتي، إلا

[1]- عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة –العتبات في المنجز الروائي العربي)، ص: 137.

[2]- جليلة الطريطر: شعرية الفاتحة النصية حنامينا نموذجا، ص: 150.

إذا قررت الغوص في عمق اللعبة واستحضارهم فردًا فردًا، لكي أستعيد تواصلاً، لا أعرف إن كان فعلاً ضروريًا، أو نابعًا من محاولة لمعرفة نفسي ولكن، هل سأصدق الذاكرة؟ كيف أفعل وقد ارتجلت وجودي دائما من أماكن غير متوقعة، كفيلة بأن تبقيني في حالة تيقظ...ومع ذلك، سأواصل الحكي لأمر واحد لا غير متعة القول، وربما أيضا متعة البوح أو متعة الكذب»[1] يكمن الإغراء في هذا المقطع (كما أشرنا سابقا) إلى الضبابية والغموض اللذين يلفانه، ما يجعل المتلقي يبحث عن إجابات تشفي غليله حول تساؤلات من مثل: ما علاقة البطلة بالشخصيات الأخرى التي قررت استحضارهم؟ وعماذا تريد الكشف حين تواصل الحكي وتستمر في السرد؟ لعل هذه الأسئلة وأخرى غيرها هي التي تجعل المتلقي متعطشا لمعرفة خبايا وأسرار هذه الرواية، وبذلك تعمل على التحفيز وتجديد ميثاق القراءة لديه.

2- الوظيفة الإخبارية (إخراج التخييل): (La Fonction informative)

ويقصد بها نوع ودرجة الإخبار التي تقدمها البدايات للقارئ والمرتبطة بعلاقة ضدية بين إرادتين متضادتين، وهما إرادة الكشف من جهة، وإرادة الإخفاء من جهة أخرى (التشويق) هذا الضغط الأساسي يتمحور حول قطبين متطرفين: ما نقوله وما لا نقوله، واضح وغير واضح، مرئي وغير مرئي، معلوم ومجهول، تحكمه ببساطة ثنائية الخفاء والتجلي، فيزود بذلك المتلقي بمعلومات عن موضوع الرواية، من خلال الحدث، المكان، الزمان، الشخصيات والغاية منها: « الشروع في إضفاء الحركية على الأحداث التي تبدو وكأنها تتحرك بإيقاع متثاقل وبطيء، هذا الرهان بالضبط تضطلع به عادة البداية من الصنف السردي التي تبدأ بإشارة مكانية دقيقة أو زمنية محددة أو بتقديم الشخصية من خلال مقاطع الوصف التي تهم مجموعة من المواصفات (الجسدية والنفسية والطبقية...الخ».[2]

[1]- جنى فواز الحسن: أنا هي والأخريات، ص: 09.

[2]- عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 32.

وذلك مثل ما ورد في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى في تقديم بعض الإشارات المكانية في علاقتها بالبطلة ومدى تأثيرها فيها، فللمكان سطوته، إذ من خلال لمساته الأسطورية أو الخيالية يثبت وجودها الشخوص، وكذا يخضعها لنفوذه.

تقول الرواية: " لقد لفظني الحلم، ورغم أنه لم يكن حلما جميلاً، إلا أنني كنت أفضل المضي فيه على مجابهة المكان، لوهلة تساءلت: ما هذا المكان؟ أين أنا؟ ثم انتبهت، أقصد تذكرت، إنه المكان الذي أختبئ فيه، أنا في الفندق، لقد هربت، الساعة لم تتجاوز الثالثة والنصف فجرًا، ماذا سأفعل بي وأنا مستيقظة؟ طويت ركبتي وضممتها إلى بطني احتضنتني، أنا كرة على شكل امرأة، قريبة إلى الكرة وبعيدة عن المرأة»[1].

وتأتي علاقة المكان (الفندق) بالبطلة كعلاقة الهامش بالمركز، لأنه بالنسبة لها ليس سوى فضاء عابر ومكان انتقالي تهرب إليه من بطش أخيها صقر، ولكنه يجمع بين الأمان تارة وبين العزلة والوحدة تارة أخرى، لكنه لا يمثل مكانا ذا قيمة كبيرة إذ من الممكن الاستغناء عنه ببساطة ولن يحدث ذلك خللاً في أحداث الرواية أو تسلسلها. هذا ما رصدته الوظيفة الإخبارية والأمثلة على ذلك كثيرة.

3-الوظيفة الدرامية (انطلاق الرواية La Fonction dramatique)

تتحدد الوظيفة الدرامية في البداية من خلال «إخراج الحكاية والدخول في الحدث»[2] بإعطاء معلومات أو بتأجيل الشروع في الحدث بإجراء مخالف، فتحريك الحكاية مسألة جد معقدة، لأن المؤلف يجب عليه اختيار اللحظة والصيغة للدخول في الحكاية واستدراج القارئ، والمقصود بالوظيفة الدرامية «كيفيات انطلاق الحكي، أي نوعية النقطة صفر التي منها ستنهض الحكاية، وبالقياس إليها ستحدد الأحداث المحكية، كأن تكون سابقة عليها أو لاحقة لها في مجرى السرد

[1]– بثينة العيسى: رواية كبرت ونسيت أن أنسى، ص: 15.

[2]– أندريادي لنڤو: من أجل شعرية الاستهلال، ص: 70.

ومنطقة المفترض»[1] فهناك من البدايات ما يبدأ بأحداث هامشية أو ثانوية ومنها ما يبدأ بلحظة حكائية مركزية وحاسمة كأن تكون لحظة صراع أو أزمة يعرضها السرد على القارئ ثم يعود إلى تفسير حيثياتها وأسبابها فيما بعد، «وتعد من البدايات الأكثر تواترا ويشار إليها في الاصطلاحات النقدية الأجنبية بعبارة "Incipit in Media–RES"»[2]بمعنى الدخول مبكرا في صلب الحدث وهذا نوع من أنواع البدايات.

وعمومًا فإن جذب القارئ إلى المفتتح النصي من خلال هذه الوظائف وجعله أسيرًا لها يعتبر إستراتيجية حاسمة من إستراتيجيات البداية مهما كان نوعها وهدفها (إثارة عقل القارئ أو عواطفه أو خياله ولهذا تختلف أساليب البداية باختلاف طرق كتابتها)، وهذا يحيلنا إلى نمط البدايات التي يمكن تحديدها باللحظة التي ينطلق منها السرد فتكون إما بداية بعدية، بداية وسطية أو بداية قبلية.

وفي محاولة منا لعرض تجليات الوظيفة الدرامية، فالملاحظ، في رواية كبرت ونسيت أن أنسى، أن البداية بعدية تعمل على استرجاع أحداث سابقة في حياتها منذ الصغر على شكل آلام وذكريات حزينة فالكاتبة تحتفي بمجموعة من الأحداث الهامشية التي يغلب فيها وصف واستعراض، على السريع، لمجموعة من المحطات التي مرت بها البطلة، هذه الأحداث الهامشية بالنسبة للبطلة مركزية، أما بالنسبة للرواية، ككل، فهي ألا تساهم في التصعيد الدرامي بالرغم من أنها تلامس من بعيد موضوع الرواية الرئيس، ولكن حذفه لا يؤثر على التعاقب السردي (الاستمرارية السردية).

تقول الساردة: «

- قالوا لي دائما: تكبرين وتنسين.
- عندما سقطت وشج حاجبي.

---

[1]– جليلة الطريطر: في شعرية الفاتحة النصية حنا مينة نموذجًا، ص: 152.

[2]– المرجع السابق، ص: 152.

- عندما أجبرتني معلمة الرياضيات على الوقوف ووجهي للحائط لأنني نسيت أن 6×7=42
- عندما انكسرت درَّاجتي ولم يشتروا لي أخرى لكيلا أكسرها.
- عندما انكسرت زجاجة روحي.... إلخ».[1]

أما فيما يخص نموذج البدايات ذات اللحظة الحكائية التي تنطلق بحدث رئيس وبأزمة سردية توحي باللااستقرار والتوتر، ليبدأ القلق والصِراع من هذه اللحظة البدئية ويأخذ بالتصاعد الدرامي القائم على العلاقة الزوجية الفاشلة والمتوترة بين البطلة باني وزوجها، تقول الرواية: «جمعتنا الجدران وقرار عائلي بالٍ، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض، لم يكن الرجل الذي أريد... ولم أكن حتمًا المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا، تزوجنا وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسًا على عقب»[2]

وبالتالي يمكن القول إن الوظيفة الدرامية قد تحققت في بعض النماذج الروائية النسوية قيد البحث، إضافة إلى الوظائف الأخرى، ما يحيل إلى تنوع البدايات في الرواية النسوية فجاءت مراوغة تارة ومصرحة تارة أخرى، لهذا لا نجدها تركن للجاهز المباشر الاعتيادي وإنما ترنو دائما إلى التجريب والاختلاف والانزياح عن المألوف.

المبحث الثالث: تعالقات خطاب البدايات مع النصوص الموازية:

تعد العتبات من بين المباحث النقدية التي لاقت اهتماما كبيرًا عند الباحثين والدارسين على حد سواء، ومرد ذلك رغبة النقاد في التفاعل مع مستجدات النظريات النقدية المعاصرة والاستفادة في الآن ذاته من منجز النقد الغربي الذي اعتنى بالعتبات النصية أو النصوص الموازية ضمن الدراسات الموسعة التي نبه إليها جيرار جنيت، فمن خلالها يمكن إقامة علاقة بين النص والنصوص المحيطة به أو النصوص المتعالية، مما أحدث قفزة نوعية وتطورًا في الرؤية النقدية للنص، وخلق موضوعات تتسم بالجدة لم يتطرق إليها النقد سابقا، ومنها دراسة

[1]– بثينة العيسى: كبرت ونسيت أن أنسى، ص: 13.

[2]– فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 07.

العتبات التي تشمل (العنوان، الإهداء، الغلاف، التصدير، الاستهلال.... الخ) كعناصر أساسية تقدم خطابا معرفيا لا يقل أهمية عن مضمون المتن في النصوص الروائية على وجه التحديد.

ولعل هذه النصوص الموازية تساعد على «تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية، إيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل»[1] «فهي تعمل بوصفها موجها قرائيا أو مفتاحًا للدخول إلى النص وهمزة وصل بين الخارج والداخل النصي؛ مما يجعلها تتحول إلى خطاب قائم بذاته»[2] وكل ما هو موجود ضمن المتن الروائي من أشكال وألوان وعلامات وأيقونات ورموز وعناوين مؤسسة بقصدية مسبقة.

ومن اللافت للنظر تعدد المفاهيم والمصطلحات لكلمة (Paratexte) مما تسبب في إشكالية مصطلحية ومفاهيمية في النقد الغربي؛ فاستخدم النقاد مفاهيم عديدة له بحسب السياقات التي وردت في كتاباتهم حول النص، أو بحسب فهمهم للنصوص المحيطة} مما أدى إلى اختلاف مفاهيم المصطلح لديهم، وقد أثار مصطلح (Paratexte) اضطرابا في الترجمة في الساحة الثقافية العربية، والسبب في ذلك الاعتمادُ على الترجمة القاموسية الحرفية، أو الاعتماد على المعنى وروح السياق الذي ورد في اللغة الأصلية؛ مما أدى إلى وجود ترجمات عديدة للمصطلح، ومن ثم التفاوتُ في استخدامه.

إذ يعمد الناقد سعيد يقطين إلى إطلاق مصطلح المناص، والمناصصات في كتابه انفتاح النص الروائي، فيوضح بأن المناص (Paratexte) «هو بنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل، بوصفه شاهدًا»[3]، أما في كتابه الرواية والتراث السردي

---

[1]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، ع 4،3، 1997، ص: 108.

[2]– إلهام عبد الوهاب: العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019، ص: 13.

[3]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص: 111.

فيعمد إلى تعريف المناص في سياق الحديث عن التفاعل النصي وأنواعه (المناص، المتناص، الميتناص).[1]

كما نجد محمد عزام في كتابه النص الغائب يتبنى مصطلح المناص ويعده نوعًا من التفاعل النصي ويجده متمثلا في العناوين، المقدمات، الخواتيم، الإهداء... الخ.

ويأتي مصطلح النص الموازي بوصفه مرادفًا لمصطلح (Paratexte) إذ نجد هناك شبه إجماع على هذه التسمية، ومن النقاد الذين تبنوا هذا المصطلح نجد أحمد المنادي، جميل حمداوي، بسام قطوس، محمد مفتاح، محمد القاضي، ويعده محمد المطوي نوعًا من التعالق النصي والتفاعلات النصية، فالنص الموازي عنده هو «بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف، العنوان، المقدمة، الإهداء، الفاتحة النصية، التصدير، الهوامش... الخ».[2]

في حين يعرفه جميل حمداوي بأنه «دراسة العتبات المحيطة بالنص، ويقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض».[(3)]

بينما نجد عبد المالك أشهبون يتبنى مصطلح العتبات مرادفا للمصطلح الغربي إضافة إلى مصطلح النص أو النصوص المحاذية في كتابه "عتبات الكتابة في الرواية العربية"، فيقول «لا يوجد أي أثر أدبي بدون نص محاذ في الوقت الذي يمكن أن يوجد النص المحاذي دون وجود النص المركزي، ومن ثم يحدث أن توجد هنا أو هناك آثار ضائعة أو مبتورة لا نعرف عنها إلا العنوان على سبيل المثال»[(4)] وبالتالي تقوم هذه النصوص المحاذية بدور دليل الزائر،

---

[1]– ينظر: إلهام عبد الوهاب: العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، ص: 19.

[2]– محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة والعلوم، ع 32، سنة 1997، ص: 195.

[3]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص: 102.

[4]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 37.

فتعتبر علامات تقود القارئ وتيسر عملية الإحاطة الشاملة بالأثر الأدبي، فهي دروب للاستكشاف ووصلات رئيسة لبوابة التخييل باعتبارها مكملات للنص الفني.

بناء على هذا، تعد العتبات نصوصًا محيطة بالنص الأدبي؛ مما يجعلها تدخل معه في علاقات جدلية تكون غاية في الأهمية، بوصفها علامة قرائية متاحة يتم التركيز عليها بوصفها موجهات خارجية بالغة التأثير والتكوين في صناعة الخطاب السردي وتوجيه القارئ نحو مدارات معينة لخلق المعاني والدلالات، مما يفعِّل من دائرة المتلقي ويفتح المجال أمامه للتأويل، فتعادل بذلك مكانته مكانة المبدع ليكون منتجًا ثانيا للنص.

وبالتالي فالعتبات النصية على هذا الأساس ليست زخرفة لفظية أو جمالية ينتجها المؤلف تحت ضغط الهاجس الديكوري المحض، بل هي علامات تدخل في التركيب الدلالي للنص الروائي، باعثة للآراء والأفكار والرؤى بمعزل عن مقاصد المؤلف في تصريحاته داخل النص المكتوب، ليأتي دور المتلقي لاستقصاء المقاصد وإدراكها.

فما من عتبة «إلا وتحمل دلالة أو تضطلع بوظيفة معينة، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، ما دام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي..... لأن كل عتبة في جميع تمظهراتها، ما هي إلا خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده، سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم أيديولوجي (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة....» [1] فضلا عن الدور التواصلي الهام «الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية من دونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه».[2]

[1]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 42.

[2]– إلهام عبد الوهاب: العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، ص: 26.

وبالتالي، فالعتبة يفترض أن تخلق وضعية تواصلية معينة بين المبدع والمتلقي وتفتح آفاقا واسعة ومتعددة للحِوار النقدي والابداعي ، وهو ما يتطلب تفعيل كل إمكانات النص وطاقاته بما في ذلك النصوص الموازية ليجد القارئ لنفسه موقعًا في النص من خلال فعل القِراءة، وبالتالي، فالعتبات هي أول لقاء رسمي بين المتلقي والنص ليدخل إلى فناء المتن، وكلما كانت عناصر الجذب قوية ومغرية تيسرت عملية العبور من خارج النص إلى داخله، وعكس ذلك سيخلق نفورًا ولا مبالاة لديه، وعليه، فالنصوص الموازية «بمثابة شكل من أشكال الضيافة المصحوب ببروتوكول خاص» [1]

انطلاقا من هذا، سنتعرض لهذه النصوص الموازية الموجودة في النماذج المختارة والمتاخمة لخطاب البدايات بصفة خاصة باعتبارها فواتح نصية، ولذا سنحاول التعامل معها بوصفها ملمحا أسلوبيا وجماليا في الروايات والبحث في خصوصيتها الدلالية، وكذا قدرتها على الإحالة إلى المتن ورؤيته وأفكاره، للكشف عن فاعليتها السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة، من خلال هذا يمكن طرح التساؤلات التالية: هل فعلاً تحقق هذه النصوص الموازية الملامح المذكورة؟ وهل يمكن أن تتحكم في مختلف تفاصيل النص ومتاهاته؟ وهل يمكن اعتبارها فواتح نصية مخزنة لدلالات النص وموجهة للقارئ؟ وللإجابة عنها لا بد من الوقوف عليها وعندها لاكتشاف ما ستفصح عنه.

1/عتبة الغلاف:

إن غلاف أي نص يعتبر عتبة مهمة لا يمكن تخطيها بسهولة خاصة إذا لامست محتوى ومضمون النص المقروء، كونه يحمل القارئ إلى فضاء المتن ويوجهه ويؤثر فيه باعتباره مدخلا بصريا مكونا من علامات وأيقونات بمثابة إشهار، فضلا عن دورها التحفيزي لمخيلة القارئ قبل قراءته للعمل الأدبي، وبالتالي فالغلاف "بنية تساؤلية مركبة تبرز مركبات العنوان والنص، فيغدو التفسير البصري له مفتاحا تأويليا للخطاب في النص وفي الرؤى التشكيلية

[1]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 50.

والرموز تتكشف أكثر الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية التي تفسره تلكم الإشارات والرموز والعلامات ،إذ يجمع بين البصري والسردي بصفته عتبة إعلامية لها رؤى فلسفية وجمالية ومعرفية "[1].

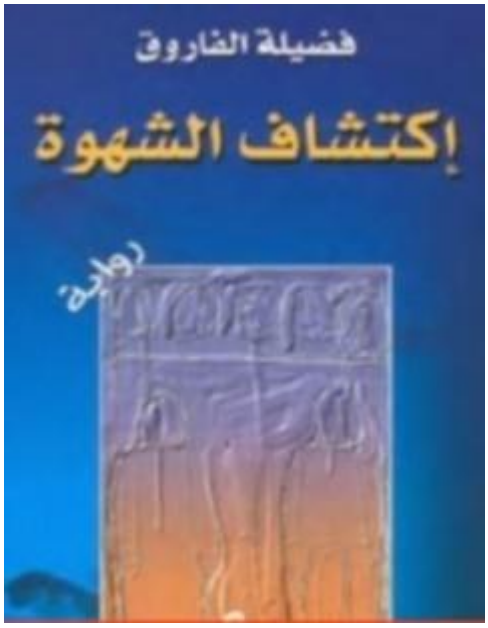
أيضا يمكن اعتباره بداية للعمل الروائي بخاصة لأنه يمنح للقارئ فرصة الاحتمالات القرائية الأولى لخلق تصورات أولية لمحتوى النص فهو فاتحة نصية بصرية موازية ونافذة لقراءة النصوص تمكنه من تكوين فكرة عن المتن وامتداد له في الوقت نفسه بل جزء لا يتجزأ منه وجسر للتواصل بين المؤلف والقارئ.

يقول محمد صابر عبيد في حديثه عن الغلاف : "لا شيء محايد أو عفوي أو مهمل أو ثانوي أو قليل الأهمية في الكتاب ،مهما كان جنسه ونوعه وطبيعته ...الغلاف الذي يضم المحتوى الكتابي للكتاب بين بين جناحيه ويعرّف به بصريا ، يمثل عتبة مهمة لابد من مقاربتها واخضاعها للقراءة والبحث والتأويل "[2]،واستنادا إلى هذا ستركز الدراسة على تحليل دلالات الغلاف والوقوف عند رمزيته باعتباره فاتحة نصية اشهارية موازية انطلاقا من السؤال المحوري التالي إلى أي مدى وفق الغلاف في أن يكون فاتحة نصية بصرية موازية بصرية للنصوص الروائية ؟ وهل يوحي فعليا إلى مضمونه؟

1-1رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق

[1] -إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، ص184

[2] -محمد صابر عبيد، إشكالية عتبة الغلاف القراءة والتأويل، الموقع الالكتروني، http//rasseen.com/art.php



ما نلاحظه على غلاف رواية "اكتشاف الشهوة "أن العنوان كتب باللون الأصفر العريض واختيار هذا اللون بالذات يوحي إلى جرأة الكاتبة في اقتحام مثل هذه المواضيع مما يتناسب وطبيعة الرواية التي تطرح موضوعا جريئا بامتياز يتعلق بالمرأة والجسد وكذا الرغبة ،واستخدام الخط العريض يوحي بالقوة والتأكيد على أهمية الموضوع الذي تطرحه الرواية وأما كتابة نمط الجنس الأدبي باللون الأبيض يرمز للنقاء والحياد هذا ما يجعل عناصر الغلاف تعكس الثيمات المركزية مثل الكبت ،التحرر ،الهوية والمجتمع مما يهئ القارئ نفسيا لمحتواها الذي يتسم بالجرأة ، أما عن اسم المؤلفة "فضيلة الفاروق" المكتوب باللون الأبيض أيضا وبخط واضح أعلى الغلاف وهو ما يوحي بدلالات رمزية تبرز أهمية الكاتبة واعتبارها جزءا أساسيا من العمل ما يعكس قوة حضورها الأدبي وشجاعتها في طرح القضايا الجريئة .

أما بخصوص اللوحة المركزية ذات الألوان المتدرجة والتي تحمل ملامح غير واضحة لأشخاص أو أشكال شبيهة بالأقنعة تعكس رمزية الغموض والزيف الاجتماعي والبحث عن الهوية وعدم وضوح المعالم قد يشير إلى الضياع وهو ما يتماشى مع فكرة البحث عن الذات واكتشاف الشهوة.

أما عن التدرج اللوني من البرتقالي إلى البنفسجي يعبر عن الانتقال من حالة دفء (ربما الرغبة) إلى حالة قلق وغموض مما يعكس الصراع الداخلي للشخصيات واللون الأزرق في

الخلفية يعكس الهدوء والعمق لكنه في الوقت نفسه يضف بعدا من التأمل وربما الشعور بالعزلة.

أما الرمز في الأسفل شخصية بشكل مصغر آخر الغلاف قد يشير إلى التحرر والانطلاق حيث تبدو الشخصية في وضعية السقوط أو التأمل في محيط غير محدد مما يدعم فكرة السعي نحو فهم الذات، وبالتالي فالغلاف يثير فضول القارئ بسبب العنوان القوي والعناصر المتضاربة الرمزية ما يجعله يحقق الوظيفة الاشهارية.

2-1 رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى

بعد تصفحنا لغلاف "رواية كبرت ونسيت أن أنسى "أوحى إلينا بجملة من الإيحاءات رغم ما اكتنفه من غموض قد يتوه القارئ، بداية غلاف الرواية بسيط عبارة عن خطوط حمراء متقطعة، تحمل عدة دلالات رمزية قوية تعكس أفكار الرواية ومضمونها وهي :

-الدلالات العاطفية والنفسية :عادة ما يرمز اللون الأحمر إلى العاطفة القوية، الألم، الجراح العاطفية، الغضب والكبت، لون الدم كما يمكن أن تعبر الخطوط المتقطعة عن انعكاسات لانكسارات داخلية أو التردد وعدم الاستقرار والثبات في الحياة وربما قد تكون أعمق من ذلك فتوحي بالتمزق النفسي الذي ينبئ بالاضطرابات في حياة شخصية الكاتبة على لسان البطلة فاطمة ،كاستيلاب الهوية والقهر والصراعات الداخلية ،كما قد تبرز هذه الخطوط فكرة المحظورات الاجتماعية أو الطابوهات التي ركزت عليها الرواية ،إضافة إلى أن هذا التقطع قد يرمز إلى وجود فجوات في عمقها النفسي وربما تشوهات وحالة من الإحساس بعدم الاستقرار والقلق والتوتر الذي تعيشه البطلة .

أما عن خلفية الغلاف فجاءت باللون الأصفر الفاتح، واللون الأصفر كدلالة سيكولوجية يوحي إلى الذكريات أو الزمن الذي يترك أثره أو قد يشير إلى الشعور بالعزلة أو الحزن الداخلي الذي تعيشه البطلة.

-العنوان : ورد بالبنط العريض في وسط الغلاف يوحي بأن النسيان أو الذاكرة هو المحور الأساسي في الرواية حيث يتم التأكيد عليه بصريا وبالتالي فالرسالة البصرية للغلاف تعكس رحلة الشخصية الرئيسية مع النسيان والتذكر حيث تتعانق الذكريات وتكرر نفسها تماما كما تتكرر الخطوط المتقطعة والمرسومة بشكل غير منتظم وعشوائي مايعزز فكرة الضياع العاطفي والتشتت والبحث عن الذات ، وبالتالي فالغلاف رغم بساطته إلا أنه ذو طابع تأملي يعكس بذكاء محتوى الرواية الرئيسي التي تعالج مواضيع من قبل الذاكرة والنسيان ،الألم النفسي ، التجارب العاطفية المعقدة ويظهر بوضوح في الخطوط المتقطعة وفي التصميم البسيط وفي

استخدام الألوان الهادئة التي تعكس الجو العام للرواية التي يغلب عليها الطابع النفسي والوجداني.

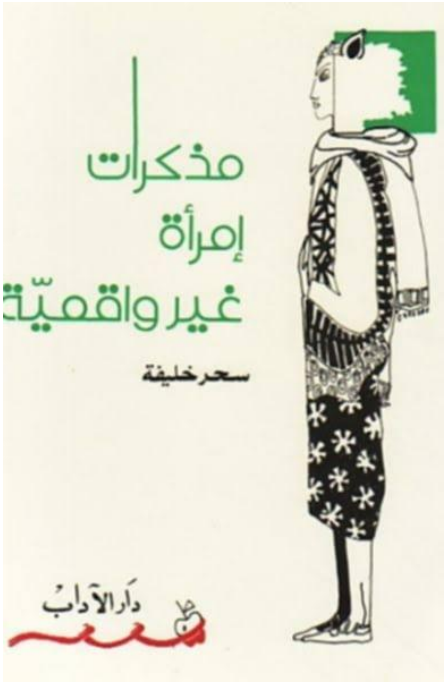
3-1 رواية أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن

-العنوان: كتب باللون الأحمر البارو وسط الغلاف مما يشير إلى أهميته أما صياغته تتضمن ضميرا شخصيا (أنا)مما يوحي بالتركيز على الأنا أي علاقة الأنا بالأخريات علاقة الفرد بالجماعة والصراعات بينهما.

-الرموز: نسجل على الغلاف أيضا ظهورا بارزا لوجه امرأة بلا حجاب من خلف الحجارة وهو مايرمز إلى العوائق والحواجز التي تفصلها عن عالمها الخارجي وتعيق حركتها كما تعبر الحجارة عن الثقل والصلابة والظروف القاسية التي تحيط بالمرأة العربية تحديدا، ملامح وجه المرأة هادئو ومستسلمة مما يعكس معاناة داخلية.

-الألوان: ما يتعلق بفلسفة الألوان نستهلها باللون الأحمر للعنوان والذي يدل على القوة وربما الحب وقوة العاطفة أيضا، بينما ألوان الخلفية البني والرمادي توحي بالجمود والركود في الحياة ما يعطي انطباعا بصراع قوي داخل بيئة جامدة مما ينسجم وفكرة التحديات، وبالتالي فالغلاف قائم أساسا على تقنية التلميح مما يبقي عنصر التشويق قائما لدى المتلقي.

1-4رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة



-العنوان: يحمل تناقضا بين المذكرات التي يفترض أن تكون تسجيلا واقعيا للأحداث وبين عبارة غير واقعية مما يوحي بصراع بين الخيال والواقع وقد يشير إلى شخصية تحاول إعادة صياغة نفسها في عالم غير مثالي، عبارة غير واقعية وردت بالخط العريض الواضح مما يضعها في دائرة الاهتمام.

-الخلفية البيضاء للغلاف: الخلفية البيضاء تشير إلى مساحة خالية أو حياد بصري مما يعكس بداية جديدة أو وضوح الفكرة (التحرر من القيود) ما يمنح العنوان والصورة بروزا أكثر.

-الرسم على الغلاف: يعرض امرأة ترتدي زيا تقليديا فلسطينيا (الثوب المطرز) مما يشير إلى الاعتزاز بالهوية والجذور الفلسطينية التي تعتبر جزءا من السردية الأساسية في روايات سحر خليفة.

أما عن رمز الشجرة في الزاوية العلوية الغلاف فشجرة الزيتون تمثل رمزا فلسطينيا قويا يعبر عن المقاومة والتمسك بالأرض ويلمح للهوية الوطنية التي تلازم الرواية.

-اللون الأخضر: يشير إلى الأرض الامل والحياة وهو ما يوحي بالرغبة في التحرر والتجدد مما يعكس رحلة البطلة نحو استعادة هويتها وتحررها من قيود المجتمع والتقاليد، وبالتالي فالغلاف وفق في أن يوصل الجوهر الرمزي للرواية وفيه دعوة صريحة للقارئ للتفكير في القضايا التي تناقشها من مثل الهوية، التحرر، الصراع.

2/-عتبة العنوان:

ينهض العنوان على مقاربات عِدة متعددة الإيحاءات والإحالات والإفضاءات، فالنص، أيا كان نوعه، يحمل إشارات دلالية مقصودة، يعمل القارئ فيها على تفكيك آلياته وعناصره وأشكال حضوره، ولعلها أول عتبة يقف عندها ويصطدم بصره بها وتثيره حساسيته التأويلية، فهو المفتاح العتباتي الرئيس للانطلاق إلى بنية النص الداخلي، وبهذا يتجاوز العنوان كونه مجرد كلمة أو كلمات إلى نص أو خطاب يوازي النص الأصلي ويترجمه ويختزل دلالاته ومضامينه، من هذا المنطلق، فإن العنوان «إعلان عن طبيعة النص كما يقول جريفل فهو إعلان عن القصد الذي انبثق عنه إمَّا واصفا بشكل محايد، أو حاجيًا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية يكون بارقة تحيل على خارج النص.»[1]

وعليه، فالعنوان نواة متحركة يخيط عليها المؤلف نسيج النص، فيأتي على شكل علامة مكثفة المعنى مستجيبة لفكرة النص، وهذا الذي سنبحث عنه في العناوين التالية:

2-1: اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق:

لقد عنونت الروائية فضيلة الفاروق روايتها الموسومة "اكتشاف الشهوة" بعنوان صريح فصيح، فكشفت عن كل مستور باستخدامها للفظة "الشهوة"، التي جاءت معرفة وهذا ما يفسر لغويا بالتخصيص، فحين نقول الشهوة فالكلمة لا تحتاج لتفسير أو تأويل، سوى المعنى

[1]- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 12.

المقصود في ذهن الروائية، غير كلمة شهوة التي ترد نكرة، والتي تحتاج إلى تأويل وتوضيح (فنقول شهوة البطن، أو شهوة الفرج... أو شهوة المنصب... أو شهوة....) جاء العنوان مكونا من مضاف ومضاف إليه، اكتشاف مضافة للشهوة، غير أن كلمة اكتشاف وردت مصدرا نكرة معرفة بالإضافة ومن معاني المصدر أنه حدث مجرد من الزمن، وكأن الروائية أرادت أن تقر في ذهننا الديمومة والحدث العابر للزمان والمكان، ولعل ذلك يؤكد بقوة فكرة غاية في الدقة والعمق، مفادها أن الشهوة هي الفكرة المركزية التي تقوم عليها أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

وتبقى الإشكالية المطروحة بخصوص اختيار العنوان "اكتشاف الشهوة" لرواية شبقية غائرة في الجنس تجسد معنى ومبنى متنها وهي تطرح فكرة جريئة وتقتحم طابو اجتماعيا؛ مما يجعلها من دعاة أدب الإغراء دون أدنى جدال، وبإقرار معظم نقادها، وبعد تصفحنا لمحتوى الرواية التي تنبض كل حروفها وكلماتها بهذا المعنى، وهي التي ترى الزواج شكلاً من أشكال الاغتصاب وليس للمرأة حول ولا قوة حتى أن تقر بحبها لزوجها، بينما يجوز للرجل أن يفعل ما يشاء في جسدها.

كما جعلت من الشهوة واكتشافها من طرف المرأة جزءا من المتعة المبتذلة، فتساوي بين الزواج بهذا المعنى وبين الدعارة والعهر، من هنا تظل فكرة الشهوة كعنوان تسيطر على كل الرواية ومفرداتها، وهذا ما يفسر اعتبار العنوان (اكتشاف الشهوة) فاتحة الفواتح على الإطلاق يستضاف من خلاله قارئ النص على عوالم الرواية، حاملاً إليها توقعاته البدئية التي أثارها العنوان.

2-2/-كبرتُ ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى:

استهلت عنوانها بضمير المتكلم (أنا) الذائب في ألم المعاناة المنسوب للبطلة فاطمة "تكبر وتنسى" عبارة تقال عادة للصغار، لكن ليس هناك عجز أكبر من أن نكبر وننسى أن ننسى، فلأنها لم تستطع تجاوز آلامها، كانت ذاكرة التذكر أقوى عندها بكثير من ذاكرة النسيان، هذا

ما يوحي إليه عنوان روايتها الذي يحيلنا إلى متن مشبع بكل صور الحرمان والمنع والإجبار فضلا عن التذكر الدائم لها، الوارد على لسان البطلة فاطمة، الطفلة العجوز التي كبرت قبل الأوان بكبر حجم معاناتها قائلة «أنا فتاة مطيعة وطِّيعة وقابلة للتطويع»، فاطمة التي تربطها علاقة جفاء مع النسيان، منذ أن أدركت شيئا في الحياة وهي تسمع عبارة تكبرين وتنسين، لكن النسيان أبى أن يكون ملاذا لها ولأوجاعها.

وهو ما يعكس مضمون الرواية بعمق وكأن الفكرة المطروحة بكل تجلياتها وتقلب حياتها بين ألوان العذاب تُخْتصر في عنوانها، مما جعلها تعيش حالة من التذكر الدائم، فانطلاقا من العنوان تنعقد أولى مواثيق القِراءة ليكون بؤرة تختبئ تحته معاني النص، والمفتاح الأول للمؤلف الذي يشكل تساؤلا ويخلق انتظارًا.

2-3/-أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن:

أطلقت الروائية جنى فواز عنوانا لروايتها "أنا هي والأخريات" لترسم صورة قائمة للمرأة في المجتمع المغلق كبعض المجتمعات العربية الخليجية تحديدًا في القرن الماضي بعنوان ثلاثي الأقطاب، الأنا تمثلها سحر الساردة، وهي ربما الضمير العائد على صديقتها هالة الشخصية المحورية في الرواية، بينما الأخريات يمكن إطلاقها على كل النسوة من أم وجارة وغيرهما ممن واجهن الاضطهاد الذكوري نفسه في حياتهن أو على شاكلتهن.

حيث وظفت الروائية الأنا المزدوج أو كما يطلق عليه بالأنا التحليلي الدلالي كما ورد في الصفحة 08 من الرواية تقول: «وُجد ذاك الآخر في نفسي وحسب بأشكال مختلفة في سرير نومي الذي استضفت فيه من أشاء في بيت الدمى الذي رسمته صورًا مركبة في ذهني وأعدت ابتكاره مرات عِدة....» كما تمثل سحر وهالة شخصيات الأنموذج الممزق بين التضادين الأنا الخانعة والأنا الواقعية.

فالأنا ليست واحدة بل قد تتعدد إلى أنواع متضافرة في ضفيرة واحدة، وعند اطلاعنا على الرواية استشففنا بعض ما يعبر عن سحر وعن معاناتها وتشظيها بين الأنا المتناقضة الضائعة بين الحب والخيانة، يمكن القول بأن عنوان الرواية قارب إلى حد بعيد مضمونها رغم استغراقها في الذاتية، ما جعلها قريبة من السيرة الذاتية، ويبقى الإغراء واللبس في العنوان أحيانا من سِمات الرواية المعاصرة عمومًا، والذي يأبى أن يُقدم كل شيء للمتلقي « فهو أيضا كالمرأة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعًا مشتتا ومن زوايا وأحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤالاً، ولا تتم الإجابة عنه إلا متأخرًا جدًا»[1]

2-4/ مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة:

عنونت الروائية الفلسطينية سحر خليفة روايتها الموسومة بعنوان مذكرات امرأة غير واقعية لترصد لنا من رحم الواقع على لسان "عفاف" الفتاة التي نشأت في مجتمع يحتفل بقدوم الذكر،

[1]- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص: 25.

وينثر البخور والزغاريد فرحًا به ويخبئ رأسه وصوته عند ولادة الأنثى، مجتمع تهان فيه البنت من يوم مولدها إلى تاريخ وفاتها، وتراقب وتُدان وتعاقب وتقيد لمجرد أن تقترف زلة بسيطة، هذا ما دفع عفاف لمحاولة إلغاء هويتها بالتظاهر والتصرف كالولد الذكر هذه قمة اللاواقعية المنوه بها في عنوان الرواية.

ولعل فكرة اللاواقعية أيضا تكمن في ذلك التناقض الذي عاشته سحر بين امرأة ابنة مفتش، له مكانته بين الناس وزوجة تاجر لطالما آمن بالمال فقط، هذا هو التناقض الاجتماعي الذي جعلها تعيش فجوة، إضافة إلى اللاواقعية الداخلية لدى سحر والمتمثلة في حيرتها هل هي أنثى أم ذكر؟ تتصارع داخلها النزعتان؛ النزعة الذكورية والنزعة الأنثوية لدرجة أنها صارت تتظاهر بمظهر الطفل وتصادق الذكور بدل الإناث؛ مما أثار عليها انتقادات الأهل وجعلها ترفض وتتحدى وتثور، فتكبر عفاف وهي تعمل على كسر طابو الذكر فارضة وجودها ومثيرة لانتباه الكل، لدرجة أصبح يطلق عليها الخنثى، وبعد تصفحنا لمضمون الرواية يمكن القول إن هناك تجانسًا شبه تام بين العنوان ومتن الرواية، وهذا ما يرجح تطابق العنوان المناسب لروايتها الذي يحيل إلى جنون المرأة ولا واقعيتها.

3-2/-عتبة الإهداء:

إذا كان العنوان هو المفتاح الرئيس لسبر أغوار النص فإن الإهداء هو ثاني عتبة أساسية في النص، تأتي على شكل تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين عادة ما يكون الشخص المهدى له قريبا ذا علاقة وطيدة بالمبدع في حالة الإهداء الخاص، أما عن الإهداء العام فيتوجه به الكاتب إلى الشخصيات أو الهيئات أو الرموز كالحرية، العدالة، السلم... الخ، وطبعًا لكل نوع دلالاته ومعانيه، استنادا إلى هذه المعطيات «يخضع الإهداء إلى جملة من العوامل «بعضها عاطفي محض والآخر فكري أو ثقافي أو إبداعي أو اجتماعي، والآخر مناسباتي

تفرضه قيم مكانية وزمانية محددة تحتم على الأديب توجيه تحية ذات مغزى عبر صيغة الإهداء.» [1]

فيثير الكثير من التساؤلات والاستفهامات والتأويلات لا سيما إذا كان يحمل في طياته نوعًا من الغموض والإيحاء واللاتصريح، هذا النوع نجده بقوة في النصوص الروائية النسوية، خاصة تلك التي تحتاج منا إلى حفر للوصول إلى المعنى، وقد لا يسعف القارئ أحيانا في استكناه الدلالات إذا ما كانت الشخصية المهدى لها غير معروفة فيبقى القارئ حائرًا أمام لعبة الإهداء، وعلى هذا الأساس «فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته».[2]

إضافة إلى ما ذكر، يمكن اعتبار الإهداء محفلا يبين ملامح الذات الكاتبة وهواجس الكتابة لديها وهمومها، فبالرغم من صغر حجمه إلا أنه يعتبر حلقة وصل بين القارئ والمبدع. وبوابة للعبور إلى فضاء النص إذا ما بدا للقارئ استقلاله عن النص الأصلي. ولعله أكثر إغراء بالقراءة لأنه تثير بعض تفاصيل وخصوصيات الكاتب وحياته الحميمية، هذا ما ستسعى مقاربتنا إلى التطرق إليه من خلال نموذج واحد وهو رواية "أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن"، لأن النماذج الأخرى المختارة يغيب فيها نص الإهداء.

1/3/ الإهداء في رواية أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن:

جاء نص الإهداء كالتالي: إلى أمي إني أتجول بين عالمين، أحدهما ميت والآخر عاجز أن يولد وليس هناك مكان حتى الآن أريح عليه رأسي» نيلسون مانديلا.

يمكن القول إن الروائية وفقت في اختيار الإهداء والمهدى له على حد سواء لأنه يمكن إسقاطه على حياة البطلة التي ترى في أمها صورة وامتدادًا لها ولمعاناتها، أما عن اختيار

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: معمارية النص الروائي التعدد الدلالي وتكامل البنيات، الآن ناشرون ومبدعون، الأردن، ط1، 2021، ص: 20.

[2]– عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 200.

مقولة لنيلسون مانديلا فكأنها تؤكد لنا حقيقة دامغة مفادها أن ما عاشه الزعيم الإفريقي (نيلسون مانديلا) من تمييز عنصري من طرف البيض ضد الأفارقة السود مما أسفر عن سجنه 22 سنة كاملة في سبيل قضيته كصورة تتكرر اليوم عند الروائية مع الرجل، فقط مع اختلاف المكان والزمان وتشابه الحالة، فتصف حالة العجز والموت واستحالة الحصول على السعادة فكان الإهداء لبني جنسها أمها أقرب الناس إليها والصورة المماثلة لها، فاختارت مقولة مغرقة غاية الإغراق في الألم، ليكون القاسم المشترك بين صاحب المقولة والمبدعة هو الاضطهاد والتمييز العنصري، وعليه فإن اختيار هذا الإهداء إحالة حقيقية لما تكابده المرأة العربية عموما فيهيمن على هذا الإهداء خطاب البوح والمكاشفة وإعلان الود، فيغلب عليه الشعور بالضعف، فجاء قصيرًا موجزا ولكن مكثف الدلالات.

4/-عتبة التصدير:

تعتبر عتبة التصدير من بين المفاتيح الأساسية التي تعمل على توجيه القارئ والتمهيد له قبل التوغل في أدغال النص الأدبي، محملاً في الآن ذاته بأبعاد فكرية وأيديولوجية يلتف حولها النص فيما بعد، بشكل مكثف، فاتحًا باب التوقعات والاحتمالات بطريقة لا متناهية كونه وعاء معرفيا يكشف عن مقصدية المؤلف ونواياه، ويختزن رؤيته وموقفه من العالم، إضافة إلى أنه يساعد القارئ في فهم أشمل وأدق للنص الفني.

وهو في مفهوم النقد الحديث «اقتباس أو شذرة مقتبسة من خارج النص، أضحت من ملكية النص للإيحاء بأطيافه الدلالية، فهو ليس من النص لكنه أصبح من ممتلكاته بحكم الجِوار والتشابك الدلالي بينه وبين النص، لكنه من جهة أخرى مدغوم بعلامة ما، باسم، بتنصيص، يقوض علاقة الملكية ليذكرنا بأصوله وفضاءاته الأصلية...فهو من النص وليس منه يتداخل معه، لكنه يحتفظ بهويته، خطاب منقسم/ منشطر على نفسه بين لزوم النص والولوع به، وبين الوفاء لذاكرته من حيث كونه كائنا مقتلعًا من أرضه»[1].

[1]- سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص: 104.

فأصبح الانفتاح على النصوص الغائبة من سمات النصوص السردية المعاصرة التي يسعى من خلالها الكاتب إلى إثراء نصه الإبداعي فهي «تعد من أقرب العتبات الخارج نصية للعمل ومضمونه، لأن الكاتب غالبا ما يتقصد اختيار مقولات يجد فيها ضالته في إيصال شعاع نصه إلى القارئ، فهي عتبة موجهة لمسار خطى القارئ»[1] عن طريق استدعاء مناخ تناصي يقوم على الإيحاء.

وينبغي على القارئ أن يكون على درجة كبيرة من الوعي والإدراك لتلقي هذه العتبة والتعامل معها لرصد العلاقة بين النص المقتبس والنص الأصلي، لأن المبدع يحاول دومًا الإفادة من النص المأخوذ ليتوافق مع نصه المقروء باعتباره إشارة صامتة لا بد من قراءة منتجة للكشف عنه، هذا ما سنحاول البحث فيه مع نموذج نسوي وظف عتبة التصدير رواية "كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى"، علما أن النماذج الأخرى المختارة سابقا لا تحوي عتبة التصدير.

4-1-التصدير في رواية "كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى":

تضعنا الكاتبة في بداية الرواية مع مقولة لمالك بن الريَّب مفادها: «يقولون لا تبعد وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلا مكانيا؟»[2] لقد وفقت الروائية في استعارة مقولة مالك بن الريب المازني الشاعر قاطع الطريق الذي كانت نهايته الموت بسم الأفعى، هذا التناص قائم على التشابه بين حالة بطلة رواية كبرت ونسيت أن أنسى على لسان بطلة الرواية فاطمة من حيث شدة المعاناة ومكابدة الوجع، ولعل ألم سم الأفعى الذي يقطع كبده وهو ينتظر حتفه الحتمي شبيه بألم التهميش والإهانة ومرارة الحياة التي تكابدها فاطمة من أخيها وزوجها ونظرة المجتمع لها، مثلما اتهم صاحب المقولة الذي يحتضر وعلى وشك الهلاك بقوله: وهم يدفنونني وقوله: أين مكان البعد إلا مكانيا، وهذا تأكيد على حالة التيه والحيرة الذي يتقاسمه الشاعر والبطلة، فالتشابه القائم بينهما يكمن في التجربة الشعورية المرتبطة بالغربة النفسية والموت الرمزي ففي

[1]- سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص: 105.

[2]- الرواية، ص: 04.

بيت مالك بن الريب يعبر الشاعر عن مشاعر الموت والوداع حيث يدرك أن موته ليس مجرد انتقال جسدي بل هو انفصال تام عن الحياة ولا يمكن لكلمات المواساة أن تغير حقيقة الفراق أما ما تعيشه البطلة فاطمة موت من نوع آخر وهو الموت النفسي نتيجة الصدمات التي تعرضت لها في طفولتها وحرمانها من إشباع رغباتها وتحقيق أهدافها رغم كونها على قيد الحياة إلا أن روحها تحمل ندوبا تجعلها تشعر بالغربة داخل جسدها الذي تحول على جثة هامدة مثلما يعاني مالك بن الريب الذي يؤكد أن البعد ليس مجرد مسافة بل هو حالة شعورية فحتى لو بقيت الذكريات والأشخاص حوله فإن موته يضع حاجزا نهائيا بينهم، تماما مثلما هي فاطمة تشعر أنها منفصلة عن العالم رغم وجودها فيه وكأنها تدفن ذاتها الحقيقية بسبب الألم الذي تعرضت له وهو ما يعكس حقيقة أن الفقد لا يمكن إنكاره حتى لو حاول الناس التخفيف عنه.

تتشابه الحالتان حالة فاطمة ومالك بن الريب في كثير من النقاط والأوجه كالإحساس بالانفصال عن الواقع فكلاهما يعاني من وهم القرب وحقيقة البعد الموت الجسدي الفعلي او الموت النفسي المعنوي، حتى وهما محاطين بأشخاص يحاولون طمأنتهما او التخفيف عنهما وبالتالي فالتصدير في هذه الرواية يعبر عن الغربة الداخلية وعن إحساس الإنسان المحاصر بمصيره رغم وجوده بين الاخرين ما يجعله يعيش عزلة قاسية حتى في حضور من يحبونه ، وهذا ما يؤكد بوضوح ان نص التصدير فيه ما يوحي ببعض أبعاد النص، إذ نلحظ التعالق والتشابك بينهما، وهذا ما يؤكد أن التصدير فاتحة نصية تتاخم النص وتلمح له.

الفصل الثالث:

خطاب النهايات بين التشكيل والشعرية:

-المبحث الأول: كيفية تعيين خطاب النهايات

-المبحث الثاني: خطاب النهايات بحث في الأنماط والوظائف

تمهيد:

لم يتنبه النقد والدراسات الأدبية كثيرا إلى أهمية خطاب البداية والنهاية من حيث الدور الذي تؤديه في بنية النص السردي عامة والروائي خاصة، ولذلك كانت القراءات التي عنيت بها محدودة جدا، لا سيما في مستوى كيفية تعيينها وأهم الأنماط والوظائف التي تؤديها، إضافة إلى الشعرية التي تحققها ثم العلاقة بينهما في النص السردي، هذا الذي شكل لنا دافعا للاهتمام بهذه الجوانب ومحاولة الكشف عنها، وقد رصدنا سؤال خطاب البداية في الفصل السابق، ما يجعلنا نحاول الغوص في تشكيل النهاية وشعريتها في هذا الفصل الأخير.

بداية، ولا بد من التأكيد أن «من المهام الأساسية في دراسة النص هي تحليل علاماته التشكيلية والبنيوية التي تميزه عن غيره من أنماط التواصل ويتحدد الإطار الوصفي كما وصفه لوتمان بطرفي النص وهما البداية والنهاية، هاتان العلامتان تساعدان على معرفة حدود بداية النص (أين ينتهي العالم الموضوعي ومن أين يبدأ النص؟) كما أن هاتين العلامتين تقومان بدور الفصل بين النصوص الأدبية المختلفة.»[1] وبالتالي فالبداية خطاب انفتاحي لا يتحدد معناه إلا في علاقته مع عتبة أخرى وهي خطاب النهاية.

ويرى حسين الخمري في السياق نفسه أن «البداية والنهاية في العمل الأدبي لا تطرح قضية جمالية بيانية بل قضية فكرية / نفسية كما لاحظ ذلك ميشال فوكو عندما أحس بجرح كبير أثناء إلقائه للدرس الافتتاحي "بالكوليج دو فرانس" حيث يقول: «أعتقد أن لدى الكثيرين نفس الرغبة في أن لا يبدأو نفس الرغبة في أن يجدوا أنفسهم عند بداية اللعبة، على الجانب الآخر من الخطاب دون أن يكونوا قد راعو من الخارج ما يمكن أن يكون من تفرد ومن إثارة وربما من أذى، تجيب المؤسسة على هذه الأمنية الشائعة بنغمة ساخرة، لأنها تجعل البدايات علنية وتحيطها بهالة من الاهتمام»[(2)] وفق هذا الطرح فإن البداية لا شك تبدو مرعبة ومقلقة هذا

[1]– حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص: 115.

[2]– المرجع نفسه، ص: 125.

الذي لا تقل عنه النهاية باعتبارها الطرف الأخير للنص والتي تقوم برسم حدوده وقد تعني أحيانا حالة انطلاق جديدة.

هذا ما يدل على أن النهاية كما البداية من أعقد المواقع الحاسمة في النص والتي تقتضي إلى تفكير طويل قبل إقدام الروائي على وضع نقطة النهاية، مع الإشارة إلى وجود اختلافات من روائي لآخر ومن زمن لآخر ومن حساسية أدبية لأخرى.

كذلك «لكل نهاية ميثاقا ضمنيا مع قارئ مفترض كما لها أفق انتظار وتوقع يتراوح بين الاستجابة والتخييب إذ بات مألوفا أن يضع الروائي نصب عينيه موقف القارئ الذي ينتظر بلهفة وشوق ما ستسفر عنه الأحداث والوقائع، بعد الانتهاء من رحلة القراءة الطويلة، فقد تخيِّبُ النهاية الروائية أفق انتظار قارئها، أو تقوم بإرضاء توقعاته تبعا لطبيعة الرواية وكذا لأفق انتظار المتلقي وعاداته القرائية ورصيده المعرفي».[1]

هذا الذي يغري فضول القارئ فنجد بعضهم يقفز بين الصفحات ليتعرف على أحداث النهاية ومآلات البطل، فيعجز عن التريث والاستمتاع بطول الرواية فيصيبه التذمر.

هذا وإن وجد النهاية مفتوحة أو غامضة المعالم أو انتهت بعبارة "يتبع"، أو وجد الصفحات الأخيرة ممزقة وغائبة فذاك شيء آخر، اغتصاب ممقوت في عين المتلقي.

وبالتالي فطبيعة النهايات تتعدد بحيث قد «يعمد الروائي إلى تعليق نهايته أو خداع أفق انتظار المتلقي كما قد يجهد نفسه للبحث عن نوع من النهايات المأثورة في المحكي العربي، من قبيل النهايات المأساوية أو النهايات السعيدة من أجل أن تسعد القارئ وتنقذ أخلاقه» [(2)] وهذا الذي نجده في الروايات الموجهة إلى جمهور، يكون فيه هم الروائي نيل رضا جمهوره

[1]– عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 232.

[2]– المرجع نفسه، ص: 235.

باعتبار النهاية محور العمل السردي، «فالروائي قد يريد مفاجأة القارئ أو تخييب توقعاته لكن عليه أن ينهي الحكاية بشكل جيد يرضي هذا القارئ».[1]

بعد اطلاعنا على الدراسات النقدية التي ركزت على موضوع العتبات نجد اهمالاً كبيرًا لعتبة النهاية مقارنة بالعتبات الأخرى كالعنوان، الاهداء، البداية... الخ وهذا راجع إلى اعتقادهم «أن العتبات هذه لها تأثير يتجه منها إلى ما يأتي بعدها أي أنها فاعلة في النص وليست منفعلة فيما بعدها وهذا يدعونا إلى الظن بأننا نسير في اتجاه واحد من بداية النص وينتهي بخاتمته دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء تؤثر على عتبات النص ذاتها، وهذا التصور فيه زلل، فإن فعل القراءة ينبغي أن ينظر إليه من زاوية أنه مشاركة فعَّالة ومنتجة بين القارئ والنص».[2]

انطلاقا من هذا التقديم وفيما يلي سيحاول هذا الفصل الكشف عن كيفية تعيين خطاب النهايات والبحث عن أنماطها ووظائفها إضافة إلى رصد الجماليات التي تحققها هذه العتبة، عتبة الاغلاق.

المبحث الأول: كيفية تعيين خطاب النهايات.

عادة ما تفسر الحدود التعينية في قضية البداية والنهاية لدى البعض «في كل من الكلمة الأولى والأخيرة وما يحيط بهما، في حين يتفق البعض الآخر مع ما يطرحه اللسانيون الذين ينظرون إلى مفهوم الحد على أنه يتراوح بين الجملة الافتتاحية والجملة النهائية.»[3] ويرى عبد المالك أشهبون في هذا السياق تحديدًا أنه ليس من المفروض الوقوف بشكل قطعي ونهائي عند تلك الحدود، فكما أشرنا سابقا قد يشمل التحديد جملة، فقرة، صفحة أو مقطعًا بأكمله حسب ما تمليه طبيعة الرواية وموضوعها.

---

[1]– سهام السمرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص: 194.

[2]– عبد الله الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص:47.

[3]– عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 238.

فإذا كانت الوضعية الابتدائية توفر للقارئ كل العناصر التي هو في حاجة إليها من أجل فهم ملائم للحدث وبالتالي تُمكِّنُهُ من عناصر إنتاج فائدة الرواية ولذة النص على حد تعبير رولان بارت فإن الوضعية النهائية تعرض حالة تلك الشخصيات التي تسهم في تحريك الأحداث (في الوضعية الابتدائية) بعد التحولات التي عرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السرد، هذه التحولات تفضي إلى حل للحبكة التي تعقدت وتأزمت وسط الرواية وآن لها أن تنحل وفق نهاية تغلق مسار تلك الأحداث، ما دامت شخصية البطل قد وجدت لنفسها ملاذا أو حلاً بعد حالة اللاتوازن والتوتر والصِراع.[1]

وبالتالي فالنهاية ليست الجملة الأخيرة أو المقطع الأخير من الرواية، فأحيانا نجد الرواية قد انتهت ولكن الراوي يكمل الكلام معلقا عليها أو ذاكرًا المغزى منها، هذا ما أطلق عليه الناقد عصام واصل اسم النهاية الفعلية والنهاية الاضافية.

وفي حالات أخرى نجد الروايات لا تحمل «مؤشرات ضمنية على نهايتها وهذا النوع كثير التداول أيضا، فإن القارئ سيحس بمؤشر قاطع يدفعه دفعا إلى التوقف عن القراءة ألا وهو مؤشر البياض الذي يأتي بعد الجملة الأخيرة، خلالها يصطدم القارئ بجدار البياض الأخير الذي يعلن بقوة إسدال الستار عن أطوار أحداث الرواية.»[2]

وإن كانت النهاية مبتورة وفي نصف نموها الفني وقد وضع المتلقي في حالة ترقب فيتوقف تواصل السرد دون تعيين نهاية ما فالرواية في هذه الحالة تتوقف ولا تنتهي، ما يسميه بعض النقاد بالنهاية المفتوحة.

ولتحديد الخاتمة النصية «وجب علينا التنقيب في منجم أسئلتها الثواني فإذا كان السؤال التأسيسي للفاتحة النصية الذي طرحه رولان بارت من قبل (من أين نبدأ؟) فإن هذا السؤال البدئي يحملنا على التفكير في المقابل (إذا بدأنا.... فمن أين ننهي أو ننتهي؟) فكأن هذا

[1]– ينظر: عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 238، 39.

[2]– المرجع السابق، ص: 241.

السؤال الافتتاحي كان يتضمن في أطوائه سؤال النهاية، لأننا أول ما نبدأ فقد انتهينا بشكل من الأشكال.»[1]

كل هذا يتطلب منا تحديدًا لبعض خصائص خطاب النهاية ليسهل علينا فهم وتعيين حدودها وهي:[2]

- الإيذان بإغلاق العمل الأدبي.
- الخاتمة النصية تحقق مقصديات الكاتب وبرنامجه السردي.
- تحقيقها للميثاق الروائي المعقود بين الكاتب والقارئ.
- إنهاء الدورة التواصلية والتداولية للنص الأدبي (بالخروج من التخييلي إلى الواقعي ومن القرائية إلى المقروئية).
- الخروج من بروتوكول الكتابة (السردية/ استراتيجية الإنتاج والدخول في بروتوكول القراءة.

واللافت للنظر أن النصوص السردية توفر للمتلقي رموزًا وعلامات تحديدية هامة من تلك الحدود المتعارف عليها، والمتعلقة بالكتابة الخطية: كالترقيم، أو الكلمات الأولى والأخيرة، أو استشعار النهاية من خلال تقلص حجم عدد الصفحات شيئا فشيئًا حتى الوصول إلى النهاية (الصفحة الأخيرة).

- إضافة إلى إنهاء العمل الروائي بصيغ مشهورة من مثل: تمت/ انتهت/ النهاية أو ادراج صيغ ختامية بواسطة إثبات تاريخ الانتهاء وهي من التنويعات المغايرة والمميزة التي يختم بها الروائيون الحداثيون أعمالهم الروائية كسمة من سمات التجريب الحداثية من مثل (انتهى الكتاب الأول مساء 1974/02/21).

[1]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ص: 214.

[2]– المرجع نفسه، ص: 215.

ومن بين القرائن التي يمكن الاعتماد عليها لتحديد مقاطع النهايات إضافة إلى ما سبق ما يلي:[1]

- تغير الصوت السردي أو الانتقال من سرد الأحداث إلى الوصف أو التعليق الختامي للراوي.
- وجود قرائن تعبيرية، مثل الكلمات الدالة على الختام (أخيرًا، خلاصة القول. وهكذا...)
- الاعتماد على المعطيات الشكلية، كالرجوع إلى أول سطر أو ترك بياض سردي فاصل.
- اشتمال بعض الروايات على جزء خاص بالنهاية ضمن تقسيمها.

وبالتالي فإن النهاية في الرواية تلعب دورًا مهمًا في إعطاء الانطباع بأن المتتالية السردية قد انتهت، نهاية تخلق لدى المتلقي شعورًا بالاكتمال وبالتالي فالحديث عن النهاية وحدودها يشبه إلى حد كبير الحديث عن البداية ولكن من جهة مقابلة وفيما يلي محاولة لدراسة النماذج الروائية النسوية المختارة سابقا.

1/-رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق:

إذا كانت نهاية الرواية هي نقطة توقف النص فيها، فلماذا نتكلم عن شيء لا يوجد؟ هذا هو سؤال النهاية، الذي شغل الكثير من الدارسين، فعملوا فيه فهومهم حفرًا وتفكيكًا للكشف عن هذا المنجم من الأسئلة، فمن أين ننهي وكيف ننهي؟ وما الذي ينتهي في الروايات النسوية المختارة؟ ومن الذي يقول لنا أن الرواية التي نقرأها قد انتهت؟[2]

هذا الذي يجعلنا نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة المقلقة انطلاقا من فكرة أن نهاية الرواية لم تصبح بنية نصية فقط وإنما نقطة مهمة لإغلاق النص تفتح المجال للتأويل لأنها الأكثر اشكالا وغنى.

---

[1]- أحمد بن سعيد العدواني: النهايات السردية في روايات غسان كنفاني، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 17، رجب 1437هـ، مايو 2016، ص: 104.

[2]- ينظر: عبد الحق بلعابد: شعرية الفاتحة النصية والخاتمة النصية (في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة)، ص: 53.

نجد ان بروتوكول الخروج السردي في رواية اكتشاف الشهوة قد أخذ عدة أشكال نهائية من بينها «النهايات المادية التي تعد من بين الاختيارات الاستراتيجية المجرب عليها للكشف عن الخاتمة النصيّة التي يعتمد فيها السارد على مسار الرحلة السردية فيرتحل بنا من بداية إلى نهاية مغلقة أيقونيا مفتوحة قرائيا»[1] وللتوضيح أكثر يمكن الاعتماد على ما يلي:

أ/-نقطة النهاية:

تعد نقطة النهاية من بين العلامات المادية الدالة على نهاية الرواية وهذا لما لا يبقى للقارئ شيء يقرأه فيها، فهي ما يضع حدًا لحركة القراءة ولذة متابعة المقروء، وقد استعملت الكاتبة فضيلة الفاروق نقطة النهاية للدلالة على أنها انتهت ولم يبق أي شيء يُقرأ فيها، فدور نقطة النهاية كعلامة إملائية تسبق آخر بياض في النص هو إعلان الإغلاق الروائي تقول في نهاية روايتها اكتشاف الشهوة: «تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقا ما (.)»[2] وفي مقابل هذا هناك من يستعمل نقاط الحذف أو لفظة يتبع للدلالة على أن النهاية توقفت ولم تنتهي، أما في رواية اكتشاف الشهوة نجد الكاتبة أتبعت نقطة النهاية بصيغة ختامية واضحة وهي: (انتهت في 26 آيار/ مايو 2004)[3]، وبالتالي ينغلق النص الروائي أيقونيا ليدخل في دورة القراءة والتأويل.

[1]- عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي)، ص: 264.

[2]- الرواية، ص: 142.

[3]- الرواية، ص: 142.

ب/-الجمل النهائية:

يقول عبد الحق بلعابد :«إن الذي يحدد إملائيا انتهاء الجملة هي نقطة النهاية، لهذا كانت الجمل النهائية أو الجملة الختامية، هي أصغر وِحدة دالة على الخاتمة النصية»[1] وهي مركز اشتغالنا باعتبارها من العناصر التي تسهم في تعيين النهاية المادية للرواية، جاءت الجمل الأخيرة في رواية اكتشاف الشهوة متسارعة الأحداث دون التركيز على التفاصيل، يتخللها الغموض، فكأنها ومضات سريعة يستشعر من خلالها القارئ انتهاء الرواية وغلق النص، توالت فيها الأفعال المضارعة انسجاما وانسيابية لتسكت أخيرًا إيذانا بالختم ،وتزاحمت استنادا إليها مجموعة من أسماء الشخصيات الرئيسية والثانوية منها التي استدعتها ذاكرة امرأة متعبة خارجة لتوها من مستشفى الأمراض العقلية (البطلة باني) فكأنه يمر في شريط طويل كأرشيف يحوي الصور والأحاسيس والذكريات وحالات من التورط والمخاطرة والمغامرة والإغواء والانطواء لتنتهي هذه الجمل، بعبارة فيها نبرة من التمرد والتجاوز (حتى في أضعف حالاتها) مغلفة بطابع من التيه والضياع، فسماؤها لم تكن صافية يومًا بل ملبدة بالغيوم توحي بالتوتر والهموم ولذا لجأت إليها الكاتبة في نهاية عملها الفني تقول: «خلف الغيوم كانت جدتي تصلي، كان «إيس» يكتب قصيدته كان «شرف» يحمل جريدته، كان توفيق يعزف، «ماري» تعزف، «ميسم» تخفي دموعها، «شاهي»، «أمي»، «أبي» إلياس»....

تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقا ما.»[2]

ج/-الفصل الأخير/ فصل النهايات:

يلعب الفصل الأخير دورًا مهمًا في الإغلاق الروائي، «كخاتمة نصية متاخمة لقربه من الإنهاء السردي، ولمشاركته للخاتمة النصية في كونه يتوجه إلى جمهور أقل مثله مثل الفاتحة

[1]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، ص: 219.

[2]– الرواية، ص: 14.

النصية، بحيث ينحصر في المرسل إليه أو المسرود له أي القارئ الذي انخرط في فعل القراءة من ذي قبل ويتأهب الآن للخروج من النص/الرواية، إيذانا منه بالغلق الروائي».[1]

فالفصل النهائي هو «الحامل الأساسي والموضع الإستراتيجي الذي تسكنه الخاتمة الروائية (نقطة كانت أو جملة أو فقرة...) وبهذا فهو أعلى وحدة دالة على إنهاء النص»[2]، بعد هذا التدرج من أصغر وِحدة دالة على الإغلاق الروائي إلى أكبر وحدة دالة يمكن القول إن النهاية هي الملخص الشامل لمجمل أفكار الكاتب المطروحة في الرواية وزبدة السرد، فإذا كانت البداية تلميح لا تصريح فإن النهاية تكشف عن موقف الكاتب بوضوح وتبرز رؤاه لأنها المنتهى وبعدها مباشرة يضع قلمه بعد أن قال كل ما يريد قوله، ولكن بالاعتماد على لعبة فنية مقصودة وهي «تقنية التبطيء السردي لأنه من صالح النص تبطيء عملية الفهم عند القارئ وإرجاء تقديم المواقف المتوقعة، فحين تتحقق هذه التوقعات يحدث نوع من الارتياح والارتخاء وكذلك تهدئة في حدة التشويق، أما حينما لا تتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن»[3]، فيؤجل بذلك موقفه حتى الصفحات الأخيرة جدًا القابلة للاغلاق.

وما نلاحظه عن الفصل النهائي في رواية اكتشاف الشهوة والتي جاءت على جزئين أولهما يعلن عن انتهاء الأحداث السردية والآخر يعلن عن انتهاء السرد برمته في الأول تتوقف الأحداث الرئيسية وحركة الذوات وفي الثاني يتوقف السرد تماما ويأتي فيه التلخيص لكثير من وجهات النظر وتعليقات واسترجاع لأحداث سابقة عن طريق الذاكرة المجروحة، وهو ما أطلق عليه الناقد عصام واصل تسمية الأولى بالنهاية الفعلية والثانية بتسمية النهاية الإضافية.

تأتي النهاية الفعلية للسرد في المقطع ما قبل الأخير والذي يسرد الحقيقة الصادمة بالنسبة للقارئ الذي يجد أحداث الرواية كلها كانت أوهامًا وأحلامًا عايشتها البطلة باني وهي طريحة الفراش إثر غيبوبة دامت لثلاث سنوات، فكل ما رأته كان مجرد خزعبلات من نسج خيالها،

[1]– عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة وترجمان القراءة،ص: 267.

[2]– عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، ص: 221.

[3]– عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 320.

وكل الشخصيات التي ذكرت في بداية الرواية وزواجها من مود وعلاقاتها الغرامية، كانت مع شخصيات ميتة في الحقيقة استدعتها وهي تكتب رواية "اكتشاف الشهوة" عندما كانت في مستشفى الأمراض النفسية.

تقول في متن الرواية في حوار لها مع طبيبها: «منذ ثلاث سنوات كنت تعيشين حالة غيبوبة كاملة بمعنى أنك مستيقظة ولكن مع غياب كلي عما يحدث حولك، وكنت تعانين من اكتئاب حاد ما جعلني أستدعى لمتابعة حالتك، لقد كتبت هذه الأوراق بين فترات متقطعة وكنت تخفينها عندي كلما شعرت بحالة الغياب وهي تقترب منك»[1] تبقى هذه الحالة التي هي عبارة عن غياب أو حلم طويل بمثابة البحث عن الحرية فهما المهرب والمسلك الوحيدين للإنسان عندما يفشل في تحقيق أهدافه ورغباته في عالم الحقيقة والمتنفس الذي يباح فيه كل شيء، فهذه النهاية الفعلية مميزة ومختلفة عما ألفناه تشبه كثيرًا النهايات السينمائية في طريقة عرضها.

وتوحي أيضا بفكرة أخرى مفادها أن المرأة في تمردها على زوجها أو خيانتها له تبقى مجرد أوهام لا يمكن تحقيقها فعليًا على أرض الواقع وإن حدث ذلك فسيكون بتستر وسرية تامة دون الجهر أو البوح بهما، وبالتالي فلجوء الكاتبة إلى اختراع قصة دخول البطلة باني في غيبوبة وأن كل ما عاشته كان مجرد حلم هو في حد ذاته اعتراف وخوف من المواجهة، مواجهة المجتمع وطابوهاته وأعرافه وعاداته.

أما عن النهاية الاضافية والتي تأتي في نهاية الرواية تلي مباشرة هذا المقطع «فهي التي تعمل على تلخيص العمل وإبراز وجهة نظر الرواية مما حدث وكذا مآلها الواقعي أو المتخيل»[2]، فبعد انتهاء سرد الذاكرة/ الاسترجاعات، تبدأ حالة من الاستقرار والانشراح المعلنة ضمنيا وطرح التساؤلات من قبل البطلة بعد استرجاعها لذاكرتها، فهذا المقطع اللاحق يأتي

[1]– الرواية، ص: 106.

[2]– عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، ص: 125.

كتأكيد على التوقف والتحول من عالم الذاكرة/ الحزن/ والماضي إلى عالم الاستقرار والتفلت من الماضي بإحلال الحاضر كنوع من الخروج على الضغط النفسي الذي عايشته.

وبالتالي فالنهاية الاضافية في رواية اكتشاف الشهوة امتداد للنهاية الفعلية وتمديد لها ولكن في الآن ذاته يمكن الاستغناء عنها واعتبارها من الحواشي، لأن النهاية الفعلية تنتهي عند استيقاظ البطلة من حالة الغيبوبة أما ما بعده فهو عبارة عن أحداث هامشية تترجم رغبة باني في التعرف على نفسها والعودة إلى الواقع الأصلي بعد أن هجرته بذات معطوبة لثلاث سنين.

2/-أنا هي والاخريات لجنى فواز الحسن:

أ/-نقطة النهاية:

كما أشرنا سابقا إلى أن النقطة هي من العلامات الدالة على الإغلاق في النصوص الروائية، ولكن في بعض الأعمال تكون وهمية أثناء إرتباطها بدلالة الجملة النهائية والتي توحي بأن النهاية لم تكتمل بعد وتكون حينها مؤجلة وإن كان الإعلان فيها ماديًا وكتابيا حاضرٌ وهذا من السمات التجريبية في الروايات النسوية العربية المعاصرة، فتكون بذلك منفتحة ومثيرة على قراءات متعددة. «لتبقى الخاتمة النصية هاربة منا باستمرار»[1].

والمثال التوضيحي من الرواية، تقول فيه: «لقد حصل التباس يا سيدي. أدعى هالة ولا أريد السفر، لدي ابنة تدعى فرح في انتظاري»[2].

وبالمقابل هناك من يختم روايته بعلامة استفهام للتشكيك في هذه الخاتمة النصية المقلقة وإثارة التساؤلات في ذهن القارئ، «غير أن البياض الذي يتبع هذه النقطة النهائية يُعد بنفسه علامة، لأنه أساسي وأكثر أصالة للدلالة عليها.»[3]

ب/ الجملة النهائية:

[1]- عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية، ص: 231.

[2]- الرواية، ص: 199.

[3]- المرجع السابق، ص: 219.

جاءت الجملة النهائية في رواية أنا هي والأخريات مقسمة إلى ثلاثة أجزاء كالتالي: "لقد حصل التباس يا سيدي، أدعى هالة ولا أريد السفر، لدي ابنة تدعى فرح في انتظاري" جملة ختامية لكنها توهم بالنهاية، إذ عبارة «في انتظاري» تجعل المتلقي في حالة ترقبْ قصوى لما هو آت من الأحداث، فيتساءل عن مجريات الأحداث وعن ماذا تريد البطلة فعله عندما تراجعت عن السفر؟ واختارت اسم صديقتها "هالة"، وبالتالي فالبطلة ترى في صديقتها الوجه الآخر لها فترفض الاستسلام وترتقي للتغيير والبحث عن السعادة والفرح، فتواجه بذلك مصيرها التعيس فتؤسس لاتخاذ قرار جديد أساسه الاستقرار النفسي والنضج الفكري وكذا إدراك الأهداف (لأن "فرح" في الأصل ليست بنتا وانما هو مشروع هالة الجديد، تسمية للمعهد).

من هذا المنطلق فالجملة النهائية في رواية "أنا هي والاخريات" تمنح المتلقي فسحة أكبر للتأمل في ثنايا المقاطع الأخيرة «إن محاولتنا تأويل عمل إبداعي يفترض منا أن ننتظر حتى نهاية العمل وإكتماله، وفي حال تركنا ذلك فسيبدو تأويلنا ناقصًا وتفسيرنا مضطربًا».[1]وهو ما يوحي بدور النهاية الحيوي على مستوى بنية الرواية.

ج/-فصل النهايات:

يختزل فصل النهايات في رواية "أنا هي والأخريات" جملة من الرؤى والإشكاليات الفنية، والتي توحي في الآن ذاته بالانغلاق من جهة وبوعي الذات الكاتبة من جهة أخرى في رصد أهم القضايا التي تحارب لأجل ترسيخها والانتصار لها، وتبني فكرة الصراع من خلال إنتاج أدب حقيقي واع تعلنه ذات واعية وموجه في الآن ذاته إلى قارئ واع، وقد نجدها في بعض الأحايين متجاوزة لمواضيع «الصِراع بين الجنسين وإثبات الكينونة، واتجهت نحو بؤر التمركز وصناعة وعي جديد تنطلق في بناءه من تمركزها حول ذاتها، فناقشت القضايا برؤية كونية وجادلت الاختلاف وقوضت الآخر بقناعة واعية بفكرها وجسدها وفرضت ايديولوجيات مع أن

[1]– معجب العدواني: جماليات النهايات الإبداعية مدخل نظري.

العالم المعاصر تغيرت منطلقاته الفكرية ومعالمه إلا أن الفكر الإنساني لم يزل يتعامل مع المقدسات بلغة رمزية لا تصريحية يرفض الانطلاق والتحرر في مناقشتها».[1]

ومما سبق نجد أن النهاية تقوم بارتحالات عبر فصلها النهائي متجسدة في مجموعة من المقاطع التي تسارع إلى إغلاقها النصي من خلال مجموعة ثيمات دالة، فنلاحظ طلائع النهاية تُلوِّح بقربها.

يمكن تحديد مقطع بدء النهاية في رواية "أنا هي والاخريات" في المقطع الأخير من الصفحة 192 إلى نهاية النهاية استنادًا إلى اكتمال دورة الأحداث وتسارعها اضافة إلى توتر اللغة وبراعة الوصف واسترجاع الذكريات التي لفها إعصار الرغبة في التغيير والمقاومة، فجاءت النهاية واحدة فعلية غير إضافية على عكس الرواية السابقة، كتعليق ختامي على موقف واضح وصريح يتضمن المواجهة والخروج عن الصمت، فضلا عن ما يحفل به المقطع من عبارات وقرائن وكذا دلالات توحي بالانتقال من المتن إلى النهاية مثل (تغيرت هالة، بدت لي هالة في تلك اللحظات، أنا أيضا أردت أن اكون، وقد أذهلتني...).

استنادا إلى ما سبق، تطرح النهاية مجموعة من الرؤى والأفكار ذات العلاقة الوطيدة بالقضايا النسوية والتي توحي في الآن ذاته بانتهاء السرد وهي:

⇐ الشعور بالانتصار واثبات الذات وبناءها في ظل غياب دعم الأهل والأحبة ويظهر ذلك في قولها: «تغيرت هالة مع الوقت وصارت أكثر صلابة وكنت أراها ساعية لتأكيد الذات تعويضا عن فقدان الأهل والأحبة، وحتى الشعور بعدم الانتماء إلى الوطن، حتى أنها راحت تحدثني عن مشروعها الحلم.»[2]

⇐ تجاوز الرجل تماما والوعي بضرورة العمل تقول في الرواية: «كانت هالة تتحدث بشبق غير معهود ولكن ليس عن الجنس، إنما عن طريقة مغايرة لإثبات مكنوناتها كان جسدها

[1]– خولة عبسي: ثنائية الوعي والذات في الخطاب الروائي النسوي المعاصر دراسة ثقافية لنماذج مختارة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2024/2023، ص: أ.

[2]– الرواية، ص: 192.

الصغير يعلو ويهبط ويتخلى عن ايحاءات متعمدة لإثارة الجنس.... سأسميه فرح، سأسمي المعهد فرح وسأبدأ بغرفة صغيرة في المنزل..... لقد ادخرت القليل من المال سأزينه وأعطي دروسًا لأبناء الحي بعد أن أنتهي من العمل في الشركة».[1]

⇐ تعدد الثنائيات الضدية في الرواية فكانت النهاية تجسيدًا لصور متعددة الأوجه والأفكار شكلتها الثنائيات التالية: الموت/ مواجهة الحياة، الطمأنينة/ التعاسة، الانهيار/ الانتصار... الخ، لتروج لفكرة الصراع بين الذات وذاتها وبين المجتمع ، تقول: «وابتلعت أقراص المهدئ بأكملها بحثا عن السكينة، الموت، ذاك الكائن الذي صبوت إليه لم يقطفني أيضا، تركني معلقة بين آلات في المشفى، حيث غسلوا معدتي المضطربة كي لا أحتضر، ولما شارفت على وضع حد لحياتي، شديدة الوهن، خاضعة لأزمان من العلل التي لا داء لها سوى كسر تلك الذاكرة.»[2] فكان الانتحار كحل نهائي بعد فشل البطلة في استعادة ذاتها ومواجهة الأهل والعائلة وإيجاد السعادة المرجوة المفقودة والتي تزداد حزنا كلما ازداد انتهاك الآخر لحيزها الخاص والسيطرة عليها.

⇐ اختتمت النهاية بثنائية اسمية طرفاها الاستسلام المنكسر والتحدي الواثق فاختزلت في مشهد درامي متصاعد صورته الشخصية البطلة التي رفضت السفر ورفعت راية التحدي مواجهة ذاتها مؤمنة بشخصيتها وبقدرتها في خلق الفرح والسعادة في بيتها مع أبناءها، فكأنه اعتراف بميلاد جديد لها وبانتصار حقيقي، وهنا تسدل النهاية أستارها وهي تحمل عنصر المفاجأة للقارئ لتصدمه بها ولتحقق له اللذة العقلية/ لذة القراءة.

تقول: «وفي فجر لاحت فيه الشمس ساطعة، كنت أحمل حقيبتي للسفر في مطار بيروت الدولي، اقترب مسؤول الأمن ليختم جواز سفري فنظرت إليه في رجاء وقلت له، أرجوك لا تفعل..... لقد حصل التباس يا سيدي أدعى هالة ولا أريد السفر، لدي ابنة تدعى فرح

[1]– الرواية، ص: 192–193.

[2]– الرواية، ص: 197.

في انتظاري»[1] استعارت البطلة اسم صديقتها واسم المعهد الخاص بها كدلالة لرغبتها في تحقيق أحلامها كصديقتها والصراع من أجل التغيير والبعد عن السوداوية والتغلب على أحزانها.

3/-رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى:

أ/- نقطة النهاية: تشير نقطة النهاية في رواية كبرت ونسيت أن أنسى إلى انتهاء السرد فعليا عكس بعض الروايات التي تكون فيها النقطة وهمية تشير إلى نهاية مؤجلة (كما الرواية السابقة)، تليها في هذه الرواية مباشرة الصِيغة الختامية مع الاشارة إلى تاريخ الانتهاء من كتابتها وهي: "تمت، الكويت يوليو 2012 مايو 2013"وهي طريقة حداثية تبناها الكثير من الروائيين، وبالتالي فإن كل نوع أدبي «حسب فيليب هامون يطور علامات وصيغ دالة على الإغلاق، كما هو الحال في القصص الشعبي: (وعاشوا سعداء وأنجبوا كثيرًا من الأولاد) أو في الرسائل (وتقبلو سيدي فائق التقدير) أو في الخبر اليومي: (ونقل الضحية إلى المستشفى لكنه لقي حتفه متأثرا بجراحه الخطيرة).»[2] أما مثالنا من الرواية قيد الدراسة هو: «الحكاية المعتادة: رجل وامرأة، كثير من الذاكرة وقليل من النسيان، باستثناء أن البطل في الحكاية ليس الرجل ولا المرأة، ولا الذاكرة ولا النسيان. إنه الشعر(.)»[3] وفي العنصر الموالي سنورد تأويلاً لهذه الجملة النهائية.

ب/-الجملة النهائية:

ختمت الروائية عملها الروائي بالجملة التالية: «الحكاية المعتادة: رجل وامرأة، كثير من الذاكرة وقليل من النسيان، باستثناء أن البطل في الحكاية ليس الرجل ولا المرأة ولا الذاكرة ولا النسيان، إنه الشعر»[4].

---

[1]- الرواية، ص: 196.

[2]- عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 250.

[3]- الرواية، ص: 275.

[4]- الرواية، ص: 275.

انطلاقا من هذه الجمل تحاول بثينة العيسى على لسان بطلة الرواية فاطمة وعشيقها عصام أن تختزل معنى لحياتها في فكرة عميقة مفادها: أن حياتها رهينة لما تكتب، ولأن الكتابة عندها المنفى والملجأ والمتنفس الوحيد للتعبير عن كينونتها وسر وجودها والانعتاق من عبودية الرجل وبقائها سجينة معتقداته، رغم ما تعانيه من هوس تذكر الحادث الأليم حين اختطفت الكلمة من فيها وهي تلقي قصيدتها من لدن أخيها، الشعر الذي هو ملاذها ومنفاها ومتنفسها الوحيد، وكيف أنها تقاوم النسيان بذاكرة متوقدة وعجزها عن نسيان حبها الأول عصام وتعلقها بقول الشعر هذه الثنائية هي التي تشكلت حياتها على أساسهما، هذه الموهبة التي حرمت منها وقُمعت في مهد حياتها استجابة لقانون الرجل الظالم (أخيها) تلك الحادثة الأليمة التي جعلت منها الأنثى الأسيرة للكلمة والكتابة خصوصًا كتابة الشعر.

وأخيرًا فالبطلة تنتصر لفكرة الابداع وتتجاوز عشقها ومشاعرها وحبها للرجل، فتطوي ملف الذاكرة وكل ما له علاقة بماضيها، ذلك الماضي الذي سردت أحداثه طيلة صفحات الرواية، لتؤكد ختامًا على مركزية الكتابة كتابة الشعر وبالتالي فالثيمة المحورية لرواية" كبرت ونسيت أن أنسى" هو "موضوعة الابداع" لا الرجل ولا المرأة على حد تعبيرها ولا اللحظات المنسية حتى، وهذا يوحي بقدرتها على الاستغناء عن الأشخاص ولكن بالمقابل لا يمكنها البتة الاستغناء عن فعل الكتابة، «وقد لا نتيه كثيرًا في مفاوز الكتابة بصيغة المؤنث لأن الإبداع حقيقة... ينبض بالحياة ويستشرف الآفاق ويترنم بالذكريات كما ينتبه للآمال ويتحسر الآلام»[1] وليس هذا فقط بل الكتابة تثبت وجود المرأة وقد ترفعها إلى مصاف العظماء السابقين بينما العلاقات الإنسانية تنتهي والذكريات تطوى والعواطف تتوقف.

ج/-الفصل النهائي/ المقاطع الأخيرة:

[1]– زينب لوت، د محمد دخيسي أبو أسامة: نون النسوة دراسات في الروايات النسائية العربية الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص: 05.

كما أشرنا سابقا إلى أن فصل النهايات أو المقطع الأخير للرواية هو الأكثر ثراءً ووضوحًا من نقطة النهاية والجملة النهائية في دلالته على انغلاق الرواية، وفي رواية "كبرت ونسيت أن أنسى" نجد الفصول الأخيرة التي جاءت مختصرة غير مطولة هي التي ترمز للانتهاء والمعنونة بـ: ما رأيت إلا جميلاً، شاعرك هذا، دعوى طاعة، تلك الذكرى، الضيف، والممتدة من الصفحة 252 إلى الصفحة 275 ومن بين بعض العناصر الواردة فيها إعلانا باكتمال رحلة السرد ما يلي:

– شعور البطلة فاطمة بلذة الانتصار وانهزام الشرير المتمثل في أخيها صقر ذليلاً بائسًا على فراش الموت لا حول له ولا قوة، فانتصار البطل وانهزام الشرير طريقة عادة ما يلجأ إليها الروائي إيذانا بالغلق الروائي وإشباعًا لذائقة المتلقي، ويظهر ذلك في: «رأيته كتلة عظام اسمها الأخ الكبير، شاش أبيض يغطي عينه اليمنى، أنابيب بيضاء في الأوردة، جفاف أبيض في فمه، لحية بيضاء، فروة رأس بيضاء، غطاء سرير أبيض، بالكاد يتنفس، هل هذا هو التنين الذي كان يحرس سردابي؟»[1] في هذا المقطع يظهر بوضوح تعالي البطلة واستصغار أخيها الذي كان يمثل القوة والشراسة، فَقُلِبت الأدوار.

– توظيف بعض الملفوظات الدالة على الانتهاء من مثل: لقد وصلو أخيرا، في النهاية، بعد أن تموت، لقد انتهى الأمر، جاءت هذه العبارات في مقطع استرجاعي اختصر مآسي البطلة استعمل فيها السارد صيغة الماضي لإحساسه بدنو النهاية ومثال ذلك: «إنني في النهاية ضيعتك، ثمرة سبع سنوات من حياة السجون ثلاثة منها في الانفرادي، جرائمك في حقي ارتكبتها باسم الله وحده. لا يمكنك أن تتنصَّل من مسؤوليتك إزائي بهذه السهولة ولهذا السبب طلبتَ رؤيتي».[2]

– يظهر الانتهاء الروائي أيضا في عبارة "حياتي سوف تبدأ من هنا" فهي توحي ببداية النهاية بداية جديدة وحياة جديدة بداية ينسجها القارئ في خياله باعتباره فردًا فعَّالاً وبالتالي

[1]– الرواية، ص: 252.

[2]– الرواية، ص: 255.

فالخاتمة السردية لا تعني عدم الاستمرارية وإنما هي خروج يوحي بميلاد فاتحة سردية جديدة خارج النص فيتحول بذلك المتلقي من متذوق إلى مستكشف وتخرج بذلك القراءة من عملية الاستهلاك إلى عملية الإنتاج بعد أن يلقي النص الروائي بعبء مضمراته وايحاءاته على القارئ باعتبار انتهاء دور المبدع بمجرد كتابة الحرف الأخير من روايته. تقول الروائية على لسان فاطمة: «سوف أخرج، سوف أخرج بأذرع مفتوحة لأن حياتي سوف تبدأ بمجرد مغادرتي لك، سوف أتطلق من فارس، سوف أعمل صحفية، سوف أكتب الكثير من القصائد، لقد استعدت حياتي وأنت لم تنتصر».[1]

- التلاعب بمنطق السرد: خلق موضوع جديد مغاير تمامًا للموضوع الرئيسي للرواية، فالروائية بثينة العيسى في الفصل النهائي وعن طريق لعبة السرد كسرت أفق توقع القارئ فكانت النهاية الحديث عن الابداع (الشعر والرواية) وتجاوز الموضوع الرئيسي (علاقة المرأة بالرجل)، ويظهر ذلك في:

هل ما زلت تكتبين؟

أكتب كالمجنونة

«هل هذا يعني أنك ستصدرين ديوانك الأول قريبا؟

- روايتي الأولى
- رواية؟ هل صرت كاتبة روايات؟
- كاتبة رواية، رواية واحدة تكفي
- وعن أي شيء تدور؟
- الحكاية المعتادة.....
- باستثناء أن البطل في الحكاية ليس الرجل ولا المرأة ولا الذاكرة ولا النسيان إنه الشعر».[2]

[1]- الرواية، ص: 255، 256.

[2]- الرواية، ص: 275.

- تغيير مجريات الأحداث (الانفراج بعد التأزم): ما نلاحظه في الرواية في المقاطع ما قبل الأخيرة انفراج العقدة بعد أن وصلت إلى أوجها من حيث التأزم الحياة الزوجية البائسة لفاطمة مع زوجها ومشاكلها معه (جاء الانفراج وأصبحت الأحداث تسير في خط عمودي من الأعلى إلى الأسفل، شيئا فشيئا حتى خمدت نار الأزمة فكلن الحل أخيرا هو الطلاق (طلاق فاطمة من زوجها). «غدا أذهب إلى المحكمة وأثبت الطلاق....»[1] لعل كل هذه العناصر المذكورة توحي بشيء من الانغلاق وانتهاء نص الرواية فتتصاعد نبرة الخِتام بعدما كانت هاربة مستعصية.

4/-رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة:

أ/-نقطة النهاية: أحيانا قد تخدع القارئ وتوهمه بالانتهاء، ولكن الحقيقة هي أن الرواية قد فتحت المجال لرسم خطوط جديدة لنهاية أخرى، وفي رواية مذكرات امرأة غير واقعية نجد الجمل الأخيرة السابقة لنقطة النهاية يلفها الغموض ويطغى عليها التلميح وهو ما يؤكد علاقة الاتصال والتعالق والترابط بينهما كأصغر وحدات دالة، ما يجعلنا في حيرة نتساءل هل النقطة النهائية حقيقية أم وهمية في رواية مذكرات امرأة غير واقعية؟ ولكن حسب ما يبدو فإن نقطة النهاية في هذه الرواية لا توحي بالانغلاق الفعلي لأنها لا تحتوي على ألفاظ أو عبارات أو حتى معاني سابقة لها واضحة وفيها تصريح بأن الروائية ختمت نصها، فهي تعتمد أسلوب المراوغة لتمنح لكل قارئ خيارات استراتيجية لقراءتها دون أن تعترف بالانغلاق الأيقوني.

ب/-الجملة النهائية:

الجمل النهائية في رواية مذكرات امرأة غير واقعية كما أشرت سابقا لا توحي بالنهاية، لأنها عبارة عن اختصار لوقائع وأحداث مكررة ذكرت في صفحات سبقت خاتمة الرواية، لا تشفي غليل المتلقي الذي ينتظر جديدًا مغايرًا لأفق استشرافه، باعتبارها آخر ما يبقى في ذهن القارئ، «لأنه من صالح النص تبطيء عملية الفهم عنده وإرجاء تقديم المواقف المتوقعة، فحين تتحقق

[1]- الرواية، ص: 267.

هذه التوقعات يحدث نوع من الارتياح والارتخاء وكذلك تهدئة في حدة التشويق أما حينما لا تتحقق، تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن»[1].

تقول الساردة: «تأملت باب المغارة.... مضت السنون مذ مررت بتلك الحكاية أرملة الشهيد أم الأطفال وصديقي الصغير ذو الكبرياء.... ربت الاطفال في بيت آخر ولدى رجل آخر، لم تحمها الدنيا كما دعت أمي لها كانت صغيرة وجميلة وبدون رجل ولا وظيفة كانت مثلي تقف أمام باب المغارة»[2] استدعت ذاكرة البطلة في هذه الجمل الأخيرة حكاية المرأة الجميلة التي اتهمت زورًا وقذفت من قِبل أهل مدينتها، لم تُرحم لأنها كانت حسناء (وذات الشكل الحسن تكون أكثر عرضة للقذف) فتداولت الألسن قصتها الكاذبة (ممارسة الرذيلة في المغارة) قصة خلقها المجتمع وجريمتها أنها دون زوج، الصورة ذاتها التي ترى فيها البطلة نفسها امرأة وحيدة وجميلة دون رجل ولا وظيفة مشهد محفور في ذهنها وهي تقف أمام باب المغارة.

[1]– عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 320.

[2]– الرواية، ص: 150.

ج/-فصل النهايات:

يمتد الفصل الأخير في رواية "مذكرات امرأة غير واقعية "من الصفحة 141 إلى غاية الصفحة الأخيرة 150 واستندنا في تحديده إلى الرقم 19 (رقم الفصل) الذي يتصدر أعلى الورقة ويدل على بداية فصل جديد على عكس الروايات الأخرى التي تعتمد تقنية عنونة الفصول بدل تقنية الترقيم.

ما نلاحظه على هذه النهاية أنها نهاية اضافية تقل فيها جدا العناصر الأساسية للنهاية فهي ليست كالروايات السابقة التي دُرست إذ يمكن اعتبارها بداية مؤجلة أو متأخرة لأنها تنقل لنا بشكل موجز قصص وحكايات سُردت بشكل مفصل في المتن والهدف منها- ربما- إثارة الذاكرة القرائية لدى المتلقي للعودة إلى ما قرأه مسبقًا، دون أن تكمل دورة الأحداث فجعلت من النهاية مفتوحة فمثلاً لم توضح مآل الشخصيات الأخرى والشخصية البطلة عدا أنها ذكرت موقف المجتمع منها وفقط مثال ذلك: «كنت أحس أني حلوة وفجأة، حين سمعت من الآخرين أني حلوة جفلت وتذكرت أن الحلاوة لعنة، ألم أسمعهم يقولون ذلك مرارا وتكرارًا».[1]لم تكشف الروائية عن أسرار النهاية ما يجعل القارئ تختلط عليه الأمور، إذ لا يكافأ أخيرًا بمعرفة النهاية الكاملة، بل يجد نفسه أمام عبارات وجمل تمثل ألغازا مبهمة وهذا يدل على أن النص لا يستجيب دائما لتوقعات القارئ وأن خطاب النهاية في أحايين كثيرة لا يستجيب لتوقعاته بل ويخيب ظنه أيضا.

وبالتالي فسحر خليفة تجاوزت نمط تشكيل النهايات الغالب والمعتاد فلجأت إلى نمط مختلف عما هو سائد، فهذا العمل لا يخلو من لمسات فنية مغايرة تقوم بالأساس على التضحية بخطاب النهاية الذي يتأسس عليه النص فتظل الرواية مفتوحة الآفاق فنجدها في نهاية الفصل تورد ذكريات الطفولة التي شكلت ضغطا نفسيا عليها طيلة حياتها وهذا التكرار والتركيز عليها يوحي بأنه سبب لها صدمة عاشتها طيلة حياتها منذ صغرها إلى كبرها ولم تستطع التفلت

[1]- الرواية، ص: 147.

والخلاص منها وهي قصتها مع الطفلة ابنة المفتش التي علمتها الرسم ثم سخِرت من لوحتها وما زاد الطين بلة موقف أب البطلة عفاف الذي مدح ابنة المفتش واستهزأ واستصغر ابنته من أجل ارضاء ابنة صديقة الغني.

تقول: «وقفت أمام الممر المظلم وقد شرختني الصدمة تعبير الغيرة صدمني، موقف أبي المتصاغر أمام عائلة المفتش صدمني.... والرسم عمومًا صدمني، كنت أحس أن الرسم جميل، ونقي مثل الله وأحسست فجأة أنه هوى وأصبح بشعا وقذرا ومعتصم الجو والأرض والسماء.»[1] يختصر هذا المقطع دلالات عِدَّة وهي كسر المرأة واستنزاف قدراتها ومواهبها حتى وهي طفلة صغيرة، فكل المراحل والأزمنة بالنسبة للبطلة مشحونة بالظلم والسلبية وعدم الاعتراف بها مِن قِبل الأب الذي عادة ما يُصوِّر على أنه السند والذرع الحامي لابنته ومن يأخذ بيدها إلى بر الأمان وطريق النجاح.

المبحث الثاني: اشتغال الأنماط والوظائف في خطاب النهايات.

تمهيد

بعد التتبع لمسار خطاب النهايات في بعض النماذج الروائية النسوية المعاصرة، لابد لنا أن نكمل ما بدأنا به ونبحث في كيفية اشتغال أنماط ووظائف النهايات في النصوص المختارة، باعتبارها عتبة تغري القارئ ليقوم بتحليلها وتفكيكها مرتكزا على كفاءته التأويلية الخاضعة لقراءات سابقة مكدسة بغية تحقيق فهم متسق ومنسجم وكامل للنص لأن الجهل بها عتمة تطفئ نور النص.

من هذا المنطلق بالذات سنحاول أن ندرس الأنماط والوظائف في بعض الروايات النسوية لرصد خصوصيتها وتفردها لأنه وبالعودة إلى الرواية النسوية –تحديدا– المعاصرة نجدها تقوم على ثيمات خاصة واستراتيجيات ابداعية إن على مستوى الشكل أو المضمون لاستمالة القارئ واستدراجه وتوجيه قراءته واستفزازه لاكتشاف البنى التنميقية والجمالية، وبالطبع حسب طبيعة

[1]– الرواية، ص: 148.

القراءة ونوعية القراء الذين بإمكانهم سبر أغوار تلك النصوص لمحاورتها وهذا ما يميز القارئ العارف على عكس القارئ العادي ذي الاستيعاب الضيق والذي يحصر دلالات النص في حيز محدود وضيق.

فالنصوص تزداد ثراء وغنى كلما زادت الخبرات القرائية للمتلقي وكلما امتلك خيالا أدبيا واسعًا على هذا الأساس سنتوقف عند المحطة التحليلية القائمة على الكيفية التي تشتغل بها أنماط ووظائف خطاب النهايات.

أولا: أنماط النهايات:

يشكل الوعي نقطة انطلاق كل عمل وبداية العملية الابداعية تتحقق حين يعثر المبدع على الفكرة الأولى والتي تشكل بذرة مخصبة، فالوعي بفكرة النص تكون حاضرة في ذهن الكاتب منذ الوهلة الأولى «إذ لا يستعجل استثمارها كما أنه لا يسقطها من حسابه، ولكنها تظل جاثمة في منطقة معينة من شعوره يتجمع من حولها الألوان والأفكار حتى تسطع أخيرا كالشمس.»[1]

وبالتالي فالقول بأن الأفكار الإبداعية «تقفز إلى أذهان المبدعين فجأة دون عناء أمر لا تقبله المناهج العلمية، ومنطق العصر الحديث.... قد حاول فيه النقاد جاهدين إخضاع العملية الإبداعية للفحص والتعليل وانتهوا إلى أهمية العمل المكثف المتواصل مع الوعي والاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته وعناصره.... فلا بد للمبدع حتى يؤصل أفكاره ويوصلها أن يغير دائما من طريقته في النظر إلى الأشياء.»[2]

لعل هذا ما يخص ويمس مرحلة الميلاد أو مرحلة الإلهام (خطاب البدايات) الشيء نفسه مع خطاب النهايات والتي يمكن أن نطلق عليها المرحلة التي تصاحب الفكرة الأولى إلى أن تنضج وتمتد إلى غاية فناءها، وبذلك فإن كل نهاية تعكس سمة خاصة بها وبمبدعها من

[1]– أحمد العدواني: بداية النص الروائي، ص: 48.

[2]– المرجع السابق، ص: 46.

حيث الحالة النفسية والمرحلة التي يعيشها، فبقدر تفاوت قدرات المبدعين تختلف نهايات نصوصهم.

وانطلاقا من فكرة أن لخطاب البداية والنهاية أهمية بالغة في النصوص الروائية بخاصة بحيث يبتدئ بها المعنى وينتهي إليها، يمكن القول: «إن ثمة تميزا دفع بالمبدع إلى أن يبدأ من هذه النقطة دون سواها، وكذلك ثمة تميز آخر دفعه إلى أن يلقي بالقلم من يده متخذًا مما وصل إليه نهاية لعمله، وإذا كانت هذه المسائل تصدق على أي عمل إبداعي فإنها على فن الرواية أكثر صدقا.»[1]

والملاحظ عن تصميم بنية الرواية التقليدية –عموما–اعتمادها على السرد الخطي القائم على ترتيب الأحداث ترتيبا منطقيا تتوالى فيه الأحداث شيئا فشيئا إلى أن تصل إلى خط النهاية انطلاقا من بداية مشوقة وانتهاء بالنهاية المتوقعة المرغوب فيها من قِبل القارئ، فيتحقق بذلك الانسجام والتماسك السردي والتواصل السليم بين فاتحة النص وخاتمته.

وبالمقابل نجد الرواية المعاصرة النسوية –خاصة–تلجأ إلى تنوع النهايات ويعود هذا التنوع إلى اختيار الروائية للحظة الكتابة والرؤى الفنية التي تنطلق منها، فيتنبه المتلقي إلى هذا التنوع والاختلاف ولعل الرواية كجنس مستحدث تنشد دوما استمرار الابتكار والمغايرة وبذلك «أضحى النص لعبة جمالية تتجاذبها عناصر نصية متعددة، تتطلب مجهودًا مضاعفا من لدن القارئ، حتى يكون في مستوى الرهان الذي ينتظره منه الروائي، من أجل تحقيق تفاعل إيجابي بنَّاء بينه وبين النص من بدايته حتى نهايته».[2]

وبالتالي فالروائي الحداثي على الخصوص لا يكتب لجمهور راض عما سيقرأه مسبقًا مطمئن لذائقته القرائية بالمطلق لكنه يفعل ذلك من أجل قراء مفترضين يمكن لروايته أن لا تروقهم

[1]– سعيد السريحي: الكتابة خارج الأقواس، النادي الأدبي، 1987، ط1، ص: 102.

[2]– عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، ص: 253.

فتخيب أفق انتظارهم، وهنا لا بد من القارئ أن يتواطأ مع الروائي ويلعب لعبته ويتوغل في صميم الكتابة الحداثية الفنية في الرواية العربية.

ضمن هذا السياق بالذات لا بد من أن نشير إلى بعض التقسيمات التي أوردها النقاد المعاصرون لأنماط النهاية، وهو الذي سيساعدنا على تحديد أنماط بعض النماذج الروائية النسوية.

على هذا الأساس نجد الناقد أحمد العدواني الذي حصر –إجمالا– أنواع النهايات إلى ستة أقسام وهي:[1] نهاية التلخيص؛ وهي النهاية التقليدية التي يحل فيها البطل المشكلة بشكل نهائي ودقيق ونهاية فكرية؛ وهي النمط الجديد غير المقيد بنهاية محددة، يترك للقارئ فيه الحل ليشارك برسم نهاية مناسبة ويعد هذا النمط الأكثر مخادعة وإزعاجًا للقراء التقليديين ونهاية الاستشعار ويقصد بها تلك التي ترسل بعض اللمحات المستقبلية، وتعد المتلقي بإيراد معلومات إضافية بعد حل المشكلة الرئيسية فمع أن العقدة حلت إلا أن القارئ يبقى متشوقا لمعرفة أمور ستترتب على ذلك الحل، كما أن هنالك نهاية الهبوط المفاجئ ويقصد بها تلك التي تضيف حوادث إضافية أو تأثيرًا عاطفيا بعد تحقق الحل فمع أن الرواية كان من الممكن أن تنتهي قبل ذلك التطور فإنه يعمل على تحسينها كذلك نهاية التحليل فتستعمل كلمة أو مقولة أو فكرة أو وسيلة أخرى أداة للتحليل، عادة ما تكون جزءًا من المعلومات التي استعملت في حبكة القصة وأثرت فيها، أما النهاية المعكوسة، فإنها تلك التي تمثل النقيض التام للبداية بمعنى أن تبدأ الرواية بحالة وتنتهي بنقيضها»[2] لعل هذا التنوع في أنماط النهاية يؤكد بأن الرواية ليست مجرد حكاية مطولة بل هي فن إبداعي يحتاج إلى دراسة وتحليل للكشف عن معناها ومبناها.

أما عن أنواع النهايات التي أشارت إليها الناقدة إيمان سالم طحشون وهي:[3]

---

[1]– أحمد العدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 58.

[2]– المرجع نفسه، ص: 58.

[3]– إيمان سالم طحشون: تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصة القصيرة النسوية في الأردن، ص، ص: 123–140.

أ/-النهاية المغلقة: هي التي تكتمل فيها الأحداث ويتضح مآل الشخصيات ويتم فيها الإجابة عن جميع الأسئلة، وهذا النوع أقرب إلى رضا القارئ، فلا تتيح له وضع الاحتمالات فتكون النهاية واضحة حيث يتم التوصل إلى حل للمشكلة التي طرحتها الرواية، ساد هذا النوع بقوة في الرواية الكلاسيكية (التقليدية) بحيث تسير الأحداث فيها في تتابع منطقي من البداية المشوقة حتى النهاية ولكن في الكتابة الروائية المعاصرة وبدافع التجريب حاولوا تجريب أبنية مغايرة.

وبالعودة إلى النصوص النسوية «فإن بعضا منها يميل إلى النهايات المغلقة لكون الكاتبة تنطلق من رؤية واضحة للعالم تقوم على التمييز بين الثنائيات المتعددة: الخير والشر، الصواب والخطأ، الصحة والمرض، النصر والهزيمة، بين القيم واللاقيم، وبين الكون والفوضى، فالنهاية لا بد أن تكون موقفا له دلالته».[1]

ب/- النهاية المفتوحة: هي النهاية التي تبقى مشرعة على احتمالات عدة ويقوى فيها تشويق القارئ ليكون مشاركا في تصور النهاية وتحديد الاحتمالات، وهي من سمات القصص الحديث ذي النزعة التجريبية، فالنصوص السردية الحديثة-عموما- أكثر ميلاً نحو التفرد والمخالفة، وعليه فإن نهاياتها تثير من الإشكالات ما لا تثيره النصوص القديمة، فقد أصبحت النصوص السردية الحديثة قطعًا من الحياة مأخوذة باجتزاء عفوي أثناء قراءتها إذ لا بد من النهاية أن تقدم شيئا مدهشا وغير عادي، ولعل هذا النوع من النهايات تميل إليه بكثرة الروايات النسوية العربية المعاصرة كونها تدعو إلى التحرر وتكره التقييد فوجدت هذا النوع الأنسب لكتاباتها لتثير القارئ بإيحاءاتها أكثر من أسلوب المباشرة فينفتح بذلك نصها الروائي على احتمالات عِدة يقررها المتلقي .

[1]- إنريكي أندروسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر علي المنوفي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص: 199.

وبالتالي فالكاتبة تغلق نصها كتابيا وتفتحه معرفيا لتشغيل ذهن المتلقي بمآل الشخصيات ونهاية الأحداث، «فبعض النهايات تكون مفتوحة كما الحياة تمامًا وبعضها مغلق وغير متوقع وأخرى لا تقول أي شيء أو أحيانا تعيدني إلى بدايتها لأرى ما تغير، أحيانا أتخيل نهاية أخرى أجمل تترك السؤال مفتوحًا وبإيجابات كثيرة وفي روايات أخرى أشعر أن الشخصيات هي من تكتب الرواية لأنها تقود الأحداث نحوها بخفة وسلاسة». [1]

وما يصعب حدوثه مع الروايات مفتوحة النهاية التي تستدرج القارئ لهوة سحيقة من الغموض روايات تؤرق قارئها تترسب عميقا في نفسه فلا يستطيع نفضها والتخلص منها بسهولة، إنها تقارب الوجود الإنساني بدرجة أكبر بكثير من تلك الروايات مغلقة النهايات فهي تسخر من وجودنا الإنساني كما تفعل الحياة تؤرق مضاجعنا كما انتظار المستقبل، تدعونا لأن نكتشف بأنفسنا أوجه الغموض وأن نجابهه بالمزيد من الشجاعة والتخيل. على عكس الرواية التي تكون نهايتها مغلقة محبوكة لا لبس فيها تمكِّن القارئ من إغلاق الكتاب وإعادته سريعًا لرفوف مكتبته والعودة مباشرة لاستكمال حياته فصار مؤهلا لنسيان الرواية مع أول موضوع حيوي يثار أمامه ويبحث عن عمل آخر أكثر إثارة من سابقته.[2] وبالتالي كلما توغلنا أكثر في الرواية وجدنا أن النهاية ما هي إلا خطوة نحو القراءة مرة أخرى في أذهاننا.

ج/-النهاية المفاجئة: وهي تقنية أو طريقة يستخدم فيها الرواي إحدى الحيل ليخدع القارئ وفي الفقرات الأخيرة يخرجه من هذا الخداع ويفاجئه بحل غير متوقع وهي النهاية التي يتخذ فيها البطل موقفا مناقضا لما كان عليه في البداية، فإذا كان يكره شخصًا معينا ينتهي به الأمر

[1]- عبد العال: الرواية والنهايات المفتوحة على البداية، ضفة ثالثة منبر ثقافي، عربي، 27 أكتوبر 2020 على الموقع الالكتروني: https//diffah.daraby.com.uk

[2]- أحمد القرملاوي: النهايات المغلقة للروايات عقدة أحفاد شهريار، العرب، 30 أغسطس، 2020، على الموقع الالكتروني: . httpps://jlarab-co,uk.cdn

إلى حبه، وتكون النهايات المفاجئة وليدة اعتبارات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية. وتأتي عادة عبر بنية موجزة موحية تخرق أفق التوقع. [1]

د/- النهايات حسب مضمون الأحداث: تقسم النهايات بحسب الأحداث إلى: النهايات الإيجابية، النهايات السلبية، النهايات المحايدة، فحدث النهاية إما أن يكون إيجابيا فتنتهي الأحداث نهاية متفائلة وإما أن يكون سلبيا فتنتهي الأحداث نهاية مؤلمة وإما أن يكون محايدًا والحياد يكون بطريقة تناوله وتوظيفه.

هـ/ -النهاية الإيجابية: ويقصد بالنهاية الإيجابية هي التي تنتهي أحداثها نهاية سعيدة متفائلة، فتأتي نتيجة موقف أو إحساس شعوري للشخصية المحورية وبعض النهايات الإيجابية تعكس صور طريفة لقبول مآسي الحياة وزوال الأحزان فتبشر ببارقة أمل رغم اللحظات القاسية التي يعيشها الإنسان فتخفف بطريقة أو بأخرى عنه لتمنحه بعض السعادة وتعوضه لحظات الكآبة.[2]

و/-النهاية السلبية: وهي التي تنهي أحداث القصة نهاية حزينة بائسة مؤلمة فالنهاية تجسد رؤية القاص الواضحة للعالم، فالنهاية السلبية تتماشى مع سير الأحداث ونمو الشخصيات وتخلو من المبالغة والتهويل.[3]

ي/- النهاية المحايدة: هي النهاية التي تكون فيها الأحداث خالية من الحكم، فتقدم أحداثها بحياد فيكون الحياد بطريقة توظيف الحدث وتناوله، ففي مرحلة التحديث تتشكل مادة السرد من التفاصيل الدقيقة لمشاهد الحياة اليومية، ومن التجارب الإنسانية التي غالبا ما يجد أصحابها أنفسهم في لحظات مفصلية هي أما أن تكون بدايات جديدة أو نهايات يدفعون دفعًا إلى مواجهتها والروائية تحاول تشكيل مادتها الروائية من تجارب الأشخاص الذين تتكشف لهم حياتهم فجأة من خلال ضوء بسيط أو انعطافه غير متوقعة وسط سعيهم اليومي وانشغالهم

[1]- إيمان سالم طحشون: تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصة القصيرة النسوية، ص: 133.

[2]- ينظر: إيمان سالم طحشون: تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصة القصيرة النسوية، ص: 137.

[3]- إيمان سالم طحشون: تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصة القصيرة النسوية، ص: 139.

الروتيني بالعيش والعمل، ويمكن أن نعد النهاية المفتوحة شكلا من أشكال النهاية المحايدة، بحيث تمنح المتلقي المشاركة في خلق المعنى تفسيرًا وتأويلاً[1].

«فغير المكتمل ينشط الذهن ويحفز المخيلة ويدفع بالرائي أو القارئ للتأهب او للانتقال من مطرحه كقارئ أو مشاهد إلى مطرح الكاتب إذ يحقق غير المكتمل ذلك فإنما يصوغ أجمل علاقة مأمولة بين الكاتب والمتلقي وأحسب أن النهايات المفتوحة كما أنها الحياة، الحياة المشرعة على نهايات لا تنتهي على احتمالات لا تحد على مباغتات وتغيرات وطوارئ لا تخطر على بال، الحياة التي تفاجئنا بما لا نخطط له ولا أدخلناه في حساباتنا ولا أعرناه انتباهنا».[2]

أما عن أنماط النهايات التي أشار إليها عبد المالك أشهبون والتي تتقاطع في بعض منها مع ما أشارت إليه الناقدة إيمان سالم طحشون (النهايات السعيدة/ النهايات السلبية والنهايات المأساوية/ النهايات الإيجابية) وفيما يلي سنتطرق إليها بشكل موجز تجاوزا للتكرار وهي:[3]

أ/- نهايات روائية سعيدة: عادة ما يميز منظِّرو جماليات التلقي بين نموذجين من القراءة يسمى الأول القراءة الأفقية (Lecture horizontale) أما نموذج القراءة الثانية فيوصف بالقراءة العرضية (Lecture transversale) ذلك أن طبيعة القراءة الأفقية تعتمد بالأساس على انتظار القارئ المتلهف للنهاية أي النهاية السعيدة (Happy End) هذا الانتظار يكون مصحوبا كالعادة بتورط جد قوي للمتلقي في مجريات الأحداث وتطورها وهذا ما يدرجه تودوروف ضمن عقدة الفعل (Intrigue D'action) إذ أن السؤال الوحيد الذي يطرحه القارئ على نفسه هو كالتالي: ما الذي حدث فيما بعد؟ وتنتظم العقدة حول المشكلة وحلها: القبض على اللص، واكتشاف القاتل والعثور على الكنز وهذه العقدة تكثر بالخصوص في آداب

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 140.

[2]- إبراهيم صموئيل: النهايات المفتوحة، موقع الجزيرة: jazeera.net، نشره في: 19/12/2014، تم الاطلاع عليه يوم: 29/6/2024.

[3]- ينظر: عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية: ص، ص: 258-261.

الجماهير هذا النوع من النهايات يجعل المتلقي يبذل جهدًا ذهنيا كبيرًا في القراءة ويختصر الزمن والصفحات ليصل إلى ما يتشوق إليه ويتلهف له.

وأما من أسباب انتشار هذا النوع هو الاستجابة لجمهرة من القراء بكثرة كونهم يندمجون خلالها في الجو العام للرواية إلى درجة قد ينسون أنهم يقرأون نصًا لأن هذه العينة من النصوص توهمهم بأنهم يعيشون في الحياة أو يمرون بتجربة حية من تجاربها وأن ما يقرأونه ليس مجرد ترادف جمل وتتابع فقرات من صنع خيال المبدع بل لوحات فنية مستمدة من واقع حي وعالم حقيقي منقول هذه المرة على الورق، ولأجل هذا يتعمد الروائي أن يصبغ نهايته بصفة التفاؤل التي عادة ما تدفع الكاتب إلى أن يختم روايته بخاتمة سعيدة ولو جاءت سخيفة مضادة لسياقها ولمزاج الأشخاص، فقط ليلطف من شدة أحزان قراءه ويقضي على يأسهم لأن للأمل شعاع يبدد الحزن واليأس.

ب/- نهايات روائية مأساوية: تتراوح النهاية عند أرسطو بين الموت والقتل، فهي نهاية مفجعة (Fin Tragique) ما دامت الغاية هي إثارة الانفعال والأسى وتأجيج العواطف الإنسانية هذا الأمر يحصل في كل مرة يكون فيها البطل ماهرًا- ولكنه شرير- ويُخْدَع وفي كل مرة يكون فيها البطل شجاعًا- لكنه ظالم- ويقهر.

والأصل في البطل التراجيدي الذي يلقى نهاية مأساوية – رغم-توافر مقومات البطولة في شخصيته-يرتد إلى مصيره الوجودي الذي تنخره جرثومة الخطيئة من الداخل، سواء تكاملت عناصر الخطيئة داخل نفسه أو سيق إليها اضطرارًا بإرادة أقوى من إرادته كإرادة القدر أو بقوى أقوى من قوته، فالنتيجة واحدة في كل الأحوال، ذلك أن الدورة التراجيدية الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاث المعروفة، ألا وهي: الجريمة والعقاب والغفران أو الخطأ والكارثة ثم السلام.

وفي الرواية النسوية عادة ما تتقصد الروائية أن تكون النهاية مأساوية لكي تحمل القارئ على الغضب من أب ظالم قاس أو عادات وتقاليد موروثة مؤذية، أو زوج خائن متسلط، أو أخ مغرور يدَّعي أنه مثقف متحضر ولكن سلوكاته عكس ذلك وهو ما يؤكد أن أدب المرأة

رسالة مقاومة ودفاع ضد كل أشكال القهر المادي والمعنوي والذي تحاول أن تحاربه بكل الطرق فتجد في خطاب النهاية أحسن سبيل لتترسخ في ذاكرة المتلقي.

باعتبار أن آخر ما يقرأ هو الأكثر تأثيرًا فيه ولكن في أحايين كثيرة تفشل المرأة في أن تقاوم عادات المجتمع وأعرافه فتكون نهايتها القتل أو الانتحار فتكون النهاية أكثر ألمًا ومأساةً ولكنه الحل المناسب والمخلص بالنسبة للبطلة، فتعتمد الكاتبة هذا الأسلوب الذكي لكسب عطف المتلقي واستمالته وتنبيهه لمثل هذه القضايا النسوية المعاصرة.

إلى جانب هذين النمطين أضاف الناقد أنماط أخرى من مثل نهايات دائرية وتكرارية ويُقصد بها أن أحداث الرواية تدور في إطار دائري ضيق شبه مغلق تخضع للبناء الحكائي نفسه، تتماهى فيه البداية بالنهاية وتتشابهان (مثلا تبدأ الرواية بالسفر وتنتهي أيضا بالسفر، أو يبدأ الراوي حكايته بوصف ركوبه الطائرة وينهيها بالحديث عن استعداده للسفر من جديد...).

إلى جانب هذا النمط يمكن أن نشير إلى نوع آخر وهو نموذج السرد التكراري (النهاية التكرارية) وهي عبارة عن حركة لولبية دائرية لا تفضي إلى أي مخرج، بل هناك مراوحة للذات وتكرار رتيب إلى حد الملل من جراء تشابه المواقف والموضوعات والنماذج البشرية نفسها، وكأن الروائي عاجز عن الإتيان بأحداث جديدة ومختلفة تكسب النهاية صبغة التميز والجودة، فهي لا توحي بالجديد ولا تشي بانطلاق حياة أخرى وهنا يجد القارئ نفسه أمام صمت لا متناهي وأمام حالة مأزومة.

أيضا نمط النهايات الكافكاوية المرعبة والشاذة يقول عنها عبد المالك أشهبون تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مبررة ومستساغة في الوقت عينه، إلا أن نوعًا مباغتا وصادمًا من النهايات بدأ يفرض نفسه بقوة في الساحة الأدبية ويتعلق الأمر بنهايات مفارقة ولا معقولة تقوم على العبث واللامعقول، الأحلام المخيفة، الكوابيس الخانقة والحالات العصبية الحادة والشذوذ الجنسي المقرف وعادة ما تميز هذه النهاية الرعب واللبس والغموض والفجأة والغرابة.

واستنادا إلى ما تقدم سنحاول أن نكشف عن أنماط النهايات في بعض النماذج الروائية النسوية العربية المعاصرة.

1/- رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق/ نهاية شاذة مفتوحة:

تسرد نهاية الرواية التسلسل المنطقي المعتاد في أغلب الروايات النسوية المرأة الضحية، الزوجة البائسة ثم الزوجة الخائنة ثم امرأة مشروع عاهرة بعدها تجد رجلا تقع في حبه ظنا منها أنه الشخص المناسب المخلص لتطلب الطلاق من زوجها وتعود لأهلها، يتوالى السرد بسرعة ليتبين للقارئ أن كل ما حدث لها وأن رحلتها إلى باريس وزواجها لم يكن سوى مجرد هذيان وأحلام لامرأة مريضة نفسيا عاشت حالة غيبوبة هنا تكمن بالضبط النهاية الحالمة الشاذة التي يفقد فيها القارئ القدرة على التمييز بين أحداث الرواية الحقيقية والوهمية منها فيضطر إلى إعادة قراءة الصفحات الأخيرة لفهم محتوى هذه النهاية المستفزة وكان توظيف هذه الأحلام والهذيانات توظيفا مقصودًا لبيان ذات الشخصية البطلة (باني) وميولاتها وطموحاتها ومشاعرها ورغباتها فكان الحلم وسيلة لدفع الحدث وخلق جو من الإثارة والتشويق.

ويظهر ذلك في قولها: في الغد قصدت المقبرة لأرى قبره، كنت أبحث عن الحب الذي سُرق ليس فقط مني ولكن من ذاكرتي، وقد وقفت طويلاً بين القبور حتى عثرت على قبره وهناك سألته الكثير من الأسئلة واستحلفته بالله أن لا يعتبرني مجنونة فقد اختار لي القدر ذاكرة أخرى صنعتها المخيلة، ذاكرة وهمية عبثت بمشاعري وزيفت وقائع الحب كلها بوقائع أخرى أكثر هشاشة».[1]

[1]- الرواية، ص: 129.

إلى أن تقول في موضع آخر: «ولكن مخيلتي ماكرة صنعت لي قصة من أرشيف ما قرأت واستحليت، قصة لا تخلو من العنف والرومانسية والخيانة على طراز الأدب الغربي»[1] وهو ببساطة ملخص ما جاءت به محاور الرواية في علاقاتها مع مجموعة من الرجال...

أيضا ما تجدر الإشارة إليه أن هناك بعض الإيحاءات التي تدل على أن البطلة كانت حزينة في نهاية الرواية وهذا ما يجعلنا نضيف أن نهاية الرواية سلبية ويظهر ذلك في: «خالد سليم يقول إنني لم أحتمل موته وإنني بسبب ذلك الموت حرضت المخيلة على تفريغ أشرطة الذاكرة وإعادة تسجيلها بأحداث مغايرة... والمحتمل-حسب قوله-دائما أنني فقدت ذاكرتي بعد حادثة الموت (موت مهدي) مباشرة لكن المخيلة أرادت مبررًا وجاء المبرر في حادثة انهيار البيت».[2]

إضافة إلى هذين النمطين يوجد نمط آخر ثالث بارز بوضوح في نهاية الرواية وهو النهاية المفتوحة التي تجعل من المتلقي فاعلاً ثانيا في إنتاج وتخيل نهاية مناسبة للرواية تقول: تضاحكت الغيوم خجلت الشمس من وضوح حبنا..... في حضنه أردت أن أعيش كل الأزمنة، كل احتمالات العشق، كل احتمالات الحياة، كل احتمالات الموت..... خلف الغيوم كانت جدتي تصلي، كان (إيس) يكتب قصيدته كان شرف يحمل جريدته، كان توفيق يعزف، ماري تعزف، ميسم تخفي دموعها شاهي، أمي، أبي، إلياس.... تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقا ما.[3] استدعت ذاكرة البطلة مجموع الشخصيات الأساسية في روايتها وربطتها بأفعال تتسارع لأن تنهي علاقتها بهم لتتجاوزهم وتعيش حياة خاصة بعيدة عن ماضيها، حياة متحررة من كل القيود، هذا ما يجعل القارئ يتساءل أي أفق تقصده البطلة؟ ولماذا تتجاوز الجميع بعد أن جمعتها معهم علاقة طويلة طيلة أحداث الرواية بالرغم من أنهم شخصيات وهمية؟ وهل ذكرياتها وأحلامها أذتها لدرجة تجعلها تختفي لتعيش العزلة؟ وهنا بالضبط تكمن النهاية المفتوحة.

---

[1]- الرواية، ص: 129.

[2]- الرواية، ص: 130.

[3]- الرواية، ص: 142.

انطلاقا من هذا التنويع في أنماط مختلفة في نهاية واحدة أيضا يدل على قلق وتوتر الذات الكاتبة ورغبتها في خوض غمار الكتابة الجديدة لتتجاوز بذلك الأفق الضيق للإبداع وتطلق العنَان لكتابة إغرائية فنية لافته لنظر النقاد والقراء على حد سواء، كتابة تترجم دفقاتها الشعورية المختلفة التي تظهر في ثنايا نصوصها الروائية وبخاصة عنصر النهاية.

2/-رواية أنا هي والأخريات/ نهاية واقعية تمزج بين المأساوية والتفاؤل والعودة إلى الذات:

نهاية رواية أنا هي والاخريات تترجم بوضوح الجانب السلبي الحزين الذي عاشته البطلة على مدار أحداث الرواية والتي تكثف أكثر في الصفحات الأخيرة فتظهر السوداوية ومأساة حياة الشخصية الرئيسية داخل عائلة مشتتة لا توفر أدنى شروط التوافق الأسري من هنا تبني الرواية أحداثها وتتشابك خيوطها فتعيش البطلة نوعًا من التوتر اليومي والأجواء المشحونة، فتتشابك وتتراكم في جو سردي سوداوي يتنقل بالقارئ من حالة سيئة إلى حالة أسوء، سببه التأزم النفسي للشخصية المحورية نتيجة التصادم والصِراع بين الذات النسوية في علاقتها بوالديها وزوجها وهذا ما عهدناه في الرواية النسوية المعاصرة التي تنفذ إلى أعماق النفس البشرية (المرأة تحديدًا) قصد سبر أغوار الشخصيات وتعرية العقد النفسية والصراعات الداخلية بنماذج في غاية التعقيد والعمق، لتنتج فنا واقعيا بعيدًا عن المثالية والانتصار لعوالم الخير المطلق، ليترجم بذلك آلام المرأة ولعل هذا ما نلمسه في قولها: «لكن سنوات الضرب حولتني إلى مجرد شيء مكبَّل إلى صاحبه جارية ربما أو كلب ولأني تقبلت أن أعامل على هذا النحو، كنت شبه متأكدة من أني قد أنتهي مجنونة أو ميتة فهل كان دافعا مازوشيا ما دفعني إلى العذاب.....».[1]

وتقول أيضا: «ونحن لسنا عائلة سعيدة ولا مثالية، نحن بؤساء، وأنا أريد أن أحيا، سئمت جدرانكم الباردة، ألا تدركون كم نحن تعساء؟ متى سمعتم الموسيقى؟ أريد أن أشعر بالفرح؟

[1]– الرواية، ص: 197.

هل ما أطلب كثير؟ أريد بعضا من الطمأنينة والسكينة، أريدكم أن تخرجوا مني جميعكم، أريد أن أكون أنا، أريد ان أكون امرأة مطلقة لا أريد أن يضربني رجل، أريد أن أفتح روحي لغد متجدد بالأمل والإشراق».[1]

إذا ما حاولنا قراءة هذه المقاطع نجد التداخل الواضح بين سطور هذه الأجزاء التي تتداخل فيها النهاية المأساوية بالرؤية التفاؤلية للبطلة التي تدعو من خلالها إلى العودة إلى الذات واستبعاد كل ما يؤذيها، وتكمن لحظة التحول التي تبرز وعي البطلة أكثر والانتصار لذاتها عندما تقول: وفي فجر لاحت فيه الشمس الساطعة، كنت أحمل حقيبتي سفر في مطار بيروت الدولي، اقترب مسؤول الأمن ليختم جواز سفري، فنظرت إليه في رجاء وقلت له أرجوك لا تفعل...نظرت إليه راغبة في التحرر من ثقل الحقائب التي أنهكتني مطولا، وقلت له «لقد حصل التباس يا سيدي أدعى هالة ولا أريد السفر، لدي ابنة تدعى فرح في انتظاري».[2]

توحي هذه الجمل النهائية ببارقة أمل وتفاؤل رغم اللحظات الصعبة التي عاشتها البطلة ورغم الحزن والكآبة التي تغلف صفحات الرواية الأخيرة والتي تؤكد بؤس الشخصية المحورية.

3-رواية كبرت ونسيت أن أنسى/ نهاية سعيدة دائرية (مجابهات الذاكرة):

ركزت الكاتبة في نهاية الرواية على الشخصية البطلة (فاطمة) وعلى الحدث المحوري (معاناة فاطمة)، صنفت هذه النهاية ضمن نمط النهاية السعيدة الدائرية، سعيدة لأنها تخلصت من قيود أخيها صقر، وحصلت على الطلاق من زوجها فارس الذي تزوجته مكرهة وأيضا لأنها حازت على حرية الكتابة التي كانت محرمة عليها، أما عن أنها دائرية لأن الروائية قامت باسترجاع ذكرى مؤلمة حدثت لفاطمة في بداية الرواية وهي قصتها مع الشاعر (حبيبها) والأصبوحة الشعرية التي أرادت فيها إلقاء قصيدة فعنفها أخوها وأرغمها على ترك الدراسة وسجنها في سرداب أسفل البيت من باب أن الشعر حرام، استدعت بثينة العيسى هذه الحادثة

[1]– الرواية، ص: 198.

[2]– الرواية، ص: 199.

في نهاية الرواية بالرغم من أن الطاغي على النهاية هي أحاسيس السعادة والفرح إذ السياق لا يتناسب وذكر آلام فاطمة رغبة منها- الكاتبة- في تذكير القارئ بطفولة فاطمة البائسة التي ما نالت حريتها إلا بعد معاناة طويلة من شتم وضرب وعقاب وإكراه بالزواج لتؤكد فكرة أن المرأة لا بد لها من صِراع ونضال لأجل استرجاع حقوقها الضائعة.

وفي هذا الصدد يمكن استحضار قولها: «كيف أجعله أسهل عليه؟ كيف أجعله أسهل علي؟ كيف يمكن تجاوز كل ذلك التاريخ؟ الأصبوحة، الصفعة، القصيدة المدفونة في حلقي، خيط الدم، العار، الكرسي الذي طار....

- هل تأذيت.
- عفوا
- في ذلك اليوم، الكرسي الذي قذفه عليك....
- أنت قلقة بشأن ذلك الكرسي؟
- أريد أن أعرف فحسب
- كدمة سخيفة في الذراع.
- بلى لقد تأذيت كثيرًا بسببي.
- كان يمكن أن تقتلني...».[1]

ما لا حظته أن النهاية الدائرية أو التكرارية، تكررت كثيرًا وفي أكثر من رواية وهو ما يدل على أن المرأة مهما حازت على الانتصار والحرية لن تنسى أبدا العنف الممارس عليها في فترات مضت من حياتها خاصة فترة الطفولة، كيف لا والعائلة هي التي تتحكم في مصير الطفل، إما أن تصنع شخصية سوية أو كومة من العقد والأمراض النفسية.

وفي سياق النهاية السعيدة تقول: «استدار عائدًا، بدا سعيدًا بالخيط الرفيع الذي أمدَّه لكي يمتد الكلام، مسح على رأسه بيمينه وقال متلعثما:

[1]- الرواية، ص: 273.

- لقد ازداد وزني واكتملت صلعتي.
- صحيح، وأنت جميلة جدًا

.....

- أنا ملاح
- ابتسمنا.

لا زالت الذاكرة قادرة على المنح إنها تجعلني أبتسم.

- يا جماعة!
- تبادلنا النظر وابتسمنا، أصبح الأمر أسهل، الكلام أسهل، الابتسام أسهل، النظر أيضا.

.....

تحت السدرة العجوز، أجلس ويجلسُ، رجل وامرأة وثالثهما الشعر، الذاكرة تجيء والنسيان يبتعد، أبتسم له ويبتسم لي، كالأصدقاء ابتسمنا.»[1]

4/-مذكرات امرأة غير واقعية (نهاية تكرارية سلبية/ خيبة أمل):

تنقل الروائية إلى القارئ بأسلوب سردي فيه كثير من الوضوح والواقعية لتبحر به بخفة إلى صور حزينة من حياتها (البطلة) البريئة يوم كانت صغيرة لتحتفظ ذاكرتها بأرشيف معنون بخيبة أمل قاسية لطفلة في سنها «ولعل النزعة الذاتية تطبع كتابة المرأة فتكشف عن العلاقة الوثيقة بين فعل الكتابة والهوية النسوية وبالتالي فخاصية التمحور على الذات لا تقتصر على النساء وحدهن لأنها تعتبر من خاصيات النزعة الرومانسية في الأدب، لكن بالرغم من ذلك تبقى خاصية مهيمنة أساسا على الكتابة النسوية»[2] وفي هذا الإطار تحديدًا تنزع البطلة إلى سرد اعترافات واقعة في الزمن الماضي سببت لها إحباطا وخيبة أمل قصوى من أبيها الذي

[1]- الرواية، ص: 274.

[2]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص: 28.

يشكك في قدراتها الابداعية وفي مهاراتها وجعلها في مرتبة أدنى وفي موضع أقل مقارنة بصديقتها ابنة المفتش صديق والدها وهنا بالضبط تظهر النهاية السلبية.

تقول: «... كنت منطوية على نفسي أمضغ خيبة أملي، مررت بجانب غرفة أمي وأبي فسمعت أمي تقول بإصرار «بل عفاف أشطر من بنت المفتش، وأبي يقول بهزء وما الذي رسمته عفاف؟ تفاحة؟ ... وقفت وسط الممر المظلم وقد شرختني الصدمة تعبير الغيرة صدمني، موقف أبي المتصاغر أمام عائلة المفتش صدمني، استهانته بلوحتي التي لخصها في كلمة تفاحة صدمني...».[1]

أما عن النهاية التكرارية، فتكشف النهاية عن علاقة تماثل وتكرار وطيدة بين البداية والنهاية في بعض الألفاظ والعبارات وحتى المعاني، التي تصور قلق البطلة وتوترها النفسي بسبب عائلتها وقصة التفاحة التي استهلت بها روايتها وأشارت إليها في الخاتمة وهو ما يوحي في المقطعين بعجز البطلة وشعورها بالاغتراب وسط أسرتها.

فتفتتح البداية بقولها: وصلنا الدار، التمَّ الأطفال من حولي يصرخون «التفاحة، التفاحة» ذعرت، تشبثت بها، أحسست روحي مهددة بالانزهاق، حاولو أخذها مني فاستقلت عليها. سمعت أمي تسأل والدي عن الطبيب وعني، تمنيت أن يقول، بأني مريضة وأني سأموت، عساهم يرحمون التفاحة، وصراخ الأطفال، والتفاحة.... حاولت أخذها، تكوَّرت حولها حتى أصبحت غلافا آدميا لها، فسختني أمي عن التفاحة، تشبَّثت، بكيت شتمت فضربتني، ازددت تشبثا.... سلخو التفاحة عني، ورأيت سكينة ضخمة تذبحها وتقطعها إربا».[2]

أما في الخاتمة فنلاحظ أن قصة التفاحة تتردد ولكن في سياق آخر وبقصدية مختلفة تظهر دلالة التكامل بين البداية والنهاية فيها، فتكشف عما تعانيه البطلة من كبت وملاحقة وضغط المحيط والعائلة عليها، فكل محاولة للتمرد يتهددها العقاب النفسي والاستهزاء أو العقاب

[1]– الرواية، ص: 148.

[2]– الرواية، ص: 10.

الجسدي والضرب، فتقول مستدعية قصة التفاحة صعقت واندلع صياحي الرسم ليس سخيفا لأنه أعظم ما في الوجود وأنا سأصبح رسامة فنانة حين أكبر قالت وهي تحملق بغضب وسخرية وماذا سترسمين؟ تفاحة؟ قلت بل تفاح كثير بحجم الجبل، وهرعت من فورها نحو الدار ومزَّقت لوحة التفاحة والطفلة الضاحكة، وبكيت كما بكيت على التفاحة المقشرة وأنا بحجم القطة.»[1]

يوحي هذا المقطع بالحزن والألم الذي استشعرته البطلة وإحساسها بالعجز وعدم القدرة على مواجهة الموقف وإن حاولت فوجدت في البكاء وسيلة لتهدئة نفسها وهو ما عكسه المقطع الأول في بداية الرواية، وتوحي علاقة التكامل هذه بنظرة الروائية للعالم من حولها الذي بدا أكثر تعقيدًا وظلما فاستفادت من التقنيات المعاصرة كالتلميح والمباشرة والرمز والحلم وغيرها فجاءت البداية والنهاية أكثر ثراءً ودلالة وهو ما يوحي بطابع الانسجام والتماسك في البناء السردي فالبداية تطرح الأسئلة وتثير بعض القضايا بتلميح أما النهاية فتكمل ما ورد في البداية بطريقة مكثفة وأكثر وضوحًا في الوقت نفسه.

ثانيا/ وظائف النهايات

يقودنا البحث عن أنماط النهاية في الرواية النسوية العربية المعاصرة بالضرورة إلى الحديث عن وظائفها التي وسمت هذه النهايات، وسبق أن تحدثنا عن فاعلية الوظائف في خطاب البدايات، فيجدر بنا الآن أن نبحث عن مدى دورها في علاقتها بخطاب النهايات، وقد رأينا قبلاً المشاكل التي واجهتنا في تحديد وظائف البدايات الأمر نفسه سيواجهنا في تحديد وظائف النهايات، التي تعد من المناطق الصعبة القبض، كونها تنسكن بسؤال ما يزال يطرح على أي نص أدبي، كيف يمكن للكاتب حمل القارئ على إقناعه بالنهاية التي ارتضاها لنصه؟ أمام خيارات كثيرة تلمح وتلوح بها النهاية.

[1]– الرواية، ص: 149.

ولذا جاءت وظائف الخاتمة النصية شبيهة لوظائف الفاتحة النصية مع مراعاة الخصوصية المفاهيمية لكل منهما لنجد أن النهاية في النصوص النسوية عادة ما تحتكم في اشتغالها إلى الانسجام السردي والاتساق النصي[1] فتتعدد وتتنوع الوظائف التي تؤديها نهايات الروايات النسوية العربية المعاصرة حسب قدرات الكاتبات لتحقق نوعا من التواصل مع القارئ وتسهم في تكوين نص روائي متفرد وبالتالي سنحاول الوقوف على أهم الوظائف الموجودة في تلك النصوص المختارة ومن بينها مايلي:

أ/- الوظيفة الاغرائية: سابقا أشرنا إلى أن من وظائف خطاب البدايات الوظيفة الإغرائية وقد يبدو الأمر بديهيا، إذ من الضروري أن تغري البداية المتلقي من أجل جذبه للدخول في عوالم الرواية والجمال للقراءة حتى الصفحة الأخيرة ولكن السؤال المطروح هنا: كيف يكون لخطاب النهاية وظيفة إغرائية وما الدافع لذالك إذا كانت النهاية في الصفحات الأخيرة وقد قارب المتلقي على الانتهاء من قراءتها؟

تلعب الوظيفة الاغرائية في خطاب النهايات دورا مهما، خصوصا أننا وجدنا سابقا أن النهايات تعددت فالكاتب يمنح للقارئ حرية إختيار الخاتمة النصية التي تناسبه، إذ أن كل خاتمة تغري القارئ بالمواصلة عله يجد خاتمة تناسبه وتريحه إلى أن يصل إلى نقطة النهاية، إلا أن الأمر لايتوقف هنا فقط النهاية لا تعني بأي حال من الأحوال حدوث قطيعة بين القارئ والنص، ولكنها تعني بروز نوع آخر من العلاقات بينهما وهي علاقة التأويل والتخيل.[2] «فالنهاية موضع يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يسترجع عناصر القصة عبر إعادة القراءة أو التذكر ويأخذ الخطاب في كليته شكليا ودلاليا»[3].

---

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة في منجز روائي عربي متجددة، ص ص: 240- 241..

[2]- ينظر: بنابي نسيمة: دراسة الفاتحة النصية والخاتمة النصية في رواية زهرة الآس للروائي محمد عز الدين التازي، ص: 258.

[3]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص167.

وبالتالي فالتنوع في أنماط النهايات ووظائفها مرتبط بعلاقة المبدع والقارئ بالنص وبدلالاته، فإذا القارئ لم يقتنع بنهاية الرواية التي نسجها المبدع فليختر خاتمة أخرى من بين السيناريوهات النهائية التي تصورها أثناء قراءته لأحداث الرواية «والتي تعالق دلالة النص عامة وهذا بتحريك مبدأ التعاون النصي والقرائي الذي سيدفع القارئ إلى تشييد معنى النص من نهايته»[1].

وتظهر الوظيفة الاغرائية في بعض المقاطع الواردة في النماذج المختارة ومن ذلك، قولها مثلا في رواية مذكرات امرأة غير واقعية: تأملت باب المغارة مازال مسدودا بالأشواك والحجارة وأعشاب الزمن، مضت السنون منذ مررت بتلك الحكاية، أرملة الشهيد أم الاطفال وصديقي الصغير ذو الكبرياء والثياب المرفوة وأغراض البيت، ربت الأطفال ولكن في بيت آخر ولدى رجل آخر، لم تحمها الدنيا كما دعت أمي لها، كانت صغيرة وجميلة وبدون رجل ولا وظيفة، كانت مثلي تقف أمام باب المغارة».[2]

يمكن أن يطرح القارئ بعد اطلاعه على هذا المقطع أسئلة من مثل: هل انتهت الرواية هنا؟ أم أنه علينا انتظار جزء آخر مكملا لها؟ أم أنه عليه الاعتماد على ثقافته وقدراته التأويلية والابداعية لفك شفرات هذه النهاية المغرية ولفهم العلاقة بين البطلة وأم الأطفال والمغارة؟ ولما البطلة واقفة أمام باب المغارة وتنتهي الرواية بهذا المشهد؟ وما الحدث الذي يلي هذا الوقوف فالواضح أن النص لم ينتهي؟ بل أثار فضولا وتساؤلات محيرة في ذهن قارئ الرواية، وبالتالي فالنهاية لم تتناسب والبداية بل أحدثت خرقا لأفق انتظار المتلقي، وانتهى المقطع بعلامة تعجب وبفراغ صامت لتوليد خاتمة جديدة تلائم توقعاته وتحقق له القناعة فالنهاية المفتوحة هي ميدان توليد الدلالات.

[1]– عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، ص: 242.

[2]– سحر خليفة، مذكرات امرأة غير واقعية، ص 150.

ب/- الوظيفة الاخلاقية: «وهي الوظيفة الغالقة للفعل السردي بإخراجنا منه لما دخلناه أول مرة قراءة لنخرج منه بها»[1] وتتحدد بعلامات مختلفة كما رأينا سابقا فإما أن تكون نقطة النهاية دالة عليها كأبسط علامة للعودة إلى عالم الواقع ومغادرة عالم التخييل، وإما أن تكون جملة النهاية أو فصل النهاية هما الدالان على هذا الخروج الذي يعتبر المتلقي جزءًا منه فلا نهاية إلا بالقراءة ولا قراءة إلا بوجود قارئ لهذا يمكن اعتباره متواطئا إلى حد ما مع الكاتب في تشكيل هذه النهاية التي سيلعب بعدها المتلقي دورًا أكثر انطلاقا من ثقافته وقدرته التأويلية».[2]

وتتجلى هذه الوظيفة أكثر في نمط النهاية المغلقة التي تسدل ستار أحداثها ويُطوى فيهما فعل التصعيد السردي وتنتهي الشخصيات كل إلى نهاية معينة يراها الكاتب مناسبة لهم، ولا تبقى النهاية فيها مؤجلة أو هاربة بل مسطرة ولا يمكن للمتلقي التدخل فيها أو تغييرها، فهي تعمل كوظيفة توجيهية للنهاية وتضعه خارج اللعبة السردية، لينتهي الفعل السردي، ويبقى الانتهاء أو الانغلاق ضرورة وهدفا أساسيا تسعى إليه الروائية منذ تأسيس بدايتها وهو من أبرز مهامها باعتبارها جزءا من منتوج لغوي (النص) مستقل بذاته.

وتحت هذه الوظيفة الاغلاقية يمكن أن ندرج مثالا توضيحيا واردًا في رواية كبرت ونسيت أن أنسى والذي لجأت من خلاله الروائية بثينة العيسى إلى إثارة عاطفة القارئ وتفاعله مع الشخصية المحورية (فاطمة) فجاءت فيه حركة العرض الدرامي في وضعية النزول من الأعلى إلى الاسفل وطغى فيها نوع من الهدوء وسكون الأحداث ما يدل على الغلق المادي والمعنوي، إذ تسعى النهاية بحكم موقعها إلى ترسيخ الانطباع الأخير لدى المتلقي وجعله يشعر بالطمأنينة والراحة، لتختزل علاقة التماثل والتكامل بين البداية والنهاية ففي البداية يفتتح النص بفراق فاطمة وعشيقها وحرمانها من الكتابة الشعرية والابداع وتزويجها من صديق أخيها غير الشقيق صقر تقول: «

[1]- عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 272.

[2]- بنابي نسيمة: دراسة الفاتحة النصية والخاتمة النصية في رواية زهرة الآس، ص: 257.

- عندما عرضني على صديقه للزواج
- حفاظا على عفافي.
- عندما مزقت أغلفة كتبي لأحميها من الحرق.
- عندما كتبت قصيدتي الأولى أسفل علبة الكلينكس
- وأنا أرتجف من الخوف.
- عندما شدني من حجاب رأسي في أصبوحتي الشعرية الأولى.
- عندما صفعني أخيرًا
- قالوا لي جميعًا تكبرين وتنسين»[1]

ويختتم النص بطلاق فاطمة من زوجها فارس وعودتها إلى كتابة الشعر وأخيرًا اجتماعها بحبيبها الشاعر فوحدة الحدث هي التي صنعت التناغم والتآلف بين البداية والنهاية، تقول الكاتبة: «تبادلنا النظر وابتسمنا، أصبح الأمر سهلا والكلام أسهل والابتسام أسهل، النظر أيضًا..... تحت السدرة العجوز أجلس ويجلس، رجل وامرأة وثالثهما الشعر، الذاكرة تجيء والنسيان يبتعد أبتسم له ويبتسم لي كالأصدقاء ابتسمنا، أخبريني رجاءً قال وهو يعدل جلسته هل ما زلت تكتبين؟ أكتب كالمجنونة....»[2] والملاحظ أنه بالرغم من اختلاف البدايات والنهايات إلا أن استثمار آلية التكامل بينهما دليل على استيعاب الكاتبة لفنون السرد وقدرتها على خلق التماهي والتماسك بين عتبتين مهمتين في النص الروائي النسوي بخاصة لترسيخ علاقة التلازم بينهما ما يحق ترابطا على مستوى البناء ما يؤكد انفتاح المرأة المبدعة على وعي الكتابة دون حدود.

ج/ الوظيفة الدرامية: ويقصد بها الوظيفة التي نجد فيها «التصعيد السردي للأحداث المساوقةِ لما جاءت به الفاتحة النصية، فهي النقطة الحاسمة التي ستؤذن بالغلق الروائي لأحداث المحكي لهذا سميت (excipit in media res) أي الإيذان بقرب انفراج العقدة

[1]– الرواية، ص: 14.

[2]– الرواية، ص: 275.

وحلها»[1] مرتبطة بالمكونات السردية (الزمن، المكان، الشخصية) كعناصر دافعة للأحداث، وهذا يعيدنا إلى سؤال النهايات وتقديم الحكي واللحظة التي يمكن أن ينتهي إليها السرد إما بنهاية قبلية أو ببداية بعدية مرتبط أساسًا بالتصعيد الدرامي.

وفي هذا الإطار تحديدًا يمكن أن نستشهد بمثال توضيحي وارد في رواية اكتشاف الشهوة، إذ المقطع الأخير قائم على –بداية بعدية– استرجاع حدث درامي مفاجئ للمتلقي وهو قصة البطلة مع فقدانها للذاكرة والتي تستيقظ لتجد أن جميع الأحداث الموجودة في الرواية مجرد حلم ووهم عاشته طيلة ثلاث سنوات في مستشفى الأمراض النفسية إثر حادثة وقعت لها، والمفترض أن تكون هذه النهاية بداية للرواية إذ أردنا الاستناد إلى منطق السرد لا أن تؤجلها لآخر الرواية وتحدث صدمة لنا كقراء ولكنه يبقى ملمح حداثي تجريبي وظاهرة فنية اعتمدتها فضيلة الفاروق ليغدو بذلك الخلط بين البداية والنهاية لازمة أسلوبية واضحة ومشعة جدًا تحرك السياق الروائي النسوي الذي ينزع نحو كسر كل ما هو مألوف.

فتقول: «ولكن مخيلتي ماكرة صنعت لي قصة من أرشيف ما قرأت واستحليت، قصة لا تخلو من العنف والرومانسية والخيانة على طراز الأدب الغربي.... إلخ»[2] إلى آخر الفقرة.

ثم تقول: «تعرفين أني كنت مريضة وفقدت جزءا من ذاكرتي».[3]

استنادا إلى هذا يمكن القول إن الوظائف تتعدد وتتنوع والباب فيها لا يزال مفتوحًا للبحث والتأويل لأننا في دراستنا هذه فقط أدرجنا الوظائف الطاغية والأكثر وضوحًا في النماذج المختارة ومن بينها الوظيفة التوليدية، الوظيفة التخيلية وغيرها.

[1]– عبد الحق بلعابد، عنفوان الكتابة وترجمان القراءة، ص: 270.

[2]– الرواية، ص: 129.

[3]– الرواية، ص: 126.

خاتمة

خاتمة

حاولت هذه الدراسة استجلاء خطاب البدايات والنهايات في نماذج روائية نسوية عربية معاصرة، بغية التعرف على خصوصيتهما وتجلياتهما في هذه النصوص وكذا علاقتهما بالقضايا النسوية التي تحمل دلالات مكثفة قصدتها الروائيات العربيات من جهة وعلاقتهما بالنصوص الموازية من جهة أخرى ومدى وعي وتمكن الكاتبات النسويات بهذه العتبات التي توجه عملية التلقي والتأويل فتخلق تواصلا وتفاعلا بين القارئ و النص، قصد الولوج إلى عوالمه وفهم مسالكه السردية ومحاولة القبض على معناه الهارب إضافة إلى ذلك أوضحنا كيفية تمفصل علاقة الذات (المرأة) والآخر (الرجل) ضمن إطار العلاقات الاجتماعية في الفضاء الروائي ، وقد خلصنا إلى جملة من النتائج نجملها فيمايلي:

⇐ النص الروائي النسوي العربي المعاصر نص طيّع يحوي تقنيات فنية حداثية قابلة للقراءة والتأويل فيستجيب للكثير من المناهج النقدية المعاصرة ما يؤهله لأن يكون منجمًا ثريا للعديد من الأبحاث والدراسات.

⇐ تكمن خصوصية خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة في – انطلاقا من النماذج المختارة–في كونها تجنح بالواقع نحو التخييل بتضخيم الوقائع – ولو أن فيها كثيرًا من الحقيقة–وذلك ما تكشف عنه الأنساق المضمرة داخل العتبات التي تحوي أيديولوجيات متنوعة.

⇐ تكتب الذات النسوية المبدعة نصوصها الروائية انطلاقا من وعي بالكتابة فتبدع موازاة ونظريات النقد الحديث والمعاصر ويمكن الاستشهاد بالنماذج التي درست مثل: رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى، أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن وغيرها ولذا نجدها مرنة يمكن تطبيق خطوات اشتغال خطاب البدايات والنهايات عليها.

⇐ يمكن اعتبار خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية خطابا ممثلا لمشاغل المرأة الكاتبة ولاهتماماتها الاجتماعية والسياسية والجمالية خاصة فهو خطاب واع يخاطب عقل

القارئ ويستثير عاطفته قصد استمالته لهدف الفكر النسوي وبالضبط تحرير المرأة من جميع القيود والانتصار لأفكارها ومعتقداتها وكسر كل الطابوهات التي تعيق مسارها.

⇐ البحث في خطاب البدايات والنهايات في النقد العربي المعاصر لا يزال موضوعًا بكرًا يحتاج إلى جهود أكبر للكشف عن طرق واستراتيجيات اشتغاله في جميع النصوص الأدبية وغير الأدبية.

⇐ يمكن اعتبار التنظير العربي لخطاب البدايات والنهايات كله تكرار لما طرحه الغربيون من أمثال:(Roland Barthe رولان بارت،Jean Morhange Lotman جان لوتمان، أندريا دل لينقوAndrea Del-Lungo وغيرهم...

⇐ خطاب البدايات والنهايات عتبتان مفضيتان إلى عالم النص ومسلك من المسالك التجريبية في الرواية النسوية إذ لا بد من الوعي بهما ومحاولة التدبر والتأمل فيهما ومساءلتهما واستنطاقهما ليتضح فهم النص أكثر.

⇐ هناك علاقة وطيدة علاقة تكامل وتماثل تربط بين خطاب البدايات والنهايات بشكل واضح في الرواية النسوية من خلال العناصر السردية (زمان، مكان، أحداث) وهو ما يؤكد وعي الروائية ببناء النص وقدرتها على تحقيق الانسجام بينهما دون احداث فجوة بين ما افتتحت به الرواية وبين ما انتهت به.

⇐ يشتغل خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية على قضايا المرأة حصرًا، فيقدم الصِراع بين الرجل والمرأة سواء أكان أبا، أخًا، زوجًا، بغية الكشف عن القوى القائمة بقمعها وسلب حريتها ليولد لها ضغطا نفسيا وجسديا ما يؤدي بها إلى نهايات مأساوية كالجنون والانتحار مثل روايتي اكتشاف الشهوة وأنا هي والأخريات فيشكل هذا الموضوع إشكالية محورية تعالجها الروائية بوجهات نظر مختلفة وهو ما استطاعت النماذج المدروسة توضيحه.

⇐ تشكل البدايات والنهايات في الرواية النسوية خطابا تأثيرًا وموقفا صريحًا للمرأة التي ترى بأن ثمة تمييزًا يصادر حقوقها وينبغي تسليط الضوء عليه لتحقيق المساواة والتوازن بينهما وحمايتها في جميع المجالات.

⇐ هناك علاقة اتصال وتشابه بين عتبتي البداية والنهاية والنصوص الموازية فنجدها تصب في نفس الثيمة الأساسية (الدعوة إلى التحرر) وهو ما يؤكد حسن انتقاء الروائيات لها (العنوان، الاهداء، التصدير....)

⇐ تصور الروائيات في النماذج المختارة المدروسة علاقة المرأة بالرجل خارج مؤسسة الزواج بصورة مثالية تخلو من أية مسؤولية أو مشاكل وهذا ما يتوافق والفكر الغربي.

⇐ يعد تنوع أنماط ووظائف البدايات والنهايات في الروايات النسوية قيد البحث إلى قدرة الكاتبات المعاصرات على خلق الاختلاف والتفرد بعيدًا عن التكرار والنمطية وهو ما يثبت مهارتهن ومقدرتهن على صياغة البدايات والنهايات ونسج ترابط وتناغم بينهما، ما يكسب جنس الرواية النسوية تنوعا جماليا ودلاليا وهو من علامات جودة النص.

⇐ تحتل النصوص الموازية والتصدير خاصة موقعا استراتيجيا يعبر تعبيرًا مباشرا عن موقف الروائية، فتعمل فيه على استعطاف القارئ ليتخذ موقفا تجاه مضمون الرواية وكذا إثارة فضوله لقراءتها.

⇐ النصوص الموازية لا تقل أهمية عن المتن بل هي الواجهة التي تمهد لنص مرتقب، وخطاب البدايات والنهايات لها دور أساسي في فهم مفاصل الرواية وهي بالفعل تحتاج إلى المزيد من الدراسة والتعمق بعد تظافر جهود الباحثين والأكاديميين.

⇐ وختاما فإن لكل بداية نهاية ومفتتح بحثنا هذا قلق وتردد واضطراب وخاتمته سكون وهدوء واطمئنان وما يسعنا إلا أن نقول إن هذا البحث ما هو إلا جهد متواضع يضاف إلى الجهود التي بذلت من أجل دراسة الرواية النسوية العربية المعاصرة ولكن الموضوع بكر ولا

يزال في حاجة ماسة إلى المزيد من الدراسة والاهتمام فلعل دراسات أخرى تعالج ما وقع فيه البحث من نقائص وهنات.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. بثينة العيسى: رواية كبرت ونسيت أن أنسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2000.

2. جنى فواز الحسن: أنا هي والأخريات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1. 2012

3. سحر خليفة: مذكرات امرأة غير واقعية، دار الآداب، لبنان، ط3، 2016

4. فضيلة الفاروق: رواية اكتشاف الشهوة، دار رياض الريس، لبنان، ط1، 2006.

أولا المراجع باللغة العربية:

1-الأخضر بن السايح سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010

2-إبراهيم الحيدري: النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، لبنان، ط1، 2003.

3-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط20، 2011

4-أحمد بوغربي: الخطاب الروائي النسائي في المغرب العربي، مقاربة في الثيمات واللغة، الوراق للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2021.

5-أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985

6-أسامة شهاب: القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948-1988، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2004،

7-إلهام عبد الوهاب: العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

8-أمين قاسم: تحرير المرأة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، د ط، سنة 1996.

9-إيمان مليكي: عوالم الرواية النسوي الجزائرية الحديثة والمعاصرة بين التقليد والتجديد، البوابة الشمالية للجامعة الأردنية، عمان ،2020.

10-برهومة عيسى: اللغة والجنس حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، الأردن، ط1، 2002.

11-جميل حمداوي: الكتابة النسائية في ضوء المقاربة الجندرية، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط1، 2020.

12-حبيب رفيق: المقدس والحرية، دار الشروق، بيروت، دط، 1998،

13-حسين خمري: نظرية النص من بني المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربي للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007

14-حفناوي بعلي: الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وبهاء المتخيل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 2015.

15-ابن حزم علي بن أحمد الأندلسي: طوق الحمامة، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، دط، دت.

16-خالد سعيد: المرأة والتحرر والإبداع، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، مطبع النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، 1991.

17-ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتب العصرية للطباعة والنشر، دط، دت.

18-زهور كرام: السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

19-زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهر، دط، 2008.

20-زينب لوت، د محمد دخيسي أبو أسامة: نون النسوة دراسات في الروايات النسائية العربية الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2018.

21-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997،

22-سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ط1

23-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الكرز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

24-سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، دت.

25-سلمان زين الدين: شهرزاد والكلام المباح قراءات في الرواية النسوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

26-سماح الرواشدة: منازل الحكاية: دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، دط ،2006،

27-سمير الخليل وطانية حطاب: دراسات ثقافية الجسد الأنثوي -الآخر-السرد الثقافي، دار ضفاف للنشر، الشارقة، بغداد، دط، 2018.

28-سهى خالد العبدالات: شخصية المرأة في الرواية النسوية الأردنية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2017.

29-سهام السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر التوزيع، عمان، ط1، 2016.

30-شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

31-ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائري في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهر، دط، دت.

32-عبد البديع عبد الله: الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1990،

33-عبد الحق بلعابد: فتوحات روائية قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

34-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

35-عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

36-عبد الله ابراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011.

37-عبد الله الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008،

38-عبد الله محمد الغذامي المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.

39-عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.

40-عبد المالك أشهبون: عقبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015.

41-عبد المالك أشهبون: البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2013.

42-عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط، 2007.

43-عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط1980.

44-عصام واصل: الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

45-غلام علي حداد عادل: ثقافة العُري أو عُري الثقافة، تر عبد الرحمن العلوي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001

46-عبد النور إدريس: النقد الجندري تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

47-القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

48-محمد عابد الجابري: تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 1985.

49-محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: معمارية النص الروائي التعدد الدلالي وتكامل البنيات، الآن ناشرون ومبدعون، الأردن، ط1،2021.

50-محمد عناني: الأدب والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، دط، 1993.

51-معجب العدواني: تشكيل المكان وأطلال العتبات، النادي الأدبي، المملكة العربية السعودية، دط، 2003.

52-مجموعة من المؤلفين كوجيتو الجسد، إشراف جمال مفرج، دراسات في فلسفة ميرلوبوتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

53-نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2017،

54-نزيه أبو نضال: في رواية المرأة العربية وبيبليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

55-أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي وآخرون، دار إحياء الكتب العربي، ط1، 1952.

56-وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010.

57-ياسين النصير: الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي، دار نينوى، دمشق، دط، 2009.

58-ابن يعقوب المغربي: شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

59-يوسف وغليسي: خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، 2008.

ثانيا-المراجع المترجمة:

1-ارسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حماد، مكتبة الأنجلو المصري، دط، دت.

2-إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: على المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

3-بول ريكور: نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

4-جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، 2003.

5-رولان بارت: التحليل النصي تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، دط، دت.

6-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، بيروت، دط، 1978.

7-ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2003.

ثالثا-المعاجم:

1-ابن منظور: لسان العرب، ماد خطب، دار لسان العرب، بيروت، ج2، 1986.

2-أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها عربي-عربي، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، دط، 2000.

3-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010،

رابعا -المراجع الأجنبية:

1-Andrea del lungo l'incipit romanesque Ed du seuil Paris 2003.

2- Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF écriture, 1 ere édition, 3 ème trimestre , paris 1981.

3-emile béveniste , probleme de linguistique général EDGallimard 1966.

4-julia kristva sémiotique recherche pour une sémanalyse (extraits) théorie de la littéraure AJ Pickard.

5– M-Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Ed, Tel Grallimard, France 1987,

6-roland Barthers par ou commencer? In poétique , N1 1970.

خامسا-المجلات والدوريات:

1-مجلة إحالات، ع03، 2009.

2-مجلة اتحاد الجامعات العربي للآداب، القاهرة، م09، ع02، 2012.

3-مجلة الباحث، الجزائر، مجلد 11، ع 01، 2019

4-مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع17، رجب 1437 مايو 2016.

5-مجلة جامعة بابل، م26، ع8، 2018.

6-مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، م6، ع15، سبتمبر 2018.

7-مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، م02، ع02، جويلية 2018.

8-مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، م6، ع4، ديسمبر 2021.

9-مجلة ضفاف، ع3، 2002.

10-مجلة عالم الفكر، م25، ع34، 1997.

11-المجلة العربية للثقافة والعلوم، ع32، 1997.

12-مجلة العلامات، ورقلة، ع1، 2016.

13-مجلة علامات، ج 57، م15، رجب 1426، سبتمبر 2005.

14 مجلة علامات، ج46، م12، شوال 1423، ديسمبر 2002.

15-مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج12، ع46، شوال 1423.

16-**مجلة** علوم اللسان، ع02، ديسمبر 2002.

17-مجلة فصول، م03، 26، ع103، مصر، 2018.

18-مجلة الفكر، الجزائر، ع01، 2017.

19-مجلة الكاتبة، ع02، يناير 1994.

20-مجلة الكرمل، ع 21، م22، 1986.

21-مجلة النهج، ع41، 1995، دمشق.

سادسا-الأطروحات والرسائل الأكاديمية:

1-خولة عبسي: ثنائية الوعي والذات في الخطاب الروائي النسوي المعاصر دراسة ثقافية لنماذج مختارة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2024/2023،

2-خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل في روايات فضيلة الفاروق، أنموذجا جامعة مولود معمري، تيزي وزو، مذكرة لنيل شهادة الماجستير 2013-2014

3-رنا عبد الحميد سلمان الضمور: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، إشراف الدكتور سامح الرواشدة، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، 2009.

4–زاوي محمد: المؤثرات الغربية في تشكيل صورة الرجل في الكتابة النسوية عينات مختارة، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم، جامعة غرداية، 2021–2022.

5–سامي داودي: صورة المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011–2012.

6–صفوري محمد قاسم: شعرية السرد النسوي العربي الحديث، أطروحة لنيل درجة دكتوراه في الفلسفة، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، 2008.

7–فاطمة الزهراء بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل بحث مقدم لنيل أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011–2012.

8–فوزية بوغنجور: الآخر في الرواية النسوية المغاربية خلال القرنين 17 و18، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة أحمد بن بل، وهران، 2015–2016.

9–فيروز بوخالفة: لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، رسالة ماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012–2013.

10–عبد الله عمر محمد الخطيب: النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأدرنية2006م.

11–كاوحة صبرينة: الخطاب الديني في الرواية النوية المغاربية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه ل م د، سرد عربي، جامعة عباس لغرور خنشلة، 2020–2021.

.12–نعيمة شناق: المرأة في فكر الشيخ الغزالي دراسة تحليلية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2006–2007.

سابعا– المواقع الإلكترونية:

1. -WWW.JLKJLIMAH.MET.
2. -WWW.DINAMALARAB.COM.

3. -WWW.BENHADOUGA.COM.
4. -HTTPS://M.AHEWJN.ORG.
5. -WWW.ANNASRONLINE.COM.
6. -HTTPS://DIFFAH-ALARABYA.COM.
7. --HTTPS://ALARAB-CO-UK.CDN.
8. -HTTPS://ALJAZEERA.NET.

فهرس المحتويات

مقدمة	أ
الفصل الأول: مقاربات في المفاهيم، المصطلحات والثيمات.	
المبحث الأول: اضاءات في المصطلحات (الخطاب، البدايات، النهايات).	8
1-مفهوم الخطاب (le descours).	8
2- البدايات (les incipits).	11
أ- قديما	11
ب- حديثا	14
3 - النهايات (Les excipits) .	20
أ- قديما	21
ب- حديثا	23
المبحث الثاني: الإبداع النسوي أصل المفهوم وحركية الكتابة.	28
أولا- ماهية الكتابة النسوية.	28
ثانيا- كرونولوجيا الرواية النسوية العربية المعاصرة.	40
المبحث الثالث: الرواية النسوية العربية المعاصرة - ثيمات أساسية	49
1- ثيمة الصراع بين الأنا والآخر (الذكورة والأنوثة).	50
2- تمثلات الرؤية وسلطة الجسد الأنثوي.	53
3- ثيمتا الدين والسياسة	57
أ- ثيمة الدين.	58
ب- ثيمة السياسة.	60

الفصل الثاني: سؤال البدايات بين مقصدية الأبعاد وفاعلية الخطاب

المبحث الأول: صعوبة تعيين حدود البدايات	**67**
1- رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق	71
1-1- جدلية الحضور والغياب	76
1-2- التسلط والاستسلام	77
1-3- حضور المكان والزمان	79
1-4- البعد الضمني الدلالي لباريس/ قسنطينة	81
2- رواية أناهي والأخريات لجنى فواز الحسن	83
2-1- تأملات في الرواية	83
2-2- تحديد إطار البداية في رواية أنا هي والأخريات	85
2-2-1- التأزم الأسري وغياب التواصل	88
2-2-2- البطلة سحر بين أوهام الحرية الجسد والحب	95
3 - رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى	107
3-1- مضمون الرواية	107
3-2- تحديد إطار البداية في رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى	109
3-2-1- المرأة بين ثنائية المنع والارغام	111
4 - رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة	123
4-1- أهم ما ورد في الرواية	123
4-2- تحديد إطار البداية في رواية مذكرات امرأة غير واقعية	124
4-2-1- المرأة وقضية العقم	126
4-2-2- منظومة الزواج الفاشل وصعوبة الطلاق	128

المبحث الثاني: خطاب البدايات بحث في الأنماط والوظائف **136**

أولا – أنماط البدايات 137

1– رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق 148

أ– الاستهلال محوري البنية 148

ب– البداية القبلية 148

ج– البداية الواصفة القائمة على المكان 149

2– رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى 150

أ– البداية السردية 150

ب– البداية الناهضة على الزمن 151

3– رواية أنا هي والأخريات لجنى فواز 151

3– رواية مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة. 153

ثانيا– وظائف البدايات: 154

1– الوظيفة الإغرائية (إثارة اهتمام القارئ) 155

2– الوظيفة الاخبارية (إخراج الخييل) 156

3– الوظيفة الدرامية (انطلاق الرواية) 157

المبحث الثالث: تعالقات خطاب البدايات مع النصوص الموازية **159**

1–عتبة الغلاف **163**

2– عتبة العنوان 169

3– عتبة الإهداء 173

4– عتبة التصدير 175

الفصل الثالث: خطاب النهايات بين التشكيل والشعرية.

تمهيد. 180

المبحث الأول: كيفية تعيين خطاب النهايات **182**

1- رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق. 185

أ- نقطة النهاية 186

ب- الجملة النهائية 187

ج- الفصل الأخير/ فصل النهايات 187

2- أنا هي والأخريات لجنى فواز الحسن 190

أ- نقطة النهاية 190

ب- الجملة النهائية 191

ج- فصل النهايات 191

3 - رواية كبرت ونسيت أن أنسى لبثينة العيسى 194

أ- نقطة النهاية 194

ب- الجملة النهائية 195

ج- الفصل النهائي 196

4- مذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة 198

أ- نقطة النهاية 198

ب- الجملة النهائية. 199

ج- فصل النهايات. 200

المبحث الثاني: خطاب النهايات بحث في الأنماط والوظائف 201

تمهيد 201

أولا: أنماط النهايات. 202

1- رواية اكتشاف الشهوة / نهاية شاذة مفتوحة 211

2- رواية أنا هي والأخريات / نهاية واقعية تمزج بين المأساوية والتفاؤل والعودة إلى الذات 213

3 - رواية كبرت ونسيت أن أنسى / نهاية سعيدة دائرية 214

4- رواية مذكرات امرأة غير واقعية/ نهاية تكرارية سلبية / خيبة أمل 216

ثانيا/ الوظائف: 218

أ- الوظيفة الاغرائية 219

ب- الوظيفة الأخلاقية 221

ج- الوظيفة الدرامية 223

خاتمة 225

قائمة المصادر والمراجع 231

فهرس الموضوعات 243

ملخص 249

ملخص

امتلكت المرأة العربية المعاصرة خطابا مميزا فواجهت العالم بخصوصية رؤيتها للآخر الذي يقاسمها الحياة، سيما في فن الرواية التي غدت من أهم الفنون السردية التي منحتها فرصة طرح رؤيتها في الحياة والعالم ، فبرزت أسماء كثيرة لروائيات عربيات تميزن في إبداعهن الروائي من حيث اللغة والأسلوب والموضوع والبناء الفني باعتبارها تسعى دوما إلى ابتكار صيغ معرفية وآليات داخل النص تقوم على التجاوز من حيث الشكل والرؤية معًا، فترفض بذلك التكريس ونبذ القوالب المستقرة لتؤسس لشرعيتها ووجودها، من هنا تحديدا جاءت الدراسة في محاولة جادة للبحث في خطاب البدايات والنهايات في الرواية النسوية العربية المعاصرة لمحاورتها واستكشاف بعض من خصوصياتها ومساءلتها من خلال تسليط الضوء على سؤال البدايات والنهايات وكيفية تشكلهما في الرواية النسوية وأهم الآليات المعتمدة في توظيفهما لفهم استراتيجية بناءهما واشتغالهما ضمن محكي روائي معاصر، إضافة إلى الكشف عن أنماطهما ووظائفهما والدلالات المضمرة داخل هاتين العتبتين للوقوف على أهم الملامح الفنية والموضوعية المشكلة لهما.

Abstract:

The contemporary Arab Women's novel continues to establish itself long side that of men and to bring to the fore names that have become famous in the contemporary Arab literary world. This modern Arab female novel was the subject of many studies and critics who tried to highlight its characteristics by comparing it to the modern Arab male novel.

In our present study, we chose to study the incipits and excépits in the modern women's novel by choosing different novels as the object of analysis. Thus, we presented different models of incipits and excépits that existed in these novels and their functions and the themes they represented.