المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب

أزمة الهُويّة الأنثوية

دراسة نقديّة في السرد النسائي في المملكة العربية السعودية: ١٤١٠– ١٤٢٩هـ

رسالة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الآداب/ فرع اللغة العربية وآدابها

تخصص/ أدب ونقد حديث

إعداد الطالبة:

منيرة بنت ناصر بن عبدالعزيز المبدَّل

إشراف:

أ.د. ظافر عبدالله الشهري

أستاذ الأدب الحديث بجامعة الملك فيصل بالأحساء

١٣٤٣هـ - ٢٠١٣م

المقدمة

نالت "الأُنوثة" في الجنس البشريّ بصفتها هُويّة وكينونة، مُنذ عصور التاريخ الأُولى، صوراً من الإهانة والازدراء، والنظرة الدونية، جعلها في موضع وأد، ومثّلت مصدر خوف وقلق من استقبالها في محيط الأُسرة. وقد أخبر الله عن ذلك في محكم التنزيل، فقال تعالى: (وإذا بشر أحدهم بالأُنثى ظل وجهه مسودًا وهو كظيم * يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون) [1].

ومن هذه النظرة الاجتماعيّة ترسخت في الأذهان فكرة دونية المرأة في المجتمع، فتوارثتها الذاكرة العربيّة، ثم انتقلت من الواقع الاجتماعيّ إلى فضاء الكتابة الإبداعيّة، ومن خلال التتبع الأدبيّ الإبداعيّ، نجد أن تلك النظرة إلى الأُنثى ما تزال قائمة، مع اختلاف في طرق الإقصاء، ووسائل الاستلاب.

وانطلاقًا من هذا الموروث الأدبيّ، حَفَل السرد العربيّ الحديث تحديدًا بهذه النظرة، وسجّل مواقف لا تخلو من السلبيّة تجاه الهُويّة الأُنثويّة. وفي خضم ذلك ارتفع صوت الأُنثى الكاتبة، تصوّر واقع هُويّتها الأُنثويّة، فكانت كتابتها أقرب إلى تجسيد " أزمة " تعيشها وسط إفراز مجتمعي، لا يُنتج إلا سُلطة ذكوريّة! خاصة بعد أن شكّلت الكتابة للمرأة مجال تعبير، وتنفيس، وحرية. ومن هنا، كان مثار السؤال عن ماهيّة أزمة الهُويّة الأُنثويّة، وكيف تنظر الأُنثى إلى هُويّتها الأُنثويّة؟ وما أسباب هذه النظرة؟ وتداعياتها؟ وأبعادها؟

إن دراسة الأُنوثة بوصفها هُويّة من خلال النصوص الإبداعيّة لا تمثّل بالضرورة واقع المرأة المعيش في المجتمع، وإن كانت تعكس هذا الواقع في بعض

(١) سورة النحل: ٥٨ – ٥٩.

جوانبها، إلا أنها تكشف عن صورة الأُنثى وموقفها من أُنوثتها، من خلال ما تحمله مخيلة المرأة من صورة ذهنيّة عن نفسها، حيث اختارت الدراسة أن تكون المدونة السردية النسائية في المملكة العربية السعودية مجالًا للبحث في موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة؛ لأن إبداع المرأة في هذا المجال هو الأدعى والأصلح – من وجهة نظر الباحثة – من إبداع الرجل. ولا يُعدّ هذا الاختيار قسمة مقصودة في تجربة الأدب الإنسانيّة، يضيع معهما المنطق الإبداعيّ، ولا لإذكاء الصراع بين المرأة والرجل وخاصة في مجال الكتابة والمقدرة الإبداعيّة؛ وإنما بغية اختيار الأوفى في الكشف عن أزمة الهُويّة الأُنثويّة في الفن السرديّ السعوديّ. هذا من جهة، ومن جهة أُخرى لأن إشكالية الهُويّة لدى صاحبة الهُويّة هي التي ما تزال في حاجة إلى بحث، خاصة إذا أخذنا في الحسبان طبيعة المرأة التي تميل إلى فضاء الذات والدوران في فلكها، والإصغاء تحديدًا إلى صوت الأُنثى، وما يحمله من فكر وقضية وشجن! يُضاف إلى ذلك، أن الروايات الذُّكوريّة، كما يرى أحد الباحثين، قد "**عجزت عن الغوص إلى أعماق المرأة وإبراز ذاتها من خلال ملفوظها...؛ فكأنما عجزت عن أن تكون في مستوى التعبير الفعلي عن القضية النسوية التي اضطلعت بها الرواية النسوية على وجه العموم**"(١).

ولا يمكن أن يُغفل، كذلك، الزخمُ الإنتاجيّ السرديّ (الرواية، والقصة القصيرة) للمبدعة السعودية في السنوات الأخيرة، الذي هو جدير باهتمام البحّاثة وأولي الدرس العلميّ: قراءةً ودرسًا، وتمحيصًا ونقدًا. ونتيجة لهذه الوفرة في الأعمال السرديّة النسائية، كان ضروريًّا تحديد المدة الزمنية للدراسة، ثم الوقوف على عينة

(١)حسين المناصرة، ***المرأة وعلاقتها مع الآخر في الرواية العربية الفلسطينية***، (إربد، عالم الكتب الحديثة، ط١،٢٠٠٢)، ٤٢٨. وانظر أيضًا: محمد العوين، ***صورة المرأة في القصة السعودية***، (الرياض، مكتبة الملك عبد العزيز العامة،ط١، ٢٠٠٢)، ١: ٢٩٤.

كافية ومناسبة كمًّا ونوعًا. فكانت المدة المختارة ما بين عامي ١٤١٠ هـ – ١٩٩٠م إلى ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٩م؛ لأنها المدة التي بدأ فيها نتاج المرأة السعودية السردي بالتدفق، مع ظهور ملامح موضوع البحث: أزمة الهُويّة الأُنثويّة إلى حيز الوجود. إلا أن عقدين من الزمان، مع توافر أكثر من مئتي عملٍ سرديّ مطبوع من الأمور التي يصعب معها الدراسة والبحث، فكان الخيار الأمثل والحل الأنجع أن تتجه الدراسة صوب الانتقاء والاختيار، فتم اختيار عينة تبلغ أربعة وعشرين عملًا ما بين مجموعة قصصية ورواية، لثماني عشرة كاتبة، يمثلن مختلف المناطق، والاتجاهات الفكريّة والأسلوبيّة في المملكة. مع الاشتراط الموضوعي والفني للعمل المنتقى.

وتهدف الدراسة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

١. السعي إلى الكشف عن أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة عند الكاتبة السعودية، وإماطة اللثام عن تجلياتها، واستنطاق أسبابها ودلالاتها، على المستوى النفسي، والعاطفي، والاجتماعي، والجسدي، والثقافي، من خلال استقراء عينات النصوص الروائية والقصصية، ضمن الفترة الزمنية المخصّصة للبحث

٢. التعرّف على تأثير أزمة الهُويّة الأُنثويّة، وتوتّراتها على البنية السرديّة وتقنياتها الفنيّة.

وقد ظلت (الأنوثة) بوصفها موضوعًا في معزلٍ عن الحراك العلمي، فلم تحظَ بالدرس والنقد. في الوقت الذي حظي السرد النسائي في المملكة العربية السعودية بالتفاتة مهمة من البحث النقدي في السنوات الخمس الأخيرة، في مجالي: القصة القصيرة، والرواية على السواء. وتستثنى من هذا رسالةٌ علمية واحدة، وهي رسالة الباحث (محمد بن عبد الله العوين): "صورة المرأة في القصة السعودية"، مع التباين

بين تلك الرسالة ومشروع هذا البحث. إذ ثمة اختلافات جوهرية بين الدراستين، كاختلاف المنهجية، وما ترتب على ذلك من اختلاف خطة البحث، ومادته المدروسة والمرجعية، بالإضافة إلى جنس المبدع والباحث وهو الأهم في نظري. ومن عَلِمَ ثراء المنتج وتنوّعه لا يشكّ في أن جهدًا واحدًا في هذا المضمار لا يفي بمتطلبات الموضوع؛ ولذا فإن من أهم توصيات بحث (العوين)، حاجة الموضوع الماسة للمزيد من الدراسة والبحث.

وقد انتهجت الدارسة منهج الوصف التحليليّ، ومحاولة التعليل والاستنتاج والتأمل في الدلالات، والإشارات اللغوية، وموظفة ما يمكن أن يسهم في كشف موضوعة الأزمة الأُنثويّة وأبعادها من النقد الثقافيّ، والأسلوبي الإحصائيّ، والسيميولوجيّ، والتأويليّ، كل بما يناسب بابه. وتمت الاستعانة في تناول الموضوع بعد الله بالعديد من المراجع المساندة في أبواب علم الاجتماع، وعلم النفس، وسيكولوجية المرأة، فضلًا عن المراجع المعتبرة في حقل السرديّات، وآليات تحليل الخطاب، والأدب، واللغة.

هذا، وقد انتظم البحث في أربعة فصول، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة. وتناولتُ في التمهيد المفاتيح التعريفية لمفردات عنوان البحث ومصطلحاته، كمصطلح (الهُويّة)، الذي يُعدّ من المصطلحات المستحدثة في اللغة. ثم مفهوم (الهُويّة)، وتشكله من مفهوم الذات والوعي الداخلي، المتعلق بحياة الإنسان الاجتماعيّة وانتماءاته. وقد كان تناول مصطلح (الهُويّة) ومفهومه السبيل نحو تعريف مصطلح (أزمة الهُويّة)، الذي يُعدّ الركيزة الرئيسة في عنوان الدراسة وموضوعها. ثم كان تناول مصطلح (الأُنوثة) بوصفها هُويّة، وقد قاد ذلك إلى تناول أسباب الأزمة وتداعياتها عند المرأة. كما قارب التمهيد مفردة (المرأة والكتابة)، وأجاب عن السؤال الإشكالي: لماذا تكتب المرأة؟ حيث خُصص الحديث عن حقل

كتابة المرأة السرديّة، باعتبار السرد، ولا سيّما الرواية، من الأجناس الأدبيّة التي تعبّر عن تجليات الذات، ومكنون النفس، وما يمت بالهوية والانتماء بصلة.

لقد كان الهدف من تمهيد البحث إضاءة مفردات العنوان، وجلاء فكرة البحث وغايته. وأن يكون قائدًا أمينًا نحو فصول الدراسة، التي جاءت كالآتي:

الفصل الأول: الوعي بالهُويّة الأُنثويّة، تشكلاته وتجلياته. حيث عالج هذا الفصل في مبحثه الأول: "تشكلات الوعي"، كيفية تشكّل الوعي بالهُويّة الأُنثوية من خلال جدليّة الأُنوثة والذكورة من جهة، والأُنوثة والواقع الاجتماعيّ من جهة أُخرى؛ إذ من خلالهما نُجيب عن بعض التساؤلات التي تكشف عن وعي الكاتبة بهُويّتها وتأزّمها، من حيث كيفيّة عرض الكاتبة لقضيّة الأُنوثة في منجزها السرديّ، وآليتها في تشكيل هُويّةٍ أُنثويةٍ مُستقلّةٍ، ومدى نجاحها أو إخفاقها في ذلك. وتناول المبحث الهُويّة الأُنثويّة: الوجود والقيمة، ثم تقاطع الهُويّة وخطاب الذات، ومنظومة القيم والأنساق الاجتماعيّة وارتباطها بالأُنوثة. وقد كشفت هذه المفردات، عن وعي الكاتبات بدونية الهُويّة الأُنثويّة، الأمر الذي كان لزامًا معالجته في مبحثٍ آخر بعنوان: " تجليات الوعي"، حيث سلّط الضوء على قرائن وإشارات واضحة نحو الوعي بأزمة الهُويّة الأُنثويّة، كعتبات النص، والأصوات والشخصيات، والموضوعات. ويمكن أن يُعدّ هذا الفصل فصلَ الإقرار بأزمة الهُويّة الأُنثويّة، وبداية الانطلاق نحو بناء الفصول الأُخرى.

وجاء **الفصل الثاني** لمعالجة " أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة ودلالتها "، حيث تتبعت الدراسة ملامح الأزمة، وعلى أي الأشكال ظهرت؟ وقد كانت أبعادًا نفسية، وعاطفية، واجتماعية، وجسدية، وثقافية.

في حين اختص **الفصل الثالث** المعنون بـ"أزمة الهُويّة الأُنثويّة ومضامين السرد" بالدراسة الموضوعيّة، وقد تطرقت لأبرز الموضوعات تناولًا، مع الأخذ بالحسبان دلالة هذه المضامين، ومدى تلازمها وتعبيرها عن موضوعة الأزمة، فاشتمل التناول على موضوع حرية التعبير من خلال ثنائية الصمت والبوح، وحركية الأُنثى في تتبع مراحل التمرد ومظاهره واتجاهاته، ثم موضوعة السُّلطة الذُّكوريّة التي اشتملت على سلطة الرجل، وسلطة المجتمع، والأم المتسلطة، كما أفردت الدراسة مبحثًا رابعًا لتناول " صورة الرجل" الذي احتل البؤرة المركزية في النتاج المدروس، وقُسّمت الصورة إلى قسمين، الأوّل: صورة الرجل السلبي، والثاني: صورة الرجل الإيجابي، مع الوقوف عند دلالة أسماء الشخصيات الذُّكوريّة. وكانت آخر الموضوعات المدروسة، هي موضوعة المسكوت عنه، من خلال تناول الذات الأُنثويّة وقيمتها، وربطها بالخطاب الديني والمؤسسة الدينية، ومنظومة القيم الاجتماعيّة، والجسد. مما كشف عن جرأة القلم النسائي في بعض المواطن.

وجاء **الفصل الأخير** للدراسة الفنية، بعنوان: " أزمة الهُويّة الأُنثويّة وتقنيات السرد"، إذ وقف الفصل على تأثير التقنيات السرديّة على موضوعة الأزمة، وأثر هذه الأزمة على التقنيات، وذلك بالتركيز على ثلاث تقنيات مهمة في حقل السرديّات ونصوص الأزمة، وهي: بنية المكان، وبنية الزمن، وبنية اللغة.

أما **الخاتمة**، ففيها تلخيص لما جاء في فصول الدراسة، وأهم النتائج العامة، وأبرز التوصيات.

ولما كان الموضوع يمس (الأُنوثة)، جاءت أكبر التحديات في البحث أن تتجرد الباحثة من أي استمالة عاطفية لبنات جنسها، وأن تعالج الموضوع في حيادية وموضوعية، محتكمة إلى آليات النقد والتحليل الأدبي، والمنطق العقلاني.

ولم تكن هذه الدراسة لترى النور إلا بتوفيق الله وعونه وكرمه أن هداني إلى الفكرة أوّلًا، ثم إلى المنهج ثانيًا، فالحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه. ثم الشكر والتقدير والامتنان إلى أستاذي الفاضل، المشرف على الرسالة أ. د. ظافر بن عبدالله الشهري، على توجيهه ونصحه ومتابعته، وإلى أ. د. عبدالله بن أحمد الفَيفي، الذي رعى البحث منذ أن كان نبتًا طريًّا، حتى استوى على سوقه. والشكر ممتد إلى جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، ممثلة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب على إتاحة الفرصة في النهل من معين أستاذاتها الفضليات، وما وجدته من حسن تعامل، وكرم أخلاق. كما أعجز عن شكر والديّ الكريمين حفظهما الله، وأفراد أسرتي الأعزاء على دعمهما لي في مسيرتي العلمية. وإلى صديقات دربي البحثي على مساعدتي ودعمي بالمعلومة، والكتاب، وأنس الصحبة.

وختامًا، أسأل الله تعالى أن يكون فيما قدمت نفعٌ وإضافة علميّة نقدية تخدم المكتبة الأدبيّة السعودية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

منيرة المبدَّل

تمهيد

تمهيد

كثُـر اسـتخدام مصـطلح الهُويّـة في لغتنـا المعاصـرة؛ فأصـبح يـتردّد كثـيرًا علـى الألسـن، ويخُـوض في حديثـه القاصـي والـداني، متعالقًـا بـذلك مـع مصـطلحات ومفـردات عـدّة؛ كالانتمـاء والـذات والأنـا. وأخـذت تُنسـب إلى الهُويّـة كـذلك صـفة "الأزمـة"؛ كمـا تُثـار حولهـا التسـاؤلات، فيـتردّد: "سـؤال الهُويّـة"، ويُبحـث عنهـا، فيُعـبَّر بـ: "البحـث عـن الهُويّـة"، وقـد يشـار إلى اختفائهـا، فتُوصـف بالـذوبان؛ لينبـئ ذلـك كلّـه عـن واقـع الهُويّـة المضـطرب والمتغـيّر، ولا سيّما إذا ارتبطت بالأُنوثة بوصفها هُويّة.

وهـذا الواقـع مـا يحـتّم تنـاول مصـطلح الهُويّـة- في مسـتهل البحـث- مـن حيـث مفهومـه، والمقصـود بأزمـة الهُويّـة، وعلاقـة ذلـك بالأُنوثـة، وارتبـاط ذلـك كلِّـه بمسـألة الـوعي، وممارسـة المـرأة للكتابـة، بوصـفها شـكلًا مـن أشـكال التعبـير عـن الـوعي، وإثبـات الـذات، والبحـث عـن الهُويّـة.

١. مصطلح الهُويّة:

ينتمـي مصـطلح الهُويّـة إلى منظومـة المنطـق والفلسـفة، فهـو بمنزلـة الطَّـارئ علـى اللغـة العربيّـة، لا يمـتُّ إليهـا بصـلة جوهريّـة[١]، وهـذا مـا يُفسّـر خلـو المعـاجم اللغويّـة المهمّـة كـ"لسـان العـرب"، مـن هـذا المصـطلح[٢]. كمـا يـذكر (ابـن رشـد) في كتابـه "تفسـير مـا بعـد الطبيعـة" أصـل المصـطلح في قولـه: "**وإنّمـا اضـطّر إليـه بعـض المتـرجمين، فاشـتقَّ هـذا الاسـم مـن حـرف الرِّبـاط، أعنـي الـذي يـدلُّ عنـد العـرب علـى ارتبـاط المحمـول بالموضـوع، وهـو حـرف هـو فـي قـولهم: زيـدٌ هـو حيـوانٌ أو إنسـانٌ**"[٣]؛ مـا يـدلُّ علـى أنَّ مصـطلح الهُويّـة مسـتحدث في الثقافـة العربيّـة، مشـتقٌّ مـن أصـلٍ عـربيٍّ، وهو الضمير: هو.

---

(١) انظر: رسول محمد رسول، ***محنة الهُويّة: مسارات البناء وتحوّلات الرؤية***، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢)، ١٧.

(٢) وإنَّما جاء في (ابن منظور، لسان العرب المحيط، (هوا)): "هُوَيَّةٌ تصغير هُوّة، وقيل: الهَوِيَّةُ بئر بعيدةُ المهْواةِ". وهذا لا علاقة له بالمصطلح المشتقّ من الضمير: "هو".

(٣) ابن رشد، ***تفسير ما بعد الطبيعة***، (بيروت: دار المشرق، د.ط، ١٩٦٧)، ٢:٥٥٧.

وقـد ظـلّ مصـطلح الهُويّـة يـدلُّ علـى فعـل التطـابق والتَّمـاهي عنـد الفلاسـفة العـرب، حـتى جـاء (ابـن سـينا) [١] فوسّـع مفهـوم التَّمـاهي، وجعلـه أكثـر مرونـة، وأكثـر تعدديّـة في أشـكاله، فأصبح يشمل: المشابهة، والمساواة، والمجانسة، والمشاكلة، والموازة، والمطابقة.

ومـع أن ثمّـة مرونـةً في اسـتخدام مصـطلح الهُويّـة في الثقافـة العربيّـة؛ إلاَّ أنّـه لم يُسـتخدم مـن بـاب المبحـث الإشـكاليّ في الحقـول المعرفيّـة المختلفـة، حـتى النصـف الثـاني مـن القـرن التاسـع عشـر وبدايـة القـرن العشـرين؛ إذ بـدأت الهُويّـة تـبرز بوصـفها مصـطلحًا إجرائيًّـا في التـداول السياسـيّ والـدينيّ والأيـديولوجيّ والثقـافيّ[٢]؛ نتيجـة المثاقفـة، وتلاقـح المعـارف والعلـوم بـين الحضـارات المختلفـة، فأصـبح يـدلُّ علـى معـنى الاخـتلاف، بـدلًا مـن التَّمـاهي والتماثـل، متناميًا في عصر يشوبه القلق والاضطراب.

وفي الاصـطلاح المعاصـر يُعْـوِز مصـطلحَ الهُويّـة التعريـفُ الجـامع المـانع؛ نتيجـة كثـرة الحقـول المعرفيّـة الـتي تتعـاطى معـه، فـلا نجـد تعريفًـا ثابتًـا يحـدِّد معنـاه، علـى الـرغم مـن كثـرة المحاولات في هذا الصدد.

علـى أنّـه يمكـن تعريـف الهُويّـة إجمـالًا بأنّهـا: تلـك الخصـائص المميّـزة، الـتي تجعـل مـن الشخصـيّة، شخصـيّة مسـتقلّة، مميّـزة عـن غيرهـا[٣]؛ حيـث تقـوم علـى الذاتيّـة والخصوصـيّة معًا[٤]. كما تُعدّ في العلوم الإنسانيّة آليّة إثبات فرديّة وجماعيّة[٥].

٢. مفهوم الهُويّة:

تتشـكّل الهُويّـة مـن الـذات، وتنطلـق مـن حالـة وعـي وإدراك داخلـيٍّ يعيشـه الإنسـان بصـفته كائنًـا اجتماعيًّـا، تتعـدّد انتماءاتـه، تعدديّـةً تكامليّـة ليسـت بالمتناقضـة. ونتيجـة لـذلك

(١) انظر: الحسين بن علي ابن سينا، ***كتاب النجاة***، (بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥)، الفصول الخاصة بالمنطق،٤١ وما بعدها.

(٢) انظر: رسول محمد رسول ، ***محنة الهُويّة***، ٢٣ – ٢٤.

(٣) انظر: برهان غليون، بحث: ***أزمة الهُويّة وإشكاليّة بناء الذاتيّة الحضاريّة***، ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربيّة***، (سوريا، دار بدايات، ط١، ٢٠٠٨)، ٩٧. وانظر أيضاً: أحمد زكي بدوي، ***معجم مصطلحات العلوم الاجتماعيّة***، (بيروت، مكتبة لبنان، د. ت)، ٢٠٦.

(٤) انظر: محمد الكتاني، بحث: ***الهُويّة الثقافيّة للمغرب***، ضمن كتاب: ***مستقبل الهُويّة المغربيّة أمام التحديات المعاصرة***، (تطوان، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ١٩٩٧)، ٢٢٦.

(٥) انظر: حاتم الورفلي، ***بول ريكور– الهُويّة والسرد***، (تونس، دار التنوير، ط١، ٢٠٠٩)، ٢٥.

أصبحت الهُويّة حالة مركّبة من سمات اجتماعيّة مكتسبة، وأُخرى نفسيّة شخصيّة، مرنة وقادرة على التغيير بحسب توجّه ذاتيّ تمليه الرغبة[١].

وترتبط الهُويّة في علم النفس التحليليّ بوحدة (الأنا) العاقلة الواعية؛ لأنّها ترى في اللاوعي دافعًا أساسيًّا كاشفًا عن تحولات الشخصيّة، وتغيّر مسارها عن هذه الوحدة. ولا تُدرك (الذات) هُويّتها إلاّ من خلال سُبل ثلاثة: الجذور الاجتماعيّة، وهي ما تُمكن تسميتها بـ(الهُويّة الموروثة)، والواقع المُعاش أو (الهُويّة المكتسبة)، وأخيراً (الهُويّة المأمولة) أو النظرة المستقبليّة، وكأنّها وجود لم يكتمل بعد[٢].

وبذلك تكون الهُويّة أشبه بالعلامة الفارقة عند الإنسان، تتحدّد من خلال الجنس البشريّ، والعقيدة، واللغة، والحالة الاجتماعيّة، والبيئة الثقافيّة، والتحصيل العلميّ، والمهنة، والمرحلة العُمريّة، والسلوك الإنسانيّ، وطريقة التفكير، والطِّباع، والميول، والطموحات والأمنيات.

ويمكن القول -ممّا تقدّم- إنّ الهُويّة جملة من العلاقات والروابط ذات اتجاهات مختلفة، ترتبط بزمان ومكان محدَّدين، مؤتلفة من علاقة الذات بذاتها، وهي علاقةٌ مسؤولة عن شعور الإنسان بالنرجسيّة أو الدونيّة، وعلاقة الذات بالموضوع، وهي العلاقة التي تُنتج المؤثرات، وتصوّر التأثيرات على الإنسان من العالم المُحيط به، سواءً أكان عالمًا طبيعيًّا أم اجتماعيًّا، وعلاقة الأنا بالآخر، التي توجد الاستقلاليّة والذاتيّة للشخص، أو ما يقابلها من الاقتداء والتقليد[٣]. وعندما نقارب مفهوم الهُويّة بهذه المسلَّمات، نجد أن الهُويّة ليست **"كينونة ثابتة الخصائص والمقوّمات فقط، بل يزدوج فيها الثّابت والمتغيّر"**[٤].

والهُويّة بهذا المفهوم تُؤكّد حاجة الإنسان النفسيّة والاجتماعيّة إليها؛ لتتحدّد من خلالها مكانته بين أفراد مجتمعه. وثمّة هُويّة تمنح المكانة المرموقة لصاحبها، فتُشعره بالأهميّة، وأُخرى تمنحه الشعور بالهامشيّة؛ نظرًا للمكانة الدونية لانتمائه وهُويّته. وعندما يختلّ النظام الداخليّ الذاتيّ الذي يمثّل القاعدة الأساس التي ينطلق منها شعور الهُويّة والانتماء عند الإنسان، يحدث ما يُسمى بـ(أزمة الهُويّة).

---

(١) انظر: ماك شبل، بحث: ***الهُويّة والأدب في الجزائر***، ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربيّة***، ١٦٤- ١٦٥.

(٢) انظر: حاتم الورفلي، ***الهُويّة والسرد***، ١٧، ٢٦ – ٢٧.

(٣) انظر: م. ن، ٣١.

(٤) م. ن، ٢٥.

٣. أزْمة الهُويّة:

ورد لفـظ (الأزْمـة) في المعـاجم العربيّـة، كـ"لسان العـرب" لابـن منظـور، في الجـذر (أزم)، حيـث قـال (ابـن منظـور): "**الأَزْمـة الشِّـدّة والقَحْـط، وجمعهـا إِزَمٌ كبَـدْرةٍ وبِـدَر، وأَزْمٌ كتَمْـرةٍ وتَمْـر... وفـي الحـديث: اشْـتَدِّي أَزْمَـة تَنْفَرِجـي... الأَزْمَـة السَّـنة المُجْدِبـة. يقـال: إِنَّ الشِّـدَّة إذا تَتابَعـت انفرجـت، وإِذا تَوالَـتْ تَوَلَّـت. وفـي حـديث مجاهـد: أَن قُرَيْشًـا أَصـابَتْهم أَزْمـةٌ شـديدةٌ وكـان أَبـو طالـب ذا عيـالٍ**". والأَزْمـة في استعمالنا الـدارج يعـني: الشـدّة والمعانـاة؛ نتيجـة تغـيّر مفـاجئ أو انتقـالٍ مـن حـالٍ إلى آخـر، حيـث شـاع اسـتخدام هـذا المصـطلح في وقتنـا الـراهن بصـورة كبـيرة، فيُقـال: الأَزْمـة السياسـيّة، والأَزْمة الاقتصاديّة، وأَزْمة المُراهقة، وأَزْمة قلبيّة، وأَزْمة الثقة، وأَزْمة الهُويّة.

علـى أنّ الهُويّـة لا تصـبح مثـار قلـق، أو موضـوع تحليـل وبحـث إلاّ عنـدما يعتـور اسـتقرارها الـدلاليّ في الأذهـان الاضـطراب، أيّ حـين تفقـد وضـوحها ويقـع في تحديـدها بـين النـاس الخـلاف. وبـذا يُشـير مفهـوم أزْمـة الهُويّـة إلى تصـدّع التـوازن بـين مكوّنـات الهُويّـة لمجموعـة اجتماعيّـة أو فـرد بعينـه؛ ممّـا يجعـل المنتمـين إليهـا يعيشـون مرحلـة صـعبة أشـبه بالمـأزق [١]. كمـا أنّهـا مؤشـرٌ دالٌ علـى ضـرورة مراجعـة الذاتيّـة بإعـادة تقويمهـا وسـبر قـدراتها وإمكانيّاتهـا، وأهـدافها في الحيـاة. ويظهـر تـأزّم الهُويّـة بصـورة أكـبر في المجتمعـات الـتي تـدخل في مراحـل التحـديث والحداثـة [٢]. وهـذا يـدل علـى أنّ منبـع التـأزّم في الهُويّـة مجتمعـيٌّ، تـنعكس آثـاره فيمـا بعد نفسيًّا على الإنسان.

٤. الأُنوثة بوصفها هُويّة:

الأُنْثـى في اللغـة: "**خـلافُ الـذَّكَر فـي كـلِّ شـيء، والجمـع إِنـاثٌ، ويُقـال: هـذه امـرأَة أُنثـى إِذا مُـدِحَتْ بأَنّهـا كاملـة مـن النسـاء**" [٣]. ويُسـتخدم لفـظ الأُنثـى مـع جميـع الكائنـات الحيّـة مـن إنسـان وحيـوان ونبـات. أمّـا لفـظ المـرأة فهـو خـاصٌّ بـأُنثى الإنسـان. ولـئن كـان الله قـد خلـق المجتمـع مـن ذكـر وأُنثـى لـيُكملا بعضـهما بعضًـا في حفـظ الجـنس، وعمـارة الأرض فلقـد أُختصـت الأُنثـى بـوظيفتي الإنجـاب والأُمومـة، وهمـا مـن أهـم وظـائف الكـائن الحـيّ، إن لم تكونـا أهمّهـا علـى الإطـلاق. ولـذلك فـإنّ (الأُنوثـة) في رؤيـة المجتمـع تـرتبط ارتباطًـا وثيقًـا بالإشـباع العـاطفيّ

(١) انظر: كلود دوبار، ***أزمة الهُويّات***، ترجمة: رندة بعث (بيروت، المكتبة الشرقية، ط١، ٢٠٠٨)، ٢٩، ٣٢.

(٢) انظر: برهان غليون، ***أزمة الهُويّة وإشكالية بناء الذاتية الحضارية***، ١٠٦ -١٠٧.

(٣) ابن منظور، ***لسان العرب***، مادة (أ ن ث).

والغريـزيّ والجمـاليّ، ولا تسـتحقُّ المـرأة صـفة (الأُنثـى) إلاّ بتحقـق هـذا الإشـباع بأنواعـه الثلاثة[١]،فهي بذلك (امرأة أُنثى)، وكاملة من النساء.

ولا بُـدّ أن يُؤخـذ في الحسـبان عنـد معالجـة قضـيّة هُويّـة الأُنثـى وأزمتهـا أمـران؛ **الأوّل**: أنّـه لا وجـود لهُويّـة دون غيريّـة؛ حيـث تتـأثر الهُويّـة مـن خـلال التعامـل مـع الآخـر والتفاعـل معـه[٢]، وقـد يصـل الآخـر -في بعـض الأحيـان- إلى حـدِّ السـيطرة[٣]. **والثـاني**: تـأثّر الهُويّـة بـالمجتمع؛ لأنّ حالـة التبعيّـة للمجتمـع والشـعور بـالقهر جـراء معـاييره القيميّـة يولِّـدان هُويّـة غـير سـويّة، تنـزع إلى التعـويض غـير الـواقعيّ، أو تتّصـف باليـأس والاستسـلام، بخـلاف المجتمـع الـذي تسـوده قِيَم مـن الحريـة والحكمـة والعدالـة، فإنهـا تتمثّـل في أفـراده هُويّـةٌ سـويّة، تتفاعـل وتنمـو علـى نحـو سليم، وتكون مُنتجة[٤].

ولـمّا كانـت الهُويّـةُ الذُّكوريّـة تمثّـل للأُنوثـة الهُويّـةَ المقابلـة، أو (الآخـر)، فقـد مالـت تلـك الذكوريـة إلى فـرض سـيطرتها في بعـض الحقـب التاريخيّـة؛ ولا سـيّما لـمّا أصـبح السـائد الاجتمـاعيُّ والفكـريّ يضـخّم مـن مكانـة (الـذكر) بصـورة مرضـيّة، ممّـا جعـل حضـوره مسـتبدًّا في كثـيرٍ مـن الأحيـان[٥]. وذلـك أدّى في المقابـل إلى تهمـيش دور المـرأة الاجتمـاعيّ والإقـلال مـن شـأنها الحضـاري. وقـد جعـل ذلـك المـرأةَ تعـيش في تـأزّم هُويّـة بـين ازدواج حـالتين: تموضـعها داخـل المجتمـع بواقعـه الـذكوريّ الطـاغي، ورغبتهـا في ممارسـة الحيـاة بمفهومهـا الواسـع، طامحـةً إلى الخروج عن هذا الوضع القائم والحصول على حقوقها كاملة.

٥. أسباب الأزمة وتداعياتها:

تفـاقم الضـعف والشـعور الـدونيّ داخـل الـذات الأُنثويّـة بفعـل ترسـيخهما مـن قِبَـل المجتمـع الـمُحيط، ولا سـيّما المجتمـع الـذُّكوريّ، وهـي صـفات التصـقت بـالمرأة عـبر مراحـل زمنيّـة

(١) انظر: نجمة إدريس، "***الأنثى والمجتمع في القصّة الكويتيّة***"، مجلة "قوافل"، ع٣، (صفر ١٤١٥هـ ١٩٩٤م)، (نادي الرياض الأدبي)، ص ٥٦ – ٥٩.

(٢) انظر: كلود دوبار، ***أزمة الهُويّات***، ١٠٧. وأيضاً، انظر: نزار الزين، بحث: ***تساؤلات حول الهُويّة العربيّة***، ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربيّة***، ٢٢٢.

(٣) انظر: كلود دوبار، ***أزمة الهُويّات***، ١٠٧.

(٤) انظر: نزار الزين، ***تساؤلات حول الهُويّة العربية***، ٢٢٦.

(٥) انظر: علي زيعور، بحث: ***المنجرح في علائقية الذّات والآخر داخل الدار العالميّة للحضارة***، ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُوّية العربيّة***، ٥٧.

متتابعة. وقد أنتج ذلك لديها سلوكًا اجتماعيًّا واعتقادًا فكريًّا وتأزّمًا نفسيًّا لازمها إلى يومنا الحاضر[١]. ولئن كانت تلك النظرة السائدة إلى المرأة مغلوطة في الأصل، فإن الواقع المفروض عليها قد جعلها كائنًا مستهدفًا لتلك النظرة، يُوصف بصفات معيّنة، ثم يكون الإصرار على تلك الصفات سببًا في التصاقها بهُويّتها[٢]. ومن ثم فرض الرجل سيطرته على مجريات الحياة، دون أن يكون للمرأة وجودٌ مهم، إلاّ في إطار أعباء المنزل والإنجاب، وبذلك لم تستطع الهُويّة الأُنثويّة الوصول إلاّ إلى أشكال اعتراف خاصّة ومحصورة[٣].

وقد يُعزى السبب في قمع حرية المرأة وكبتها في جزء منه إلى مخاوف الرجل على مقدّراته النفسيّة وحبّه العام للتملُّك، الذي تراكم طوال أجيال مضت، كان يسعى خلالها للحيلولة دون رغبات المرأة وحصر دورها في إطار الحاجة والطلب؛ بحيث تبقى مُنصاعة لأوامره ورغباته[٤]، دون أن تكون لها حاجات أو طلبات أو أوامر. فكان هذا الوضع (الإقصاء والاستلاب) دافع المرأة نحو محاولة (الانعتاق)، والسعي إلى إيجاد الاستقلاليّة، فاتّجهت إلى العمل خارج المنزل؛ لتحقيق استقلالها الماديّ، وإثبات قدراتها أمام المجتمع. وتُعدّ هذه الخطوة – عند بعض المفكّرين- تطوّرًا تاريخيًّا في حياة المرأة، ولا سيّما في رحلة إثبات ذاتها، وتغيير نظرة المحيطين بها إليها؛ إذ استطاعت بهُويّتها المهنيّة أن تؤثّر على هُويّتها الشخصية الأُنثويّة[٥].

على أن بعض الآراء المتداولة بهذا الخصوص قد لا تخلو من مغالطات ومبالغات، مصدرها الفكر المتأثّر بالحركات النسويّة في الغرب، الساعية من خلال منظمات تحرير المرأة إلى الزجّ بالمرأة في منافسة الرجل[٦]، دون الأخذ بالحسبان الأمور الفطريّة في خلق الأُنثى، وتغييب الحكمة الإلهيّة من وراء هذا الخلق. وهو فكرٌ ينطلق من منطلقات عاطفيّة

(١) انظر حول أوضاع المرأة النفسيّة بسبب ما تعرضت له من ظروف سيئة: باسمة كيّال، ***سيكولوجيّة المرأة***، (بيروت، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٣)، ٢١ وما بعدها.

(٢) انظر: أمارتيا صن، ***الهُويّة والعنف***، ترجمة: سحر توفيق (الكويت، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ط١، ٢٠٠٨)، ٢٣.

(٣) انظر: كلود دوبار، ١١٩.

(٤) انظر: عدنان حب الله، ***التحليل النفسي للرجولة والأُنوثة***، (بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٤)، ٢٢٠.

(٥) انظر: كلود دوبار، ١١١.

(٦) وانظر حول هذا: إحسان الأمين، ***المرأة: أزمة الهُويّة وتحديات المستقبل***، (بيروت، دار الهادي، ط١، ٢٠٠١)، ٣٥-٣٦.

أيديولوجيّـة، ولـيس مـن منطلقـات عقليّـة موضـوعيّة؛ مـن حيـث إن فكـرة (اسـترجال) المـرأة – الـتي قـد تفضـي إليهـا مثـل تلـك الـدعوات– تخـالف الفطـرة السـويّة، وتتعـارض مـع حكمـة الله في خلـق الـذكر والأُنثـى، وتمييـز كـل نـوع بخصـائص ووظـائف في الحيـاة، بمـا يكفـل أن تظـلّ العلاقة بينهما علاقة تكامليّة، وليست ضديّة، أو في صراع قوى.

وعلـى الـرغم مـن أن لا تفاضـل بـين المـرأة والرجـل مـن منظـور إسـلاميّ[1]، وأنّ الـدين الإسـلاميّ قـد سـاوى بـين الـذكر والأُنثـى في كثـيرٍ مـن المجـالات؛ كالعبـادات، والجـزاءات، وطلـب العلـم، وحمـل الأمانـة، والمسـؤولية عـن الرعيـة، وغيرهـا[2]، وجعـل معيـار التفـاخر والأفضـليّة بمعيـار (التقـوى) لا بمعـايير الجـنس أو اللـون أو اللغـة. علـى الـرغم مـن ذلـك؛ فـإن بعـض الكتابـات الـتي لم تواكـب التغـيّر الحاصـل في وضـع المـرأة الاجتمـاعيّ والثقـافيّ اليـوم مـا زالـت تشـكّل عائقـاً أمـام تفكـير المجتمـع، وتفكـير المـرأة علـى وجـه الخصـوص، للوصـول إلى الحقيقـة البيّنـة في هـذه القضـيّة، ولا سـيّما أن هـذا النـوع مـن الكتابـات مـا ينفـك يـردّد كلامًـا مغلوطًـا حـول المـرأة، إمّـا لإبقائهـا علـى مـألوف الـدارج في المجتمـع، أو الـذهاب إلى أن حقوقهـا لا سبيل إليها إلا بالاتجاه النقيض تمامًا.

ومـن ثمّ فـإن المـرأة، بوصـفها عنصـرًا فـاعلًا وواعيًـا، تتحمّـل جـزءًا مـن مسـؤوليّة تـأزّم هُويّتهـا الآنيّـة؛ إمّـا بالتقليـد الأعمـى دون وعـي أو تأمّـل، أو بغـرس الثقافـة الذُّكوريّـة بنفسـها، بوصفها الأُم التي تربّي الذكور والإناث على تلك القيم الاجتماعيّة الفاسدة.

علـى أن هـذه التحـولات والتطـورات في حيـاة الأُنثـى اسـتتبعت منهـا وجـود هُويّـة جديـدة مغـايرة عـن هُويّتهـا السّـابقة، تواكـب هـذا التطـوّر، وتُشْـبع رغباتهـا الاسـتقلاليّة، هـي هُويّـة المـرأة الجديـدة: العاملـة. كمـا اضـطرت المـرأة مـن خـلال هُويّتهـا الجديـدة (المـرأة العاملـة خـارج المنـزل) إلى تخطّـي صـراعها الناشـئ مـع الهُويّـة الذُّكوريّـة المزاحمـة؛ بسـبب التحـوّل الحاصـل في بعـض الأدوار الـتي أصـبحت تُـؤدَّى مناصـفةً بـين الرجـل والمـرأة، بعـد أن كانـت تاريخيًّـا أدورًا ذكوريّـة خالصة.

---

(١) وانظر حول هـذا: سيس مود، بحث: ***سـراب الأخلاقيّـة العصـريّة فـي التعلـيم المختلط***، ضـمن كتـاب: ***المـرأة فـي السعوديّة: رؤى عالميّة***، (الرياض، غيناء للنشر، ط١، ٢٠٠٨)، ٧٦-٧٧.

(٢) وانظـر حـول هـذا: حسـين العـودات، ***المـرأة العربيّـة فـي الـدين والمجتمـع***، (دمشـق، الأهـالي، ط١، ١٩٩٦)، ٧٢.

ولقـد أدّت هـذه التحـوّلات الـتي جعلـت مـن المـرأة (ضـحيّة) صـراعات لتيـارات وأهـواء مختلفة إلى وقوعها في (أزمة هُويّة)، تتجلّى في صور ثلاث:

١. أزمـة البحـث عـن هُويّـة، في ظـلِّ هُويّـة مهمّشـة ونظـرة دونيّـة، ضـمن (المجتمـع التقليـديّ المضطهد للمرأة).

٢. أزمـة إثبـات الهُويّـة، في ظـلِّ صـراعٍ مـع المجتمـع الـذُّكوريّ، في (مجتمـع عمـل المـرأة خـارج المنزل).

٣. أزمـة الحفـاظ علـى الهُويّـة واسـتمراريتها، في حـال أخـذ المـرأة مكانتهـا خـارج المنـزل، مـن أجـل التوفيق بين اشتراطات ذلك وهُويّة المرأة الأصليّة، بوصفها أُمًّا وربّة أُسرة.

وهكـذا نشـأت أزمـة الهُويّـة الأُنثويّـة لـدى المـرأة، منتقلـة لـدى الكاتبـات مـن شـعورٍ داخليّ تعايشـه المـرأة نفسـيًّا فقـط، أيّ (مرحلـة الصـمت)، إلى مرحلـة التعبـير عنـه مـن خـلال فعـل الكتابة.

٦. المرأة والكتابة:

تُعـدّ عمليّـة الكتابـة ممارسـة واعيـة بالـذات وبـالآخر وبالعـالم؛ وفقـدان هـذا الـوعي يجعـل مـن كتابـة الفـرد عمـلًا منسـوخًا عمّـا يقولـه الآخـرون. ولقـد تحـدث اسـتعادة ذلـك الـوعي، وهـو مـا يعـني البحـث عـن الـذات، ومحاولـة استكشـاف أبعادهـا، فتكـون الكتابـة بـذلك بمنزلـة السّؤال، الذي قد يأتي دالًّا على التحوّل[١].

ويُـوازي الـوعي بالكتابـة لـدى المـرأة الـوعي بالأُنوثـة؛ إذ تكـون الكتابـة الوسـيلة الأُولى لتحقيـق ذاتهـا الأُنثويّـة، واسـتعادة هُويّتهـا[٢]. إلاّ أنـه لا يتـأتّى هـذا الـوعي إلاّ بوجـود بيئـة اجتماعيّـة وثقافيّـة ملائمـة، تقـول إحـدى الكاتبـات الغربيّـات: " **إنّ الكتابـة عمليّـة فرديّـة عاليـة المستوى، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف الاجتماعيّة، أيّ أنّها تعتمد على حرية الفرد في المجتمع ...**"[٣].

ولقـد بـدأ وعـي المـرأة الـذّاتيّ بالتّشـكّل عنـدما تغـيّرت ظـروف حياتهـا، وتخلّصـت نسـبيًّا مـن تلـك النظـرة الدونيّـة، والصـورة النمطيّـة عنهـا، إذ أُتيحـت لهـا فـرص الـتعلم والعمـل، ومـا يتبعهـا مـن حريـة الفكـر والـرأي والكـلام، ممّـا أسـهم في الارتقـاء بمقـدّراتها المعرفيّـة وتطـوير أدواتهـا

(١) انظر: سوسن ناجي، ***الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر***، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤)، ٧٢.

(٢) انظر: م. ن، ٧٧.

(٣) الكاتبة مادلين سابسال، نقلًا عن: نوال السعداوي، ***الأنثى هي الأصل***، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٦)، ١٥٨.

التعبيريّـة. ومـن ثمّ جـاء اتجاههـا إلى الكتابـة متـأخرًا عـن شـقيقها الرجـل. ومـع أنّ مقارنـة مدوّنـة الرجـل الأدبيّـة بمدوّنـة المـرأة تُظهـر التبـاين لصـالح الرجـل، كمًّـا ونوعًـا؛ إلاّ أنّ هـذا الأمـر لا يـدلّ علـى نقـص في إمكانيّـات المـرأة الإبداعيّـة، ولكـن علـى أنّ قصـب السـبق التـاريخيّ كـان مـن نصـيب الرجـل، تـدوينًا وإبـداعًا وثقافـةً [1]. حـتى إنّ بعـض الدارسـين عـدّ ولـوج المـرأة عـالم الكتابـة مـن بـاب المنافسـة السـافرة، مـن حيـث إنّ مجـال الكتابـة حكـر علـى الرجـال[2].كمـا رأى بعضـهم- مـن جانـب آخـر- أنّ كتابـة المـرأة تحـوّلٌ مـن اسـتخدامها وسـيلة (الحكـي) الشـفهيّة إلى وسـيلة (الكتابـة والتـدوين)؛ إذ هـي في تصـوّرهم كـائنٌ حكـائيٌ، اسـتنادًا إلى شخصيّة (شهرزاد) في "ألف ليلة وليلة"[3].

غـير أنّ صـحة هـذه الآراء قـد تهافتـت عنـدما تـوافرت للمـرأة مقوّمـات المعرفـة والثقافـة، وواتاهـا الـتمكّن مـن أدواتهـا التعبيريّـة، فاسـتطاعت أن تكتـب وأن تبـدع، وأن تنـافس الرجـل في هـذا الميـدان، علـى الـرغم مـن حداثـة عهـدها بالكتابـة. ليتبـيّن أنّ الأمـر لا يتعلـق بضـعف في إمكانيّـات المـرأة الذهنيّـة أو طاقتهـا الإبداعيّـة؛ وإنّمـا يتعلّـق بتـوافر الظـروف الاجتماعيّـة والثقافيّـة المناسـبة، وأنّ الرجـل والمـرأة متسـاويان في قـدرتهما علـى الإبـداع الأدبيّ، وإنّمـا مـردّ الاخـتلاف بـين نتاجيهمـا إلى الظـروف الاجتماعيّـة والثقافيّـة وإلى الخصـائص الفرديّـة لكـلٍّ منهما.

إلاّ أنّ تـأخّر حصـول المـرأة علـى تعليمهـا وبعـض حقوقهـا الاجتماعيّـة، وبُعـدُها عـن بعـض التّجـارب الحياتيّـة تـرك أثـرًا سـلبيًّا علـى غِـنى نتاجهـا الإبـداعيّ بـالخبرات. ولـذلك يظهـر أدب المـرأة، غالبًـا، أقـلّ حظًّـا مـن أدب الرجـال مـن حيـث العمـق الفكـريّ والثـراء والتنـوّع؛ ويعـود السـبب إلى محدوديّـة خـبرة المـرأة، وافتقارهـا إلى الحيـاة الغنيّـة معرفيًّـا وثقافيًـا. تقـول إحـدى الكاتبـات السـعوديّات: " **اسـأل مبـدعًا .. أيمكـن أن نبـدع بـلا حيـاة خصـبة؟ إنّ هـذا النـزوع إلـى الخصـب، إلـى جماليـات الحيـاة المتفـردة هـو مـا يهـب تلـك الوقـدة؛ روحهـا التـي لا**

(١) لقد حرّم تعلّم المرأة القراءة، وأُلبس ذلك التحريم لبوس الدين، حتى لو تعلّق بقراءة القرآن الكريم. انظر: عبد الله الفَيفي، ***نقد القيم مقاربات تخطيطية لمنهاج علمي جديد***، (بيروت، دار الانتشار، ط١، ٢٠٠٦)، ٨٦- ٨٨.

(٢) انظر على سبيل المثال: سوسن ناجي،١٧٤.

(٣) انظر: عبد الله بن محمد الغذّامي، ***المرأة واللغة***، (بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ،ط٣، ٢٠٠٦)، ١٣٥.

تنطفئ ولهبها وضوءها وحضورها الفتي الذي لا يشيخ!! ثمّة شيء ننفثه في النص بعد أن تكون وهبتنا إياه الحياة، إذ هي القوّة التي تمنحك وتمنح النص قوة تقاوم أيّ عائق" (١).

فلماذا تكتب المرأة؟

تمتاز الكتابة عند المرأة بخصوصيّتها لأسباب، منها: طبيعة التركيب العضويّ والنفسيّ والعاطفيّ في الأُنثى، المختلفة في بعضها عن نظائرها في الرجل، إضافة إلى الظروف الاجتماعية والضغوط النفسيّة التي تتعرّض لها المرأة في فترات حياتها، والتي تلقى بظلالها على آرائها وأنماط تفكيرها. وهذا ما يجعل للكتابة النسائيّة دوافعها الخاصّة، علاوة على الدوافع الذاتيّة للإبداع بصفة عامة. من حيث إن المرأة كتبت في البدء بحثًا عن هُويّتها؛ ولاسيّما في ظل قلقها المتصل بكينونتها المستقلّة؛ ما جعل كتابتها متواشجة غالبًا بموضوع الذات والهُوِيّة(٢)، ذلك أنّ الكتابة أداة وجود للمرأة، تفعّل من خلالها وجود ذاتها الأُنثويّة(٣)، كما أنّها تسعى من خلالها إلى تحقيق مطالبها الاجتماعيّة(٤)، ولا سيّما أنّ قد ظلّ شعور الضعف والدونية مُلازمًا للمرأة حتى بعد تجاوز مرحلة الضعف؛ فصارت الكتابة لديها فعل " مقاومة " مستمرّة ؛ تُجابه من خلالها التجاهل والتهميش، اللذين تجدهما من مجتمعها أو تتوجسهما منه (٥). في الوقت الذي تبقى الكتابة للمرأة – في وظيفتها الطبيعيّة – تحريرًا لقدراتها الفكريّة، وانطلاقًا لتوسيع مداركها، وسبيلها لإقامة علاقة جماليّة مع الواقع(٦).

ولقد كان ولوج المرأة إلى عالم الكتابة محفوفًا بالصعوبات والعوائق، وكاد كثير منها يؤدّي بالكاتبة إلى الإحجام، أو الانسحاب من ميدان هذه التجربة. ولعل أوّل ما واجهته

---

(١) فاطمة الوهيبي، "***العوائق تبدو ضرورية لممارسة اللعبة*** ..!!"، مجلة "قوافل"، ع٣، (صفر ١٤١٥هـ ١٩٩٤م)، (نادي الرياض الأدبيّ)، ص ١٤٨– ١٥٠.

(٢) انظر: كارمن بستاني، "***الرّواية النّسويّة الفرنسيّة: رونيه نيري بطلة"التائهة***" "، ترجمة: محمد علي مقلد، مجلة "الفكر العربي المعاصر"، ع ٣٤، (ربيع ١٩٨٥)، (بيروت)، ص ١٢١ –١٢٧.

(٣) انظر: جميلة الطريطر، بحث: ***الهويّة الأُنثويّة من الحكي الشفويّ إلى الحكي الذاتيّ***، ضمن كتاب: ***محكي الأنا – محكي الحياة في الكتابة النسائيّة***، (المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧)، ٩.

(٤) انظر: هالة كمال، بحث: ***كتابة الذات وسياسة المقاومة***، ضمن كتاب: ***النّساء العربيّات في العشرينيّات: حضورًا وهُويّة***، (بيروت، تجمع الباحثات اللبنانيّات، ط١، ٢٠٠١)، ٢١٣.

(٥) انظر: م. ن، ٢١٣.

(٦) انظر: يمنى العيد، "***مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبيّ***"، "مجلة الطريق"، ع٤، (نيسان ١٩٧٥)، ص ١٤٢ – ١٥١.

الكاتبة من مجتمعها الذُّكوريّ مدى قبول قلمها من قرّاء اعتادوا على قراءة قلم الرجل فقط، فضلًا عن التساؤل عمّا إذا كانت الكتابة من حقوق النساء؟ يضاف إلى ذلك إساءة الرجل القارئ الظن والفهم لفنّيات الكتابة؛ حين يقع في إشكاليّة الفرق بين الواقع والمتخيّل، فيُنسب للكاتبة كلّ ما يقرؤه عن امرأة النّص[1]، لتكون ونصّها في موضع شبهة وشك وقذف! وإذا عانت الكاتبة في بداية مشوارها الإبداعيّ من إشكاليّة التلقي بقبول منجزها، فإنّها استمرّت في مواجهة إشكالات التلقي مع استمرار مشروعها الأدبيّ. ويبرز هذا من خلال أمرين:

الأوّل: النظرة الهامشيّة لمستوى كتابة المرأة، حيث ينظر بعض النقاد إلى المنجز الأدبيّ النسائيّ نظرة ضعف واستهانة. وتصدر أحكامهم عليه عن قيم اجتماعيّة متوارثة، لا عن قيم فنيّة إبداعيّة[2]؛ فكأنّما يحاكمون صاحبة النص بوصفها نصًّا أدبيًّا، لا النص نفسه بوصفه قيمة فنيّة! بل لقد نال الأدب النسائيّ التَّمْييز والإهمال في التاريخ الأدبيّ والنقديّ، وأعرض معظم النقاد عن دراسته، بسبب الذاكرة الذُّكوريّة المسيطرة على ذهنياتهم[3].

وتكمن الإشكاليّة الثانية في نقيض الأُولى، وذلك بإضفاء المجاملات على كتابات المرأة وغياب الموضوعيّة النقديّة؛ فيُنظر في النص الأُنثويّ إلى جنس المُؤلِّف، ويُرفع من قيمته الفنيّة الذي لا يستحقّها، ويُحظى بالإشادة والنشر والدعاية له بدرجةٍ لا يتناسب ومستواه الحقيقيّ[4]، ولا يقلّ هذا التلقي للإبداع النسائيّ سلبيّة وإساءة إليه عن سابقه.

وقد أسهم ظهور (النقد النسويّ) [5] في تغيير تلك النظرات إلى كتابة المرأة، وفي جَذب الأنظار إلى قضايا المرأة الإبداعيّة. وهو ما حقّق لكتابة المرأة حضورًا بارزًا واهتمامًا واضحًا على مدى السنوات الماضية، مُؤَكِّدًا ضرورة الاعتراف بها بوصفها أدبًا إنسانيًّا يُعالج

(١) انظر: يسرى مقدّم، ***مؤنث الرواية: الذات، الصورة، الكتابة***، (بيروت، دار الجديد،ط١، ٢٠٠٥)، ١٠.

(٢) انظر: أمل التميمي، ***السيرة الذاتيّة النسائيّة في الأدب العربي المعاصر***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥)، ٥٣-٥٤.

(٣) انظر: جابر عصفو، ***دفاعاً عن المرأة***، (القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د. ط، ٢٠٠٧)، ١٤٨-١٤٩.

(٤) انظر: سيد قطب، عبد المعطي صالح؛ عيسى سليم، ***في أدب المرأة***، (مصر، الشركة المصرية العالمية – لونجمان، ط١، ٢٠٠٠)، ٢٦.

(٥) انظر حول هذا: ميجان الرويلي، سعد البازعي، ***دليل الناقد الأدبي***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧)، ٣٢٩.

قضـايا الإنسـان والمجتمـع، كمـا يُعـالج قضـايا المـرأة الخاصّـة، وأنّهـا جـديرةٌ بالمزيـد مـن الدراسـات العلميّة والعناية النقديّة.

٧. المرأة والسرد:

تـرتبط المـرأة مـع الفـن القصصـيّ بعلاقـة وطيـدة، حـتى إن هنـاك مـن يـرى أنّ نشـأة الفنـون القصصـيّة كانـت علـى لسـان المـرأة، وأنّهـا مـن ابتكارهـا[١]. ذلـك لأنّ المـرأة أميـل في خطابهـا الشـفهيّ إلى الحكـي واسـتعمال اللغـة أكثـر مـن الرجـل؛ حيـث أثبتـت الدراسـات العلميّـة أن منـاطق الكـلام في دمـاغ المـرأة أكـبر مـن المنـاطق نفسـها عنـد الرجـل، كمـا تسـتخدم المـرأة كـلا الفصـين (الأيمـن والأيسـر) مـن الـدماغ أثنـاء التحـدّث، في حـين لا يسـتخدم الرجـل إلا الفـص الأيسـر مـن دماغـه للحـديث، وهـي ميـزة إضـافية للمـرأة[٢]. وتاريخيًّـا، تُعـدّ (شـهرزاد) مـن أقـدم الأسمـاء في مجـال السـرد في الـتراث العـربي. كمـا تقـول (فرجينيـا وولـف) عـن السـرد بأنّـه: "**منطقة نسائيّة منذ زمن بعيد**"[٣].

وقـد تـزامن ظهـور الفـن القصصـيّ – بتقاليـده الفنيّـة – مـع بدايـة تشـكّل الـوعي النسـويّ، وخـوض المـرأة عـالم الكتابـة؛ فكتبـت المـرأة في هـذا الجـنس الأدبيّ، الـذي عـبّر عـن تجليّـات الـذات والهُويّـة والمكبـوت لـديها[٤]؛ بـل إنّ تطـوّر الفـن القصصـيّ فنيًّـا، ولا سـيّما الروايـة قـد تنـامى جنبًـا إلى جنـب مـع تغـيّرات الواقـع الاجتمـاعيّ وتطـوّر وسـائل التعبـير عـن الـوعي

(١) انظر: خالد محمد غازي، ***القصة القصيرة في أدب المرأة السعوديّة***، (مصر، وكالة الصحافة العربيّة، د. ط، ٢٠٠٧)، ١٩.

(٢) انظر مثلاً ما يقرّره (سايمون بارون-كوهين Simon Baron-Cohen)، مدير مركز بحوث التَّوَحُّد، بجامعة كامبردج، في كتابه "***الاختلاف الأساس بين دماغ الرجل والمرأة***"، The Essential Difference: Men, Women and the Extreme Male Brain، على صفحة الإنترنت ذات الرابط:
http://www.doctorhugo.org/brain4.html

(٣) رضا الظاهر، ***غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النّساء***، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠١)، ١٢٥.

(٤) انظر: فاطمة فيصل العتيبي، ***السرديات النسوية في الرواية السعودية (رجاء عالم نموذجًا)***، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩)، ٢٩.

بالهُويّة[١]، لما تتطلّبه طبيعة السرد الفنيّة، من امتلاكٍ معرفيّ، وبحثٍ واقعيّ، وتعدّد أصوات، واختلافٍ في وجهات النظر. وذلك ما هيّأ هذا الفن- مع نضجه وبرهنته على قدرته على صياغة الواقع الاجتماعيّ وخطاب التغيير بصورة كبيرة[٢]- لأن يكون المساحة الرحبة والفُضلى لتعبير الكاتبة عن قضيتها الأبرز، وهي إثبات ذاتها وهُويّتها، وذلك مع بواكير خوضها مجال الكتابة. وهو ما نجده عند الكاتبة السعوديّة، إذ جاء أول ظهور إبداعيّ لها من خلال السرد، سابقة المرأةُ السّاردة المرأةَ الشاعرة بما يقرب ست سنوات تقريبًا، حيث صدرت أوّل رواية نسائيّة سعوديّة عام ١٩٥٨م، وهي رواية " ودعت آمالي" لـ (سميرة محمد خاشقجي)، فيما صدر أوّل ديوان شعريّ لشاعرة سعوديّة عام ١٩٦٣م ، وهو ديوان "الأوزان الباكية" لـ(ثريّا قابل)[٣]. وكذلك فإنّ نتاج المبدعة السعوديّة السرديّ أكثر من نتاجها الشعريّ؛ فقد بلغ نتاج المرأة السرديّ من عام ١٤١١هـ =١٩٩١م إلى عام ١٤٢٨هـ = ٢٠٠٧م مئة وثمانية وستين عملًا سرديًّا: (منها اثنتان وسبعون رواية، وست وثمانون مجموعة قصصيّة)، في مقابل تسعة وستين ديوانًا شعريًّا في المدة الزمنيّة نفسها[٤]. ويكشف تاريخ (١٩٥٨م) العمر الزمنيّ للسرد النسائيّ في المملكة العربيّة السعوديّة، الذي تجاوز حتى الآن نصف قرن. فيه استطاعت الكاتبة أن تتخطى عقبات الانطلاقة الأُولى، وتبدأ مشروعها الثقافيّ والإبداعيّ في ظل ظروف اجتماعيّة وثقافيّة غير مواتية، من أبرزها تهميش مكانتها في المجتمع، وتأخّر حصولها على التعليم ثلاثين عامًا من حصول الرجل عليه[٥]. كما أصبح السرد النسائيّ اليوم في المملكة يحظى بالعناية والانتشار، إذ بلغ نتاج المرأة الروائيّ عام (٢٠٠٦م) -على سبيل المثال- (٥٠%) من مجموع النتاج الروائيّ[٦]،

(١) انظر: عبدالله أبو هيف، ***الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربيّة***، (بيروت، رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٣)،١٠.

(٢) انظر: م. ن، ١١-١٢.

(٣) انظر: خالد الرفاعي، ***الرواية النسائيّة السعوديّة***، (الرياض، النّادي الأدبيّ، ط١، ٢٠٠٩)، ٤١.

(٤) انظر: خالد بن أحمد اليوسف، *" **الإنتاج الإبداعي الأدبي للمرأة في المملكة العربية السعودية: ببليوجرافية***"، مجلة "مكتبة الملك فهد الوطنية"، مج١٤، ع١،(المحرم – جمادى الآخرة ١٤٢٩هـ يناير – يوليو ٢٠٠٨م)، (مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض)، ص٢٩٦ – ٣١٩.

(٥) انظر: بكري شيخ أمين، ***الحركة الأدبيّة في المملكة العربية السعودية***، (بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٤)، ١٦٨-١٦٩.

(٦) انظر: سامي جريدي، ***الرواية النسائية السعودية: خطاب المرأة وتشكيل السرد***، (بيروت، مؤسسة الانتشار العربيّ، ط١، ٢٠٠٨)، ٢١.

ونـــال الســـرد النســـائيّ نصـــيبه الـــوافر مـــن النقـــد، فكُتـــب حولـــه الكثـــير مـــن الدراســـات والأطروحات العلميّة[1]،كان قدحها المُعَلَّى للرواية.

(١) من خلال بحثي إبّان إعداد هذه الدراسة عن الرسائل العلميّة التي تناولت السرد النسائيّ في المملكة، اطلعتُ على عددٍ كبيرٍ منها، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر: رندا الصبحي، ***الإبداع القصصيّ للأديبة السعوديّة في القصة القصيرة***، (مخطوطة رسالة ماجستير، قسم اللغة العربيّة، كلية التربية للبنات بمكة المكرمة، جامعة أم القرى، ١٤٢٤هـ). ملحة الحربي، ***الذاتيّة في الإبداع الروائي عند المرأة السعوديّة: الرؤية والتشكيل***، (مخطوطة رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب بالرياض، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، ١٤٢٥هـ). سامي الجمعان، سامي، ***تحولات الخطاب الروائيّ: الرواية السعوديّة النسائيّة أنموذجًا***، (مخطوطة رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٤٢٩هـ).

الفصل الأول

الوعي بالهُويّة الأُنثويّة، تشكّلاته وتجلّياته

أوّلًا – تشكّلات الوعي:

١. الأُنوثة والذكورة.

٢. الأُنوثة والقيم الاجتماعيّة.

ثانيًا – تجلّيات الوعي:

١. عتبات النص.

٢. الأصوات والشخصيات.

٣. الموضوعات.

أوّلًا – تشكّلات الوعي:

يختلف مستوى الوعي وتشكّلاته في المنتج السرديّ النسائيّ في المملكة؛ لاعتباراتٍ كثيرةٍ تتماس مع الخلفيّات الثقافيّة والاجتماعيّة للكاتبات، وتصورهنّ الفكريّ عن هُويّتهن، ودوافعهن المُتباينة حول الكتابة في هذا المسار. وتستدعي دراسة تشكّلات الوعي للهُويّة الأُنثويّة كشف هذا التباين من خلال اتجاهين، يُوضحان مستوى الوعي وسُبل ممارسته من جانب، ومدى نجاحه في تملّك الساردة مشروع هُويّةٍ مستقلّةٍ من جانبٍ آخر؛ فالاتجاه الأوّل: الأُنوثة والذكورة، والاتجاه الآخر: الأُنوثة والواقع الاجتماعيّ، ومن خلالهما نُجيب عن بعض التساؤلات التي تكشف عن وعي الكاتبة بهُويّتها وتأزّمها، من حيث كيفية عرض الكاتبة لقضية الأُنوثة في منجزها السرديّ، وأهدافها، ومفهومها عن الأُنوثة، وآليتها في تشكيل هُويّةٍ أُنثويةٍ مُستقلّةٍ، ومدى نجاحها أو إخفاقها في ذلك.

١. الأُنوثة والذكورة:

سعت الكاتبات من خلال تصوير الصراع بين الهُويّة الأُنثويّة والهُويّة الذُّكوريّة، من وجهة نظر بعضهنّ، إلى إبراز خصوصية الهُويّة الأُنثويّة من جانبٍ، وكشف حالة التأزّم التي تعيشها من جانبٍ آخر، ولا سيّما في وُلوج الكاتبة إلى عالم الأُنوثة المضطهد، والبحث عن هُويّة الأُنثى المستلبة، وإماطة اللثام عن نسقٍ اجتماعيٍّ ثقافيٍّ ذكوريٍّ، يقوم على موروثٍ اجتماعيٍّ يبجّل الرجل، ويقصي المرأة.

وقد اختلف تناول هذا الموروث ومعالجته في السرد النسائيّ. وتبرز العلاقة بين (الذكورة والأُنوثة) من خلال ثنائية (الحضور والغياب)، وترتبط أزمة الهُويّة الأُنثويّة في سياق ذلك بمحورين، هما الأكثر تناولًا في الأعمال السرديّة المدروسة:

أ. الهُويّة الأُنثويّ/ الوجود والقيمة:

ويتمثل هذا المحور في المدوّنة السرديّة النسائيّة في المملكة العربية السعودية في موضوعة الاحتفاء بـ(المولود الذكر) وتمنّيه، في مقابل الاستياء من (المولودة الأُنثى) وكراهيتها. وعلى هذا الأساس تتشكّل مكانة المرأة مُنذ طفولتها، وإحساسها الداخلي بالرفض من المجتمع الذُّكوريّ، سواء أكان من المجتمع القريب منها كالوالدين والأُسرة، أم من المجتمع الخارجي.

وسيأتي بيان هذا الموضوع من خلال ثلاثة نماذج سرديّة، هي: قصة قصيرة بعنوان " ألف.. ياء.. امرأة" لـ(هيام المفلح)[١]، ورواية " خاتم" لـ(رجاء عالم)[٢]، ورواية " جاهليّة" لـ(ليلى الجهني)[٣]؛ إذ تُجْمِع هذه النماذج على أنّ المولود الذكر هو صاحب الأفضلية والامتياز، في حين تَفْتَقد المولودة الأُنثى المكانة الرفيعة التي تُشْعِرُها بأهميّة وجودها ودورها في الحياة.

ففي قصة " ألف.. ياء.. امرأة" تتناول الكاتبة في مشاهد القصة الثلاثة عشر معاناة الأُنثى، وذلك عبر مراحلها العُمرية المختلفة، ابتداءً من المرحلة الأُولى لوجودها بصفة الطفلة الوليدة، تلي ذلك الصبيّة، فالفتاة اليانعة، فالناضجة، فالزوجة والموظّفة، ثم الأُمّ، وأخيرًا الجدّة، وهو ما يمكن أن نُطلق عليها بـ(دورة حياة المرأة). وتقوم المعالجة على كشف النسق الاجتماعيّ الذي يُهيمن عليه الرجل، من خلال البوح عن مظاهر عدة توضّح مكانة المرأة وقيمتها الأقل من قيمة الرجل كما تراها الكاتبة، وذلك من خلال ربطها بالشيئيّة، وإقصائها واستلاب حقوقها وتهميش مكانتها، تقول البطلة مُتحدثةً عن نفسها:

" حين ولدتني أُمي ..

أخبرتها الوجوه المُقطّبة حولها أنها ولدت "شيئًا " غير مرغوب فيه..

وحين وعيت ما حولي ..

اكتشفتُ أنني مجرد "شيء " مختلف ! "[٤].

ثم تمضي في وصف الفرق بين الهُويّتين، واعيةً تهميشَ حاجاتها، بوصفها حاجات (أُنثى)، تقول:

"عندما أصرخ أنا لأجل رغبة أحتاجها .. لا تتحقق.

وعندما يصرخ أخي لأجل رغبة اشتهاها.. تُهْرع كل الدنيا لتحقيقها!" [٥].

وتقف البطلة بعد ذلك على مظهر السُّلطة الذُّكوريّة على المرأة، بصرف النظر عن مراحل العمر وصلات القرابة، تقول:

---

(١) للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير)***، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩)، ٨٢١.

(٢) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث***، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠١)، ٩: ٥٩.

(٣) للتعريف بالكاتبة، انظر: م. ن، ٩: ١٤٨.

(٤) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، (القاهرة، الدار المصريّة اللبنانيّة، ط١، ١٩٩٩)، ٩.

(٥) م. ن، ٩.

"بيني وبينه..

تعاركنا .. تجادلنا..

أنا أُختك الكبرى.

لكنكِ بنت.. وأنا الولد؟

في صوته ثقة سائسٍ متمرس، ورث القدرة على لجم أي فرسٍ توهمت – لبرهة – أنها.. حُرة جامحة..

وأنها.. تقوى الانطلاق خارج حدود مربط أُمها.

وأنها.. تستطيع الإفلات من اللجام الحديدي الذي يتدلى من يد أصغر السُّيَّاس!"(١).

كما تُقدّم صورة أُخرى لتهميش منجز المرأة في مقابل تمني الإنجاز للرجل في قولها:

" ... بين يديّ تتراقص " ورقة بيضاء" مطرزة بسهر الليالي، وإرهاق السنين.

مصّت أُمي شفتيها بحسرة:

ليت هذا النجاح لأخيك؟

اختلطت الحروف.. وذابت..

سالت من الورقة دمعات سوداء..."(٢).

وتشبّه البطلةُ المرأةَ بالأثاث المنزليّ، فكأنها سلعةٌ يُسوّق لها عند مرحلة النضج. وهذا امتدادٌ لربط الأُنوثة بالشيئيّة الذي جاء في مطلع القصة، تقول: ***"كما يلمّع أثاث البيت*** **من آنٍ لآخر، كانت أُمي تلمعني – بإتقان – في أيامٍ محددة.**

تأتي وفود نسائية:

تُحملق في تضاريسي..

تقيس طولي وعرضي..

تحفظ وقع خطواتي..

تشُمّ رائحتي..

تَعدّ أنفاسي..

وتتيه في ثنايا شعري..

..ثم ترحل!" (٣).

---

(١) م. ن، ١٠.

(٢) م. ن، ١٠.

(٣) م. ن، ١٢.

وتظل البطلة تسرد معاناتها، ولا سيّما في مرحلة الزواج، عندما تصوّر القيود المُحاطة بها في قولها: "**كل الأشياء من حولي تحاصرني ..**

تمحو معالم خارطتي ..

وتُغيّر مشارف حدودي ..

وتعلن ..

أن جهاتي الأربع :

شرقية ..

شرقية ..

شرقية ..

شرقية!"(١)

وكذا تصوّر الاستلاب ومصادرة رأيها عندما تقول:

" **أود رؤيته..**

حتى لو لم يطلب هو رؤيتي..

" يا للعار.. اسكتي يا بنت.. لن تريه إلا في ليلة الزفاف!".

والحريق الذي يستعر في صدري.. وأحلام العمر.. وشلالات العواطف.. وأسراري الصغيرة..

أأحمل كل ذلك معي إلى تلك الليلة، لأعطيه لرجلٍ بلا ملامح؟! "كلنا تزوجنا هكذا..

أغمضي عينيك.. وكفى!"(٢).

وتتساءل : "**هل سأضطر إلى إبقاء عينيَّ مغمضتين.. مدى الحياة؟!**" (٣).

في حين تستمر هي في سرد ضغوط الزواج عليها، حيث تأتي مرحلة الإنجاب بعد ذلك، لنقرأ المقطع الآتي:

"**ابتلعتُ عناقيد دمعي.. حبةً.. حبة!**

غربل صدري برصاصات كلماته القاتلة.. وفتّت أُنوثتي في رحى إنذاراته:

– " **إذا لم تحملي هذا الشهر.. سأتزوج!**"..." (٤).

(١) م. ن، ١٢ – ١٣ .

(٢) م. ن، ١٣.

(٣) م. ن، ١٤.

(٤) م.ن ، ١٤.

وقد واجهت بطلة القصة الاستلاب الماديّ أيضًا؛ عندما تطرّقت إلى مصادرة الرجل مُرتّب المرأة في أحد المقاطع، لكن البطلة لم تَخْضع لهذه المصادرة، تقول:

"تسابق العقل في إعداد فواتيره المستحقة، وغير المستحقة.. ومنافذ الإنفاق الأثيرة فتحت أشداقها في انتظار طعم لقمتي الأُولى.

– "أعطيني راتبك.. أنا سأنفق عليك وعلى البيت".

تتساوى المذلّة حين أمد يدي له لآخذ مصروفي الشخصي من راتبه، أو من راتبي. لذلك.. قدّمت استقالتي!"[1].

وفي المقطع الحادي عشر من القصة نفسها، تأتي صورة المرأة المُنجبة للولد، وصورة الاحتفاء به، تقول البطلة الساردة:

" زقزق – ولدي – في صحراء بيتي...

شهادات التقدير، وأوسمة الرضا، وبطاقات الحب، تقاطرت عليّ تهنئني على هذا الإنجاز الرائع..

أحاطوني برعاية ذوّبت جزءًا من إحساسي بالهامشية.. قوائم الطعام حافلة "بما يفيد الولد".. والنصائح عامرة "بما يفيد الولد".. والمال يبذل بسخاء "لما فيه مصلحة الولد". تمنيت أن ألد– كل يوم – ولدًا.." [2]

ثمّ تختم قصتها كما بدأتها، ولكن مع صورة جديدة للمرأة، هي المرأة الأُم، وتصوير مَقْدَم ابنتها، تقول: **" حين ولدتُ ابنتي ..**

أخبرتني الوجوه المقطبة حولي أنني ولدتُ " شيئاً " غير مرغوب فيه.

وحين تعي ابنتي ما حولها .. آمل ..

أن لا تكتشف أنها مجرد " شيء " مختلف!"[3].

وتشابه استهلال القصة وخاتمتها فيه نوعٌ من الاتساق الدلاليّ[4]، وهو ما يجعل التشابه في نَواحٍ مختلفة، وليس مقصورًا على التشابه اللفظيّ. فمع اختلاف الأمكنة والأزمنة، تتكرر الفكرة نفسها التي سادت في جيل الأم لتمتد إلى جيل الابنة، وقد تستمر إلى أجيالٍ

(١) م.ن ، ١٤ – ١٥.

(٢) م. ن، ١٦.

(٣) م. ن، ١٧ .

(٤) انظر: وجدان الصائغ، ***شهرزاد وغواية السرد: قراءة في القصة والرواية الأُنثويّة***، (لبنان، الدار العربيّة للعلوم، ط١، ٢٠٠٨)، ٦١.

لاحقة؛ ما يثبت لنا أن النظرة الدونيّة إلى المرأة هي نتاج نسقٍ اجتماعيٍّ، وثقافة مجتمعٍ ذكوريٍّ لهما سلطة قوية على المجتمع كافة على تعاقب الأجيال.

وأمام هذه السُّلطة فإن الكاتبة تصوّر بطلتها عاجزة عن امتلاك هُويّةٍ مُستقلة؛ فهي تصرّح برفضها الداخليّ أو عدم رضاها، دون أيّة ردة فعلٍ تمرديّة على مستوى السلوك، إلاّ إذا استثنينا موقفها تجاه حصول زوجها على مرتّبها، فقد استقالت من عملها رفضًا لفعل الابتزاز، وإن عُدّ هذا الرفض فعلًا انسحابيًا لا تصادميًا.

إن البطلة في هذه القصة هُويّةٌ تابعةٌ وخاضعة للذهنيّة الذُّكوريّة، الكامنة حتى في شخصية أُمها، كما في مقطع تلميعها كتلميع الأثاث، وهي في جُلّ مقاطع القصة تابعةٌ أيضًا للسُّلطة الذُّكوريّة الماثلة في زوجها ومجتمعها.

لقد قدّمت الكاتبة صورةً انهزاميّةً واقعية للمرأة، مركّزةً على النسق الثقافيّ والاجتماعيّ السائد الذي يرى المرأة كائنًا أقلّ قيمةً من الرجل، ذات مكانة دون مكانته. كما وظّفتْ التشكيل البصري لكتابة النص- من خلال توزيع الأسطر، كما في قصيدة التفعيلة، أو تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي- لتسجيل دلالة الصوت، وإبراز الأداء الشفهي[1]، كما في تكرارها كلمة (شرقية)[2]، على سبيل المثال. هذا إلى جانب توظيف علامات الترقيم، كالنقط والتعجب والاستفهام، بما تحمله هذه العلامات من دلالات على التوتر والقلق. ومن خلال علاقة التأزم عندها بفضاء القصة الكتابي.

وفي رواية " خاتم "، تجعل (رجاء عالم) من شخصية " خاتم " المحور الرئيس المحرّك لأحداث الرواية وفضائها السرديّ، فخاتم هي آخر مواليد الشيخ (نصيب)، حيث جاءت بعد خمس ولادات توائم (ذكر وأُنثى)، يموت الذكور ويبقى الإناث، لقد كانت ولادتها مترقبةً من الجميع، وتحمل الكثير من التمني بمولودٍ ذكر، لكن ولادتها خيّبت أمل الشيخ، وأثارت الدهشة، فهي من ولادة مفردة، خلافًا عن الولادات المثاني السابقة، ولا جنسًا ثابتًا للمولود؛ إذ يتلبّس الغموض ولادة (خاتم) منذ الفصول الأُولى للرواية، ولا سيّما بعد مأساة الشيخ (نصيب) في موت الذكور من أبنائه، وانقطاع نسله الذُّكوريّ الذي يُعدّ الدعامة الأساس لحفظ النظام الأُسريّ القبليّ "الحافظ لشجرة الاسم"، تقول الساردة:

(١) انظر: محمد الصفراني، ***التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث***، (الرياض، النادي الأدبيّ، ط١، ٢٠٠٨)، ١٨٠.

(٢) انظر: هيام المفلح، ١٣.

"**ضفيرتا سكينة من خيوط المسك ناصعة البياض من الجذر لنهاية الأطراف، قالوا: إنّ ذلك البياض هو حرقتها من خطف الموت لخمسةٍ من أولادها، وفي كل بطنٍ كانت تحمل بذكر وأنثى، حتى تمام الخمس التوائم**[1]**، وكلّما بلغ لها تؤام اجتاحت مكة حرب أو وباء وأخذت الذكر وتركت الأُنثى، حتى صار الذكور كية عزرائيل في قلب الشيخ نصيب...**"[2].

كما أن ولادة (خاتم) كانت بعيدةً عن أعين القابلات، فلا يعلم من سياق الرواية أخاتم ذكر أم أُنثى؟ أم هي خُنثى؟!، حيث لا تصرّح الكاتبة بجنس المولود، على الرغم من غلبة الهُويّة الأُنثويّة على جنس (خاتم) من خلال استخدام صفات الأُنثى، واللغة المُؤنّثة. غير أن (خاتم) جمعت في تصرفاتها بين الذكورة والأُنوثة، فهي في خارج المنزل ذكرٌ يرتدي ثياب الصبية، ويشارك في المناسبات، ويداوم على حضور حلقة الشيخ (مستور) في الحرم المكيّ، في حين أنها أُنثى في داخل المنزل، حيث تلبس لباس الإناث، وتمثّل اهتماماتهن وتصرفاتهن. فكأن الحضور والظهور أمام الملأ للهُويّة الذُّكوريّة، أمّا الغياب والاختفاء والبُعد عن أعين الآخرين فمن نصيب الهُويّة الأُنثويّة. على أن هذه الازدواجيّة في هُويّة (خاتم) والحركية المُتعددة قد أسهمت في سبر أغوار العالم الأُنثويّ، مُبْرزةً إقصاء هذا العالم وتهميشه، في الوقت التي صوّرت العالم الذُّكوريّ بحضوره وسطوته، كاشفةً عن البون الشاسع بين العالمين.

ومنذ أن بدأت (خاتم) تعي حياتها المزدوجة وحياة من حولها، وهي تعلن تمردها على أُنوثتها من جانب، وتطرح أسئلةً ذات صلةٍ بالهُويّتين الذُّكوريّة والأُنثويّة من جانبٍ آخر، ولا سيّما ما يتعلق بالجسد، وذلك بعد دخولها عالم الموسيقى والعزف على العود مع (زرياب)، تقول الرواية:

" **أدمنت الدار عزف خاتم للعود، مالت البنت الولد للصمت، دخلت في قطيعة مع صوتها، مع جسدها، مع ظاهر لغة الصوت والجسد، صارت تفتّش عن صوت أو ثوب أعمق من هذا الصوت والجسد القابلين للتحريف بثياب أُنثى أو ذكر...**" [3].

(١) كذا، والصواب: الخمسة التوائم.

(٢) رجاء عالم، ***خاتم***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧)، ٢٥.

(٣) م. ن، ١٢٦.

فالكاتبة في روايتها تبحث عن قيمة الإنسان بعيدًا عن التصنيف، ولا يقف الأمر عند حدّ البحث عن هُويّة (غير قابلةٍ للتحريف!)، بل يصل إلى مرحلة القلق على الهُويّة ومكتسباتها، وهي حالة تضادٍ نفسيّةٍ عميقةٍ، تقول الساردة واصفةً حال (خاتم):

"**وفي ليالٍ كانت تقضي ساهرةً تأمر جسدها بالتمسك كليًّا بصفة الأُنثى، تأمره بخلع كل ذاكرة الذكورة وتبعاتها، تغوص في تلك الرغبة ثم لا تلبث أن تطفو بذعر: ماذا لو فقدت الطريق للذكر كلية؟ حينها لا يعود من بابٍ ينفتح لها على الطريق وما يخبئه من مفاجآت ومنحدرات وتحف الدحديرة. ذعر يتحول لكابوس من فقدان تلك السلطة التي تلبسها في ثوب الذكر، وتطلقها مثل طاووس على دروب الجبل، قوة لا يُستهان بها في ذلك الثوب تُخوّلها أن تفتح ما شاءت من الأجساد وتطوي، قوة أدمنتها وصار خلعها مثل إخصاء نهائي ولا رجعة فيه، لقدرتها على الوجود بحُريّة**"[1].

حيث تخاف (خاتم) من فقدان ثوب الذكورة، وما يمنحها هذا الثوب من الحرية، ولا سيّما الحركية منها. وفي حوار مع الشيخة (تحفة) شيخة الدحديرة، تقول خاتم:

"**جسد المرأة غياب يطلب أكثر مياهنا سريّة، غياب يرتوي ليخلق الجنين، وما في جسدي غياب، ألا تشعرين به يا أمّنا الغولة؟ كله حضور...**" [2].

وتقول أيضًا: "**أشعر بجسدي موصد، لكأنه غير مخلوق ليفتح ويحمل، كمن يحتاج لوسيط للحمل عنه، أتظنين لهذا ألجأ للعود؟...**"[3]، حيث يصاحب الخوف من فقدان الهُويّة الذُّكوريّة قلقٌ من الهُويّة الأُنثويّة وما تحمله من انغلاقٍ وقيود.

في حين تقع في صعوبة الاختيار بين الجسدين أو الهُويّتين، ولا سيّما أنه اختيارٌ جبري:

" **في غمضة عين سيتحتم على أبي الاختيار لي بين جسدين. أتظن لي في هذا الجسد خيار؟ أم كل الخيار للشيخ نصيب؟ هو ولّي هذا الجسد أم أنت الولّي؟ من سيقرر إرسائي لذكر أو لأُنثى؟ ومتى؟... لماذا يأخذ هذا الجسد يرتعد بخوف، لِمَ أشعر به وفجأة يلهث كمن على هاوية لتعجيل الاختيار؟..**"[4].

(١) م. ن، ١٧٦.

(٢) م. ن، ٢٠٠-٢٠١.

(٣) م. ن، ٢٠١.

(٤) م. ن، ٢٣٤.

إنّ مثل هذه التساؤلات التي تُطلقها البطلة (خاتم) انعكاسٌ لعملية بحثها عن هُويّة، وهو الأساس لخطاب الكاتبة في هذا العمل، وذلك في ظل سُلطةٍ اجتماعيّةٍ أبويّة، يحكم عليها بالوصاية، فالخيارات كلّها أمام الشيخ (نصيب)، وهو من يقرر مصيرها.

وتستمر حياة (خاتم) المزدوجة حتى تصل أحداث الرواية إلى انعطافةٍ مهمّةٍ في حياة (خاتم) وأُسرتها، والمكان التي تدور فيه الأحداث (مكة) إبّان العهد الهاشميّ، حيث تندلع الفتنة ثم الحرب بين جيش الأمير غالب وحامية الأمير أحمد، فيُهزم الأمير غالب، ويصدر قرار قتل جميع الذكور، فيُحكم على (خاتم) بالأُنوثة، وعدم مغادرة المنزل، حيث أصبحت الهُويّة الأُنثويّة سبيلًا للنّجاة، وغُيّبت الهُويّة الذُّكوريّة بالكامل، تقول الرواية: " **طوال أيام الفتنة حُكِم على خاتم أن لا تغادر ثياب الأُنثى، حرص الشيخ نصيب فأوقد أفران الولائم في فنائه، وأحرق كل ثياب الذكر** ..."[1]، وظلّت (سكينة) أم خاتم والشيخ (نصيب) في قلقٍ على مصير خاتم : " **أي طرف فيها سيخون ويُفشي سره؟**"[2]، بل كان (هلال) وهو ابن أحد المهاجرين القاطنين في دهاليز بيت الشيخ (نصيب) قَلِقًا عليها أيضًا، " **فقلبه ظل مُعلقًا في الأعلى، حيث معضلة الأُنثى التي قد تطلع في أية لحظةٍ بثياب رجل...**" [3]، وقد وقع ما خُشي منه، حيث اكُتشف أمر (خاتم)، فتهاوت أيدي الجند عليها تجرّدها من ثيابها بعد معرفة هُويّتها الذُّكوريّة؛ إذ " **ظلّتْ دهشة الخديعة محفورةً على وجه هلال في موته، محفورةً في عيون الأخوات والجواري وتلك المتلصصة من وراء الرواشن، كلها جاحظة لما بين ساقيّ خاتم المُلقى على الطريق عار مكشوفًا للرواشن والعيون وشهوة الحكايا...**" [4] .

بهذه الخاتمة المفتوحة، والمفارقة بين هُويّة خاتم الأُنثويّة والذُّكوريّة، حيث وُلدت وعاشت بصفة أُنثى، وقُتلت بصفة ذكر، تنتهي حياة (خاتم) التي تقودنا إلى سؤال البداية نفسه مرةً أُخرى: هل خاتم أُنثى أم ذكر؟.

ويقدّم أحد النقاد تفسيرًا حول هُويّة (خاتم) المزدوجة في قراءةٍ نقديّةٍ له حول الرواية، حيث يذكر أنه قد يكون جانًّا تلبّس جسد (خاتم)، ولا سيّما في لحظة حياته الأخيرة، فالكل كان خائفًا ويترقب، حيث سَمَع الجميع صرخة مرعبة " يلعنك"، وهذا ما شاهده

(١) م. ن، ٢٤٩.

(٢) م. ن، ٢٤٩.

(٣) م. ن، ٢٥٢.

(٤) م. ن، ٢٥٤.

الشيخ (نصيب) عندما صُفِقَ الباب بآخر الدهليز، ورأى حفرةً بحجم رأس تبقر جوف الباب، ورأى خيالاً كان منقوشًا هناك وزال. هذا تفسيره الأوّل. أمّا تفسيره الآخر فهو أنّ شخصية (خاتم) هي شخصية ذَكَرٍ مُنذ ولادتها، وأنّه رُبما جعله والداه في لباس أُنثى خوفًا عليه من الموت، وهي من الأفكار المُستقاة من الأساطير(١).

إن عملية تحديد جنس (خاتم) ليست بذات أهميّة للمتلقي، وليست الرواية تقريرًا عن حادثة واقعيّة لنفتّش عن سرّ هذا الازدواج، أهو طبيعيّ أم وراءه علّة غيبيّة؛ وإنما متلقي هذه الرواية أمام نصٍّ رمزيّ، اتخذته الكاتبة لطرح سؤالها الإشكاليّ حول الذكورة والأُنوثة، وهذا هو الهدف الجوهري والغاية المرجوة من ازدواجيّة الهُويّة في شخصية خاتم. ذلك أنّ شخصية (خاتم) الخُنثى أو المزدوجة تحدد ازدواجيّة العلاقة بين الذكورة والأُنوثة داخل وعي المرأة وجسدها، وكذا داخل مجتمعها، ومن ثَمّ فإنّ الكاتبة تبحث عن الهُويّة والقيمة. ولما كان الأمر كذلك، فسيلحظ القارئ أنّ (خاتم) تعيش في الأعلى إذا كانت ذكرًا، وفي الأدنى عندما تكون أُنثى، تدرس في حلقة الشيخ (مستور) في الحرم، وتتحرك بحرية في حالة الذكورة، فيما تلبس البرقع وتنزل الدحديرة مع النساء في حالة الأُنوثة، تقول خاتم:

" ألا تعتقد أن ما يفعله أبي يستحق الانتقاد؟ انظر لبنات البيوت بما فيها بيتنا، ولا بنت منهنّ تظهر للطريق بدون قُنْعتها، وجه البنت لا يظهر للغريب، بينما أجالس رجال أبي، وأطلع في خرجاته، وأهبط كل صباحٍ لحلقة الشيخ مستور بالحرم..." (٢).

فالكاتبة تبحث عن قيمة الإنسان بعيدًا عن قلق الهُويّة أو ضياعها، فلا فرق إن كانت (خاتم) ذكرًا أم أنثى. حيث تسارع زرياب – إحدى نساء الرواية – مُؤكدةً بقولها:

"**بنت في ثوب ولد، خاتم إنسان، ومثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده، نقلوه لجسدٍ لا هو بالذكر ولا بالأُنثى. في الأفراح والولائم أُنثى، وفي الصلوات ذكر، أي لغة يمكن لجسد هذا الإنسان أن يتكلم؟... لم تعرف كيف تشرح تلك الحيرة في جسد خاتم، هذا الضياع عن الجسد ولغته، جسد محبوس في لغتين... لغة الأُنثى للغة الذكر حسب مناسباتهم، صار للشك في الوجهين، لا هو يستريح للأُنثى ولا للذكر**"(٣).

---

(١) انظر: حسين المناصرة، ***ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية***، (بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨)، ١٦٥ – ١٦٦.

(٢) عالم، ٥٩.

(٣) م. ن ، ١٤٠.

إنّها سلطة الثقافة التي حكمت على (خاتم) الذكر بالحرية والقوة والتعلّم والظهور، بل ومقاومة الظلم، في حين حكمت على (خاتم) الأُنثى بخلاف ذلك، حيث يحيطها سياجٌ ذكوريٌّ لا يقبل الخروج من خلاله إلا بالقدر الذي يسمح به هذا السياج. ولا تظهر هذه السُّلطة الثقافية الذُّكوريّة في الرواية من خلال الازدواجيّة في شخصية (خاتم) فحسب، بل أيضًا من خلال شخصية الشيخ (نصيب)، الذي كان ضحية تلك الثقافة؛ فكان ما ينفك يبحث عن (ذَكَر) يحفظ نسل الأُسرة، ويكون له سندًا، حتى من خلال ربيبه (سند)، وذكورة (خاتم)- المشكوك فيها- إذ ليس للأُنوثة لديه أيّة قيمةٍ تُذكر، وإن كانت له من البنات خمس.

ولقد وظّفت الكاتبة بعض التقنيات الفنيّة والتعبيريّة لدعم فكرتها المُناهضة للسُّلطة الذُّكوريّة المستبدّة بالأُنوثة بوصفها هُويّة وكينونة. فمن ذلك ازدواجيّة الهُويّة في جسدٍ واحد. وفي هذا نوعٌ من الرفض لمبدأ تفضيل الذكورة على الأُنوثة؛ إذ عندما تُمَارِس (خاتم) الجانب الأُنثويّ المُقابل من شخصيتها الذُّكوريّة، فهي تهدم النموذج الذُّكوريّ صنيع الثقافة من جانبٍ[1]، وتُثْبت من جانبٍ آخر مقدرة (خاتم) على العيش بنموذجين متقابلين (الذُّكوريّ والأُنثويّ) معًا. كما أنّ موت الأجنّة الذكور، أشقاء (خاتم)، ثم مجيء نهاية الرواية على تلك الشاكلة، التي يُمكن تسميتها بنهاية الذكورة في الرواية- حينما أصبحت الأُنوثة معادلة للنجاة من الموت، وذلك بارتداء (خاتم) لباس الأُنثى لتتّقي بطش الجنود- هما حدثان يعبّران عن رغبةٍ نسويّةٍ في تأنيث الحياة، والانتصار للأُنثى.

وبهذا وقفت الكاتبة من أزمة الهُويّة الأُنثويّة موقفًا إيجابيًّا، غير تصادمي، إذ اتسم خطابها بالتقدير للذات الأُنثويّة وقيمتها الاجتماعيّة، وجاءت لغتها منتصرة لمكانة المرأة، باحثة لها عن هُويّة مستحقّة، صامدة أمام الخطاب الثقافيّ الذُّكوريّ.

كما أن رسم شخصياتها النسائيّة جاء عن وعيٍ فنّيّ؛ إذ قدّمت شخصياتٍ جاذبة وفاعلة، وابتعدت في الوقت نفسه عن نموذج المرأة الضعيف والمُحايد، في رغبةٍ منها لتغيير الصورة النمطيّة عن المرأة[2]. وهذا يتضح كذلك من اختيارها لاسم بطلة الرواية (خاتم)[3]

(١) انظر: فاطمة العتيبي، ***السرديات النسوية في الرواية السعودية***، ٣٥، ١٣١ – ١٣٣.

(٢) انظر: م. ن، ٣٢، ١٣٠.

(٣) انظر: رجاء عالم، ٢٦.

الذي يخلو من علامة التأنيث؛ كأنما لتقول إن تذكير الاسم وتأنيثه ليسا المحك لتحديد قيمة الإنسان ومكانته. وقد يوحي اسم (خاتم) كذلك إلى دلالة لغويّة أُخرى هي (الخاتمة) أو (الختم)، أيّ الخاتمة والإقرار للمرأة؛ فتُشير بذلك إلى نهاية مرحلة الذكورة، وبداية المرحلة النسويّة.

ولما انتهجت الكاتبة في أسلوبها استعارة التراث والأساطير، واعتمدت على الخطاب بضمير الغائب؛ فإن ذلك لا يخلو من مسعى ضمني إلى أن يكون خطابها مقبولًا في مجتمعها الذكوريّ، ولإيصال رسالتها الدفاعية عن هُويّتها وهُويّة بنات جنسها من غير تصادمٍ ثقافيّ. وهي رسالة تجلّت في الرواية حتى من خلال الظاهرة اللونيّة فيها، بدءًا من وصف لون (خاتم) بعد ولادتها مباشرة، ثم وصف لباسها الذُّكوريّ والأُنثويّ[1]، وكلاهما وصفٌ يقوم على التضاديّة، ولا سيّما بين البياض لون الذكورة، والسواد لون الأُنوثة[2].

وفي رواية "جاهليّة" لـ(ليلى الجهني)، تعرض الكاتبة قضية الأُنثى – من وجهة نظرها الخاصّة – عبر قنواتٍ متعددةٍ تصبُّ جميعها في مصبٍّ واحدٍ، ألا وهو: أزمة الأُنوثة بوصفها هُويّة؛ فـ(لين) بطلة الرواية، الواعية لمعاناتها تقع في صِدَامٍ مع سلطتين داخليتين، وسلطةٍ ثالثةٍ خارجيّة. فالسلطتان الداخليتان تتمثلان في: سلطةٍ ذكوريّةٍ خالصةٍ، هي سلطة الأخ (هاشم)، والسلطة الأُخرى سلطةٌ أُنثويّةُ الظاهر ذكوريّةُ الباطن، هي سلطة الأُمّ. وتتمثل السلطة الخارجيّة في المجتمع. ومن خلال هذه السلطات تقف (لين) في مواجهةٍ أُحاديّةٍ للثقافة الذُّكوريّة السائدة من حيث الإعلاء من قيمة الرجل، والتقليل من شأن المرأة، فتعيش بذلك سياسة التفرقة بينها وبين أخيها من حيث المكانة والقيمة، وما ترتب عليها من اعتبارات أُخرى في هذا السياق.

وتبدأ فصول الرواية عندما أقامت (لين) علاقة حُبٍّ مع (مالك)، وسعت إلى أن تُتوّج بالزواج، لكنّ تفشي سر هذه العلاقة حال دون تحقيق المُراد؛ بل أوقعها في مأزق الأُنوثة المزدوج بشكلٍ مباشرٍ وصريحٍ، المتمثّل في قول الساردة: " **وقد أدركت منذ غادرت مالكًا، أن عليها – إن مضت في طريق الحب الوعر – أن تدفع الثمن مرتين: مرة لأنها هتكت الستر، ومرة لأنها امرأة**"[3]. وقبل ذلك كله، كانت بطلة الرواية تدرك أنّها أقرب للشيئيّة عندما

(١) انظر: م. ن، ٥٢.

(٢) انظر: ، مريم إبراهيم غبّان، ***اللون في الرواية السعودية***، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩)، ١٣٨ وما بعدها.

(٣) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، (بيروت، دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٨)، ٦٦.

قالت بلسانها: " **كنتُ شيئًا في ذلك البيت، ولم أكن روحًا**"[1]، واستوجب الأمر في نظر سلطة الأخ أن تحُل اللعنة عليها وعلى جنس النساء كله، عندما قال: " **الله يلعنها... الله يلعن جنسها كلّه..**" [2]،كما كان يتمنى" **لو أن أمه خنقتها وهي تلدها، لو أنها ماتت... لو أن الله قال: اقتلوهن**"[3].

أمّا شخصية (أم لين) التي تُمثّل السُّلطة الثانية داخل الأُسرة؛ فقد كانت سلطةً فكريّةً ونفسيّةً أكثر منها ماديّةً محسوسة، حيث كانت تعيش تحت قناعةٍ ذاتيّةٍ بثقافةٍ مجتمعيّةٍ ترى أفضليّة الذكورة على الأُنوثة، تقول الساردة عنها:

" **بكت قبل ذلك ليالي طويلة، وهي تسأل زوجها:**

– ألن يعطيني الله ولدًا؟ أريد عزوة، لا أريد أن أموت بين أيدٍ غريبة. أريد ولدًا يرعاني في مرضي وعجزي .. لين ليست لنا." [4]

فكأنّ الولد الذكر هو مصدر أمانٍ للمرأة الأُم، تحديدًا في حياتها المستقبليّة، لكنّ هذه الفكرة كثيرًا ما أزعجت (لين) البنت التي لامت أُمّها عليها، كما تصف الساردة ذلك:

" **الوقت قد فات. كفّت عن لومها، بيد أنها عجزت عن الغفران، لأنها اعتقدت دائمًا أن الأبناء هبة الله، وأن الأبناء لا يختارون أن يكونوا إناثاً وذكورًا. ربما لأنها وعت في وقتٍ مبكر أنها أفضل منه، لكن أُنوثتها كانت ذنباً لا يغتفر**" [5]. فوعي (لين) بأفضليتها على أخيها (هاشم) من الجانب الثقافيّ والفكريّ؛ لم يُنْجِحْ مقاومتها للهيمنة الذهنيّة الذُّكوريّة، ولا سيّما في مجتمعٍ لا يطلب إلا الذكر حتى من أُمها الأُنثى. ولم تكتفِ الأُم بابنٍ يُمثّل مصدر الأمان والسند فحسب، بل امتد أيضًا ليصل إلى حدّ شرعيّة البنت بوصفها أُنثى كينونةً وهُويّةً، نجد ذلك في المقطع الآتي:

"**كانت سلمى، فصارت أُم هاشم، انقطعت ألسنة لمزت غيبتها ونعتتها بـ"مسكينة"، صار لديها من تحلف بحياته وقربه وبعده وغيابه وحضوره... اكتسب وجودها شرعيته أخيرًا، ولم تعد تحفل بأن تحمل من**

(١) م. ن، ٨٦.

(٢) م. ن، ١٩.

(٣) م. ن، ١٧.

(٤) م. ن، ٨٩.

(٥) م. ن، ٩٢.

جديد...وتظنها اكتفت بهاشمها"[1]. ثم تفرض الأُم ثقافة السُلطة الذُكوريّة على ابنتها الأُنثى، حيث تظهر صورة الأُم التسلطيّة، عندما تقول للين بعد إنجابها له: " **قبّلي رأس سندك**"[2].

لقد عاشت (لين) حالةً ازدواجيّةً بين صراعها الداخليّ حول الاعتقادات الاجتماعيّة المغلُوطة، التي ترفضها عن مكانة المرأة وقيمة الرجل، وبين واقعها الذي يحتضن هذه المعتقدات ويفرضها عليها، ولا سيّما في ظل سلبيّة الأب الذي يُحب ابنته دون أن يقدّم لها أدنى مساعدة؛ ليشترك معها في دور الضحية لثقافةٍ مجتمعيّةٍ ذكوريّة، لا تمتُّ بصلةٍ إلى إنسانيّة الإنسان، سواء أكان ذكرًا أم أُنثى، ما جعلها تَصْرخ رافضةً واقعها بقولها: "**يا.. لعذاب المرأة**"[3]، وذلك في خضم حديثها عن الفرق بين حياة الرجل وحياة المرأة.

لقد قدّمت الكاتبةُ (ليلى الجهني) المرأةَ صاحبة الهُويّة المتأزّمة في صورة عجزٍ تامٍ عن التأثير في محيط أُسرتها، ناهيك عن مجتمعها، وعن مواجهة السلطات المُضادة من أجل هُويّة مستقلة فاعلة، حيث إن هُويّة المرأة، كما ظهرت في الرواية، هُويّةٌ تابعةٌ للرجل، قليلة القيمة والمكانة. على أن تقديم العلاقة السريّة بين بطلة الرواية والرجل خطيئة وفعل محرّم، لا علاقة له بالحرية أو التحضّر!

وفي ختام هذه العرض النقديّ الذي تطرّق إلى ثلاثة نماذج سرديّة متباينةٍ في شكلها، يُلحظ أنّها تشترك في تجسيد ثنائية للصراع بين الرجل والمرأة (الذكورة والأُنوثة) على المستوى الدلاليّ واللغويّ، محورها: العلاقة العدائيّة بين الجنسين، الناتجة عن اختلاف القيمة بينهما، وما ينشأ عنها من إشكاليات، تنبثق عن نظرة المجتمع إلى قيمة المولود الذكر وتفضيله على الأُنثى. إلاّ أن تلك الأعمال تعبّر عن ذلك بطرق مختلفة من حيث تركيزها على طالب القيمة الذُكوريّة من المجتمع، كما هو موضحٌ في الآتي:

- قصة "ألف ياء امرأة" = مطلب المولود الذكر من ⇦ (المجتمع).
- رواية "خاتم" = مطلب المولود الذكر من ⇦ (الرجل–الشيخ نصيب).
- رواية "جاهليّة" = مطلب المولود الذكر من ⇦ (المرأة – الأُم).

(١) م. ن، ٩٢.

(٢) م. ن، ٩٠.

(٣) م. ن، ١١٤ .

ب.الهُويّة الأُنثويّة/ خطاب الذات:

امتزج خطاب الهُويّة الأُنثويّة في المدونة السرديّة النسائيّة في المملكة بخطاب الذات في كثيرٍ منه، وهو خطابٌ يكشف عن ذاتٍ متأزّمةٍ، فكأنما ثمّة تأزّمٌ بين تأزّمين، يشتركان في خاصية المسبب والنتيجة، حيث يقود تأزّم الهُويّة إلى تأزّم الذات عند الأُنثى حينًا، وقد يكون تأزّم الذات سببًا يؤدي إلى أزمة الهُويّة في أحايين أُخرى. وسيأتي بيان هذا الأمر من خلال تناول ثلاثة أعمال سرديّة، هي: رواية "حُبّ على الهوا" لـ(انتصار العقيل)[1]، وقصة قصيرة بعنوان "احتفال بأني امرأة" لـ(فاطمة العتيبي)[2]، ورواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز).

ففي رواية "حب على الهوا" تُقدّم (انتصار العقيل) قصة امرأةٍ تعاني من ذاتٍ مُتعبةٍ مُتأزّمةٍ، وتعكس مع ذلك أزمة أُنوثتها، التي لم تكن طريقة معالجتها في خطابٍ أُحاديٍّ، بل في خطابٍ جمعيٍّ يشمل بنات جنسها. وتبدأ في سرد قصة بطلتها منذ الطفولة، ب الارتجاع الزمنيّ (flash-back)، وما لاقته من صعوباتٍ وأحداثٍ، حيث حياتها الأُسريّة المفكّكة بسبب انفصال الأب عن الأُم، ثم العيش مع زوجة الأب القاسية، يلي ذلك حلم زواجها من ابن عمها الذي تلاشى فجأة؛ لتُصاب بصدمة عاطفيّة. ثم تُكمل بعد ذلك سلسلة إخفاقاتها عبر تجربتها الفاشلة في زواجها الإجباري من زوج شقيقتها المُتوفاة، وانفصالها عنه. وقد تسببت تلك الأحداث في زعزعةٍ ذاتيّةٍ في نفس البطلة تسرّبت إلى هُويّتها الأُنثويّة، منطلقةً بعد ذلك إلى تحقيق أحلامها ونجاحاتها في حياتها المهنيّة. وفي غضون ذلك تتشكّل علاقة حُبٍّ مع طبيبها المُعالج، انتهت سريعًا؛ لترسم الرواية علاقة المرأة بالرجل بأسلوب جاء يحمل رؤيةً جديدةً ذات بُعدٍ إنسانيّ، ولا سيّما في طريقة إنهاء العلاقة، حيث تختلف عن رُؤى الكاتبات الأُخريات في متخيلهن السرديّ.

وبذا تقدّم الكاتبة للمتلقي مقارنةً بين البطلة في الماضي، حيث الضعف والانهزام النفسيّ، وبين البطلة في اللحظة الآنيّة، وما هي عليه من النجاح والشهرة؛ وإن كان المتلقي يلحظ وجود الأزمة وأبعادها في المرحلتين كلتيهما، مع اختلاف حجمها ونوعها. ويمكن تفسير استخدام الكاتبة لأسلوب الارتجاع، واستحضارها للماضي من خلال رؤية إحدى الناقدات، في سياق شبيه، حيث تقول: إنه" **بإعادة قراءة ... هذه التمزقات، فإن المرأة –**

(١) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث***، ٩: ٣٣.

(٢) للتعريف بالكاتبة، انظر: م. ن، ٩: ١٣٦. وأيضًا، انظر: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة***، ٥٩١.

الكاتبة تدخل ذلك في إطار بنية تتيح إمكانية الإدراك التاريخي لتفكير الإنسان. ومن هذه الزاوية، فإن الزمن الماضي حين يتم استحضاره ضمن مشروع قراءة الذات عند المرأة فإنه لا يحضر باعتباره مجرد نبش في ذكرى تعبر كلاماً حكائيًا، وإنما المسألة تتم من خلال الوعي بإدراك الزمن الماضي كسبيل لفهم مرحلة التجاوز وتحديد أفق الزمن المستقبلي"[١].

وتناقش الرواية السؤال المتعلّق بالنسق الاجتماعيّ والثقافيّ السائد في مجتمعها حول علاقة المرأة بالرجل أو بالمجتمع، وبخاصّة موضوعة الوصاية على المرأة، كما في المقطع الآتي:

" هي.. فقدت إحساسها بذاتها، وفقدت بصيرتها حين استسلمت لمجتمعٍ لا يعترف أن المرأة إنسانة[٢] **لها حقوق القرار.. المرأة إنسانة لها كيان.. إنسانة تُثاب أو تُعاقب من ربها يوم الحساب، وليس من وليّ أمرها.. الذي يُنصّب من قبل المجتمع على حياتها، ويجعله وصيًّا عليها من يوم مولدها إلى يوم مماتها..!!!"**[٣].

وقد حققت نجاحًا نسبيًّا في حياتها الوظيفية، لكنّ الأمر لم يخلُ من حالة تأزّمٍ، مما يدل على فشلها الذريع في تشكيل هُويّة مستقلة، تقول الساردة واصفةً البطلة:

"لقد أضحت نجمة ساطعة في عالم الفكر والإعلام .. لكن تألقها في حياتها العامة لم يستطع قط أن يحجب عن وعيها فشلها الذريع في حياتها الخاصة..."[٤].

لقد عاشت البطلة بعد هذا النجاح الوظيفيّ حاجةً نفسيّةً عاطفيّةً، كثيرًا ما كانت تصرّح بها في تضاعيف الرواية، وهي حاجتها إلى العاطفة والحُبّ الذي غلب عليها، بوصفها حاجةً طبيعيّةً للإنسان، وعند المرأة على وجه الخصوص، فعكست حالة الضعف التي تعاني منها في تكوينها الداخليّ. ومن هنا بدأت قصة علاقتها مع طبيبها؛ لتبدأ معها مرحلةً مهمّةً من المراحل الثقافيّة في الرواية، التي جعلت فيها الكاتبة تحاور النسق الاجتماعيّ السائد، وثقافة المجتمع التقليديّة في هذا الجانب. لقد جعلت المرأة في قبالة الرجل في ثنائيّةٍ تنضوي تحتها ثنائيّاتٍ عدة، كثنائيّة الحضور والغياب، فالرجل في علاقته معها متذبذبٌ بين حضوره وغيابه، فتارةٌ يُقْبِل عليها ويراسلها ويتمنى حضورها، وتارةً أُخرى يغيب عنها بدون سببٍ مقنع، بل وقد يعتذر بأسباب واهية لا تُصدّقها في كثيرٍ من

(١) انظر: زهور كرام، ***السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب***، (الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع مدارس، ط١، ٢٠٠٤)، ١٦٨.

(٢) كذا، والصواب: إنسان.

(٣) انتصار العقيل، ***حب على الهوا***، (مصر، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٨)، ١٧١.

(٤) م.ن ، ٦٢.

الأحيان، فيما المرأة في حالة حضورٍ دائم، وقد تبادر هي بالوصال والسؤال. كما تظهر ثنائيّة الوضوح والغموض في وصفها للرجل بالغرابة، وعدم وضوحه في تصرفاته، وحقيقة مشاعره، في حين تكون واضحةً فيما تشعر به تجاهه، لذلك جاءت رغبتها في إنهاء العلاقة كإجراءٍ وقائيٍّ لذاتها، خوفًا من احتمال وقوع صدماتٍ عاطفيّةٍ أُخرى.

لقد ظلّت العلاقة متذبذبةً بين الطرفين إقبالًا وإدبارًا طوال الحديث عنها؛ متهمةً الطرف الذكوريّ بالخيانة والغدر والسلبية؛ على حين كان دافع البطلة للإبقاء على روح العلاقة أو كينونتها حاجتها العاطفيّة للحب، وإعجابها بشخصية الرجل؛ إلا أنّ السبب الفيصل في إنهاء العلاقة كان مردّه إلى النسق الاجتماعيّ السائد، ونظرة المجتمع، ولا سيّما أنّ للرجل زوجةً وأبناء.

لقد أنهت البطلة هذه العلاقة العاطفيّة، بعد أنْ تحوّلت إلى علاقة استنزافٍ، بدلًا من كونها علاقةً تبادليّة، وجاءت رغبة إنهائها بأسلوبٍ راقٍ وحضاريٍّ كما تصفه في قولها: " **فراق أرادته أن يكون حضاريًّا راقياً شفافاً.. مثل لقائهما.. كانت تريد النهاية كما البداية..** "[1]، خاصّة أنّها أُصيبت في قلبها عضويًّا، وأجرت عمليّة جراحيّة فيه؛ دلالةً على الألم النفسيّ الذي كانت تعاني منه.

لقد تداركت البطلة في إنهاء العلاقة بطريقةٍ سلميّة للحفاظ على مُقدّراتها الذاتيّة، فهي لم تُجازف بمنجز ذاتها وهُويّتها التي عملت كثيرًا على تحقيقه. إلاّ أن الكاتبة لم تصوِّر من خلال ذلك هُويّةً مستقلّةً للمرأة- على نحو كامل- أو تبشِّر بها. ولعل من علامات ذلك ما عكسه البناء اللغوي في الرواية؛ إذ استُخدم ضمير الغائب في الحديث عن البطلة، في حين جاء حديث الرجل في حواراته مع البطلة بضمير المتكلم. وهو ما يُمثّل ثنائيّة الحضور والغياب على المستوى اللغويّ، وقد جاء مُبرزًا الحضور الذُّكوريّ في مقابل الغياب الأُنثويّ. وكان هذا خلاف ما عبّرت عنه الكاتبة في متن روايتها من حضور المرأة وغياب الرجل، على مستوى الفكرة والمضمون.

وتكتب (فاطمة العتيبي) قصّتها القصيرة المعنونة بـ"احتفال بأني امرأة"، عن تناقضات ذاتٍ أُنثويّة، تعيش صراعًا بين الاحتفال بأُنوثتها لكونها امرأةً، وبين تمنّيها لو أنّها خُلقت رجلًا. تقول في مطلع قصّتها: " **منذ أن استنبت الوعي أظفاره داخلي .. ومنذ أن اشتعلت حقول الشمس في مقلتي.. وأنا**

(١) م. ن، ١٤٦.

أتمنى.. أحلم.. لو أنّي خُلقت رجلًا!" [١]. أمّا عن دوافعها لهذه الأُمنية، فهي دوافع أُنثويّةٍ بحتة، حيث تحلم أنْ تُحلّق بسيارةٍ فخمةٍ في الشوارع، بعيدًا عن رائحة البصل، وفقاعات الصابون، تقول:

" **ليتني خُلقت رجلًا!! لاكتفيت حيرتي.. ولاستذكرت محاضراتي دون أن أحدق طويلًا في المرآة!! ليتني خلقت رجلًا!! أُحلّق في سيارتي الفخمة في الشوارع! وأُحلّق بعيدًا عن روائح البصل التي تتلف وتقضم أظافري.. وعن فقاعات الصابون وهي تلتهم شيئًا من خلايا جلدي**"[٢].

وتقول أيضًا: "**ليتني لم أكنْ امرأةً، لكنت عشت قريرة البال!. لا أخشى غياهب المستقبل وفراق الأهل تجربة أخوض تفاصيلها وأنا أجهل أبسط أبجدياتها!**" [٣]. إنّها تجعل هُويّة الرجل في تقابل مع هُويّة المرأة، وتتمنى أن تخوض تجربة التعامل مع الرجولة بهُويّتها الذُّكوريّة، فضلًا عن خوض التجربة نفسها بصفتها الأُنثى. كما تُشير الكاتبة إلى المجتمع الذي يُعالج القضايا المهمّة للمرأة بنوعٍ من التغييب لرغباتها الذاتيّة، حتى وإن كانت هذه القضايا ضمن اهتمامات الرجل أيضًا، كالتحصيل العلميّ، تقول على لسان البطلة: " **وأنا أخشى كل هذه الأشياء التي تلاحق طموحاتي وتأتي عليها.. إن تعلمت قالوا: مغرورة.. وإن تثقّفت قالوا: معقّدة.. وإن ظللت في بيتي قالوا: قدراتها ضئيلة لم تسعفها على استكمال دراستها!**" [٤].

لكنّ الكاتبة تستدرك مواقفها السابقة في التعبير عن هُويّة الرجل، وتنتصر للهُويّة الأُنثويّة، حين تصوّر تمعّن البطلة في "مصائب الرجال"، محتفلةً بذلك في قولها: " **احتفلت أخيرًا بأُنوثتي، أن أكون أُنثى، ضعيفة لا مطالب ترهق كاهلي في بناء خيمة التاريخ مجددًا.. وزرع طنبها في أرضٍ صلبةٍ لا تميد أبدًا!!**" [٥]. وهي عندما تحتفل من جانبٍ، تعاتب نفسها على أُمنيتها من جانبٍ آخر، ولا سيّما في ظل وضعية الرجل المنهزم في زمن الاحتلال والحروب؛ إذ تمزج الكاتبة بين خطابها السرديّ الأُنثويّ وبين الخطاب السياسيّ، متناولةً قضية المرأة الفلسطينيّة المُناضلة، فتقول: "**ويحي كيف توسدت ذلك الحلم، وتلفعت بذلك التمني.. أَو أحتمل مخاضات الموت البطيء.. أَو أقوى على تورّم انهزاماتي**"[٦]. فيما تحصر البطلة دورها بأنّها: " **امرأةٌ، ضعيفةٌ، قارورةٌ!! أقتحم دوي المعارك بفلذات كبدي.. بأبنائي..**

(١) فاطمة فيصل العتيبي، ***احتفال بأني امرأة***، (جدة، مطبوعات تهامة، ط١، ١٩٩١)، ١٣.

(٢) م. ن، ١٣.

(٣) م. ن، ١٣.

(٤) م. ن، ١٤.

(٥) م. ن، ١٤.

(٦) م. ن، ١٥.

أنجبهم وأسلمهم بطواعية لألسنة اللهب البيضاء هذا بسيط!"[1]، ترى دورها برغم ذلك مهمًّا، بل قد يكون أهمّ من دور الرجل. وهذه الرؤية تجعل الرجل في صورة ضعيفة، وهو صاحب الهُويّة القوية في مقابل صورة المرأة القوية، وهي صاحبة الهُويّة الضعيفة. ومن هنا تفضّل أُنوثتها على هُويّة الرجل في هذا الموقف العصيب، حيث تقول في هذا السياق: " **سأبكي.. وأبكي!.. ليس لأني خُلقت امرأةً.. بل لأنّك خُلقت رجلًا أيها الرجل**"[2]، ثم تقول: "**رائع أني خُلقت امرأةً لأُنجب صبيًّا**".

إنّ الكاتبة في هذه الموازنة بين الهُويّتين قد حاولت أن تقدّم المسوّغات المُقنعة بأفضلية المرأة وعلو منزلتها، في حين ترى انهزامية الرجل وتضاؤله أمام دور المرأة الأبرز. ولكنّ المهم من ذلك كلّه هو وعي الكاتبة، فهل كانت الكاتبة وهي تمارس عملية الموازنة على قناعةٍ تامةٍ ووعي بالأفضلية الأُنثويّة الصِرَفة؟ أم أنّها كانت تداري فكرةً ما؟ ذلك أننا من خلال تتبع مقاطع القصّة نجد أنّها بدأت بأُمنية البطلة الذُّكوريّة، وهي على قناعةٍ تامةٍ بأفضليتها، ثم تداركت هذه الأُمنية في محاولةٍ لإقناع ذاتها بأن الذكورة قد تجر "مصائب"، لذلك قدّمت الأُنوثة عليها، مُحافِظةً على هُويتّها الأُنثويّة، ورافضةً رغبتها الذُّكوريّة، ثم عاودت التشكيك بين أُمنيتها وهُويّتها، متذبذبةً بين هذه وتلك، حتى استقرت على أنّها أُنثى تُنْجب الذكور، حيث ربطت بين الأُنوثة والذكورة، ولم تَتَفرّد الأُنوثة عندها بالفضل والمكانة الخالصة.

لقد كان مفهوم الأُنوثة في هذه القصّة مزعزعًا، ومتباينًا، فجاء مختفى به حينًا، وسالبًا لأبسط حقوق المرأة حينًا آخر، ولم يتضح موقف الكاتبة منه بصورة جليّة، إلا أنّها تُغالب شعورًا ذاتيًّا بالانهزاميّة تودُّ لو أنّها انتصرت عليه، وهو ما دعاها إلى إثارة قضية المرأة في فلسطين؛ لتلتمس بعض الصور المُشرقة من تاريخها الحافل، في غيابٍ واضحٍ لمنجز المرأة السعودية في نماذج النص. لذلك، يُعدّ نموذج الكاتبة السردي نحو تصوير هُويّة مستقلّة ضعيفًا في ظلّ ذاتٍ ضعيفةٍ للبطلة، تعيش صراعًا داخليًّا بين مكانة المرأة في نسقٍ اجتماعيٍّ سائدٍ وثقافةٍ ذكوريّةٍ طاغية، وبين ما يتمتع به الرجل من امتيازاتٍ تغري بالإفصاح عن أُمنيتها لو أنّها خُلقت رجلًا.

(١) م. ن، ١٥.

(٢) م. ن، ١٥.

وعند (صبا الحرز)، تأتي بطلة رواية "الآخرون" لتمثل أزمة الهُويّة والذات معًا من خلال اتجاهين، أولهما: أسلوب المحكيّ الذاتي (السرد باستخدام أسلوب ضمير المتكلم)، والاتجاه الآخر: عرض علاقاتها الإنسانيّة بالآخرين، والوعي بمكامن التأثّر والتأثير فيها، وهو ما سعت الكاتبة إلى كشفه من خلال اختيار عنوان الرواية (الآخرون). والبطلة التي تأتي مُبْهمة الاسم، فتمثل بذلك تأزّمًا أوليًّا على مستوى تغييب جزءٍ مهمٍّ من الهُويّة؛ فتاة في الثانية والعشرين من عمرها، ذات انتماءٍ شيعيّ، كما تدل بيئة النص حيث تدور معظم الأحداث في مدينة القطيف. ويجري نشاط البطلة الدينيّ في حسينية، إلاّ أنها كانت مِثْليَّة تمارس (السحاق) مع صديقتها (ضي). مصوّرةً طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه، والقيود التي تكبّلها، حيث يتماهى الخطاب السرديّ النسائي مع الخطاب الأيديولوجي؛ منتجًا بذلك خطابًا خاصًّا يتسم بقدرٍ من النضج الفكري والفني معًا.

وقد أسهم ظهور الأنا الساردة في تقديم رؤية الكاتبة بصورةٍ جليّةٍ، إذ تركّز حديثها باستخدام ضمير المتكلم، لتصوّر بدقةٍ ذاتها على نحو يكسب تعاطف القارئ. وقد كشفت الكاتبة- بما قدّمته من خطاب ذي أيديولوجيّة خاصّة متصلةٍ بالتشيع، مقرونًا بسؤال الأنا والهُويّة، وثقافة الحوار والتسامح- عن ذاتٍ أُنثويّةٍ مُتشظّية، تتنازعها رغباتٌ متعددة، تَحُوْل دونها طبيعة النسق الثقافيّ والاجتماعيّ السائدين.

لقد كانت شخصية بطلة الرواية يتيمة الأب، وحزينة لفَقْد أخيها المقرّب إلى نفسها (حسن)، ومُصابة بداء الصرع، ومُكبّلة بأعرافٍ اجتماعيّة؛ مما جعلها تبحث عن مُتنفّسٍ لها، فأقامت صداقات تمخّضت عن علاقاتٍ جنسيّةٍ مثليّة، ومارست الكتابة للتعبير عن ذاتها، ودخلت عالم الإنترنت الخالي من أيّ قيود، مُتخلصةً في ذلك العالم من هُويّتها، وكانت الكاتبة على وعي بالقضية الإنسانيّة التي تمثّلها البطلة، موظفةً أدواتها الفنيّة في نقد المجتمع بلسانها ولسان الشخصيات النسائيّة في الرواية[1]؛ في تأكيدٍ للرغبة في التغيير والتمرد على الواقع. تقول البطلة: " **أنا مجنونة يدوخها اللون الأبيض، ولذا لا أتعامل معه بمثل تلك المثالية والطيبة، قرأت ذات يوم أن الفن يقوم على الهدم، هدم الأفكار والنسق والجماليات الجاهزة. وأنا هدّامة عظيمة بالفطرة**"[2]. حيث يتكرر لفظ (أنا) الساردة الدّال على الفاعل

(١) انظر: منصور المهوّس، ***صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية: رؤية ثقافية جمالية***، (الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ٢٠٠٨)، ٣٣٧.

(٢)صبا الحرز، ***الآخرون***، (بيروت، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٦)، ٢٠٧.

في الرواية في أكثر من مئة موضعٍ؛ دلالةً على الحضور الذاتيّ، الذي يعكس أيضًا الوعي بالذات والهُويّة عند الكاتبة. تقول الساردة (البطلة): " **لا أكاد أفطن الآن إلى ما أنا عليه فعلًا، الكائن الذي هو أنا، كنتُ غياب الآخرين، والثقب الأسود في ذاكرتهم، كنتُ خطوة إضافية خارجهم، وبقعة ملوثة في روزناماتهم، كنتُ سببًا للخوف لأنّني قبل أن أغادر، وكثيرًا ما غادرتُ، لم أكن سببًا معقولًا له أو مُفترضًا. في الحقيقة، لم يتركني أحد قط! حسن نفسه لم يتركني. في حين يُوشك أولئك الذين تركتهم أن يتعدى عددهم أصابع يدي، ولعلهم الآن في مكان ما يوغلون في النسيان، ولعلهم مثلي، سقطوا في عتمة الخوف الذي لا ينتهي.**"[1]

وفي موضعٍ آخر تقول: " **بعيدة ضي، وجسدي خلّفني في الوراء وراح نحو نقطة غير مرئية من حيث أنا باقية، شرع في وضع لوائحه وتنظيماته الخاصة، خططه لما يمكنه أن يحصد في التالي من الأيام، كانت نيّاته تخيفني لأنها غامضة ومُطلقَة، وأنا في وحدتي المروّعة، ليس لأني لا أنتمي للعالم، فها أنا لا أنتمي إليّ أيضًا**"[2]، حيث تقدّم الأنا الساردة نصًّا ممتلئًا بالخصائص النفسيّة للذات، المُتمثّلة في مجموعة من الأحاسيس والمشاعر، كاشفةً بذلك عن ذاتٍ متأزّمة، في الوقت الذي تعزّز حضورها الذاتيّ بوصفها ذاتًا فاعلةً عندما تصف الفعل الذي تقوم به، سواء أكان الفعل سلوكًا مُنجزًا، أم تعبيرًا لفظيًّا، أم موقفًا تتخذه إزاء أحداث الرواية وشخصياتها. لكنّ خطابها لم يكن خطابًا مقتصرًا على الذات فحسب، بل تحدّثت عن جنس النساء كافة، خاصّة أن الموضوع كان ضمن دائرة علاقة المرأة بالرجل، تقول:

" **نحن النساء نرتكب الغلطة نفسها منذ الأزل، نختزل حياتنا كلّها في الرجل الذي ختم علينا اسمه، نُخلِّف أهلنا وصداقاتنا وشهادات دراستنا وأحلامنا وأشياءنا الصغيرة والتافهة، ونتعبد في محراب رجل، الرجل بدوره لا يفعل الكثير، يحافظ على حراك دوائره وزخمها فتتسع، وتتسع وتتسع، ونظل نحن مجرد نقطة داخل الزحام. سذاجة مفرطة فعلًا.**"[3]

أمّا جانب العلاقات الإنسانيّة للبطلة، فإن الأنا الساردة في الرواية تعرض هذه العلاقات وما يتصل بها من مواقف وشخصيات بوعي بسلطة بعض الشخصيات أو المواقف عليها، فكانت ترسم ملامح أزمة نفسها وهُويّتها سواء في حوارات النص الذاتيّة

(١) م. ن، ٢٠٠ – ٢٠١.

(٢) م. ن، ٨ – ٩.

(٣) م. ن، ٥٣ – ٥٤.

(المونولوجات)، أو في الحوار بين شخوص النص، أو ما تمنحه الكاتبة من فعل السرد لبعض الشخصيات النسائيّة. وعلى الرغم من معرفة الساردة (البطلة) بمواضع قلقها أو أسباب أزمتها، إلا أنّها لا تملك القدرة على معالجة هذه الأمور، سواء أكانت أمورًا تتصل بالذات أم تتعلّق بالنسق الاجتماعيّ الذي له سطوته، وإنما تتجه إلى التمرد والرفض الداخليّ.

وقد استعرضت الأنا الساردة ما مجموعه عشر علاقات، كانت الأكثر تأثيرًا وأهميَّة في حياتها، على أنّ ثمّة علاقاتٍ أُخرى ذُكِرت عَرَضًا في فصول الرواية. ونظرًا لعدم تأثير هذه الأخيرة المباشر على البطلة سأكتفي بالحديث عن العلاقات العَشْر، التي سيأتي توضيحها وتفصيلها، وذلك من خلال الجدول الآتي:

الرقم التسلسلي	أطراف العلاقة	نوع العلاقة	طبيعتها	وصفها	حالها
١	البطلة وأمّها.	بنوّة.	علاقة إنسانيّة.	علاقة جافة.	مستمرة.
٢	البطلة وأخوها (حسن).	أخوة متينة.	تعلّق روحي.	علاقة قوية.	انتهت بموت (حسن).
٣	البطلة و(ضي).	صداقة، وحب، وجسد.	جنسيّة مثليّة (شاذّة).	علاقة مؤثّرة.	انتهت برغبة الطرفين.
٤	البطلة و(هداية).	علاقة عمل.	نفور.	علاقة عابرة.	انتهت بانتهاء العمل.
٥	البطلة وابنة عمّها (هبة).	علاقة قرابة وصداقة.	انجذاب وارتباط نفسيّ.	علاقة قوية.	انتهت بزواج (هبة).
٦	البطلة و(سندس).	علاقة عمل وصداقة.	إعجاب.	علاقة احترام متبادل مؤقّتة.	انتهت بترك البطلة العمل في المجلة.
٧	البطلة وأخو (سندس)، (عقيل).	علاقة عمل	تقارب فكريّ	علاقة احترام متبادل مؤقّتة.	انتهت بترك البطلة العمل في المجلة.
٨	البطلة والشاب (ريّان).	علاقة حوار وتواصل إلكتروني.	علاقة إنسانيّة عابرة.	علاقة عابثة.	انتهت بعد مرور شهرين باتفاق الطرفين.
٩	البطلة و(دارين).	صداقة وحب.	انجذاب نفسيّ.	علاقة عابرة مؤقّتة	انتهت برضا الطرفين.
١٠	البطلة والشاب	حب، وحوار،	انجذاب نفسيّ،	علاقة قوية.	علاقة مفتوحة غير

	(عمر).	وجسد.	وفكريّ، وجسديّ.		محدّدة بنهاية.

وسيكون التركيز على ماهيّة علاقة البطلة مع (عُمَر) وتأثيرها؛ بوصفها العلاقة التي لم تُنْهها البطلة بخلاف العلاقات الأُخرى، واتضحت فيها جوانب اكتمال العلاقة والانجذاب. نعرض ذلك من خلال تتبع مواضع وصف العلاقة وتسلسلها على صفحات الرواية، وهي ثمانية مواضع، جاءت كالآتي:

١. علاقة احتياج: على الرغم من طبيعة البطلة في كراهية إذعانها لحاجاتها، من منطلق رفضها للخضوع، فإنّها قد عبّرت عن حاجتها لعمر. وهي حاجة كانت أقوى من رغبتها في الاستقلال، التي تحدثت عنها فيما بعد[١].

٢. علاقة لغة: حيث استشهدت البطلة بمقولة عمر "الوجيه اللي ما عنها غطا". ومع أنها لم تكن تعرف معنى العبارة، فقد جاءت بها في سياقٍ قريب، في نوع من القبول بفحواها. وفي هذا دلالة على تقاربهما الفكريّ واللغويّ، رغم ما بينهما من الاختلاف اللهجيّ[٢].

٣. علاقة تواصل: حديثها عن مشاجرة وقعت بينهما أثناء لقائهما عبر النافذة الإلكترونيّة (الماسنجر) أدّت إلى قطيعةٍ استمرت يومين، مع اعترافها بأنّ سبب المشاجرة كان غبيًّا، ثم مبادرة عمر للصلح عن طريق رسالة جوال. فالمشاجرة لم تقطع عُرى العلاقة بينهما، بل استمرت[٣].

٤. علاقة فكر: إعجابها بفكره وفلسفته للأشياء، وتطبيقها لإحدى مقولاته؛ دلالةً على عمق العلاقة الفكريّة بينهما[٤].

٥. علاقة قربٍ نفسيٍّ ووجدانيّ: من خلال أخذ رأيه في أغنية سمعتها تحمل عنوان (انتظار). وقد ذكرت ذلك في معرض حديثها مع (دارين)؛ حيث كانت قد خصّت عمر بهذه الأغنية، ثم أسمعتها دارين بعد ذلك في خضم حديثها عن الحب[١].

---

(١) انظر: م. ن، ٧٨.

(٢) انظر: م. ن، ٩٤.

(٣) انظر: م. ن، ١٠٥ – ١٠٦.

(٤) انظر: م. ن، ١٣٩.

٦. خصوصيّة العلاقة: حيث ترى عمر استثناءً، وتصريحها بذلك قد وضّح بعض جوانب العلاقة المذكورة سابقًا، وسيوضح جوانبها اللاحقة[٢].

٧. علاقة حوار: حيث أقامت مع عمر حوارات خاصّة، ناقشت من خلاله أفكارها وهواجسها دون الشعور بأيّ حرج. كما كانت تصغي إليه باهتمام كبيرٍ، لم تمنحه أحدًا غيره؛ دلالةً على عمق العلاقة النفسيّة بينهما[٣].

٨. علاقة جسد: بادرت البطلة بطلب تقبيل عُمَر، وإقامة علاقة جسديّة معه برضاها، مع تحفّظه. والبطلة تُقْبِل على هذا العمل بوصفه تمرّدًا وخرقًا للنسق الاجتماعيّ والاختلاف المتعدّد بينهما[٤].

والعلاقة بين البطلة وعمر تنتهي كنهاية الرواية نهايةً مفتوحةً، تاركةً لأفق التلقي عند القارئ أن يتوقّع ويخمّن. على أنّها لم تتحدّث عن رباط الزواج بينهما، مما يوحي بأنّ علاقتهما لم تكتمل، على الرغم من جوانب القبول بينهما والتوافق والتجاذب. بل إنّ اختيار اسم الشخصية (عمر) له وظيفته الدلاليّة، حسب انتماء البطلة الشيعيّ؛ من حيث هو اسم شخصية تاريخية مرفوضة في مجتمعها. واختيار هذا الاسم تحديدًا يدلّ على رفضها قيمَ مجتمعها، ناحيةً بذلك إلى كسر الطوق الطائفي بين ثقافة شيعيّة وأُخرى سنيّة.

إنّ أسلوب المحكيّ الذاتيّ في الرواية، وتأثير العلاقات الإنسانيّة على البطلة تكشف للقارئ أزمتها على مستوى الذات والهُويّة بأبعادها المختلفة؛ حيث تفتقد البطلة (الساردة) إلى الشعور بالأمان، فيطغى شعور الفَقْد على نفسيتها مع الخوف. ذلك أنها قد افتقدت قيمتها الذاتيّة، وافتقدت أخاها وشعورها تجاهه، وافتقدت حُريتها، وتخشى من مرضها، الذي بات هو الآخر يُمثّل لها أزمةً، تقول: " **الشيء الوحيد العادل، على ما يبدو، الذي حصل تهجينه في حمضي النوويّ، من بين تشابك موروثات بعضها يسلبني حق أكل الفول، وبعضها الآخر يجعلني عرضةً لنوبات التشنّج في أي لحظة، لأصير مثل فرخ بط ابتل للتو، في**

(١) انظر: م. ن، ٢٠٥.

(٢) انظر: م. ن، ٢١٦.

(٣) انظر: م. ن، ٢٣٠ – ٢٣١.

(٤) انظر: م. ن، ٢٧٤.

جو بارد، لا يستطيع أن يدفع رعشاته المتوالية..." [1]. وتتحدث عن نوبتها التي أصابتها علنًا بقولها:

" **حدث لمرة واحدة أن أصابتني النوبة علنًا. مرّ وقت طويل على ذلك حتى أني**[2] **نسيتُ، كان ذلك يوم زواج ابن عمي، وفاجأتني النوبة وأنا بجوار أُمي، احتضنتني وخبأت بكائي تحت "مِشْمَرها"، لكن حين سألتها إحدى قريباتنا: "ما بها؟"، بإخلاص لم أفهمه شرعتْ تشرح لها وضعي الصحي وطبيعة مرضي. كرهتُ أُمي يومذاك كثيرًا، كرهتُ شعوري بأنها تعريني ببساطة ورخص، وبأن السر الذي أصرّت أن أتحفّظ عنه، بل، أن نتحفّظ عنه جميعًا، كانت أول من يفشيه. كل ليلة، كان دعائي الأخير قبل أن أغمض عيني أن لا يُفتضح أمري، أن لا أُمرّر تحت مقصلة الشفقة، أن لا تزج بي نوبتي في متاهة العطف المرهق...**" [3].

وعندما تقدّم (حمزة) ابن خالتها لخطبتها، دُهشت، وقالت مستنكرة:

"**في تلك الليلة لم أنم. حمزة يخطبني، لابد أنهم يمزحون، لماذا يخطبني أنا، وأنا لستُ إلاّ بنتًا مُعتلّة... ثم لستُ وإياه غير مجموعة من المورثات الخاطئة...**"[4].

وقد جاء سرد معاناة البطلة من المرض في فصلٍ كاملٍ من فصول الرواية [5]، وتكرر ذكره في أكثر من فصل.

وقد تزامنت حالة البطلة المتأزّمة بظهور رغبتها في الانعتاق، التي كانت دافعها نحو التمرد والرفض الداخليّ، وامتدت لتصل للأمور المتعلقة بانتمائها المذهبيّ، ومجتمعها الشيعيّ، تقول:

"**صحيح أني ورثتُ إرثًا باهضًا من البكاء، ويعود لعهد سحيق في قدمه. مُنذ كربلاء ونحن نبكي، ودموعنا لا تنضب. ومُنذ كربلاء تعلّمنا كيف يكون بكاؤنا فعلًا يوميًّا مستمرًا، لا موسميًّا يبيعنا بضاعته ويرحل. وأنا لديّ بكاء كثيف، ودمع يرهقني كل ليلة لكني لا أبكي**"[6].

كما ترفض القيود على مستوى الكتابة أيضًا، تقول مخاطبةً (عقيل):

(١) م. ن، ٢٨.

(٢) كذا، والصواب: حتى إنّي.

(٣) م. ن، ٩٣.

(٤) م. ن، ٢٤١ – ٢٤٢.

(٥) الفصل رقم ٢١.

(٦) صبا الحرز،٥٧.

" **أنا مثلًا لا أستطيع كتابة أي شيء في المنتدى مغاير لما يجب عليّ أن أكتبه، ولماذا؟ لأني محاصرة بالصورة التي عليّ المحافظة عليها، والمكان الذي أمثّله، وأنا لا أريد أن أمثّل أحدًا سوى نفسي... وليس بإمكاني نشر نصوصي هنا، سيُقال إني خليعة... أنا ببساطة لا أريد أن أؤطر كتاباتي في الكتابة الولائية**"[١]، وتقول أيضًا: " **لا أريد الكتابة في أمكنة أخرى، هذا مكاني، البقعة الصغيرة من العالم حيث لي وطن، فلم أُصادر منها من دون وجه حق، وإذا كنتُ سأصادر في عالم افتراضي محض فما بالك على الأرض**"[٢].

****

وأخيرًا، فإن النماذج الثلاثة كشفت ارتباط أزمة الهُويّة الأُنثويّة بأزمة الذات عند الأُنثى، سببًا كانت تلك الأزمة أم نتيجة. وقد اختلف كل عملٍ عن الآخر في صورة هذا الارتباط بين الخطابين المتأزّمين: خطاب الذات وخطاب الهُويّة. ففي رواية "حب على الهوا" يبدو تأزّم الذات سببًا في تأزّم الهُويّة الأُنثويّة، والأمر كذلك في رواية "الآخرون". في حين كان تأزّم الذات نتيجةً لأزمة الهُويّة الأُنثويّة عند بطلة قصة "احتفال بأني امرأة".

٢. الأُنوثة والقيم الاجتماعيّة:

فرضت الأنساق الاجتماعيّة على الأُنوثة منظومة قِيَمٍ أخلاقيّةٍ اجتماعيّةٍ، وجعلتها المسؤولة الأُولى عن حياتها ومصيرها. وتستند هذه القِيَم إلى عادات المجتمع، وتقاليده وأعرافه، التي توارثتها الأجيال، حتى أصبحت بمنزلة المقدّسات الدينيّة؛ بما تُمثّله من سلطةٍ اجتماعيّة[٣]. ومن ثَمّ يُعدُّ الخروج عليها أمرًا مرفوضًا من قبل المجتمع، وفعله خطيئةً لا تُغتفر. ومن أجل ذلك أنشأ التاريخ الثقافيّ والاجتماعيّ حواجز إلزاميّة تُبقي المرأة من خلالها في منأىً عن مناطق التماس مع تلك القِيَم[٤]. ولقد ارتبط الكيان الأُنثويّ – ولا سيّما الجسد – بمفهوم الشرف ارتباطًا وثيقًا، حتى عُدّ خبر ولادة الأُنثى عبر العصور

(١) م. ن، ١١٥.

(٢) م. ن، ١١٥ – ١١٦.

(٣) انظر: عبدالله الفَيْفي، ***نقد القيم***، ٢٧.

(٤) انظر: صلاح صالح، ***سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية***، (بيروت، المركز الثقافي، ط١، ٢٠٠٣)، ١٤٠.

العربيّة المختلفة مثار خوفٍ وقلقٍ من هذا الجانب[1]. ونتيجة لتلك القيم الاجتماعيّة أصبحت المرأة كائنًا مُخيفًا ومقموعًا في الوقت نفسه؛ توجّسًا من خروجها وتمردها. في حين بقي الرجل محكومًا بقيم نقيضة؛ فخروجه لا يمسّه بسوء، ولا يمسّ مجتمعه كذلك. فيما يمكن أن تدفع المرأة حياتها -في أحايين كثيرة- ثمنًا لذلك الخروج، لما تكبّلها من أغلال قيم أُنثويّة، تخصّ الإناث دون الذكور. وهو ازدواج قيميّ يتنافى مع ما يُفترض من بواعث بشريّة سامية للقيم[2].

ويتقاطع الخطاب النسائيّ السرديّ في المملكة مع الخطاب الاجتماعيّ، محاولًا خرق ذلك النسق الثقافيّ والاجتماعيّ، أو ما يُطلق عليه بـ(التابو)، كاشفًا -في الوقت نفسه- عن الوعي الأُنثويّ لدى بعض الكاتبات، في محاولات للنفاذ إلى تلك البؤر المعتمة، ومعالجتها من خلال نتاجهنّ السرديّ. على أن بعض هذه القيم أو الأنساق الاجتماعية يجب ألا تمس، وأن محاولات الخرق هذه في مجملها لا تستند إلى أيّة مسوّغات منطقيّة!

وتُمثّل شخصية (مها)، بطلة رواية "سَفَر" لـ(عائشة الحشر)، أنموذجًا حيًّا لقيمة الأُنوثة المرتبط بمفهوم الشرف. وقد برزت ملامح القلق منها عند أهلها خوفًا من الفضيحة والعار، ولا سيّما من جهة الأب، حيث تصوِّر الكاتبةُ البطلةَ بوصفها ضحيّةً للعادات والتقاليد الاجتماعيّة، التي تجعلها في دائرة الرقابة الشديدة على سلوكها ومجريات حياتها كافّة.

وتقوم الرواية على حكايتين رئيستين، تختلفان في تفاصيلهما، وتتفقان في نهايتهما، هما: حكاية (أسماء)، الفتاة المُتديّنة، التي ترتبط بشاب يغايرها بفكره المنفتح وثقافته الواسعة (عبد الله). ثم حين يتبيّن لهما اختلافهما الفكريّ، يقرران الانفصال بعد عقد القِرَان. لتكمل حياتها معلمة، وتصاب بعد ذلك بمرضٍ نفسيٍّ، يُعتقد أنه مسٌّ من الجن، وتبدأ رحلة العلاج مع القُرّاء والأطباء الشعبيين، في جوٍّ لا يخلو من المعتقدات الاجتماعيّة المغلوطة.

أما الحكاية الأُخرى فهي حكاية (مها) التي تأتي على خلاف شخصية (أسماء)، ومتفقةً مع شخصية (عبد الله)، حيث تقع في حُبّه بعد أن التقت به مصادفةً في المكتبة،

(١) انظر: صوفية السحيري بن حتيرة، ***الجسد والمجتمع: دراسة أنتروبولوجيّة لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد***، (بيروت، دار الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨)، ٤٤.

(٢) انظر: عبدالله الفَيْفي، ٨١.

وهي تبحث عن دواوين الشاعر (محمد الثبيتي)، التي لم تجدها بين رفوفها، لتحصل عليها في اليوم التالي من (عبد الله) نفسه، حيث كانت نقطة بداية العلاقة معه.

ويأتي سرد الحكايتين بشكلٍ متماهٍ في حكاية واحدة، إذ لم تفصل الكاتبة بينهما؛ كونهما مشتركتين في الالتقاء مع (عبد الله)، الذي يُمثّل الماضي من خلال علاقته بـ(أسماء)، والحاضر من خلال علاقته الناشئة مع (مها). وتصوّر الكاتبة شخصية مها على أنها فتاةٌ مثقفة، ومعلمة كيمياء في إحدى مدارس البنات الثانوية، تقع تحت حصار أهلها الشديد، الذي يجعل مكالماتها الهاتفيّة تحت المراقبة، وخروجها لزيارة صديقاتها مشروطًا بذهاب أُمها معها؛ خاصة بعد وقوعها في هفوةٍ سلوكية في فترة مراهقتها، عندما تحدثت مع شابٍ لا تعرفه في الهاتف. تقول الساردة عن والد (مها) عند اكتشاف أمرها: " **أنزل عقاله واندفع يجلدها بكل قوته، وبعد أن ترك آثار عقاله على جسدها أمر والدتها بسجنها في غرفتها، ورمى عليها يمين الطلاق إن سمحت لمها بالخروج من الحجرة...تعلّمت مها من تجربتها الرهيبة أن تسير وفق ما يأمرها به والدها ووالدتها والمجتمع كله، فلم تعد تخفّف من غطاء وجهها أبدًا خوفًا من كلام الناس، وخوفًا من ضرب والدها. وصارت تتذّكر كلماته وهو يهوي بعقاله على ظهرها: تريدين أن تجلبي لي الفضيحة بين الناس يا فاجرة.**" [(١)].

وعلى الرغم من أن (مها) أصبحت تعمل، وتضيف إلى دخل المنزل الماديّ، إلاّ أنّها لم تكن محل ثقة أهلها[(٢)]، وبقيت على حالها تعيش حياة الانغلاق والاستلاب والإقصاء، بل عزفت عن جنس الرجال والتفكير بالزواج، حتى لقائها بـ(عبد الله).

وإذا ما تجاوزنا تفاصيل اللقاء المتخيّل إلى حواراتهما الهاتفيّة ذات الفحوى الأيديولوجية، فإنّنا سنقف على الأفكار التي حرصت الكاتبة على أنْ تقدّمها للقارئ على لسان البطلة حول الأُنوثة والواقع الاجتماعيّ، ومنها:

١. العلاقة بين الأُنوثة ومنظومة القيم الاجتماعيّة منذ ولادة الأُنثى، وذلك في قولها أثناء إحدى الحوارات مع عبد الله: " **لمجرد أن تولد الطفلة أُنثى فقد جاءت وأوزارها معها..**" [(٣)].

٢. خطيئة المرأة التي يُعاقب عليها المجتمع، في الوقت الذي يخطئ الرجل ولا يُعاقب، من خلال خطابها لعبد الله:

(١)عائشة الحشر، ***سَقَر***، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨)، ١٣ – ١٤.

(٢) انظر: م.ن، ١٥.

(٣) م.ن، ٦٦.

"عبودي[1] هَبْ.. لا قدّر الله.. لا قدّر الله أن أهلينا عرفوا عن حُبّنا، وعن حديثنا معًا كل ليلة.. ماذا سيحدث لك؟ هل سيقتلك أبوك..؟ ربما لن يعاتبك حتى.. فأنت رجل.. أما أنا فالأمر مختلف.. ليس لأني اقترفتُ إثمًا غير الذي تقترفه أنت..وأنا لا أراه إثمًا، لكن هم سيرونه كذلك.. أنا وأنت نقوم بذات الفعل، وهو الحديث معًا عبر الهاتف.. ولكن يرى المجتمع أني آثمة.. ولن نكون آثمين بذات القدر.. ولن نتلقى ذات العقاب.. لماذا.. لأني امرأة.. هل تتفق معي عبودي ؟ نعم.. أعرف كل هذا عن مجتمعنا وأكثر"(٢). وفي موضع آخر تقول عن مصيرها:

"سأموت حقيقةً لأن أبي سيطلق الرصاص على رأسي أو سينحرني بخنجره.. أو يذبحُني كما تُذبح الشاة..." (٣).

٣. علاقة المرأة بالرجل القائمة على العبوديّة:

"كل العلاقة في مجتمعنا قائمة على هذا الاستعباد والتسخير والإذلال والتعذيب. ماذا بقي لنا نحن النساء..؟ سمحوا لنا بالأكل والشرب.. حتى المساجين في السجون يأكلون ويشربون، بل حتى في نار جهنم يأكل المجرمون ويشربون حسب ما أخبرنا القرآن الكريم. هل هذه ميزة..؟ أن نأكل ونشرب! بماذا تميّزنا نحن النساء عن من يقبعون في السجون لجرائم اقترفوها؟ "(٤) .

٤. تبعيّة المرأة، ولا سيّما الابنة، للرجل، واتهام الرجل في فرض هذه الثقافة، تقول:

" كل أب يرى أنّ ابنته جزء منه، وليست كائنًا مستقلًا عنه. ورؤيته استقاها من الثقافة التي تصوغ أفكارها وأحكامها لتشرّع حقوق الأب وتحفظها له. الرجال هم من يؤكدون على الحفاظ على هذه الثقافة، وهم من يغذّون التعصّب بمباركة هذه الأفعال، إنهم يحافظون على سيادتهم بقهرنا"(٥).

وعندما يتقدّم (عبد الله) لخطبة (مها) من والدها، يرفض الأب بحجة أنّه لا ينتسب إلى عائلةٍ معروفة، ليحتكم الأب مرةً أُخرى إلى القيم الاجتماعيّة، خاصة قيم الأصل

[1] كلمة (عبودي) من باب تصغير اسم (عبد الله)، وهي من اللغة العامية.

(٢) م.ن، ٦٦.

(٣) م.ن، ٨٣.

(٤) م.ن، ٦٦ -٦٧.

(٥) م.ن، ١٠٥.

والأُسرة، البعيدة عن تعاليم الدين الإسلاميّ، التي تقوم على مبدأ المساواة[1]. يقول الأب مخاطبًا زوجته:

" **ليسوا منّا يا أم عادل ولسنا منهم.. مراد شوكت.. جده اسمه مراد شوكت.. من أين جاء شوكت هذا؟ لا أحد يدري، لا يعرف أحد ممن سألتهم عنه ما قبيلته، ما أصله.. لمن ينتسب.."**، ثم يقُول عن (عبد الله) في السياق نفسه: "**الرجل متعلّم ووظيفته مرموقة، وكل من يعرفه يُثني عليه، ويعلم الله أنّي بذلت جهدي عسى أن أجد من يعرف أصله وفصله فأوافق عليه، لكن ما دمتُ لم أجد له قبيلة ينتسب إليها ويكون نسبه مكافئًا لنسبنا فلن أفضح نفسي بين ربعي**"[2].

وبذلك يرفض الأب – الممثّل للسلطة الذُّكوريّة والواقع الاجتماعيّ في الرواية – تزويج (عبد الله) من ابنته (مها) بسبب عدم (تكافؤ النسب)؛ مُتجاهلًا التكافؤ النفسيّ والعاطفيّ والفكريّ الذي يجمع بينهما. لكن (مها) ترفض قرار والدها، وتُطالب بالزواج من (عبد الله)؛ فيكتشف الأب أنّ (مها) على علاقةٍ معه، وتتلقى حينها الضرب المبرح، وتُقْطع سبل التواصل بينهما؛ حيث منعها من الخروج من البيت مرةً أُخرى. ثم يقرّر الأب في غمرة المشكلات التي بدأت تملأ البيت، وظهور الشائعات عن ابنته، تزويجها من شخصٍ آخر؛ نوعًا من صرف (مها) عن فارس أحلامها (عبد الله). وعندما بدأت مراسم الزفاف، يكتشف (عبد الله) الأمر، فينهار ويُسْرِف في شرب ما أَذهب عقله، ثمّ يخرج بسيارته مسرعًا؛ مما تسبّب في وقوع حادثٍ شنيعٍ أورثه إعاقة دائمة. والكاتبة عندما تشير إلى مشهد شرب (عبد الله) لما يذهب عقله؛ هو إسقاطٌ لما يمكن تمريره من الفعل المحرّم في شريعتنا الإسلامية في السرد على أنه من المباحات في الحالات النفسية العصيبة.

عَرَفت (مها) بالخبر من خلال محاولاتها الاتصال به، ثمّ من خلال ابنة أخيه (أريج) – التي سبق وأن تعرّفت عليها عن طريق عبد الله– فأُصيبت جرّاء ما حدث باعتلالٍ عصبيٍّ ونفسيٍّ، جعل أهلها يتنقلون بها بحثًا لها عن علاج. وفي ظل هذه المعطيات، تُصوّر الكاتبة مشهدًا مُؤثرًا للأب، يُمثّل انعطافةً مهمّةً في أيديولوجية الرواية، تقول:

"**دخل إلى حجرته ووضع وجهه بين كفيه وبكى.. بكى وكان قد نَسي أن الرجال يبكون أيضًا.. تمنى في داخله لو أنه كان قادرًا على أن يزوّجها ممن أحبّت.. لكنه محكوم بما لا يستطيع تجاوزه.. أدرك في تلك اللحظة أنه ضعيف مهما تجبّر على ابنته.. ضعيف لأنه**

(١) انظر: عبدالله الفَيْفي، ٤١.

(٢) عائشة الحشر، ٩٩.

وقف ضد الأضعف.. ضد مها.. لو أنه قوي كما كان يظن لساند ابنته وقاوم تقاليده.. لو لم يكن ضعيفًا جدًّا لحارب من أجل سعادتها.. بدلًا من أن يُحاربها وهي التي أرادت الزواج برجل اختاره قلبها.. أو اختاره القدر لقلبها"[1].

إنّ فعل البكاء، واعتراف الأب الداخليّ الصريح بالضعف تجاه واقعه الاجتماعيّ الذي حرمه أن يُضفي السعادة على ابنته؛ يؤكّد أنّ النظام الأبويّ السلطويّ هو الآخر ضحية نسقٍ اجتماعيٍّ، وثقافة سائدة، تُمارس الظلم والقهر ضد المرأة كما صوّرتها الكاتبة. على أنّ المرأة قد تُستخدم كذلك وسيلةً للتعويض عن المهانة التي يتلقاها الرجل المقهور من قبل مجتمعه[2].

وأنهت الكاتبة الرواية نهايةً مأساويّةً، إذ انتهى المطاف بـ(أسماء) و(مها) إلى المرض النفسيّ، والعلاج عند أحد القرّاء، كما انتهى بـ(عبد الله) إلى الإعاقة، و(والد مها) إلى حالةٍ من البكاء والندم. وكان السبب في ذلك القيم الاجتماعيّة، التي تُمثّل سُلطةً لا يمكن تجاوزها.

وقد جاءت الهُويّة الأُنثويّة في هذه الرواية هُويةً تابعةً مسلوبةً حق الحياة والاختيار والقرار، وإن كانت واعيةً لهذا الاستلاب والإقصاء من خلال سُلطةٍ اجتماعيّةٍ عامّة، تتمثّل في منظومة قيم اجتماعيّةٍ أخلاقيّة، غرستها العادات والتقاليد في المجتمع، وأصبحت المرأة ضحيتها الأُولى. ومع أن الرواية لم تُعالج هذه القضية- بوصف الرواية عملًا إبداعيًّا يعرّي الواقع أكثر ممّا يقدّم حلولًا مباشرة صريحة- فقد قدّمت الكاتبة بعض الأفكار المباشرة على لسان البطلة التي يأتي الحديث عنها بضمير الغائب تارةً، وضمير المتكلم تارةً أُخرى، لتمتزج أفكار البطلة بأفكار الكاتبة كثيرًا؛ فيغدو العمل أقرب إلى الفن المُؤدْلج؛ لغلبة رغبة انتقاد هذا الواقع والميل إلى ضرورة خَرْق النسق الثقافيّ والاجتماعيّ السائد[3].

إنّ عنونة الرواية بـ(سَقَر) تعكس رغبة الكاتبة في النقد الاجتماعيّ، وتقديم رؤيتها للأُنوثة بوصفها كينونةً وهُويّةً؛ فواقع المرأة الاجتماعيّ معادلٌ لحال (سَقَر)، المفردة القرآنيّة التي جاءت مُرادفةً لنار

(١) م.ن، ١٥٨.

(٢) انظر: مصطفى حجازي، ***التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١)، ٢٠٠.

(٣) للكاتبة عائشة الحشر مُؤلف آخر بعنوان "خلف أسوار الحرملك" تُناقش فيه قضية المرأة السعودية وحقوقها.

جهنّم[١]، وإن كانت هذه المعادلة مُبالغًا فيها إلى حدٍّ كبير. تقول البطلة عن حال المرأة: " **ومن منّا ليست مسكينة. من منّا ليست الآن كمن تعذّب في سقر؟** "[٢]، على حين تصوّر واقع النساء بـ "**ألا يأكل الناس في النار ويشربون، ويتحدثون.. ولكن يتعذّبون. وهذا هو الحال الآن، نحن النساء نأكل ونشرب ونتحدث ونتعذّب أيضًا. لا أرى واقعنا إلاّ كصورة مصغّرة عن العذاب.. باختصار لسنا سعيدات أبدًا** " [٣].

على أن رؤية (مها)، أو بالأحرى الكاتبة – الساخطة على وضع المرأة — قد قادتها، وبوعيٍ قاصرٍ، إلى درجة من التطرف والتناقض في آنٍ؛ إذا أخذنا بالحسبان الحقوق التي تتمتع بها شخصية (مها) في الرواية؛ كحصولها على حقّها في التعليم، وصولًا إلى التعليم الجامعيّ، ثمّ عملها في مجال التدريس، وتحصيلها ثقافة عالية من خلال القراءة والاطلاع، والسماح لها بالخروج إلى المكتبة لوحدها مع السائق. وهي ميزات مستحقّة، إلاّ أنها تبدو غير منسجمة مع وضع الأُنثى المضطهدة، كما صوّرتها الرواية. بيد أنه يمكن القول إن الرواية بذلك إنما تكشف عن جوانب تناقض في قيم المجتمع نفسه، في ما تمنحه المرأة من حقوق؛ فهي قد تمنح المرأة حق التعليم، ولكن التعامل يظل معها بوصاية أبويّة قَبَليّة، وبخاصّة حينما يتعلّق الأمر بالحب أو اختيار شريك الحياة.

وفي القصة القصيرة المعنونة بـ "شجرة العائلة" لـ(هدى المعجل)[٤]، تتمرّد بطلة القصة، التي أسمتها الكاتبة بـ(وسن)، على الواقع الاجتماعيّ من عاداتٍ وتقاليد اجتماعيّةٍ تُناهض أُنوثتها وحقوقها الإنسانيّة، حسب رؤية الكاتبة، والمتمثلة في مظهرين، الأوّل: استلاب حق المرأة في اختيار زوجها الذي تحب، ولا سيّما عندما يتصادم هذا الاختيار مع عادات وتقاليد المجتمع، والآخر: إقصاء الإناث، وعدم الاعتراف بوجودهم فيما يُسمى في العُرف الاجتماعيّ الذي اعتادت عليه بعض الأُسر والقبائل بـ(شجرة العائلة). فـ(وسن) ابنة الأُسرة التي تتباهى بها أُمها (فوزيّة)؛ تقع في حُب رجل غير سعوديّ (وائل)، رعى موهبتها القصصيّة من خلال مواقع الإنترنت، ودامت علاقتهما أربع سنوات، ثم طلبها للزواج، لكن الأُم التي تُمثّل سلطةً أُنثويّةً مُضادة ترفض بقولها: " **لم يحدث أن ارتبط أحد من عائلتنا**

(١) وردت كلمة (سَقَر) في أكثر من موضع، منها سورة المدثر: ٢٦ — ٢٧.

(٢) الحشر ، ٦٥.

(٣) م.ن ، ٦٥.

(٤) للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٨١٣.

[بخضيري]، فكيف نوافق على الأجنبي!!..ألغِ أمر زواجه بكِ من رأسك"[(١)]، فتتمرّد على فعل الرفض، وتخرج عن طبيعة واقعها المحكوم بالعادات والأعراف الاجتماعيّة، وتتزوج (وائلًا)، وتغادر المنزل تاركةً ورقةً دسّتها أسفل لوحة شجرة العائلة، المعلّقة على الحائط، كَتبتْ فيها: " **عفوًا والدتي.. بحثت عن اسمي ضمن أوراق شجرة عائلتكم فلم أجدني!! فأيقنتُ أني لا أنتسب إليكم.. إذًا فلن يهزّ شجرتكم سقوط ورقة لم تدرج أصلًا.. [مدام وائل]**"[(٢)].

إنّ الأُم، التي تمثل السُّلطة في هذه القصة، قد مثّلت دور السُّلطة الذُّكوريّة، فهي من تلقفت قيم الأصل والأُسرة، وقبل ذلك العرق، وأعادت إنتاجها من خلال فرضها على ابنتها، التي مثّلت بفعلها التمرّدي محاولة نحو هُويّةٍ أُنثويّةٍ مستقلة.

وتعالج (بدرية البشر)[(٣)] في روايتها "هند والعسكر" جملة مفاهيم اجتماعيّةٍ سائدةٍ تتمثل في تصرفات شخصياتٍ فرديّةٍ، أو جماعيّةٍ على شكلٍ مؤسسيّ. حيث تتشكّل الرواية من مجموعة قصصٍ متداخلةٍ، تتصل بواقع المرأة الاجتماعيّ. وتأتي قصة (هند) على رأس القائمة القصصيّة الرئيسة للرواية، كما يأتي السرد على لسانها، حيث تبدأ بسرد قصتها مُنذ طفولتها التي جاءت متلازمةً مع فترةٍ زمنيّةٍ عاشتها المملكة إبّان عهد الملك (فيصل)، عهد التحول من زمن الرق والعبيد إلى تحريرهم. ويلحظ أن بعض الكاتبات يعمدن إلى جعل أعمالهنّ السردية في إطارٍ تاريخيٍّ محدّد، لتصوير نوع من التماهي بين ما اتصفت به تلك الفترات من ظُلمٍ وقهْرٍ اجتماعيّين، وبين موضوع المرأة المقهورة وصاحبة الهُويّة المتأزّمة من وجهة نظرهنّ.

وأبرز ما تطرقت إليه الكاتبة في روايتها من المفاهيم والعادات الاجتماعيّة، ارتباط مفهوم الأُنوثة بمفهوم الشرف، واختلاف سُبل وطُرق التربية بين الابن والبنت، واسم الأُنثى ونظرة المجتمع إليه بوصفه عيبًا اجتماعيًّا وعورةً لا بدّ من سترها. فحول الموضوع الأوّل تروي الساردة عن طفولتها – من خلال تقنية الارتجاع الزمنيّ، واستثارة الذاكرة بقصص الماضي – كيف يجب على الفتاة، مهما كان عُمْرها، تحمّل مسؤولية حماية نفسها من أيّ اعتداءٍ جنسيّ يُفسد شرف الأُسرة ويفضحُها ويُلبسها العار؟ فهي تذكر جيّدًا قصص أُمها (هيلة) و(عمّوشة) في هذا الخصوص، خاصّة قصة الفتاة الصغيرة التي خُطفت؛ لتُغتصب

(١) هدى المعجل، ***التابو***، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧)، ٥٩.

(٢) م.ن، ٦٠.

(٣) للتعريف بالكاتبة، انظر: اليوسف، ١١٧. وأيضًا: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي***، ٩: ٣٥.

وتُقتل، لكنّها – أيّ الفتاة – استطاعت أن تكتب رسالةً لأُسرتها تُخبر فيها عن خاطفيها، وتخفيها في جوارها من باب مسؤوليتها في تبرئة نفسها من تُهمة إفساد الشرف. لقد كانت هذه القصة تُخيف (هند) كثيرًا، تقول:

"**يفهم عقلي الصغير أن الفتاة يقع على عاتقها أيضًا مسؤولية أن تكون فطنة وذكية، عليها واجب لا ينتهي بكونها ضحية صغيرة تُختطف وتُغتصب وتُقتل، بل عليها قبل أن تموت وهي تواجه كل هذا الرعب من خطف واغتصاب وقتل أن تفضح وتُسهّل العثور على خاطفيها، تُظهر براءتها ويوقع اللصوص في شر أعمالهم. أتذكّر قصة الفتاة ذات الجورب الأبيض، كل ليلة قبل النوم... لكن الرعب الذي يسكنني يتمحور في سؤال واحد، لا يتعلق بكيف أحمي نفسي من الخطف، بل: ماذا لو خطفوني في المساء حيث لا ألبس في العادة جوربًا؟**"[(١)].

وكثيرًا ما تعترض فيه (هند) الطفلة، ثم (هند) المراهقة والكبيرة، على طريقة تعامل أهلها، ولا سيّما أُمها في تربيتها المختلفة بين الأبناء والبنات، تقول: "**الأمهات في حارتنا، عادةً، لا يهتممن بغياب الأولاد عن البيت، ولا يحرصن على إدخالهم باكرًا...**" [(٢)]، رافضةً حال البنات المخالف لأقرانهن من الأبناء، الذين يحظون بحريّة اللعب في الشارع، فيما أوقعها مثل ذلك في عقابٍ من أُمها عندما تأخرت في عودتها من المدرسة؛ بسبب لعبها في الشارع مع الأولاد الذكور، فهدّدتها قائلةً: " **إن رأيتك مرةً أخرى مع الأولاد سأقتلك**"[(٣)]. كما تُعلن اعتراضها على السماح لأخيها الذي يصغُرها سنًّا (إبراهيم) بحق توبيخها أو حتى ضربها، ففي أحد المشاهد، تصوّر الساردة (البطلة) تعرّضها لضربٍ من (إبراهيم)، وتدخُّل والدها الذي يأتي في الرواية بوصفه الأب الحنون والمُحبّ للبنات – وهي ما اعتاد كثيرٌ من الكاتبات تقديمه عن صورة الأب المُؤيّد للوجود الأُنثويّ – لكنّ فِعْل أبيها هذا قُوبل بالاستهجان من قِبَل الأُم التي تأتي على الضد من صورة الأب، تقول: "**إبراهيم، صار رجلًا بطولك، تضربه من أجل مقصوفة العُمر هذه!** "[(٤)].

لقد كانت الأُم تُربّي أبناءها على مسلك القمع والسيطرة على أخواتهن، وهو ما كانت تتمنّاه من ابنها البِكْر(فهد) الذي كانت تُحرّضه على بناتها، وتعامله على أنّه رجل

(١)بدرية البشر، ***هند والعسكر***، (بيروت، دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٦)، ٢٥ – ٢٦.

(٢) م.ن، ٣٣.

(٣) م.ن، ٣٤.

(٤) م.ن، ٨٢.

البيت، وكانت تنتظر منه أن يُصْدر الأوامر، ويضرب ويشتم، لكن (فهدًا) كان رقيق القلب ضعيفًا، مما أشعر الأُم بالخذلان، تقول الساردة: "**كانت تريده على صورة لم تتفق مع طبائع فهد، أرادته أن يشك على الدوام في أخواته البنات، أن يفتّش في أغراضهن، أن يتبعهن في الطريق إلى المدرسة، أن يطردهن من الحارة حين يراهن يلعبن مع الصبية، أن يشدهن من شعورهن، ويعيدهن إلى البيت باكيات.. لكنه لم يفعل!**"[1]، ولعله السبب الذي جعل الساردة تغيّبه معظم فصول الرواية، فلم يظهر إلاّ بصفة المنقذ المؤقَّت في الفصل الأخير من الرواية.

إن دور الرقابة بالصورة التعسُفيّة هو دور الأُم في هذا العمل، فكثيرًا ما كانت تفتّش أغراض هند، خاصّة حقيبتها المدرسيّة، تقول عن ذلك: " **أوقعتني مهارة أمي في فك الحروف في مشكلة، يوم وجدت في حقيبتي المدرسية في إحدى جولاتها التفتيشية، قصاصة من الورق، كُتِبَ عليها اسم غازي القصيبي – " شقة الحرية"، فاجأتني يومًا وهي تضع يدها على خصرها وتهز يدها كمن ضبطني بجرم قد أنفضح، قائلةً: فَضَحك الله! من هذا غازي، يا قليلة الحياء، وأين تقع هذه الشقة؟! تواعدين الرجال في شقق**"[2].

وتقف البطلة إزاء الفعل التسلطيّ الذي يُشعرها بالانغلاق وضآلة المكانة، موقف المرأة الناقمة والغاضبة. وتُدْرِج الكاتبة في عملها نماذج من القصص، عبر تصوير معاناة البطلة؛ تُظهر أفضليّة الأُنثى على الذكر، منها قصة (مي) التي سردتها عليها (عمّوشة)- وهي تُؤمن بأن البنت أكثر وفاءً وبركةً من الابن- تلك الفتاة التي بقيت وفيّة لأبيها الكهل والأعمى حتى بعد زواجها. ومن أجل ذلك أطلقت البطلة (هند) على ابنتها اسم (مي)؛ تيمنًا باسم صاحبة القصة الوفيّة.

لقد ولّد شعور البطلة بالانغلاق نزوعًا لديها للتمرّد على واقعها المفروض عليها، فكان أن اتفقت مع صديقتها (موضي) في إقامة علاقات صداقةٍ مع شبابٍ، تتحدّث معهم بالهاتف، وتلتقي مع بعضهم في الليل، أوفي المقاهي العائليّة؛ اعتقادًا منهما أن هذه التصرفات تمت للحرية والانطلاق بصلة! لقد اكتُشف أمرها، ولاقت عقابها من أُمها، العقاب الذي قادها إلى مُتنفّسٍ آخر أكثر سلامًا وأمنًا، وهو الكتابة، تقول:

" **اكتشفتُ أثناء سجني القصير أن الكتابة عمل ممتع وسهل، وأن الكتابة أدخلتني عالمًا مشتركًا مع أناس كثيرين، أختارهم بنفسي، يحبونني وأحبهم، صنعتُ لي مغارة باردة**

(١) م.ن، ١٤١ – ١٤٢.

(٢) م.ن، ٤٣.

وحصينة، لا يدخلها أحد ولا يُفتّش بأسرارها أحد، محصّنة بشفرة سريّة، لا يفُكّها إلاّ أنا"[1].

وبعد زواج (هند) الذي كان امتداد العقوبة لفعلتها السابقة، لاقت أنموذجًا جديدًا للسُّلطة الذُّكوريّة (زوجها الضابط منصور)؛ حيث تقلّصت مساحة حرية الكتابة لديها بحجة اسمها الذي تُعلنه على صفحات الجريدة، مما دفعه لأن يذهب لأهلها مشتكيًا هذا الأمر، تقول الساردة: " **قال لأخي إبراهيم، وأمي إن ما أنشره في الصحف بين الحين والآخر من كتابات، وأضع عليها اسمي الصريح، تجعل زملاءه يتندّرون عليه في مجالس الرجال** "[2]، وبعض هؤلاء الزملاء يرون أنّ اسم المرأة عيبًا، وبعضهم الآخر باتوا ينعتونه بـ(زوج هند)[3] من باب التندّر. أما أخوها (إبراهيم)، الذي يحمل صورة المُتديّن في الرواية، فيخاطب أخته بقوله: " **يا هند، إن لم يكن زوجك راضيًا عن كتاباتك، فليس لك حقّ شرعا أن تنشريها!!**" [4]. خضعت (هند) لرغبتهما، واختارت أن تنشر باسمٍ مُستعار، ثم اهتدت إلى طريقة النشر الإلكترونيّ، الذي وجدته جهةً آمنةً للكتابة والنشر[5]، وحينها شعرت بقوة الانتصار على كل من أراد أن يُفْقدها هذه الصنعة، تقول:

" **لا أحد يستطيع سرقتها منّي، حتى وهم اليوم يتعاضدون على محاصرة اسمي الذي أشترك معهم فيه، لكنهم لا يعتبرونه حقًّا لي، كما هو حقّ لهم، بل سلسلة تربطني بهم يجب عليّ ألاّ أمضي بها بعيدًا. فسلسلة نسبي الطويلة، تُشير إليهم، وتحرجهم، وتكدّر حياتهم أن يعرف أحد بأمرها معي، واسمي في الصحف ليس إشارة لاسم كاتبة تميّزت في سلسلة عائلتها الطويلة بقدرتها على الإبداع، لكنه اسم يفضح هُويّةً واحدةً من حريمهم التي خرجت من خُدْرِها، وفضحت أمرها وشخصيتها، وملكيتها تعود إلى حرم العائلة...** " [6].

اختارت اسم (زرقاء اليمامة)، الذي ومض بريقه في المنتديات الخليجيّة الإنترنتيّة، وكانت تَقرأ تعليقات بعض القرّاء الذين يشيدون بمقالاتها، وأنّها من الكاتبات المميزات بجرأتهنّ وشجاعتهنّ، تقول: "**أقرأهم ولا أقوى على التعليق بأنني لست كذلك. " هذه المرأة،**

(١) م.ن، ٩٢.

(٢) م.ن، ١٢٧.

(٣) انظر: م.ن، ١٢٨.

(٤) م.ن، ١٢٨.

(٥) انظر: م.ن، ١٢٩.

(٦) م.ن، ١٣٠.

هي أنا!" لكنني لست جريئة ولا شجاعة. فأصمت، لأن لا أحد يصدّق " زرقاء اليمامة" !"[1].

إذ تُوظّف اسم (زرقاء اليمامة) دلاليًّا بما يخدم هدف الرواية في استشراف مستقبل جديد.

لم تكن حياة (هند) مع زوجها (منصور) إلا صراعًا بين نظرة دونيّة للمرأة وسلطة ذكوريّة تأجّجها عاداتٌ اجتماعيّة، تقول البطلة هند: " **لم يحاول منصور أبدًا أن يعاملني كامرأة واحدة لها كيان وروح، وحقوق مثل باقي البشر، كان دائمًا يستعمل معي وصف " أنتن الحريم"، إذا غضبت قال: " أنتن الحريم عقولكن صغيرة"**[2]، وتسأله: " **هل يمكن أن تُحاكيني على أنني امرأة، زوجتك التي تعرفها ولست عالم الحريم؟!**" لكنّه يتساءل بدوره: "**لماذا، بماذا تزيدين عنهن؟!**"[3]. وتصل (هند) إلى ذروة تأزّمها الأُنثويّ، فتقول:

" **بسببه، صار أكثر ما يضجرني في هذا العالم هو أنني امرأة! بسببه تأكّدت أن الرجال في عالمنا يمتلكون عالمًا واسعًا، يلهون فيه، ويتخففون من مسؤوليات الأطفال والحياة، بينما تحاط النّساء بالتقاليد الضيقة، وقلق الأمهات عليهن ليس بسبب الخوف عليهن، بل خوفًا من حوادث الشرف المعيبة!**" [4]. لم تكن (هند) متصالحةً مع (الرجل) كما لم تكن متصالحةً مع واقعها الاجتماعيّ، لقد كانت تطرح الكثير من الأسئلة حول علاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة المرأة بالمجتمع، حتى تقول عن هذه الأسئلة التي تدلُّ على عدم رضاها من جانب، ورغبتها في التغيير من جانب آخر: " **هذه الأسئلة تحيرّني، تجعلني أشعر أحيانًا وكأنني كائن خرافي غريب، لا ينتمي للمكان الذي هو فيه، كأنني نبتة شوكيّة خرجت في أرض بلا جذور...**" [5]. إنّها تشعر بالغربة الفكريّة بين أفكارها التي تراها أفكارًا تنويريّة، وبين أفكار المجتمع الضيّقة كما تصفها الساردة نفسها. ويدفعها ذلك الشعور إلى أن تُعلن عدم انتمائها إلى عالم الحريم كما ينعته زوجها (منصور)، وتُعلن اختلافها له، فهي تزيد عنهنّ، بقولها: " **أزيد عن النساء... بروح تتمرد على عالمك الضيق المحدود برغباته الأرضيّة، روح يوجعها ارتطام محاولاتها التي لم تكف يومًا عن البدء من جديد...**"[6].

---

(١) م.ن، ١٣٤.

(٢) م.ن، ١٢٢.

(٣) م.ن، ١٢٣.

(٤) م.ن، ١٢٣.

(٥) م.ن، ١٢٥.

(٦) م.ن، ١٢٥.

وانتهت علاقة (هند) بزوجها بالطلاق، وكان من الأسباب القويّة في ذلك إنجابها مولودها الأوّل بنتًا، على خلاف ما كان يرغب. وتنطلق بعد طلاقها نحو العمل في المستشفى، وتحاول أن تعيش حياتها بعيدًا عن الخوف من أُسرتها ومجتمعها، خاصةً مع صديقتها (شذى) – زميلتها في العمل– التي تجد في نمط حياتها وأُسرتها شكلًا آخر غير ما نشأت عليه، حيث الحرية والرقيّ الفكريّ والانفتاح. وهي بحديثها عن حياة صديقتها (شذى) تَعْقد مقارنةً بين مجتمعين متباينين، لكل مجتمعٍ قيمه الخاصّة به. ثمّ تقع في حُبّ (وليد) أخي (شذى). وعند سفر (وليد) إلى (كندا) للدراسة تلحق به بعد أن استنجدت بأخيها (فهد) المغترب، تاركةً أُمًّا مكلومةً بابنها (إبراهيم) الذي لحق بزمرة الفئة الضالة، وفجّر نفسه في إحدى حوادث التفجير. لقد كان سفر (هند) هروبًا من الواقع الاجتماعيّ الذي لم تتصالح معه، فلم تجد نفسها من خلاله.

وعلى الرغم من حركية البطلة، واتصافها بالتمرّد، ورغبة التغيير، والمحاولة الدائمة للانتصار في الاحتفاظ بمقدراتها، ولا سيّما في مجال الكتابة، فقد كانت هُويّةً تابعةً للرجل وللمجتمع، ولم تكن هُويّةً مستقلّةً؛ لقد سافرت بموافقة الرجل، وبحثًا عن الرجل، في ظل سُلطات اجتماعيّة ما فتئت تعيقها في حياتها، وهي ما أشارت إليه في عنوان روايتها بمفردة (العسكر)، لقد كانت أُمها (هيلة)، وأخوها (إبراهيم)، وزوجها (منصور)، ورجال الهيئة، والمجتمع بأسره (عسكرًا).

ثانيًا – تجلّيات الوعي:

١. عتبات النص:

أصبحت دراسة العتبات النصية، أو ما يُطلق عليه (النصوص الموازية)[١]، ضرورةً لاستكمال دراسة مكوّنات النص الأدبيّ، ناهيك عن أنها من أهم الأدوات الإجرائيّة في تحليل الأعمال السرديّة؛ سواء أكانت العتبات من المفردات كالعناوين، وعبارات الإهداء، وكلمة الناشر، والمقدمات، أم رسومًا ولوحاتٍ فنيةً وألوانًا كما يأتي على أغلفة الكتب. وتَكْمن أهمية دراسة العتبات فيما تحمله من دلالاتٍ إيحائيّةٍ وسيميولوجيّةٍ تقود القارئ إلى معرفة ماهيّة النص أو معناه، كما قد تكون هذه العتبات – ولا سيّما العناوين والأغلفة– أداة إغراءٍ وجذبٍ للمتلقي.

ولما للعتبات من أهميّةٍ في الدرس النقديّ؛ جاء تناولها بهذا الاعتبار؛ بُغية الكشف عن دلالاتها وتماسها مع قضية أزمة الهُويّة عند المرأة بوصفها إحدى تجلّيات الوعي، وتشتمل الدراسة على عَتَبتي العنوان والغلاف؛ لأنهما الأبرز في الكشف عن أزمة الهُويّة الأُنثويّة.

أ. عتبة العنوان:

من خلال قراءةٍ تحليليّة لعناوين الأعمال السرديّة – عينة الدراسة – نلحظ ظاهرة تأنيث العنوان في جميع الأعمال المدروسة؛ وهو ما يدلّ على العلاقة المتينة بين العنوان وموضوعة (الهُويّة الأُنثويّة). والجدول الآتي يوضح صياغة العنوان المؤنث بالعدد والنسبة:

صياغة العنوان	العدد	النسبة
صياغة تحوي على مفردة أُنثويّة صريحة	٦	%٢٥
صياغة تحوي على مفردة دالّة على الواقع الأُنثويّ	١٨	%٧٥
المجموع	٢٤	%١٠٠

(١) للاستزادة، انظر: نبيل منصر، ***الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة***، (المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٧)، ٢٥ وما بعدها.

فالاستقراء الإحصائيّ يشير إلى أنّ ما نسبتهُ خمسة وعشرون في المائة من مجموع العناوين، البالغ عددها أربعة وعشرين عنوانًا[١] يحوي في صياغته مفردةً أُنثويّة صريحة، كمفردات (المرأة، والنساء، والأُنثى)، أو اسمًا يُطلق على المرأة، كـ(هند، وخاتم)، كما في العناوين الآتية: "احتفال بأني امرأة" لـ(فاطمة العتيبي)، و" نساء عند خط الاستواء" لـ(زينب حفني)[٢]، و"احتراقات أنثى" لـ(تركيّة العمري)، و"أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان)[٣]، و"هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)، و"خاتم" لـ(رجاء عالم). في حين تندرج بقية العناوين الأُخرى، التي تُمثّل خمسة وسبعين في المائة من المجموع الكليّ، ضمن تصوير واقع المرأة وحال هُويّتها المتأزّمة، مثل: " الزوجة العذراء" لـ(قماشة العليّان)، و "جاهليّة" لـ(ليلى الجهني)، و" بيت الطاعة" لـ(منيرة السبيعي)، و "الكتابة بحروف مسروقة" لـ(هيام المفلح)، و "سَقَر" لـ(عائشة الحشر)، و" التابو" لـ(هدى المعجل).

ولم يقتصر تجلّي الوعي في صورة العنونة على المستوى الدلاليّ فحسب، بل تجلّى كذلك على المستوى اللغويّ والنحويّ، حيث إن ما نسبتُه ثلاثة وثلاثون في المائة من العناوين جاءت في صِيَغ مؤنثة[٤]، كما في "جاهليّة"، و " عذراء نورانية"، و "البحريات".

وستركّز الدراسة هنا على دلالة العنوان؛ للوقوف عن كَثَب على تجليّات الوعي بالأُنوثة وأزمتها. وذلك من خلال ثلاثة عناوين تمثّل نماذج لظواهر متكررة في عنونة النص السرديّ النسائيّ، وجدتْ فيها الباحثة عيّنةً علميّةً تُغني عمّا سواها.

١. "البحريات" لـ(أميمة الخميس)[٥]:

تكشف الكاتبة في عنوان روايتها حكاية مجموعةٍ من النساء قدِمْنَ من بلاد الشام إلى وسط الجزيرة العربية، حيث عشن في (نجد) بوصفهن زوجات. وكلمة (البحريات) صيغة جمع مؤنث سالم، مفردها (البحرية)، وهي مشتقّة من كلمة (البحر)، ويقصد به (البحر المتوسط) الذي جاء ذكره في

---

[١] هذا المجموع، هو المجموع الكليّ لعينة الدراسة في البحث.

[٢] للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي***، ٩: ٦١. وأيضًا: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٢٧٣.

[٣] للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ٦٥٧.

[٤] يبلغ عدد العناوين: أحدَ عشرَ عنوانًا، من أصل المجموع الكليّ لعينة الدراسة.

(٥) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، ٩: ٣١. وأيضًا: خالد اليوسف، ٩٥.

الرواية كونه بيئةً وثقافة، حيث يومئ العنوان إلى حياة هؤلاء النسوة البحريات اللاتي قَدِمنَ من بيئة البحر وما تحمله من ثقافة، إلى بيئةٍ أُخرى جديدة (الصحراء)، وما تحمله من ثقافةٍ مغايرة، إذ تعتمد الكاتبة على عنصر المكان بوصفه مكوّنًا سرديًّا في كشف هذه الحياة وما صاحبها من اختلافٍ كبير بين البيئات من جانب، وشعور الغربة الناتج عن هذا التغيير من جانبٍ آخر.

إن التأمل في عنوان الرواية بوصفه نصًّا موازيًا دالًا؛ يدعو إلى دراسة شخصيات الرواية (البحريات) بعد تمييزهن، فهنّ شخصياتٌ نسائيّة أوّلًا، ثم مُغتربات ثانيًا. أمّا عن الشخصيات الأُخرى في الرواية، فهنّ نساء البيوت المغلقة التي يحكمها الرجال، حيث يعشن الانغلاق والضعف. ومن هنا جاءت دلالة أزمة الهُويّة الأُنثويّة، من خلال نموذجين من نماذج النساء، فالبحريات يعشن معاناة الغربة المكانيّة والنفسيّة، والصحراويات يُعانين في حياتهن المنغلقة والمنعزلة. لكن تركيز الكاتبة يأتي في المقام الأوّل على الشخصيات البحرية، فقد جاء عنوان الرواية معرّفًا بأل التعريف (البحريات)؛ دلالة على القصد المباشر إليهن في التناول والطرح.

وتُمثّل (البحريات) في الرواية، شخصيات: " بهيجة" الشاميّة، الزوجة الثانية للابن الأكبر(صالح آل معبل)، و "رحاب" المعلمة الفلسطينيّة، و "سعاد" الشاميّة أيضًا، والزوجة الثالثة لـ(سعد آل معبل). وثمّة شخصيةٌ رابعة لا تدخل في متن الرواية، بل تكتفي الكاتبة بإهدائها العمل، كما جاء في الصفحات الأُولى، فتقول: " **إهداء إلى سهام سيدة البحريات**"، حيث يتماهى العنوان مع الإهداء في إبراز نموذج الشخصية البحرية، ولا سيّما أن مفردة (البحريات) بصيغة الجمع، ومفردة (البحرية) بصيغة المفرد تكررتا قرابة اثنتي عشرةَ مرة في الرواية؛ لتُؤكّد خصوصيّة هذه التسمية دون غيرها من التسميات. على أن الكاتبة قد تستخدم مفردة (شاميّة) أحيانًا مرادفةً لمفردة (البحرية)، ولكن بنسبةٍ أقل. وتخص الكاتبة عشرة فصولٍ من أصل خمسة عشر فصلًا، هي مجموع فصول الرواية، للحديث عن الشخصيات البحرية، على أن الفصول الأُخرى المتبقية لا تخلو من الحديث عنهن.

وتحظى شخصية " بهيجة" بالنصيب الأكبر من الحضور، إن لم تكن شخصية الرواية الأُولى؛ إذ عُنونَ الفصل الأوّل من الرواية باسمها[1]، ووُصِفَت الشخصية فيه بأنها: " **كانت فاقعة، مفرق شعرها الكستنائي المشقّر يلتمع تحت غطاء رأسها، (التُلّ)[2] الأسود الشفاف**

(١) انظر: أميمة الخميس، ***البحريات***، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٦)، ٧.

(٢) التُلّ: غطاء الرأس، كما كانت نساء نجد يُسمينه، وهو نوع من الأقمشة الرقيقة المثقّبة.

الذي يغطي رأسها ومن ثم يستدير حول وجهها وعندما يلامس وجنتها البيضاء المرتفعة اللامعة كان يزيدها غرابةً... وكانت نبرات صوتها وألوانها البراقة لا تتناغم مع الألوان الترابية المطفئة للمكان وأصحابه..."[1].

ويأتي الفصل الثاني المعنون بـ" بحرية من سلالة اللوز الأخضر" متمّمًا للأوّل من حيث إلقاء المزيد من التوضيح، وسرد قصة مقدم (بهيجة) إلى بيت (آل معبل) الطينيّ (بيت النخْل) للمرة الأُولى[2]. وتُسلّط الرواية الضوء على مواضع التصادم بين (البحرية بهيجة) بوصفها الدخيلة على مجتمع (آل معبل)، والقادمة من بيئةٍ مغايرةٍ عن بيئة (نجد)، وتحديدًا مدينة (الرياض)، وبين شخصية (أُم صالح) – أُم زوجها – التي تُمثّل السُّلطة الذُّكوريّة، وثقافة النسق في بيت (آل معبل)، إذ يكمن التصادم في عدم تقبّل (أُم صالح) زوجة ابنها (بهيجة)، والنفور منها ومن تصرّفاتها ولباسها، فكأنّ بهيجة تجني ثمرة اختلافها، حيث نجد (أُم صالح) تصرخ بـ(بهيجة) في أحد المشاهد بقولها: "**قومي صلّي جعلك الوصل**[3]، **قومي صلّي لا ربي يعاقبنا بسببك، الشر يعم والخير يخص، أنا أدري من وين يجيبون لنا هالكافرات.. حسبي الله ونعم الوكيل عليك يا شامية بليس**"[4]. هذه المواضع التصادميّة تكشف بجلاءٍ أزمة الهُويّة الأُنثويّة، ولا سيّما إذا كانت المرأة تواجه المرأة؛ فقد كانت (أُم صالح) – التي تمارس فعل التسلّط على نسوة البيت من زوجات أبنائها، وبخاصّةٍ (البحريات) منهن – تحاول إقصاء (بهيجة)؛ بسبب اختلافها عن مجتمع بيت (آل معبل)، وكذا اختلافها عن النسوة اللاتي يخدمن في البيت، وعن كل من يحيط به: "**المحيط العدائي الرافض لألوانها الفاقعة لم يشربها ولم تشربه وظلّت روحها معلّقة في مكان ما لا تستطيع أن تمضي بها مسافات أكبر، بل بقيت مشنوقة بالرفض وحروب داخلية متصلة لترسيم الحدود وغلق النوافذ.... لذا بدت روحها شعثاء نائية وفاقعة دومًا**"[5]. لقد تصدّتْ (بهيجة) لهذا

(١) م. ن، ٧.

(٢) انظر: م. ن، ١١.

(٣) صيغة دعاء، تقولها السيدات الكبيرات في السن أو الأمهات في منطقة نجد، يُراد بها الوصل – أيّ الاتصال – بكل أمر حسن وخير، وقد يكون المعنى: الوصل بالله؛ اعتمادًا على صيغة دعاء مقاربة في النص، هي: "صلي يصلك الله"، فكلتا الصياغتين تحملان في مضامينهما الخير، وإن قيلتا بلهجة غضبى.

(٤) م. ن، ٣٦.

(٥) م. ن. ٦٣.

المحيط العدائيّ بقوةٍ وصبر، وكأنها في معركة[١]، ولم تخضع أو تنصاع لأوامر مركز السلطة في البيت، المتمثّل في (أُم صالح)، تلك المرأة التي فرضتْ سطوتها بعدما تقدّمت في العُمر، وهَجَرَها (أبو صالح)؛ بحثًا عن نسوةٍ أصغر منها عُمرًا، وأكثر شبابًا، الأمر الذي جعلها تبحث عن منفذٍ سُلطويّ ومكانةٍ أعلى في البيت، وعن بقائها " **في حالة صراعها اليومي على حدودها ودوائرها خوفًا من أن تخترق أو تسلب من طوفان النسوة الطموحات اللواتي يفدن على المنزل، إما كزوجات لأبو صالح**[٢] **أو زوجات للأبناء**"[٣].

وبعد حياةٍ مليئة بالصدام، والصراع من أجل إثبات الذات، والوجود، وفرض الثقافة؛ تُصاب (بهيجة) في أواخر حياتها بمرض السرطان. تقول الراوية: " **لكن بهيجة ظلتْ خلف السور الخارجي، ولم تدخل، ولم يؤذن لها بالدخول إلى أن أعلن الجسد فجأةً رفضه الاستمرار في هذه المعركة العبثية الطويلة التي تبدو بلا نهاية، فلا بهيجة كلّت ولا رمال الصحراء ملّت** ..." [٤] لقد كان المرض نهاية محاولاتها في معركتها ضد الإقصاء؛ مولّدًا غضبًا داخليًّا مدمّرًا؛ تفسّر الراوية هذا المرض بقولها: " **لعلها هذه الحرقة والأحاديث المغيبة المختطفة خلف خيام لغة غريبة هجينة هي التي خلقت هذا الغضب والغيض بداخل بهيجة؛ وجعلت خلاياها تعلن حالة تمرّد جنونية .... فتسرطنت**"[٥]؛ وخاصّةً بعد وفاة زوجها (صالح)، الذي كان يمثّل لها " **وطنها وأهلها وجدارها الذي يتكئ عليه المحارب**"[٦].

أمّا البحرية الثانية، فهي (رحاب)، المعلمة الفلسطينيّة التي قَدِمَتْ إلى المملكة للتدريس في مرحلة بدايات تعليم المرأة؛ تحمل معها أزمة هُويّتها الوطنيّة، وأزمتها العاطفيّة بعد رحيل خطيبها (عليّ) إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة وتركه إياها، فرحاب "**ظنت أن القضية أزمة مكان؛ وأزمة هذا الشارع الطويل في بيروت الذي كان يقطنه (علي) والمسمى (صبرا) يتراكم فيه الفلسطينيون وندوب الغربة وأحزانها، وأناس أهلكهم الشوق والبعاد... ولكن لم تكن تعلم أن المكان هو الواجهة الزجاجية فقط، أما الحزن يغور**[٧] **بعيدًا كمعول يحفر** ***بئرًا*** **سحيقة**"[١].

---

(١) انظر: م. ن، ٣٠ – ٣١.

(٢) كذا، والصواب: لأبي صالح.

(٣) م. ن، ٤٨.

(٤) م. ن، ٢٦٠.

(٥) م. ن، ٢٦١.

(٦) م. ن، ٣٠.

(٧) كذا، والصواب: أمّا الحزن فيغور.

وقد خصّت الشخصية الساردة الفصل الثامن من الرواية، والمعنون بـ" القبلة" للحديث عن تفاصيل قصة (رحاب)، والحديث عن هيئتها الخارجيّة وشخصيتها، ورحلة قدومها إلى المملكة، ثم عن مكان إقامتها مع والدها في شقّة شارع (الخزّان) وسط (الرياض)، وما لا قته في مدرستها عند بدء عملها في التدريس. وعلى الرغم من أزمة هُويّة (رحاب) الوطنيّة – حيث إنها لاجئةٌ فلسطينية بدون أوراقٍ رسميّة[٢] – فإنها " **توزّع هُويّات على طالباتها كل صباح، ترسم فوق تلك الوجوه التي أذابها أسيد الإهمال والجزر والنهي وأربع طبقات من غطاء الوجه، تعيد رسمها بدقة وعناية...**"[٣]. لقد انغمست (رحاب) في عملها في المدرسة، ومع طالباتها اللاتي نالت ثقتهنّ، ولا سيّما (قماشة) التي تجرّأتْ وهمست في أُذن (رحاب) بقصة حبّها مع (منصور)، وقصائدها المرتبكة التي كتبتها فيه[٤]. كما حظيتْ رحاب بترشيحها من قِبَل (قماشة) لتكون معلمة (آل معبل)[٥]، لمدة ثلاث سنواتٍ فقط، ثمّ استقر بها الحال بالزواج بعد أن أصبح عُمرها تسعةً وثلاثين عامًا بالسائق (عُمر) الحضرميّ الذي أحبّها، وماطلت هي في طلبه يدها للزواج، ثم وافقت على طلبه؛ بعد وفاة والدها، وبقائها تعاني شعور الخوف والوحدة[٦].

وترى الكاتبة أن " **ثنائيّ (رحاب وبهيجة) كان يتوازى ولكنه لم يلتق**[٧]**، كان يضيع بين عجلة (بهيجة) ورغبتها في الحلول السريعة والقريبة، وهدوء (رحاب) وعمقها وعجزها عن مقارعة الحياة بشكل مباشر .. كانت دومًا تبحث عن الدروب الخلفية لتلتف عليها ... تلك العلاقة المتوازية كانت بالتأكيد بحاجة إلى (سعاد) التي ستكون ثالثة الأثافي**" [٨]

(سعاد) البحرية الثالثة، كما أنها الزوجة الثالثة لـ(سعد آل معبل)، لم تكن أوفر حظًا ونصيبًا من (بهيجة) المكافحة، و(رحاب) المتعلمة؛ فقد كانت ضعيفةً منعزلة؛ فكان ذلك سببًا في أن مارست (بهيجة) الوصاية عليها. وقد عُدَّت سعاد نذير شؤم وشر على أسرة

(١) م. ن، ١٠٦.

(٢) انظر: م. ن، ١٤٢.

(٣) انظر: م. ن، ١٤٢

(٤) انظر: م. ن، ١٤٣ .

(٥) انظر: م. ن، ١٤٤ .

(٦) انظر: م. ن، ٢٤٦، ٢٤٨.

(٧) كذا، ولو قالت: "ثنائيّ (رحاب وبهيجة) كان يتوازى أحد طرفيه مع الآخر"، لاستقامت العبارة.

(٨) أميمة الخميس، ١٦٤.

(آل معبل)، فمقدمها توافق مع موت (أُم سعد)؛ ممّا كان سببًا مباشرًا لرفضها، فـ" **حينما رأتها زوجة (سعد) بنت خاله الأولى ... لأول مرة لم تكن تتخيّل أن يحضرها بهذه السرعة وأيام العزاء لم تنقض بعد ...وأخذت تصيح: أخرجوها .. أخرجوها المجرمة، وكأنها كانت المسؤولة عن موت أم زوجها... وصياح الأطفال حولها: اطلعي .. اطلعي.**

وأحست بقهر عظيم كيف تحوّل المجلس فجأة إلى كتلة واحدة شريرة لفظتها إلى الخارج دون أي نقاش؟ "[1]. وبهذا الاستقبال أصبحت (سعاد): "**زوجة ثالثة مليئة بالهموم والقلق**"[2].

وقد ارتبط الحديث عن (سعاد) في الرواية بالليل وزئير الأُسود الصادر من حديقة الحيوان بالملز، حيث تسكن أُسرة زوجها (آل معبل)؛ فالأُسود المسجونة في أقفاصها – وزئيرها الدالُّ على رفضها ورغبتها في الانعتاق – لم تكن إلاّ إشارةً رمزيّة عن حال سعاد، تلك المسجونة في (الفلّة) الثالثة لـ(سعد آل معبل) تعاني غربةً روحيّة تُناجي فيها مخلوقات الليل، ونباتاتها، منغمسةً في تربية أولادها والاعتناء بمنزلها. " **عندما يرقد صغارها ويبدأ لغط العالم في الهدوء، تستيقظ مخلوقات الليل وتهمهم حولها، وتبدأ في سماع المنزل وهو يطقطق مفاصله، وتنفّس الأثاث الرتيب المنتظم**"[3]. وهو الليل الذي التقت فيه بـ(متعب العبد الله) جارها صوتيًّا؛ لتقيم معه علاقة حبٍّ، تعوّض من خلالها عطشها العاطفيّ؛ تقول الراوية: " **ليلتها زأرت أسود الملز بشدة صبغت قلب (سعاد) بألوان قاتمة طوال فترة المساء، بعد انتهاء نشرة الأخبار وبدء المسلسلة التي تتابعها (سعاد) بحرص رن الهاتف وقال بصوتٍ عميق خافت: مساء الخير... كانت تلك الليلة منذّاةً برائحة مطرٍ قادمة من بعيد... .**" [4]. وعند انقطاع هذه العلاقة يتحوّل المساء إلى وقتٍ موحش مُقْفر، تقول: "**يهطل المساء متأبطًا لوعاته، وهي تشعر بأنها ترتدي معطفًا أزرق متورمًا بالشوق والقلق واللوعة التي تجعلها تعيش في هذا العالم كنصف أو بعض نصف**"[5]. ورويدًا رويدًا بدأت تتحوّل (سعاد) إلى كائنٍ يئنُّ تحت وطأة الألم النفسيّ والغربة والحزن؛ نتيجة الإقصاء ممّن حولها، وعدم الاندماج في بيئتها

(١) م. ن، ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٢) م. ن، ٢١٢.

(٣) م. ن، ٢٠١.

(٤) م. ن، ١٩٤.

(٥) م. ن، ٢١٨.

الجديدة: " **أخذ أنين جرح (سعاد) في الارتفاع حتى إنها لم تعد تسمع بوضوح صوت الأُسود التي تزأر لواعج غربتها في حديقة الملز، كانت تسمع فقط ذلك الفحيح الذي يترصد بها كل ليلة.. مل جرحها شفاهه المنفرجة دومًا؛ أصبح يرجو الخلاص بأية طريقة...**"[1]. لجأت (سعاد) إلى الموسيقى والأغاني، فهي في نظرها الترياق، الذي " **يُشعل قناديل فؤادها الدامسة، كان يرمم ثقوبها ويحتضنها، ويعيد هيكلتها بشكل متماسك**"[2]. بل تجاوزت حدّ السماع إلى أن تُشارك بالرقص، ممّا أثار سخرية النساء في بعض المناسبات، ونعت الفتيات لها بـ(السيدة ملعقة)![3] ولكن " **وحدهنّ السيدات الكبيرات كن يعلمن أن خلف هذا الرقص روحًا مذبوحةً بالألم**" [4].

لقد كانت هؤلاء النسوة ضحايا أنساقٍ اجتماعيّة مختلفة، وكانت شخصياتهنّ أمينة في حمل تلك الأنساق وممارستها والتعبير عنها، بدءًا من (أُم صالح) التي مارست نسقها الصحراويّ الذُّكوريّ ضد (بهيجة)، ثم (بهيجة) التي مارست سُلطة الوصاية بدورها ضد (سعاد). وهكذا كان واقع المرأة في هذه الرواية، مصوّرًا أزمة الهُويّة الأُنثويّة. وهو ما جاء العنوان، "البحريات"، معبّرًا عنه؛ بوصف العنوان أحد الملامح الأوّليّة الدالة على تجلّيات الوعي بأزمة الهُويّة الأُنثويّة.

٢. احتراقات أُنثى" لـ (تركية العمريّ):

اختارت (تركية العمريّ) لمجموعتها القصصيّة عنوانًا عامًّا، انطوت تحته عناوين أُخرى لا تخرج عن السياق الدلاليّ للعنوان العام؛ فكلمة (احتراقات) جاءت بصيغة الجمع، ونكرةً؛ ممّا يوحي بتعدّد مصادر هذا الاحتراق وتنوّعه، ثم قيّدت الاحتراقات بكلمة (أنثى)؛ تأكيدًا على أن جملة هذه الاحتراقات تصف واقع الأُنوثة.

وتحوي المجموعة خمسًا وعشرين قصةً قصيرة، أربع وستون في المائة منها تحمل عناوين ذات بُعدٍ نفسيّ متأزّم، مثل: (جنون الأمواج، وأد مدرسي، القطيع، الحريم، فاصلة ظلام، هذيان جرح، جراح الغد، رجال رماد، حرف جراح، سرمدية قهر). إن المتأمّل في هذه

(١) م. ن، ٢٥٣.

(٢) م. ن، ٢٥٤.

(٣) انظر: م. ن، ٢٥٨.

(٤) م. ن، ٢٥٨.

العناوين يجد عُرى الروابط بينها وعنوان المجموعة العام، حيث تحكي قصص هذه العناوين صورًا من معاناة المرأة النفسيّة والاجتماعيّة، وتعكس الهُويّة الأُنثويّة المتأزّمة.

وهنا بعض الشواهد: تقول بطلة قصة "ملامح منسية": " **يالتعاستنا نحن النساء قد تتحول نهارات الحياة.. إلى أزمنة صمت، والمساءات الحالمة إلى مساءات موحشة عندما يجرحنا رجل قد لا يصل إلى نقاء ذواتنا، ولكنه يجرحنا، يتساوى الجرح سواء من رجل كالضياء أو رجل كالظلام**" (١).

وفي قصة أُخرى بعنوان "لا" تقول البطلة: "**لا أحد يصدّق أن سبب انفصالي من المكرّم المدعو سيّاف ابن عمي بأنه يراني كباقي الحريم، أقصد القطيع جسدًا للمتعة والإنجاب، وللعمل المنزلي الشاق فقط، وثقافة ابن عمي هي الثقافة المعتمة التي تعشش في عقول أهل قريتي عدا علي وإبراهيم اللذين هربا إلى مدينة لها ألف شرفة باتجاه البحر**"(٢). وتضيف في موضعٍ لاحقٍ من القصة نفسها: " **ذات مساء حافل بالاحتفاء بعودة أبي من العاصمة همس له عمي بموضوعي مع ابنه سيّاف التافه، كنت دائمًا أسمعه يردّد: أن المرة مالها إلا كسر خشمها....**"(٣)

وفي علاقةٍ جليّة تجمع بين العنوان العام لهذه المجموعة وعناوين قصصها من جهة وبين استهلال المجموعة من جهة أُخرى، في التعبير عن الوعي بأزمة الأُنثى، تقول الكاتبة مستهلّة مجموعتها تحت عنوان" اشتعال خاص":

" احتراقات أنثى.....

ليست جراح أنثى فقط

وليست انكسارات أنثى

ولكنها أيضًا

جراح قد تمنحها (امرأة)

لرجل كأنه الضياء".

ثم تحت عنوان "اشتعال تذكيري"، تقول:

"للقرّاء الرجال فقط .. هناك فرق.. بين المرأة والأُنثى" (٤).

(١) تركية العمريّ، ***احتراقات أنثى***، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨)، ٥٧.

(٢) م. ن، ٩٨.

(٣) م. ن، ٩٩.

(٤) م. ن، ٩.

هنا تلتقي كلمة (احتراقات)، الدالّة على ما يجده الإنسان من حالة ألمٍ، أو لوعة، أو حزن، مع كلمة (اشتعال) الدالّة على التوقد واللهب، في حقلٍ دلاليّ واحد، وخطابٍ إنسانيّ واحد، يصوّر المشاعر الكامنة داخل الذات الكاتبة المشتعلة بأزمتها. والكاتبة توجّه خطابها التذكيريّ للقرّاء الرجال؛ في استثارة للمتلقي (الرجل) لتوجيهه صوب قضية الأُنوثة بوصفها هُويّة، ولفته إلى أزمتها. وإلى ذلك فإن هذا الاستهلال يُلقي الضوء على مصطلحاتٍ تهم الكاتبة لإبراز قضيتها، كـ"احتراقات الأُنثى"، و"الجراح"، و"الانكسارات"، و"الفرق بين المرأة والأُنثى". ويُقدّم الاستهلال رؤيةً مزدوجة، تُدين المرأة كإدانة الرجل لتسببها في الجرح والانكسار، في حين لا تُشير النصوص إلاّ إلى رؤيةٍ أُحاديّة تدين الرجل فقط، كما في عنوانها العامّ. ذلك أن قصص هذه المجموعة تروي حكايات شخصياتٍ نسائيةٍ عانين من تسلّطٍ ذُكوريّ، أو نسقٍ اجتماعيّ، باستثناء قصة " الديّاصة"؛ التي تحكي معاناة (رجل) مع زوجته، وما تركته تلك المعاناة من أثرٍ تدميريٍّ على ذاته وحياته[1]. وبذلك يتضح ارتباط عنوان المجموعة العام بعنوانات قصصها، وباستهلالها، فضلًا عن علاقته بمضمون المجموعة؛ في الكشف عن وعي الكاتبة بأزمة الهُويّة الأُنثويّة.

٣. " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان):

جاء عنوان الرواية " أُنثى العنكبوت" تركيبًا إضافيًّا، جمع بين مضاف مفرد، وهو مفردةٌ دالّة على الأُنوثة، ومضاف إليه معرفة، نَهَضَ بدور تعريف المضاف النكرة. وتكشف قراءة العنوان في ضوء المتن الروائيّ عن الدلالة الإيحائيّة التي يحملها، وعلاقته الوثيقة بقصة البطلة (أحلام)، التي تدور أحداث الرواية عنها، وعن أفراد أُسرتها؛ فتلك الأُنثى العنكبوتيّة ما هي إلاّ شخصية البطلة ومصيرها المقرون بشخصيات الرواية ولا سيّما النسائيّة منها.

تروي بطلة الرواية (أحلام)، باستخدام ضمير المتكلّم، حكاية أُسرتها التي عانتْ من بطش الأب واستبداده؛ فالأُم لاقت منه الكثير من صنوف الأذى الجسديّ والنفسيّ، وانتهى بها المطاف إلى المرض النفسيّ (فصام الشخصية)، ثم الموت في إحدى نوبات مرضها في مستشفى الصحة النفسيّة. تقول (أحلام) عن أُمها: "... **ماتت حزنًا وكمدًا.. ماتت تكابد آلامها الكثيرة بدءًا بزواج أبي من أخرى غيرها وانتهاءً بأمراضها التي لا تحصى** ..

(١) انظر: م. ن، ٣٤.

ماتت بعد أن أعياها الدواء وقتلها دورها الهامشي في الحياة فلا هي أم ولا زوجة ولا ابنة.. هي كائن مشوّه لم يعرف السبب الأساسي من وجوده... ماتت بعد أن ظلمتها الحياة وقهرها الزوج وتجاهلها الأبناء.. ماتت دون دمعة ألم ولا كلمة رثاء."[1] هذا المصير المؤلم للأُم لا يختلف عن مصير شقيقات أحلام: (بدريّة) و(سعاد) و(ندى)؛ فـ(بدريّة) شقيقتُهُنّ الكُبرى، التي كانت بمنزلة الأُم لـ(أحلام)؛ زوّجها أبوها لشابٍّ مُدمن دون علمها. تقول بطلة الرواية:

"**تزوّجت أختي بدرية دون أن تدري سوى قبل زفافها بأيام، لتكتشف الاختيار الخاطئ لأبيها وتتذوّق العذاب ألوانًا ثم تعود لإصلاح ما يمكن إصلاحه والانفصال عن زوجها السيء وتصحيح مسار حياتها المقلوب، تفاجأ بقرار آخر أكثر سطوة وظلمًا وجبروتًا.. أن تعود لزوجها رغم كل مساوئه لتعاود الحياة معه بكل عذاباتها وآلامها مسيّرة لا مخيّرة.. ذليلة مهانة محطّمة. فعاشت مع زوجها ... وأنجبت منه خمسة أطفال في جو من التشتت وعدم الاستقرار حتى توفاه الله في نوبة سُكْر لم يفق منها أبدًا فأصدر أبي قراره الثاني دون أن يجد من يعارضه، أن تبقى في بيتها مع أطفالها دون زواج طوال حياتها، فالأرملة لا تتزوّج مرة أخرى في عُرف أبي وقوانينه الجائرة...**"[2].

لقد كان الأب مقيّدًا بقيود النسق الاجتماعيّ لمجتمعه؛ فانتقلتْ هذه القيود إلى أُسرته على طريقة الأب الجائرة. أما (سعاد) فقد أَدّى خلافها الدائم مع زوجة أبيها، وعنادها الشديد إلى "**حرمانٍ من الدراسة وزواج غير متكافئ في مدينة بعيدة.. دون أي اعتراض من أحد**"[3]، وتستمر (أحلام) في سرد مصير أفراد أُسرتها، فأختها (ندى) أُصيبتْ في يوم زفاف (سعاد) بنوبة بكاءٍ وصراخ، لاقت من والدها الضرب والركل؛ وقد اكُتشفت إصابتها بمرض أُمها، وأُودعت المستشفى، ثم ماتت بعد ذلك في ظروفٍ غامضة، أقرب إلى الانتحار[4]. وكذا قصة أخيهم الأكبر (صالح) الذي أرغمه والده هو الآخر على الزواج من ابنة عمّه، بالرغم من ارتباطه عاطفيًّا بابنة الجيران، إذ لم تشفع ذكورة أخيهم في ممارسة حريته في اختيار زوجته، بل نال نصيبه من بطش والده وتحكُّمه في مصيره، فالأولاد كما تصفهم البطلة " **كقشّة في مهب الريح يتلاعب أبي بمصائرنا وقراراتنا دون أن يجد من يناقشه، من يقنعه.. من يفهمه؟ من يحاوره؟**"[5]

---

(١) قماشة العليان، ***أنثى العنكبوت***، (لبنان، شركة رشاد برس، ط٦، ٢٠٠٢)، ١٩.

(٢) م. ن، ٢٠ –٢١.

(٣) م. ن، ٢٢.

(٤) انظر: م. ن، ٢٢ — ٢٣، ٣٥.

(٥) م. ن، ٢٠.

أمـا (أحـلام) الابنـة الصُّـغرى للأُسـرة، فاسـتطاعت أن تُكمـل دراسـتها الجامعيّـة، وتحصـل علـى بكـالوريوس اللغـة العربيـة، كمـا سُمِـحَ لهـا بالعمـل معلّمـةً في إحـدى القـرى النائيـة بمسـاعدة زوجـة أبيهـا[1]. ونتيجـةً لتجـارب الحيـاة، ورؤيـة مصـير شـقيقاتها تكوّنـت لـديها رؤاهـا الخاصـة بهـا، تلـك الـتي سـعتْ مـن خلالهـا إلى التكيّـف مـع ظـروف الحيـاة القاسـية، ففـي طفولتهـا المحرومـة مـن حنـان الأُم وعطـف الأب تعرّضـتْ لمحاولـة اغتصـابٍ مـن جـارهم، تقـول: " **رغـم أن الاغتصـاب لـم يـتم والمحاولـة أجهضـت فـي بـدايتها لعنايـة الله ورحمتـه، إلا أنـه تـرك نقطـة سـوداء فـي حيـاتي وأثـرًا لا يُمحـى علـى مـر الـزمن، اهتـزّت معـه كـل المبـادئ أمـام نظـري واختلّـت القـيم واضـطربت المرئيـات، فبـت أرى ... الرجـال علـى مختلـف أعمـارهم وألـوانهم سـواء فـي الخبـث والمكـر والغـدر.. وأنـه لا أمـان مـع رجـلٍ كـائن مـا كـان**[2] **بـدءًا بـأبي وانتهـاء بـأيّ رجـل آخـر...**"[3]. لقـد كانـت (أحـلام) تفتقـد الحنـان والحـبّ الأُسـريّ؛ وهـذا أشـعرها بـالحزن والانكسـار النفسـيّ الـدفين، قالـت عنـدما رأت مصـير أختهـا (بدريّـة) وحزنهـا مـن زواجهـا: "**بكيـتُ.. بكيـتُ كـل شـيء.. بكيـتُ ضـعف شـقيقتي وانكسـارها.. بكيـتُ الأم الحاضـرة الغائبـة .. وبكيـتُ الأب الغـادر القاسـي.. بكيـتُ حتى نفسـي التـي لـم أجـد لهـا مرسـى تـركن إليـه ولا حضـنًا تضـم يتمهـا فيـه ولا دنيـا تحنـو عليـه**"[4]. لقـد ظلّـت صـامتةً محاولـةً الـتعلّم مـن تجـارب غيرهـا حفاظًـا علـى حياتهـا الخاصـة، فقـد رأتْ نتيجـة خلافـات أختهـا (سـعاد) ومصـيرها. تقـول: " **علّمنـي كلامهـا الكثيـر الحـذر.. علمنـي سـؤالها اللحـوح الصـمت**"[5]. إن أجـواء الصـمت والحـزن الكـامن في أعماقهـا أودع فيهـا شـعورًا دائمًـا بالغربـة والوحـدة؛ وبـات أيّ موقـفٍ نفسـيّ يسـتنهض مشـاعرها الكامنـة، ويجعلهـا تبكـي، فعنـدما صـافحتْ بـودّ (أُم وضـحى) وهـي أُم إحـدى طالباتهـا انتابهـا شـعورٌ هـزّ كيانهـا، عرفـتْ ماهيّتـه فقالـت عنـه: "**إنـي إنسـانة محرومـة مـن الأمومـة والحنـان ... بكيـت فـي ذلـك اليـوم لا أدري لمـاذا... فـي ذلـك اليـوم البعيـد تسـلّل الحـزن إلـى فـؤادي فمزّقـه بلوعـة، تـذكّرت غربـة أحياهـا فـي بيـت ولـدت فيـه...** "[6]. وفي فنـاء مدرسـتها البعيـدة اسـتُثير الشـعور

(١) انظر: م. ن، ٢٠.

(٢) كذا، والصواب: كائنًا من كان.

(٣) م. ن، ١٤.

(٤) م. ن، ١٨.

(٥) م. ن، ٢٢.

(٦) م. ن، ٣٠ – ٣١.

نفسه، تقول: " **وقفت أستشعر غربةً شديدة تهز كياني بعنف .. أين أنا؟ وما الذي جاء بي إلى هنا؟ وإلى أين أسير؟ من غربةٍ إلى غربة ...**" [١].

وتبدأ معاناتها الحقيقيّة في رفض والدها لـ(سعد)، وهو أحد أبناء القرية التي كانت تعمل فيها عندما تقدّم لخطبتها، بعد قصة حُبّ كانت تسعى إلى أن تنتهي برباط الزواج. ولم يكتفِ والدها بالرفض، بل زوّجها (أبا عليّ)، الشيخ السبعينيّ، لتصبح زوجةً ثالثةً له؛ فرأت مصير شقيقتها (سعاد) يتكرر مرةً أُخرى[٢]. حاولتْ (أحلام) رفض هذا المصير لكنّ جميع محاولاتها باءتْ بالفشل، وتزوّجتْ من أبي عليّ، العاجز جنسيًّا، والسيّئ في معاملته. وفي إحدى نوبات غضب الزوج وضربه (أحلامًا) تكوّنت لديها نوبة غضبٍ مُضادّة. تقول عنها: "**دبت بي قوة مفاجئة من الرفض لم أعرفها قبلًا تدوّي داخل أعماقي ورنين كلماته الأخيرة يبتر أيّ موجة استسلامٍ تخضع لها نفسي من جديد**" [٣]؛ لقد امتدّتْ يداها إلى عصاه الغليظة التي ضربها بها، وهوت بها على رأسه ضربةً واحدة أفقدته حياته[٤].

إن فعل القتل من البطلة ضد زوجها لم يكن سوى طريقة تعبّر من خلالها عن قتل جنس الرجال الذي تكره، والتخلّص من كل معاني السُّلطة الذُّكوريّة الظالمة، والضعف والاستسلام في داخلها. فلقد قدّمت الرواية نموذجًا للرجل السلطويّ مقابل الأُنثى الضعيفة، التي استطاعت من خلال قتل الرجل في نهاية الرواية هدم صورة هذا الرجل الطاغية، المتمثّل في صورة الأب المستبدّ القاسي. ويتضح ذلك عندما قالت (أحلام) لأبيها في حواراتها الأخيرة معه: " **لقد حطمتُ أسطورتك بيدي... كل ما فعلته أني كسرتُ أغلالي وعدتُ حرّةً من جديد... أبي: أنا لم أقتل زوجي.. أنا قتلتك أنت**"[٥]. ولكنّ موقف الكاتبة ظل مُتذبذبًا بين المضيّ نحو التعبير عن هُويّةٍ أُنثويّةٍ حُرّة، وبين الإحجام عنه، وهو ما تعكسه حوارات البطلة مع شقيقتها (بدريّة) التي ظلّت تعاتبها على فعلها التمرّديّ. تقول (بدريّة) مثلًا:

" **آه يا أحلام كيف لم تدركين[٦] سر الحياة رغم علمك وثقافتك.. كيف لم تفهمي بأن الحياة أخذ وعطاء، ومقايضة للأبد.. إذا أردت أن تسلم أو تنجو فأحن[٧] رأسك للعاصفة ..**

(١) م. ن، ٥٣.

(٢) انظر: ١٣٩ – ١٤٠.

(٣) م. ن، ١٩٤.

(٤) انظر: م. ن، ١٩٥.

(٥) م. ن، ٢٠٢ – ٢٠٣.

(٦) كذا، والصواب: تدركي.

(٧) كذا، والصواب: احن.

أعرف أنه منطق الضعفاء البائسين اليائسين، لكنّه مفتاح الأمان في عالم يخلو منه.. كلتانا وقف[1] ضد التيار بيد أن الفرق بيني وبينك أني سقطتُ بإرادتي وطفقت أحني رأسي حتى امتهنته.. أنتِ سرتِ ضدّه بكل قواك وجاهدته حتى أسقطك هو.. المرارة هي النتيجة الحتمية في النهاية، لكن الإرادة لا يملكها سوى الأقوياء.. أنتِ ضعيفة يا أحلام واهية .. مستكينة.. من خدعك بوهم القوة؟ من أومض في ذاتك المضعضعة معنى الإقدام؟ من ولغ في دمائك ليسري فيها شبح التمرد؟... فارتكبتِ أجبن عمل يقوم به أيّ إنسان.. اخترت الأسهل والأسرع..." [2].

لقد كانت (أحلام) بفعلها هذا في صراعٍ من أجل الحرية المستلبة، وفكّ القيود، إلاّ أنّها لم توفّق في إيجاد مخرجٍ ناجع لأزمتها، دون ارتكاب فعلها المشين (القتل).

إن معرفة مجريات الأحداث في نهاية الرواية يقود إلى معرفة علاقة العنوان بالمتن الروائيّ. فالبطلة (أحلام) الأُنثى قتلت الذكر في الرواية، وهو ما تُثبته الحقيقة العلميّة في حياة العناكب الإناث[3]، في إشارة إلى قوة الأُنثى. في حين أشارت الكاتبة إلى مفردة (أُنثى العنكبوت) في موضعٍ واحد من الرواية، وذلك في موقف ضَعْف واحتياج وعراك من أجل الحياة خلال حديثها عن أختها (بدريّة)، حيث تقول: "...**فرصة تثبت لك فيها جدارتها بالحياة خارج أسوار الألم ولو لسنوات.. فرصة تحلم فيها أنها امرأة كأيّة امرأة أخرى من حقّها أن يكون لها مشاعر وأحاسيس وظل رجل تتكئ عليه في عراكها مع الحياة لا كأُنثى العنكبوت هي وصغارها والعالم...**"[4]. وقد ظلّت (بدريّة) أرملةً وأُمًّا لخمسة أطفالٍ دون وجود رجل (زوج) يُعينها، ورفض أبوها زواجها مرةً أُخرى. لقد كان مقصد الكاتبة من عنوان روايتها يصبُّ في اتجاهين، فالأوّل: تغييب المرأة بوصفها هُويّةً وكينونة، وتغييب حاجاتها في ظل سُلطةٍ أُبويّة قاسية، والثاني: السلوك الفعلي للأُنثى ضد الرجل. لقد كشف عنوان الرواية عن أزمة الهُويّة الأُنثويّة، ووعي الكاتبة بقضيتها. وختمت الكاتبة روايتها بفصلٍ أخير يحمل عنوان: " وتصرّمت خيوط العنكبوت" في إشارةٍ رمزيّةٍ للتلاشي والضعف.

---

(١) كذا، والصواب: كلتانا وقفت.

(٢) م. ن، ٢٠٦.

(٣) تلتهم أُنثى العنكبوت ذَكَرها بعد المعاشرة؛ لحاجتها للطاقة. انظر: مثلاً موقع Science Daily : صفحة الإنترنت ذات الرابط: http://www.sciencedaily.com/releases/2008/09/080910165846.htm =

(٤) م. ن، ٤٧.

* * *

وفي ختام هذه الدراسة للعناوين الثلاثة، التي جاءتْ جميعها جملًا اسمية – تغيب فيها بنية الفعل بوصفه دالًّا زمنيًا، وهذا ما جعلها تحمل صفة الاستمراريّة والثبات – نقف على العلاقة بين موضوع الأزمة والعنونة، وأن أُنثى السرد لا تزال في أزمة، وسببها يعود إلى النسق الاجتماعيّ بما في ذلك سُلطة الرجل، كما هو موضّح في الآتي:

رواية "البحريات" ⟸ النسق الاجتماعيّ.

مجموعة "احتراقات أنثى" ⟸ النسق الاجتماعيّ و سُلطة الرجل.

رواية "أنثى العنكبوت" ⟸ سُلطة الرجل.

ب. عتبة الغلاف:

يعدُّ الغلافُ الصورةَ البصريّة الأُولى؛ فهو أوّل ما تقع عين المتلقي عليه، متضمّنًا العنوان. كما أنه يخاطب المتلقي مباشرةً، وتحمل صورته فكرة معيّنة؛ لتؤسّس نصًّا ما، سواء أكان دينيًّا أم فكريًّا أم اجتماعيًّا. ولا يمكن إغفال جوانب الغلاف الجماليّة، بما يتضمنه من لوحات فنيّة وزخارف وألوان؛ مكونةً تناغُمًا بين الواقعيّ والمتخيّل.

والغلاف في المدوّنة السرديّة النسائيّة في المملكة عتبة نصيّة مهمّة تقود إلى تعرّف رؤية الكاتبة إلى الهُويّة الأُنثويّة، سواء أكان من وضعها أم اختيارها أم إقرارها[1].

وبدراسةٍ مسحيّة للأغلفة نجد أن الغلاف الذي يحمل صورًا للمرأة هو الغالب، تليه الأغلفة ذات الصور المشتركة بين المرأة والرجل، ثم ذات الصور لملامح بشريةٍ أو فيها رموز لملامح انكسارٍ أو حزن. ويتّضح من خلال هذه القراءة العلاقة بين الغلاف والفكرة المحوريّة التي تدور حولها الأعمال السرديّة. والجدول الآتي يوضّح نوعيّة اللوحات على الأغلفة وعددها:

لوحات الغلاف	العدد
صورة لمرأة محجّبة أو منقّبة.	٤

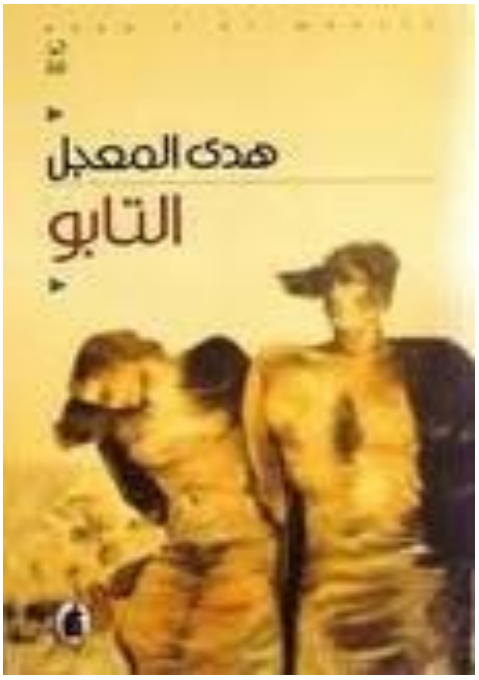
(١) معروف أن من الكتّاب من يصنع غلاف عمله بنفسه، وهناك من يختاره من جملة نماذج، وهناك من يُقرّه فقط ويعتمده للناشر. فالغلاف في كل هذه الحالات يعبّر عن رؤية الكاتب لنصّه وما يناسبه.

صورة لمرأة من غير حجاب.	٣
صورة مشتركة لامرأة ورجل (مباشرة أو رمزًا).	٤
صورٌ لملامح بشريةٍ عامّة.	٤
صور نوافذ وأبوابٍ مُطلّة على البحر.	٢
صورٌ لملامح انكسارٍ وحزن.	٢
أغلفة خاصّة لجهاتٍ رسميّة.	٢
صورٌ لرموزٍ دالّة على متن الرواية.	٢
لوحة فنّ تشكيليّ عامّة.	١
المجموع[١]	٢٤

وتحاول الدراسة الإجابة عن أهم سؤالين في هذا الجانب، أوّلهما: ما العلاقة بين الغلاف المدروس وأزمة الهُويّة الأُنثويّة؟ وثانيهما: كيف عبّر الغلاف عن تلك العلاقة؟ ولمّا كان لكل ما على الغلاف دلالة؛ إذ تأتي علاماته نوعًا من الاستباق الدال على المتن؛ فسأقارب أكثر العلامات دلالةً، وهي: علامات اللوحة الفنيّة (الرسم)، واسم المؤلِّف، واللون. وسيكون التناول لعينةٍ من الأغلفة، بوصفها نماذج تعبيريّة ممّا يتكرر في أغلفة الأعمال المدروسة، هي: غلاف مجموعة التابو لـ(هدى المعجل)، ورواية "بيت الطاعة" لـ(منيرة السبيعي)، ورواية " الآخرون" لـ(صبا الحرز)، ورواية " خاتم" لـ(رجاء عالم)، ومجموعة "الترياق" لـ(أميمة الخميس).

(١) وهو مجموع إجمالي الأعمال المدروسة في هذا البحث.

١. غلاف " التابو" :



تتكوّن صفحة الغلاف الأماميّ لمجموعة "التابو"، لـ(هدى المعجل)، من لوحةٍ فنيّة تعبيريّة من اختيار الكاتبة، بريشة الفنان التشكيلي السوري (بشّار العيسى). وتشير إلى كيانين؛ الأوّل لرجل، والثاني لامرأة؛ حيث توحي اللوحة بتأزّم العلاقة بينهما. إن الرجل في هيئة الواثق، منتصِبَ القامة، ومستقيمَ النظرة، لا يلتفت لمن تقف بجواره، في حين تقف المرأة في هيئة الخاضع الذليل؛ مائلة الجذْع، يَتَدلّى رأسها للأسفل، وفي نظرتها انكسارٌ وألم. وبقراءة سيميولوجيّة للوحة الغلاف يمكن القول إن في عدم حدوث اتصالٍ بصريّ بين المرأة والرجل دلالة على وجود أزمة علاقة بينهما. وشموخ الرجل، في مقابل انهزاميّة المرأة، هي صورةٌ من صور أزمة الهُويّة الأُنثويّة، قد تكشف أن الرجل أحد أسباب هذه الأزمة. وتوحي اللوحة كذلك، أن ثمّة قيدًا لكلا الكيانين (الرجل والمرأة) على حدٍّ سواء، يعيق حركتهما؛ وربما يكون النسق الثقافيّ والاجتماعيّ خلف هذا القيد. خاصّةً أن موضوعات المجموعة تتماهى مع لوحة الغلاف في أزمة العلاقة بين المرأة والرجل، والقيود المجتمعيّة، كما في القصة القصيرة

" عباءة"[١]، و" قطعة شكولاتة"[٢]، و"فراغ العاطفة"[٣]، و" شجرة العائلة"[٤]. ومن هنا تتّضح الرابطة بين الغلاف بوصفه عتبةً نصّية وبين موضوع الهُويّة الأُنثويّة والوعي بأزمتها.

ويأتي لون اللوحة والغلاف متناغمًا بين البنّي الغامق ودرجاته وصولًا إلى اللون الأشقر أو الأصفر الداكن. وهو لونٌ يدلّ على الشحوب والكآبة والحزن[٥]، كما أنه لونٌ يُطابق لون الصحراء (الجزيرة العربية)، فكأنه يُشير إلى العلاقة بين الأزمة وموقعها الجغرافيّ من وجهة نظر الكاتبة، ومن جانبٍ آخر يعبّر اللون هنا عن الهُويّة الأُنثويّة الباهتة.

ويحتلُّ اسم الكاتبة الصدارة على الغلاف بحجم الخط نفسه الذي كُتب به العنوان. وقد كُتِب باللون الأسود، في حين خُطّ العنوان باللون الأحمر؛ لأنّ (التابو) بمعنى المحظور؛ فكان اللون الأحمر هو الأنسب لمعناه ولإثارة انتباه القارئ. ويتكرر اسم الكاتبة مرةً أُخرى في أعلى الصفحة بخطٍّ صغير، وباللغة الإنجليزيّة. وصدارة الاسم، مع تكراره باللغتين، وخطّه البارز على صفحة الغلاف ينطوي على إشارات إلى نزوع الذات الكاتبة إلى تأكيد ذاتها، والرغبة في تمكين هذه الذات من الحضور الإبداعيّ.

٢. غلاف" بيت الطاعة ":

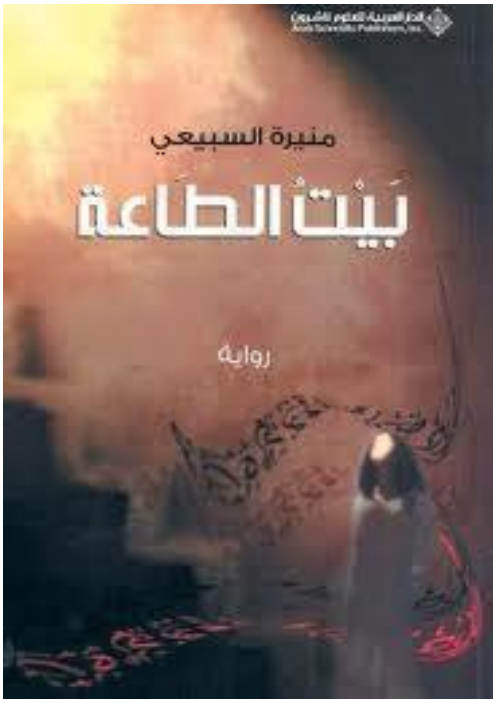
(١) انظر: هدى المعجل، ***التابو***، ٣١.

(٢) انظر: م. ن، ٣٩.

(٣) انظر: م. ن، ٥١.

(٤) انظر: م. ن، ٥٧.

(٥) عن دلالات اللون الأصفر، انظر: مريم غبّان، ***اللون في الرواية السعودية***، ٢١٤.



تتشكّل لوحة غلاف رواية "بيت الطاعة"، لـ(منيرة السبيعي)، من عددٍ من المُكوّنات الدالّة على وجود مشكلة تعيشها أُنثى الغلاف، وتبحث لها عن مخرج. فالغلاف يمثّل امرأة متوشّحة بالسواد، ومتلفّعة بحجابها، ويظهر وجهها الناظر إلى الأعلى من غير ملامح، وعن يمينها درجات سلّمٍ للصُّعود، وخلفها تموّجاتٌ من أحرفٍ عربيّة غير مرتبّة، تُشكّل كلماتٍ غير دالّة. ولعل هذه الحروف والكلمات المبعثرة علامات تدلُّ على بعثرة الذات[1].كما يوحي منظر المرأة الواقفة لوحدها من غير ملامح بدلالة التيه والضياع كحال الحروف المتفرّقة. إلاّ أنّ ثمّة شعاع ضوءٍ ينبثق من أعلى اللوحة، وهو ما تنظر إليه المرأة؛ وكأنه الأمل الذي تترقّبه، إذ يتماهى هذا الأمل مع نهاية المتن الحكائيّ للرواية، المتمثّلة في خلاص بطلة الرواية (نورة) من بيت الطاعة لزوجها، الشكاك الخائن، بمساندة أخيها (ماجد)، والحصول على الطلاق. ثم بداية حياة جديدة، تتمتع فيها بالحرية، وممارسة فنّها التشكيليّ.

(١) انظر: أحمد فرشوخ، ***جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"*** ، (الرباط، دار الأمان، ط١، ١٩٩٦)، ١٧.

وتتلوّن لوحة الغلاف بألوانٍ قاتمة تتراوح ما بين السواد والبنّي الغامق؛ وهي ألوانٌ ترمز للألم والحزن والموت[1]، باستثناء اللون المضيء في بقعةٍ محصورة من الغلاف.

ويأتي اسم الكاتبة أعلى الغلاف قبل العنوان بلونٍ أسود وبخط أصغر حجمًا من حجم العنوان، الذي جاء بلونٍ أبيض. فكأنّ بين البياض المحصور في الغلاف والسواد الغالب صراعًا يمتُّ لقضية الرواية بصلة. إنّ لوحة الغلاف وما تحمله من معانٍ ودلالات، بالإضافة إلى رمزيّة الألوان، تشي للمتلقي بأزمةٍ تعيشها المرأة تجاه ذاتها وهُويّتها الأُنثويّة.

٣. غلاف " الآخرون":

يستوحي غلاف رواية " الآخرون"، لـ(صبا الحرز)، من بيئة البحر، لوحته ولونه. وعلى الرغم من حضور البحر على الغلاف، فإنه لم يكن حاضرًا بصورة مباشرة في موضوع الرواية وأحداثها؛ وبقي علامةً دالة على موطن الكاتبة، ومكانًا مجاورًا لمسرح أحداث الرواية، التي تدور في الحسينية في القطيف، ومدينة الدمام، والإحساء، في المنطقة الشرقية من المملكة، والواقعة على شاطئ الخليج العربيّ.

(١) انظر: مريم غبّان، ١٥٩.

وتتألف لوحة الغلاف من رسمٍ لمنظر طبيعيّ، يمثّل امتداد البحر، الهادئ الأمواج، متعانقًا مع السماء في أفق مشترك، من خلال الباب، المطلّ على البحر مباشرة. وبذلك يمكن أن نعدّ هذه اللوحة لوحةً مكانيّة؛ تتكوّن من البحر، والغرفة المطلّة عليه. ومن خلال قراءة سيميولوجيّة للمكوّنات المكانيّة على الغلاف، نجد أن صورة البحر، التي تحتل الشق الأيسر من الغلاف، تمثّل منطقة وسط البحر، أيّ منطقة العمق، وهي تحمل دلالات ذات أبعاد فلسفيّة ارتبطت بالبحر، تبدأ بالخوف ثم التأمل وأخيرًا بالتواصل[١]، كما أن " **اتساع البحر وامتداده يدخل الإنسان في حالة من الغموض، والرحيل والاحتواء والأمل، والتعري والانحسار...**"[٢]. ثم يلتقي أفق البحر الممتد مع أفق السماء جماليًّا ودلاليًّا مؤكدًا دلالة الانفتاح. كل هذا المشهد نراه من خلال الباب الزجاجيّ المغلق، وكذا نرى شعاع الضوء القادم من الخارج باتجاه الداخل، وهذه اللقطة توضح دلالة الباب الذي يُعدُّ رمزيًّا من الوسائل المعينة على استكشاف العالم، سواء أكان عالمًا خارجيًّا أم داخليًّا[٣]. إن الدلالات الرمزيّة التي يمكن أن تستنطق من لوحة الغلاف، هي نفسها التي يقوم عليها خطاب الذات والهُويّة في الرواية؛ إذ تسعى الذات الكاتبة في المتن الروائيّ إلى استكشاف عوالم ذاتها، التي يكتنفها الغموض، وعوالم الآخرين – من خلال الانفتاح على العالم الخارجيّ عبر تعدديّة العلاقات[٤]، كما عبّر عن ذلك عنوان الرواية – ثم التواصل مع تلك العوالم من خلال الكتابة، أو وسائل الاتصال، كالهاتف المحمول ورسائله النصيّة القصيرة، أو البريد الإلكترونيّ ومحادثته (الماسنجر). لذا تُلقي هذه العوالم بظلالها على الغلاف وما يحتويه من رموزٍ مكانيّة دالّة.

ويسود اللون الأزرق على اللون العام للغلاف، فيحتل مساحة الغلاف الخلفيّ كاملًا مع نصف الغلاف الأماميّ، وهو لون البحر والسماء. وثمّة علاقةٌ بين الزُرقة والحالة النفسيّة، حيث تحيل الزُرقة إلى عتمة الروح والغموض، التي تومئ إليها دلالة البحر[٥]،

(١) انظر: عبدالحميد المحادين، ***جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية***، (البحرين، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني، ط١، ٢٠٠١)، ٧٦.

(٢) م. ن، ٧٧.

(٣) انظر: شاكر عبدالحميد، ***الحلم والرمز والأسطورة***، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨)، ٢٩٧.

(٤) سبق الحديث عنها في صفحة ٣٨.

(٥) انظر: مريم غبان، ***اللون في الرواية السعودية***، ٢١٧ – ٢١٨.

فتمتزج هذه الدلالة بروح البطلة. في حين يشكّل اللون الأصفر الفاتح القسم الآخر من الغلاف الأماميّ، وهو يمثّل ضوء الشمس الساطع، حاملًا معه الأمل والتفاؤل. ونلمس أثر هذا الضوء في حيز الحرية الذي عاشته البطلة، في نهاية الرواية، ولا سيّما في علاقتها مع (عمر)[1].

ويأتي عنوان الرواية في أعلى الغلاف بخط عريض بارز، وباللون الأحمر، يسبقه اسم الكاتبة بخط أصغر، وباللون الأسود. ولعل من الأهميّة بمكان، ونحن بصدد دراسة خط العنوان ولونه، بوصفه أبرز الخطوط على الغلاف، أن نشير إلى العتبة النصيّة على الصفحة الأُولى من الرواية، وهي مقولة مقتبسة لـ(جان بول ساتر): " الآخرون هم الجحيم". لقد جاء العنوان بحجمه الكبير ولونه الأحمر اللافت للانتباه ليؤكّد أهميّة " الآخرين" في المتن الروائيّ، وارتباطهم بـ"الجحيم" التي يمثّله اللون الأحمر الملتهب! إذ تسهم عبارة سارتر في تجلية العنوان، فالآخرون هم الذين يراقبون الداخل، أي داخل الذات، والأُسرة، والمجتمع. في حين يكون الملاذ في الخارج، كالبحر وأفق السماء، حيث الحرية والانعتاق.

٤. غلاف " خاتم" :

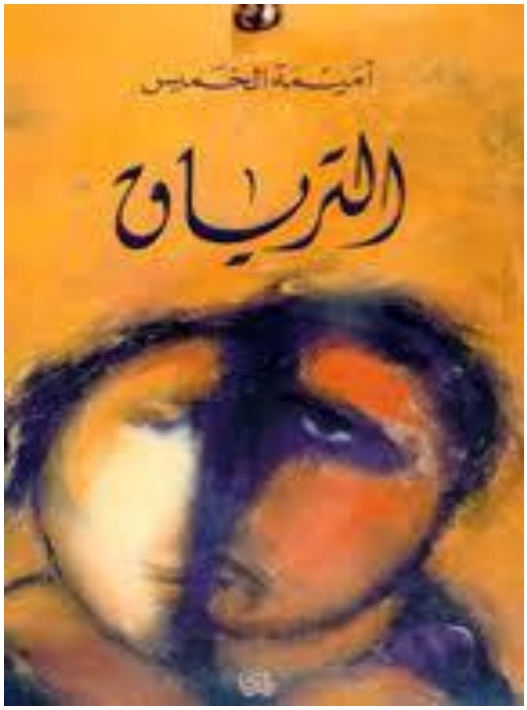
(١) سبق الحديث عنه في صفحة ٣٩.

يتشكّل غلاف رواية " خاتم"، لـ(رجاء عالم)، من لوحة تشكيليّة للفنانة السعودية (شادية عالم)، شقيقة الكاتبة. وتمثّل اللوحة صورةً لامرأة متحجبة، وقد غطي وجهها بلثام ملوّن، مرتديةً زيًّا تقليديًّا للمرأة المكيّة المكوّن من عمامة الرأس والثوب. في حين يميل رأس المرأة إلى جهة اليمين. وعند الربط بين صورة أُنثى الغلاف، والأُنثى في المتن الروائيّ نجد قواسم مشتركة بينهما، فالأُنوثة في الرواية عالمٌ غامض تلفه السريّة والخفاء، وهو ما تعكسه اللوحة؛ فقد جاءت المرأة مغطاة الوجه، لا يكاد يظهر منه سوى العينين، والثوب منسدل على الجزء العلويّ من جسدها، لا يبين منه إلا أطراف الأصابع؛ حيث وظيفة الحجاب الستر والتخفي. كما توافقت الدلالة بين ظاهر الرواية في الغلاف وباطنها في المتن من حيث الزي الذي ترتديه أُنثى الغلاف؛ فهو زي المرأة في (مكّة المكرّمة) قديمًا. وفي هذا تناغم آخر؛ لأن أحداث الرواية تدور في بيئة (مكّة) ومجتمعها، فتصوّر طرقها ومنازلها وعادات أهلها. فجاءت اللوحة مكمّلة لوصف نساء (مكّة) وأهلها بتشكيل بصريّ من خلال ملبسها، الذي كان ملوّناً بأكثر من لون، على هيئة خطوط ودوائر متداخلة، كالفسيفساء الملوّنة. ومن زاوية أُخرى، فإن هذه التفاصيل الدقيقة في زي المرأة على الغلاف، تشابه التفاصيل الدقيقة التي قدّمتها الكاتبة حول طبيعة الحياة الاجتماعيّة في الرواية. ولعل هذه التكامليّة بين عمل الكاتبة، وعمل الفنانة، يعود إلى الأُسرة والتربية والبيئة الواحدة التي جمعتهما بوصفهما شقيقتين.

ويغلب اللون الأصفر الفاتح على غلاف الرواية؛ فيمنح القارئ شعورًا بالتفاؤل؛ بوصف الغلاف العتبة الأُولى، وخاصّة أن الكاتبة تقف من الأُنوثة وموضوع الأزمة موقفًا إيجابيًّا[1]، فيلتقي اللون مع الموقف في مسارٍ واحد.

(١) سبق الحديث عنه في صفحة ٢٧.

٥. غلاف " الترياق" :



يتكـوّن غـلاف مجموعـة "الترياق"، لـ(أميمة الخمـيس)، مـن لوحـةٍ تشـكيليّة سـريالية للفنـان السـوري (نزيـه أبـو عفـش)، يمكـن أن تتعـدّد فيهـا القـراءات؛ فقـد تـومئ اللوحـة إلى وجـهٍ بشـريٍّ منقسـم إلى قسـمين، أو هـي تشـكيل مـن وجهـين، وكليهمـا لم يكتمـل. وفي كلتـا القـراءتين تحمـل اللوحـة معـاني التشـظي وعـدم الاكتمـال، بالإضـافة إلى الانكسـار والحـزن؛ حيـث يكشـف المظهـر الخـارجيّ عـن تشـظٍّ داخلـيّ، وشـعور بالتشـتّت. وتتكـرر هـذه اللوحـة مـرةً أُخـرى أعلـى الغـلاف بشـكلٍ صـغير علـى الغـلاف الخلفـيّ. وفي ذلـك تأكيـدٌ لـدلالتها. ولوحـة الغـلاف تتقـاطع مـع محتـوى نصـوص المجموعـة، وذلـك في حالـة التشـتت الـداخليّ لشخصـية المـرأة وأزمتهـا الذاتيّـة. يتضـح ذلـك مـن خـلال القصـص القصـيرة (فتـاة الـ(كما يجب)[١]، عنوان منال[٢]، سورها العظيم[٣]، جسر نهى[٤]).

(١) انظر: أميمة الخميس، ***الترياق***، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٣)، ٩.

(٢) انظر: م. ن، ٢١.

(٣) انظر: م. ن، ٣٧.

(٤) انظر: م. ن، ٧٣.

ويكتسي الغلاف بألوان الرّمال، في إيماء إلى (البيئة المحليّة)، وفي خليطٍ متناغم من اللون البنّي الفاتح، والبرتقاليّ، والأسود.

ويتوسّط اسم الكاتبة الغلاف من الأعلى، ثم يلي ذلك العنوان، باللون نفسه، وإن اختلف حجم الخط قليلًا؛ فيما يبدو مؤكّدًا نزوع الذات الكاتبة إلى تأكيد ذاتها، كما في الأغلفة السابقة.

٢. الأصوات والشخصيات:

تُعدّ الأصوات والشخصيات في الفنون السرديّة المُنتج الرئيس للخطاب السرديّ، حيث يؤدّي (الصوت)، سواء أكان راويًا شخصيًّا[١] أم راويًا عليمًا[٢] وظيفةً أيديولوجيةً وتواصليّة بين القارئ والكاتب[٣]. في حين تكمن أهميّة عنصر (الشخصيات) في كونه حاملًا للقيم الإنسانيّة التي يظهر من خلالها الوعي الفرديّ، متفاعلًا ومتّصلًا مع الوعي العام، وصانعًا من ناحيةٍ أُخرى الأحداث المؤثّرة؛ مكوّنًا بؤرةً مركزيّة في النص السرديّ لا يمكن تجاهلها[٤]. ولذا يرى بعض النقاد أنّ (الشخصيّة) تُضيء عالم الرواية من الجانب الفكريّ والمعرفيّ[٥]، ويرى آخرون، من منظورٍ اجتماعيّ واقتصاديّ، أن الشخصية تتحوّل **" إلى نمطٍ اجتماعيٍّ يعبّر عن واقع طبقي ويعكس وعيًا أيديولوجيًا."**[٦]

ومن منطلق هذه الأهمّية، جاء تناول الأصوات والشخصيات في هذا البحث، لما يحملان من تجلّيات الوعي بالهُويّة الأُنثوية وتأزّمها. فالكاتبة السعودية جعلتْ النص (امرأة) في أعمالها؛ من

(١) يقصد به: راوي الحكاية بضمير المتكلم المفرد، وقد يُطلق عليه اسم " الراوي المُشارك" أو " الذاتيّ". انظر: مجموعة من المؤلفين، ***معجم السرديات***، (لبنان، دار الفارابي، ط١، ٢٠١٠)، ١٩٦.

(٢) يقصد به: راوي الحكاية بضمير الغائب، وهو" الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية، والخارجية للأشخاص، ويكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال". إبراهيم خليل، ***بنية النص الروائي***، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠)، ٨١.

(٣) انظر: م. ن، ٦٨.

(٤) انظر: عصام عساقلة، ***بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب الغربي***، (الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، طذ، ٢٠١١)، ٢٩.

(٥) انظر: صلاح صالح، ***سرد الآخر***، ١٠٣.

(٦) محمد بوعزة، ***تحليل النصّ السرديّ: تقنيات ومفاهيم***، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠)، ٣٩.

حيث هي شخصية وساردة، مؤنّثة فضاءها السرديّ، جاعلةً من كينونتها الأُنثويّة المحرِّك الرئيس في نصها. لذلك يأتي السارد بصوتٍ أُنثويّ، وشخصية البطل هي شخصيةٌ أُنثويّة، في حين يغيب الرجل ويُهمّش، على الرغم من بقائه في موقع الفاعل، وبقائها هي في موقع المفعول به.

أ. الصوت الأُنثويّ:

تستخدم بعض الكاتبات في كتابة نصوصهنّ تقنية الراوي الشخصيّ (الذاتيّ)، وذلك من خلال تحدّث البطلة أو الشخصيّة الرئيسة بضمير المتكلّم، فتقصُّ الحدث، وتعرّف بنفسها أو بالشخصيات الأُخرى من خلال وجهة نظرها الشخصية. وقد تتيح هذه التقنية سبر أغوار النفس داخل الشخصية؛ مما يُظهر لنا أزمة الهُويّة التي تعاني منها الشخصية الأُنثويّة في السرد، ولا سيّما أنّ الراوي يأتي بصوتٍ أُنثويّ. ونجد هذا الاستخدام جليًّا – على سبيل المثال– في رواية " الآخرون" لـ(صبا الحرز)، ورواية " أُنثى العنكبوت" لـ (قماشة العليّان)، والمجموعة القصصيّة "البحث عن يوم سابع" لـ(ليلى الأحيدب)[1]. في حين تتّجه كاتبات أُخريات إلى استخدام تقنية الراوي العليم، وذلك من خلال الكتابة بضمير الغائب، وبصوتٍ أُنثويّ، كما في أعمال (أميمة الخميس) السرديّة، "الترياق"، و " البحريات"، و" الوارفة"، ورواية "خاتم" لـ(رجاء عالم). وتلجأ الكاتبات لتقنية الراوي العليم بُغية تجنّب السقوط في الذاتيّة، والابتعاد عن الاصطدام المباشر بالنسق الاجتماعيّ عندما يمسّه السرد؛ فتُتيح بذلك تقديم ما تريد من أفكارٍ وآراء، وتحليل ما تراه من مظاهر بكل حرية. على أنّ هذه التقنية تأتي في المرتبة الثانية، في الاستخدام والتوظيف، بعد تقنية الراوي الشخصيّ (الذاتيّ).

ب. الشخصيّة الأُنثويّة:

يبرز ملمح أُنوثة النص في المنجز السرديّ النسائيّ في المملكة من خلال الشخصيات الأُنثويّة، سواء أكانت شخصية البطل أم الشخصيات الرئيسة أو الثانويّة في النص. ويمكن أن نطلق على مجموعاتٍ، وعوالم سرديّةٍ كاملة، أنها عوالم أُنثويّةٌ بحتة؛ لأنّ شخصية البطل أو الشخصية الرئيسة كانت من نصيب المرأة، أُمًّا كانت أو زوجةً، أو ابنةً،

(١) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي***، ٩: ١٤٧. وأيضًا: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٦٧٣.

كما في مجموعة " عذراء نورانيّة" لـ(نوال الجبر)[١]، ومجموعة "البحث عن يومٍ سابع" لـ(ليلى الأحيدب)، وروايات (أميمة الخميس)، و(قماشة العليّان)، التي تُصنّف على أنّها (رواية شخصيات)[٢]؛ لكثرة الشخصيات النسائيّة المُشاركة في أحداث الرواية، وتفاصيل حياتهن. وهذا ما يثبت سيطرة الشخصية الأُنثويّة على خطاب الكاتبات السرديّ في السعودية، ليس ذلك لتضمنه شخصية الأُنثى فحسب، بل لما تحمله شخصيتها من حمولاتٍ أيديولوجيّة أيضًا، تتصادم مع النسق الاجتماعيّ والثقافيّ، المتمثّل في الرجل بوصفه سلطةً، والمجتمع بوصفه حامل النسق وحاميَه.

ويأتي الحضور الأُنثويّ في مقابل غياب الشخصية الذُّكوريّة حينًا، أو تغيّبها وتهميشها أحيانًا أُخرى. ويمكن تفسير هذا الإجراء لدى الكاتبة السعودية بوصفه نوعًا من ممارسة الهيمنة الأُنثويّة المتخيّلة، مقابل هيمنةٍ ذكوريّةٍ واقعيّة[٣]. فتمارس المرأة بذلك إقصاءً متعمّدًا للرجل بوصفه نسقًا وثقافةً، وقتلًا رمزيًّا له. وإن كانت قد تبعثُه أو تُشير إليه في النص أحيانًا، عبر تقنيّة (التذكُّر)[٤]. وهي ممارسةٌ تنمُّ عن وعي الكاتبات اللاتي أثبتن ذواتهن ووجودهنّ من خلال فعل الكتابة. وإن كان الأمر- على المستوى الأخلاقيّ والحضاريّ، وحتى الفنّي- محل نظر آخر، لاحق. على أنه يُلحظ تزامن تأنيث شخصيات السرد في كتابة المرأة مع شيوع (تيّار الوعي)[٥]، أو ما يُعرف بـ(الرواية الحديثة)، التي تستخدم تقنية الراوي الذاتي، وتهيمن (الأنا) على خطابها. ومهما يكن من مقصد الكاتبة إلى تأنيث شخصيات السرد، للأسباب المشار إليها، أو تأثّرها باتجاه الرواية الحديثة في ذاك، فإنه يُسهِم في كشف عالم الأُنوثة؛ ومن ثم يبرز أزمة الهُويّة الأُنثويّة وقضاياها محل البحث.

---

(١) للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ٧٩٥.

(٢) حول هذا المصطلح، انظر: مجموعة من المؤلفين، ***معجم السرديات***، ٢٢١.

(٣) انظر: سوسن ناجي، ***الوعي بالكتابة***، ٧٥.

(٤) انظر: نورة القحطاني، ***"فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية"***، مجلة "علامات في النقد"، مج ١٧، ج ٦٨، (فبراير ٢٠٠٩) ،(النادي الأدبي الثقافي بجدة)، ص ١٢١ – ١٢٩.

(٥) تيار الوعي: هو تقنية تمكّن القارئ من الاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة التي تعتمل داخل شخصية من شخصيات النص، فتتيح الغوص في أعماق النفس البشريّة، وعُقد الحياة وظلمتها. انظر: مجموعة من المؤلفين، ***معجم السرديات***، ١٢٦. وأيضاً، انظر: روبرت همفرى، ***تيار الوعي في الرواية الحديثة***، ترجمة: محمد الربيعي، (القاهرة، دار غريب، ط١، ٢٠٠٠)، ٢١ ومابعدها.

ويمكن توضيح تجلّي الوعي بالهُويّة وتأزّمها في الشخصيات من خلال مسارين؛ الأوّل: تصوير الشخصيات الضعيفة، ومعاناتهنّ مع المجتمع الذكوريّ، والثاني: رسم ملامح التمرّد على النسق الاجتماعيّ عند الشخصيات الواعية والقادرة على المواجهة. فكان نتاج المدوّنة السرديّة نموذجين من الشخصيات الأُنثويّة المتأزّمة، الأُولى: الشخصية المستلبة. والثانية: الشخصية المتمرّدة. وواقع هذه النماذج مستلٌّ من جدلية العلاقة بين المرأة والرجل، ثم موقف المرأة من النسق الاجتماعيّ، والثقافة الذكوريّة. وبذلك تصبح الشخصيات الأُنثويّة صورًا مكرّرةً لأنساق المجتمع، فالنموذج الأوّل انغلاقٌ وإقصاء، والثاني تمرُّدٌ وانفتاح. وفي كلا النموذجين تواجه الشخصية واقعًا مثبّطًا؛ لأن للنسق الاجتماعيّ قوةً وسلطةً يصعب تجاوزها.

ولخوض الحديث عن نماذج هذه الشخصيات، فإنه لا بدّ من الإجابة عن سؤالين مهمين، الأوّل: كيف بدا ضعف الشخصية المستلبة وعيًا تمارس الكاتبة من خلاله الكشف عن أزمة هُويّتها؟ أما الثاني: فكيف كان تحدّي الشخصية المتمرّدة وحراكها في سبيل إثبات هُويّتها وكينونتها؟

ولمّا كانت المدوّنة السرديّة النسائيّة أُنثويّة الشخصية، ذاتيّة الصوت- يبرز تكرار النماذج فيها- فسنختار نموذجًا تحليليًّا واحدًا للتمثيل على كل ضرب من ضربَي الشخصيتين المشار إليهما: (الشخصية المستلبة) و(الشخصية المتمرّدة).

١. الشخصية المستلبة:

هي المرأة التقليدية، السلبيّة في علاقتها مع الرجل، التي تخدم الهيمنة الذُّكوريّة عن طريق التبعيّة، في (استلابٍ للإرادة)، أو عن طريق التقليد والفرْض في (استلاب للوعي)[(١)]. ويمتلئ السرد النسائيّ في المملكة بنماذج وصورٍ لهذا النوع من الشخصيات، سواء أكانت لصورة الأُم أم لصورة الزوجة أم لصورة الابنة. ولا تخرج صورة الأُم المتأزّمة في السرد النسائيّ عن نمطين: أُمٍّ ضعيفةٍ لا تمتلك حق الرفض أمام سلطة الرجل والمجتمع، فتنصاع لأوامره ونواهيه دونما معارضة، كأُم (مها) بطلة رواية "سَقَر"، التي كانت هامشيّةً في دورها، مشابهة في ذلك لأُم (أحلام) في رواية " أُنثى العنكبوت". أو أُم متسلّطة، تتبنّى ثقافة الهيمنة

(١) انظر: سماهر الضامن، سماهر، ***نساء بلا أمهات: الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية***، (حائل، النادي الأدبي، ط١، ٢٠١٠)، ٢٤٣، ٢٦٧.

والسُّلطة الذُّكوريّة بفرضها إيّاها على المجتمع النسائيّ تحديدًا؛ فكأنّها تُعيد إنتاجها في المجتمع من جديد. والتسلّط في سلوك هذه الشخصيات ردّة فعلٍ لشعور نقص الذات التي تُعاني منه؛ لذلك يعدُّ تسلّطهن في أصله استلابًا، كتسلّط (أُم هاشم)[1] في رواية "جاهليّة"، و(أُم صالح)[2] في رواية " البحريات". والتسلّط من جانبٍ آخر فعلٌ تدميريّ، مُضادٌّ للأُنوثة، متعارض مع الهُويّةِ الأُنثويّة المستقلّة.

ولا تختلف صورة الزوجة عن صورة الأُم في استلابها، فالزوجة قد تكون زوجةً مضطهدة، تعاني صنوف الأذى من زوجها، وتُستلَبُ حقوقها بوصفها زوجةً وإنسانًا لها حقوقٌ كما للرجل حقوق، فتكتسي حياتها كساء البؤس والحزن وعدم الرضا. ويكثُر هذا النمط في المجموعات القصصيّة أكثر منه في الروايات؛ لطبيعة القصة القصيرة المكثّفة التي تمكّن الكاتبة من إبراز معاناة هذه الزوجة بصورة مركّزة، كما في مجموعات (ليلى الأحيدب)، و(تركيّة العمري)، و(فاطمة العتيبي).

أمّا صورة الابنة، فيتّجه استلابها اتّجاهًا عاطفيًا، يبرز في ضياع حلم الزواج، ولا سيّما إن كانت سبقته قصة حُبّ، كشخصية (لين)[3] في رواية "جاهليّة" وضياع حلمها في الزواج من (مالك)، أو (أحلام)[4] في رواية " أنثى العنكبوت" وضياع حلمها في الزواج من (سعد).

– الشخصية المستلبة في القصة القصيرة "جسد" لـ(ليلى الأحيدب) – نموذجًا:

تعرض الكاتبة في قصتها نموذجًا للزوجة المضطهدة، التي تجد من زوجها سلوكًا تعسُّفيًّا يسلبها حق الحرية والكلام. لقد اعتادتْ تعنيفه لها كل صباح بقذائف كلاميّة، وهي في مقابل ذلك تبتلع غُصّتها وتصمتْ! كما أصبح الكثير من المواقف التي تصدر عن زوجها جزءًا من حياتها؛ كتأخُّره عليها في موعد الخروج من مدرستها، أو منعه إياها من زيارة صديقاتها.

(١) سبق الحديث عنها في صفحة ٢٩.

(٢) سبق الحديث عنها في صفحة ٥٨.

(٣) سبق الحديث عنها في صفحة ٢٩.

(٤) سبق الحديث عنها في صفحة ٦٨.

وتتراءى ثنائية الصمت والبوح في القصة بصورةٍ جليّة، إذ تُعدّ مكمن الاستلاب عند البطلة. فالصمت الأُنثويّ يأتي في مقابل البوح الذُّكوريّ، مواجهةً أيّ موقفٍ كلاميّ من زوجها بالصمت. وهي تعجب من موقفها الصامت، وتُثير تساؤلًا في نفسها: " **لِمَ أصمت أمام كلماته!! هل لأني اعتدتها ولم تعد تثير فيّ إلا الصمت المكابر!! أم لأني ناوشتها قبلًا فما ربحت إلا مزيدًا من الكلمات والكلمات والكلمات التي تردم غرف القلب...**"[(١)]. إنّ تكرار مفردة (الكلمات) في القصة قُرابة الثلاثين مرةً، ومفردة (الكلام) مرتين، ومفردة (الصمت) واشتقاقاتها خمس مراتٍ، يجعل القارئ على مشهدٍ من أنّ حق البطلة في البوح والكلام كان مستلبًا، لذلك فهي تواجه بوح الزوج بالصمت، وعندما أرادتْ أن تبادل الكلام بالكلام كانت في تردّدٍ كبير، وقد قابلها زوجها بسؤالٍ لا يخلو من نبرة استنكار وغضب: "**من علّمكِ هذا الكلام؟!**"[(٢)]

لقد شكّلت الكلمات ذات البطلة وكيانها الداخليّ، قبل الزواج، ولا سيّما الكلمات العاطفيّة، حتى كوّنت لها جدارًا صلدًا، تصفه بقولها: " **لا يستطيع أحد أن يخترقه! لا يستطيع أحد هدمه والوصول إلى عُريي الداخلي...**"[(٣)]. ولذا بدت الكلمات حماية وحصانة لبطلة القصة، لكنّ الأمر اختلف بعد زواجها: " **منذ ارتبطتُ به وهذا الجدار يَتَداعَى وينهار.. لم يبق بيني وبين نفسي أيّ جدار يحميها أمام سيل كلماته الغاضب!! لا شيء أتّكئ عليه .. لا شيء يستر عُريي الداخلي.. أنا وكلماته فحسب!!**"[(٤)] وتحوّلت الكلمات من وسيلةٍ للبناء إلى وسيلةٍ للهدم.

وقد تحدّثت البطلة عن حالها البائسة مع زوجها غير المبالي. رابطةً ذلك بجسدها المنهك، متماهيًا هذا الربط مع عنوان القصة "جسد" في دلالةٍ على غربة روحها وفراغها الداخليّ، وعلى أزمة ذاتها من جهة، وأزمة العلاقة بينها وبين زوجها من جهة أُخرى مستخدمةً الكاتبة تقنية الراوي الذاتيّ، واللغة الشاعريّة الحزينة، التي أسهمت في منح الشخصية بُعدها النفسيّ العميق كقولها: " **وفي الظهيرة قُدت جسدي إلى الباب الرئيسي**

(١) ليلى الأحيدب، ***البحث عن يومٍ سابع***، (مصر، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٧)، ١١.

(٢) م. ن، ١٢.

(٣) م. ن، ٩.

(٤) م. ن، ١٠.

منتظـرة أن ينـادي الحـارس علـى اسـمه لأخـرج، لكنـه تـأخّر كعادتـه.." [1]. ثم تقـول عـن كلماتـه اللطيفـة لهـا في المسـاء: "**مسـائية اللـون.. ملسـاء ناعمـة تنزلـق رويـدًا رويـدًا.. لتسـتكين علـى ذلـك الجسد الذي لا يخصني**"[2].

إنّ رفـض البطلـة حالـة الصـمت الـتي تعيشـها، ثم محاولتهـا التغيـير، تَنُمّـان عـن مرحلـةٍ مـن مراحـل الـوعي عنـد المـرأة. وهـو أنمـوذجٌ يكثـر في السـرد النسـائيّ، ولا سـيّما في فـترة التسعينيّات الميلاديّة.

٢. الشخصية المتمرّدة:

تُرسـم الشخصـية المتمـرّدة في أعمـال الكاتبـات السـعوديات السـرديّة علـى أنهـا الشخصـية الواعيـة المثقّفـة، الـتي تتحلّـى بشخصـيةٍ قياديّـةٍ قويـة وإيجابيّـة. وتعـدُّ مـن الشخصـيات المتطـوّرة والناميـة. وتظهـر هـذه السـمات علـى أنهـا مـن نتـاج المسـتوى العلمـيّ والثقـافيّ، والانفتـاح الحضـاريّ الـتي تلقتـه هـذه الشخصـية؛ وهـو مـا يـدفعها لممارسـة حياتهـا، والمطالبـة بحقوقهـا الطبيعيّـة بثقـة، لكنهـا تصـطدم بعقبـات وعوائـق النسـق الاجتمـاعيّ، والمجتمـع التقليـديّ الـذي لم يعـترف بحقوقهـا[3]؛ ممّـا يدفعها نحو التمرّد، بوصفه فعلًا ضدّيًّا لفعل الإقصاء والاستلاب.

– الشخصية المتمرّدة في رواية "روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران)[4] – نموذجًا:

تمثّـل شخصـية (وسميّـة) الشخصـية المتمـرّدة في الروايـة، وهـي فتـاةٌ تبلـغ الثامنـة والعشـرين مـن العمـر، مطلّقـة بعـد تجربـة زواجٍ فاشـل دام سـبع سـنوات، وأُم ولـد اسمـه (نـادر)، عمـره سـت سـنوات، تعمـل معلّمـةً في قريـة نائيـة، وكاتبـة، تنشـر مقالاتهـا في الصـحف، وتراجـع عيادة نفسيّة.

---

(١) م. ن، ٩.

(٢) م. ن، ١٣.

(٣) انظر: محمد قرانيا، ***الستائر المخملية: ملامح الأُنثى في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠*** ، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٤)، ٥٨.

(٤) للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٨٩.

ويمكننا تتبع ملامح شخصية (وسميّة)، والتعرّف عليها من خلال ثلاث طرق:

أوّلًا– تقنية الراوي الذاتيّ، واستخدام ضمير المتكلّم في السرد.

ثانيًا– تقنية الحُلْم، وتفسيراته، ودلالاته.

ثالثًا– علاقات البطلة المؤثّرة.

أوّلًا– الراوي الذاتيّ:

كان استخدام تقنية الراوي الذاتيّ السبيل الأمثل للكاتبة كي تفتح المجال أمام البطلة للتحدّث عن أهمّ منعطفات حياتها، وكشف الكثير من الأمور التي كانت غامضةً في شخصيات الرواية. ولعل من أبرزها تجربة البطلة في الزواج، التي أفقدتها هُوّيتها، وأنستها من تكون؟ وماذا تريد؟ وهي التجربة التي ولّدت عوامل المقاومة، وفعل التمرّد لديها، متمثلًا في خروجها إلى العمل، وفعل الكتابة.

رفضت (وسميّة) العودة إلى بيت زوجها، أو ما أسمته بمحرابها الزوجي، مع محاولات أهلها المضنية في سبيل ذلك. تقول: " **أرى أنه تركني لسنوات ليربيني، وعاد الآن معتقدًا أن طبخته قد نضجتْ تمامًا.. خفتُ أن يفهم أبي من حديثي ما تؤمن به أمي من أني فقط غاضبة من طول مدة الهجر، لذلك أضفتُ: لا أريده..**"[1]. بدت أُنثى متمرّدة تأبى الترويض، وترفض الوصاية. وتكمل وصف حالها مع أهلها، في قولها: " **ثم أخذت الأمور مسارًا دراميًّا حادًا، هو تشبّث بموقفه، وأهلي ما أرادوا أن يغادر إلا ويدي في يده، كانوا مستعدّين لفعل أي شيء يرضيه... وكنتُ أنا أفكّر كم مجتمعنا ذكوريّ فعلًا، وكم يهب للذكور من حقوق يضن بأقلها على النساء..**"[2]. فالذكورة في مقابل الأُنوثة عند البطلة، لذلك ترفض الهيمنة الذكوريّة من زوجها وأهلها ومجتمعها الذكوريّ غير العادل – كما تراه – في سبيل ضمان حقّها بوصفها أُنثى.

وتزامن موضوع انفصالها عن زوجها مع حصولها على العمل (وظيفة معلّمة)، وهو حدث يمكن تفسيره بأنه تحوّلٌ في شخصية (وسميّة)، كما رأت ذلك طبيبتها (د. منال) في قولها: " ... **إنه التغيّر الحادث فيك أنتِ استدعاه كما سيستدعي أحداثًا كثيرة، أنتِ**

(١) أمل الفاران، أمل، ***روحها الموشومة به***، (الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٤)، ٧٢.

(٢) م. ن، ٧٣.

تتطورين، وحياتك كذلك، ومنذ الآن ستتحرك بشكل أسرع" [1] ولذلك عندما فكّر أبوها بسحب طلب التوظيف في نوع من الضغط عليها للعودة إلى زوجها، صرخت في وجهه، لأوّل مرة في حياتها، بـ **"لا حمراء"**[2].

وظلّ الكثير من تفاصيل حياتها الزوجيّة غامضًا، حتى تعرّفتْ على (علياء) في عملها، وتحدّثت معها حديثًا مفصّلًا عن معاناتها. وقد شبّهت وقع الزواج على حياتها حينًا بالاستعمار وأحيانًا أُخرى بالمرض، تقول واصفة سنوات عمرها التي قضتها مع زوجها: **"مبدئيًا خمس سنواتٍ من عمره كتلك التي ضاعت ألاحق فيها صوته الراضي ولا يجيء.. دع عنك سنتي الزواج فتلكما لن يعوّضني عنهما شيء، لكني أريد بدل السنوات الخمس التالية التي ظل فيها يستعمرني. بعض كلماته التي وشم بها روحي استلزمت خمس سنوات لأشفى منها، ومن بعضٍ حتى الآن لم أشفَ."** [3] كان زوجها يمارس عمليّة هدمٍ لهُويّتها الأُنثويّة، ويكرر على مسامعها مشكّكًا في أنها امرأةٌ لها كيانٌ ووجود، تقول:" **أأنا لست امرأة؟ تصوّر أنه كان يكررها في أذني حتى صدّقتها. يكتسي صوتي بالحزن كله وأنا أتذكّر أني لازلت أصدّقه."** [4] بل كان يريد أبعد من ذلك، أن يشكّل ذاتها على طريقة (نظام العسكريّة)، وهي إحدى أفكاره المجنونة، كما تصفها (وسميّة). وتسألها (علياء) إزاء هذا الفعل بقولها: " **هل تظنين أنه كان واعيًا وهو يحاول تطبيق نظريته القاتلة عليك؟!"** [5]، فتجيبها (وسميّة): **"توقفت عند المرحلة التي هدمني فيها، ولم أنتظره يبنيني.**[6] توقفت حماية لما يمكن انقاذه من ذاتها وهُويّتها، فأيقظت طبيعة حياتها الزوجيّة فعل التمرّد الكامن داخلها، رافضةً حياة الخضوع والاستلاب التي لا تتناسب مع شخصيتها وروحها الحرّة؛ إذ كانت تصوّر نفسها بأنها (بطلة الحرية)[7]، مولدًا ذلك كرهًا دفينًا في داخلها لجنس الرجال[8]. بل امتدّ هذا الموقف أيضًا للمرأة التي تخضع للرجل على شاكلة خضوعها لزوجها السابق، تقول: " **أنا**

(١) م. ن، ٧٤.

(٢) م. ن، ٧٥.

(٣) م. ن، ٩٤

(٤) م. ن، ٩٥.

(٥) م. ن، ٩٥.

(٦) م. ن، ٩٦.

(٧) انظر: م. ن، ٢٧.

(٨) انظر: م.ن، ٦٢.

أكره المرأة التي تتزوّج فيمتص الرجل روحها، أكره المرأة التي تصبح بعد الزواج شبح امرأة..."[1] إن تجربة زواج (وسميّة)، وما أحدث من ضررٍ على مستوى ذاتها وهُويّتها، يدعو إلى تساؤلٍ ذي مساسٍ بقضية الأزمة، هو: أكانت مؤسسة الزواج سببًا رئيسًا لأزمة الهُويّة الأُنثويّة عند البطلة، ومن ثَمّ يمكن أن تحدث في حالات مشابهة؟ من المؤكّد أنّ هذه التجربة كانت طورًا انتقاليًّا في حياة البطلة ونمط شخصيتها، كما مثّلت مرحلةً مهمّة لتكوّن الوعي بالهُويّة الأُنثويّة، والبحث عن هُويّة مستقلّةٍ، منتقلة من حياة الاستلاب والقيد والصمت إلى حياة الانعتاق والحرية والبوح.

وإزاء هذه الأزمة التحوّليّة، كانت (وسميّة) تحاول الخروج منها بالعلاج النفسيّ عند صديقتها الطبيبة النفسيّة (د. منال)، وكذا بموقفها المتمسّك بوظيفتها، ورفض العودة إلى زوجها، وممارستها الكتابة التي كادت تُصادَر منها بوصفها حقًّا غير مسموح به! وكانت الكتابة عند (وسميّة) سبيلها نحو البوح والانعتاق، وإتمامًا لفعل التمرّد الذي اتسمت به شخصيتها.

ثانيًا – تقنية الحُلْم:

يُكوّن استخدام تقنية الحُلْم والمنامات في رواية " روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران)، ظاهرةً بارزة، تستدعي المقاربة النقديّة. ووظيفة الحُلْم تتنوع في الشخصية القصصيّة، ما بين الوظيفة التفسيريّة من جانب، والوظيفة التحذيريّة من جانب آخر[2]. وفي الرواية المذكورة يمثّل الحُلْم لدى شخصية (وسميّة) الوسيلة التي تكشف جوانب مهمّة في شخصيتها لها مساسٍ بالذات وأزماتها. وهي تحاول من خلال الحُلْم التطهُّر من الماضي، ومعالجة تراكم التجارب الأليمة التي عاشتها.

ولـمّا كانت الأحلام السبيل لـ(وسميّة) نحو كشف ما يعتلي حياتها من أحداثٍ ومشكلات؛ فقد تعلّقت بها؛ تبحث عنها، وتستدعيها في نومها، وتحاول تفسيرها، ومعرفة دلالاتها. كما استعانت بطبيبتها (د. منال) في تفسير أحلامها؛ فتعدّدت بذلك الأصوات السرديّة المُشاركة في سرد الأحلام وتحليل دلالتها.

---

(١) م. ن، ١٧٦.

(٢) انظر: تهاني المبرك، ***في أعماق الروح: الحلم في القصة القصيرة السعودية***، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٩)، ١٢٨ وما بعدها.

وتتكرر الأحلام في تضاعيف الرواية قرابة ثماني عشرة مرةً، ومنذ الصفحة الأُولى. وكثرة هذه الأحلام مؤشّرٌ واضح إلى الحياة النفسيّة المُترقِّبة والقلقة التي تعيشها البطلة؛ إذ تتّسم الأحلام في مجملها بالغموض والقلق، والتسلسل في بعضها.

وتُعدّ الأحلام في حياة (وسميّة) طريقها نحو التغيير، كاشفةً في بعضها جوانب من سماتها النفسيّة، وطريقة تفكيرها، وحياتها المستقبليّة.

وأستعرض فيما يلي بعض أحلام (وسميّة) وآراء طبيبتها (د. منال) حولها؛ مُحاولةً التعرّف من خلالها على بعض سمات شخصيتها. تقول (وسميّة) في إحدى حكاياتها عن مناماتها:

" أسير على أرض زلقة، أعشابها الرطبة بدل أن تنعش أقدامي الحافية كانت ترعبها، الخضرة والماء تحتي تنبجسان عن ديدانٍ لا حصر لها تنهش لحم رجليَّ. أركض فلا تطاردني؛ إذ كل أرض جديدة أسلمها قدمي تخرج من جوفها كل شرورها، ديدان مسعورة تريدني" كان الحلم قبل أن أعرف الدكتورة، جاء في منامي مصوّرًا ما يهجس به قلبي وأتجنّب مواجهة نفسي به. ما شغلني كل الوقت بعد الطلاق، ماذا سيقول الناس عنّي؟ وقتها فهمت أنّ ديدان الأرض ليست سوى أعينهم وألسنتهم. أتفكّر في ذلك وأتساءل كيف أرد نظرتهم خائبة؟ كيف أقنعهم ألا عيب فيّ ؟ كيف أعمي عيونهم عن عيوبي حتى أصلحها؟"[1].

لقد كانت (وسميّة) في صراعٍ مع النفس حول نظرة مجتمعها إليها بوصفها مطلّقة! إنّ ترقُّب البطلة على هذه الشاكلة هو ما جعلها شخصيّةً قلقة، دائمة التفكير حول مصيرها وطبيعة حياتها، وبخاصة أنّها ذات سماتٍ تمرديّة تتصادم مع النسق الاجتماعيّ السائد.

وحول حلْم آخر، تقول:

" في الصباح يعود الحلم القديم، لا أعرف منذ متى كانت زيارته الأولى لي، أحيانًا أحسّه أزليًّا، كانت السيجارة بطلته الدائمة، كل فترة تطل في مشهدٍ يعاد إنتاجه مئات المرات، كنت أحكيه لها: دائمًا يا دكتورة أرى نفسي أبحث عن سيجارة، حتى إذا وجدتها انقطع الحلم.

قالت لي يومها: الحلم الذي يتكرر رسالة مهمة. هنا رغبة مكبوتة، وأنا أستطيع مساعدتك لتحقيقها لكن يجب أن نعرف بشكلٍ جازم هذه الرغبة.

(١) أمل الفاران، ١١٧.

استشعرت في خاتمة الكلام سؤالًا طرح ضمنًا، قلت: لا أعرف، السيجارة نفسها حلم بالنسبة لي، لكن بما أنّكِ قلت إنها رمز لرغبة مكبوتة فقد تدل على أشياء أعمق، لكنّي لا أعرف.

- **هل تريدين التدخين؟**
- **أريد أشياء كثيرةً لا تحصل.**
- **هنا المشكلة، هذه الرغبة المكبوتة قد تكون خيرًا أو شرًّا، لذا ربما يجب ألاّ نتسرع في التعامل معها.**

أحسست تردُدها، قلت: ربما استشعرت مسؤوليةً تجاهي أكبر، خافت أن تدفعني لتحقيق ما لا يجب تحقيقه، لذا أمرتني بانتظار حلم آخر أوضح.

كنت أنتظر الحلم الآخر، وكانت السيجارة نفسها تعود كل مرة، في البداية كانت عقب سيجارة (مستخدمة) ، ثم حلمًا بعد حلمٍ كانت تكبر حتى صارت سيجارةً كاملة. بعد ذلك تمكّنت من رؤية علبةٍ كاملةٍ. بعد عدة أعوامٍ وعددٍ كبيرٍ من الأحلام صرت أصل بالسيجارة لأماكن شبه آمنة، ولكني قبل أن أشرع في التدخين يأتي من يبدّد خلوتي، فأخفيها لوقتٍ آخر، وينتهي الحلم دون أن أدخنها.

البارحة حلمت أنّي (بعلبة سجائر شبه ممتلئة) أنزوي في مكانٍ ما وأدخن.

في فترات يقظة طويلة كنت أفكّر فيما سأحسه لو دخنت، أحاول تخيل تلك النشوة، غير أني بعد حلم البارحة خرجت بقناعةٍ أن طعمها ليس جيدًا، حتى أن (شفتاي مسودتين)[1] بشكلٍ مقرف."[2]

وكأنما هذا الحُلْم جاء ليعكس عالم (وسميّة) الداخليّ المبنيّ على رغبتها في التحرّر، وكأنّها إنما عبثًا تنفّس عنها، كالمدخّنة التي تنفث دخان سجائرها. وهو ما عكسته نهايتها؛ فقد خضعتْ للشرط الاجتماعيّ، ولم تحقق رغبتها في الحبّ، أو حتى في الانتقال إلى مدينة (الرياض)، وهما أمنيتان كانت تحلم بتحققهما.

وبهذا نجد أن تقنيّة الحُلْم في الرواية أسهمتْ في كشف عوالم البطلة الداخليّة، وشعورها النفسيّ بالقلق والتردّد والخوف المتراكم من زمن طفولتها، وبأنّها شخصيةٌ متأزّمة، على الرغم من سعيها للاستقلال بشخصيتها، وقد بدا ما تراه في مناماتها تنفيسًا لا واعيًا عن رغباتها المكبوتة تلك وغير الممكنة التحقّق.

(١) كذا، و الصواب: حتى إن شفتي مسودتان.

(٢) أمل الفاران، ٢٢٢ – ٢٢٣.

ثالثًا – العلاقات:

ترتبط (وسميّة) في الرواية بعلاقاتٍ عديدة، كان لها أثرٌ واضح على مجريات حياتها، ومعرفة ملامح شخصيتها. منها ما يمكن تصنيفها على أنها علاقاتٌ دائمة مستمرة كعلاقتها بأُسرتها، ومنها ما تمثّل علاقةً انتهتْ قبل زمن الحكاية، كعلاقتها بزوجها، أو علاقة انتهت في زمن الحكاية كعلاقتها بـ(نواف) و(مها)، وأُخرى نشأت وانتهت في زمن الحكاية أيضًا، كعلاقتها بـ(علياء)، وثمّة علاقةٌ كانت قائمة قبل زمن الحكاية ثم ضعفتْ زمن الحكاية، هي علاقتها بـ(د. منال). وهذه العلاقات المؤثّرة هي ما ستركّز الدراسة عليها؛ لأنها كاشفةٌ عن فكر البطلة (الشخصية المتمرّدة)، وفي الوقت نفسه ذات مساسٍ بقضية الأزمة. والعلاقات كالآتي:

١. علاقة (وسميّة) بـ(ريم):

ريم شقيقة (وسميّة) الصُغرى، ومعها أُولى العلاقات التي تحدّثتْ عنها (وسميّة) في الرواية. وقد وصفتها بأنها مصدر طاقتها التي تُبثُّ في روحها[١]، حيث تقول عنها:

"ريم شقيقتي الأصغر مني، الأجمل مني، الأعقل مني، حين كنا طفلتين كانت – لولا بعض من شيطنة – الطفلة النموذج، وكنت أنا الصورة السالبة لها، أمي تمدحها، وأنا أضربها انتقامًا، وهي ترد لي الأذى مضاعفًا بأن تتجمّل في عيني أمي أكثر.

نكبر والمعاداة تبرد، ونكبر ويشوب المجافاة اعتياد، ونكبر وتفصح الألفة عن محبة.. حين تتزوج لا أبكي، لكني أفتقدها جدًّا، ويظل صوتها كلما جاء يستثير كل ما فيّ من ثرثرة.."[٢].

إنها علاقةٌ دائمة؛ لأنّها علاقةٌ أُسريّة. واستمرّت (وسميّة) تتحدث عن أختها طوال سرد حكايتها، فقد كانت تبثُّ لها كل أسرارها، وتروي لها عن أحلامها، وزياراتها لطبيبتها النفسيّة، ومخاوفها على إخوتها، وحديثها عن زوجها السابق؛ ما يدلُّ على عمق العلاقة بينهما ومتانتها.

ومن خلال الوصف السابق لطبيعة العلاقة بين الأختين وأبعادها؛ يمكن استنتاج بعض سمات شخصية (وسميّة) وملامحها. وهي سماتٌ تمسّ الجانب العقليّ والنفسيّ للبطلة

(١) انظر: م. ن، ١٣.

(٢) م. ن، ١٣ – ١٤.

أكثر من الجوانب الأُخرى. فـ(وسميّة) شخصيةٌ متهوّرة في أفعالها، وترى أن أختها ريم " أعقل منها"، وأكثر منها في درجة مثاليتها وانضباطها؛ وهذا ما جعلها تنال نصيب التقدير من أُمها في طفولتها من جانب، ونصيب الضرب والغيرة من أُختها الكُبرى من جانبٍ آخر.

وفي كون (ريم) محضن أسرارها، وفاتحة شهيتها للكلام؛ إشارةٌ صريحة لحاجة وسميّة النفسيّة. أمّا عن الهيئة الخارجيّة لشخصية (وسميّة) فلم تُشر إليها إلاّ بكلمة " الأجمل". وهي إشارةٌ مُبهمة، فمقاييس الجمال نسبية، تختلف من شخصٍ إلى آخر. وهذا التركيز على الجوانب النفسيّة والعقليّة لشخصية البطلة وما يصدر عنهما من سلوك هو نتاج استشعار أزمة الهُويّة الأُنثويّة، تلك الأزمة ذات الطابع النفسيّ السلوكيّ، المتعلّقة بالتصوّر لوجود الإنسان وهُويّته.

٢. علاقة (وسميّة) بـ(مها):

تُعدّ (مها) الصديقة المقرّبة لـ(وسميّة). وتعود هذه الصداقة إلى أيام الدراسة. وتصفها (وسميّة) بالقول: "**العزيزة مها الفتاة التي ما عرفتها إلا مسالمة، من غيرها يفجعه حديثي عن استقلاليَّةٍ أكبر؟! مذ عرفتها زميلة دراسة ما ارتفع صوتها في خصومة ولا تعصبت لرأي تطرحه ولو كان الأجمل، وكثيرًا ما هو..**

فتاتي السمراء النحيلة الطويلة، كان كل ما فيها انسيابيًّا تمامًا، لا شيء نافرًا فكيف تتعاطف مع النافر؟ لكنها دومًا تفهمني قدر ما أريد، وتحبّني للحد الذي أريد."[١]

تركّز (وسميّة) كعادتها في وصفها على الجوانب النفسيّة والعقليّة والعاطفيّة. وهي الجوانب المهمّة لديها، في حين تكتفي بقولها" السمراء النحيلة الطويلة" وصفًا لشكلها الخارجيّ؛ فالشكل الخارجيّ غير مهم. وهي تتطرّق في روايتها إلى قضية الأزمة عند المرأة، وتكتب بحسب اتجاه (تيار الوعي)[٢].

وتتحدّث بإسهابٍ مع صديقتها حول قضية (الاستقلاليّة)، فتردّ (مها) في إحدى حواراتها بقولها: "**مساكين أهلك لو كنتِ ولدًا لكانت المصيبة أهون، لو كانت الديرة أخرى لكانت المصيبة**

(١) م. ن، ٢٣.

(٢) سبق تعريف مصطلح "تيار الوعي" في صفحة ٨١.

أهون.. مساكين أهلك؛ كم من المتاعب سببتها لهم جريًا وراء الانعتاق!!" [1] لقد كانت (وسميّة) تكافح وتناضل من أجل الانعتاق والاستقلاليّة، التي لم تتمتع بها منذ وُلِدت، بخلاف أخوتها الذكور. وهو ما زاد عبئًا عليها وعلى أهلها، الذي يمثّلون نسقًا اجتماعيًّا سائدًا، وجعل منها نموذجًا للشخصية المتمرّدة.

انتهت علاقة (وسميّة) بـ(مها) التي كانت قائمة قبل زمن الحكاية نهاية مؤلمة، تمثّلت بما أسمته (وسميّة) "بالخيانة"؛ عندما تزوجت (مها) زوج (وسميّة) السابق. تقول (وسميّة)، وقد ساقت لها أختها (ريم) الخبر: **"لأول مرة أتمنى ألا أفهم، أنظر في عيني ريم لأتأكّد من الاسم إن كان لمن في بالي أم لأخرى، وحين تخفض رأسها يرتفع بي الوجع جدًا."** [2] لقد عاشتْ (وسميّة) فاجعةً أُخرى في صديقتها المقرّبة، مشكّلة لها أزمة نفسيّة، تقول أمها عنها مخاطبة (ريم) :

" أظنها ما زالت حزينة يا ابنتي، لا تبوح بأيّ شيء لكن انزواءها، قلة أكلها، المسجّل الذي لا يسكت في غرفتها.... دعيها يا أمي.. وسمية قوية، لكن ليس من السهل أن تتجاوز ما حصل بسرعة، زواج زوجها السابق، وخيانة صديقتها." [3]

وصفتْ (ريم) شقيقتها بالقوة، فهل كانت (وسميّة) قويةً بالفعل؟ من الواضح أنّ قوّتها كانت قوّةً خارجيةً وهمية فقط، فهي في حقيقة الأمر تعيش انهيارًا نفسيًّا مؤلمًا.

٣. علاقة (وسميّة) بـ(نواف):

كانتْ علاقة (وسميّة) بـ(نواف) وهو أحد الكتّاب المثقّفين؛ القناة التي فجّرت من خلالها الكثير من القضايا ذات الصلة بماهيّة علاقة المرأة بالرجل، وقضايا أزمة المرأة، والرجل المثقّف. وقد بدأت علاقتها به قبل زمن الحكاية، منتهيةً في زمن الحكاية بسبب عدم الاتفاق والخيانة. تصف وسميّة نوافًا بقولها:

"نواف الصديق الذي كلّما غبتُ عنه قستُ مدة غيابي بعدد الـ "غيوم" التي تتراكم على سماعة الهاتف وهو ينطقها.. نواف عاقل كأجمل الأصدقاء، دافئ كأب، قريب كأخت، حين يسألني عني معاتبًا لا أجد غير ابتسامةٍ صغيرةٍ أنفخ في آخرها روحًا من جرأة ليسمع هو

(١) م. ن، ٢٣.

(٢) م. ن، ١١٤.

(٣) م. ن، ١٥٨.

على الطرف الآخر من الخط شيئًا كضحكة.. نواف الرجل الوحيد في ساحتنا الثقافية، الذي ظل مذ عرفته أبيض لا شية فيه..."[1].

وتمثّل علاقة (وسميّة) بـ(نواف) على مستواها الخاص كسرًا (للتابو)، والتمرّد في وجه النسق الاجتماعيّ. فأطراف هذه العلاقة تنتمي إلى فئة المثقّفين، التي تمثّل بيئةً في نظر المجتمع مناسبةً للحرية والانعتاق والتمرّد. على الرغم من أنّ (وسميّة) لم تتحرّر تمامًا في ظل هذه النظرة؛ إذ لم تكن على اقتناعٍ تامٍّ بما كانت تفعله. وهو ما يؤكّد حضور الأزمة في الهُويّة الأُنثويّة عند الشخصية المثقّفة المتمرّدة، وأنّ سطوة النسق الاجتماعيّ والثقافة السائدة لا تزال قائمة. ففي إحدى المكالمات الهاتفيّة، التي تصفها (وسميّة) بـ"لعبة الجنون"، يطلب منها (نواف) أن تصف شكلها له[2]، تحاول التهرّب من سؤاله، لكنّ ثمّة وعدًا قطعته معه في أن يجيب كلٌّ منهما عن أسئلة الآخر. تقول في مخاطبته: **"أتدري يا نواف لم أكن أتهرّب... أنا حقًّا لا أحسن الوصف ولكني سأحاول لأجلك"** [3]. وفي مقابل ذلك، كانت تصف موقفها بقولها: **" لما شرعتُ أنسلخ مني، وأنظر لي نظرة فاحصة وأحكي، كان بكلّه يسمع! ويستفهم عن أدق التفاصيل... لحظتها كرهتُ شبقه للمعرفة، لكني أكملت. كما بعد كل خطيئة توارت نفسي الأمارة بالهوى، وجاءت اللوامة كرّهتني فيّ؛ أشعرتني أني أستحق أن أصفع على وجهي لما أفعله..."**[4]. إنها تزن فعلتها بميزان القِيَم، وكأنّ في داخلها رقيبًا يلوم ويوبّخ، وربّما يصفع لأنّها أخطأت. وتصل علاقتها مع (نواف) إلى منعطفٍ مهم يكشف حقيقة الرجل المثقّف، الذي يكوّن بُعدًا من أبعاد أزمة المرأة في علاقتها مع الرجل؛ وذلك عندما يحادثُها عن ممارسة الجنس عبر الهاتف! تقول:

" تذكرت إصراره أكثر من مرة بأن أغيّر موقفي من الرجل ومن الجنس.

كان صوته يأتي ثقيلًا ومنخفضًا جدًا، وأنا أتعجب: أمعقولٌ أن هذا الذي عرفته خمس سنوات مؤدبًا رزينًا يخفي في داخله هذا الشذوذ؟ إلى أين يمكن أن يصل؟ هل ينوي أن يتداول

(١) م. ن، ٤٨ -٤٩.

(٢) انظر: م. ن، ١٣٩.

(٣) م. ن، ١٤١.

(٤) م. ن، ١٤١.

معي مفردات الجنس هذا الذي خلال الأعوام السالفة ما كان من أبجدية تجمعني به إلا لغة الثقافة وهمومها؟!!"[1] .

لقد رأتْ نفسها مثقلةً بفكرة أنّ روحها تدنّستْ به[2]، ما يكشف أنّ الأصل في شخصية (وسميّة) هو الطّهارة والنّقاء؛ إذ لم تكن راضية عن ذلك السلوك. وعندما تسألها صديقتها (علياء) عمّا بها؟ تقول لها: " **دموعي وحدها الجواب، فوجهي الليليّ الجديد مقرفٌ جدًا... أمنحها تفاصيل ليلتي السوداء، وأبكي..**" [3]. لم يكن تمرّد (وسميّة) إذن ملطّخًا بانحرافٍ سلوكيّ، أو تجاوزٍ ديني، فقد صارحت (نواف) عن ماهيّة العلاقة بينهما، وهل ستنتهي بالزواج، بوصفه نهايةً طبيعية لحالة حبٍّ بين رجل وامرأة؟ من وجهة نظرها، لكنه فاجأها بقوله: " **الزواج لن يناسبنا كلينا نظرًا لظروفي وظروفك.**" [4] تقول (وسميّة) إزاء هذه الإجابة، مخاطبةً نفسها: " **كان عليّ أن أعرف فلسفته في الحب خارج إطار الزوجية؛ قال إني لن أخسره لأنه لن يسمح لي بأن أكسبه، هو الحب بلا تملّك، كيف لم أفهم؟!**"[5]. لقد أثار هذا الموقف حفيظتها فكتبتْ مقالًا عنونته بـ"المسكوت عنه"، تحدّثت فيه عن: "**كيف أن الذكر تحت عباءة الثقافة قد يستغل الأنثى أسوأ استغلال**"؟[6] إلاّ أنّ حقيقةً أُخرى عرفتها (وسميّة) عن (نواف) بعد ذلك، كانت صدمةً كبرى، وهي حقيقة خيانته، راسمةً بذلك صورة الرجل المثقّف العابث، متعدّد العلاقات مع عددٍ من الكاتبات في وقتٍ واحد. وعَرفتْ ذلك من خلال حديثها مع كاتبةٍ صديقةٍ لها، تقول:

" **بعد سنة على هذه القصة أحكي لصديقة (كاتبة) حكايتي مع نواف دون أن أسميه فتتعاطف، تنصحني بتناسيه. حس التفهم في صوتها يجعلني أندفع: ما سألتني من هو!**

–تلك خصوصياتك وليس لي أن أسال.

لكني أردت أن أخبرها رغم أني أعرف أن علاقتها الرسمية به جيدة جدًا.

---

(١) م. ن، ١٤٤.

(٢) انظر: م. ن، ١٤٤.

(٣) م. ن، ١٤٤ – ١٤٥.

(٤) م. ن، ١٥٢.

(٥) م. ن، ١٥٤.

(٦) م. ن، ١٥٥.

لما نطقت باسمه صاحت: فعلها معك أنت أيضًا!![1] .

وهكذا فمن خلال تحليل العلاقة بين (وسميّة) و(نواف) في محيطهما الثقافيّ، يتكشّف لنا أمرٌ مهم يتصل بشخصية (وسميّة)، ألا وهو تمرّدُها المحكوم بالقيم والأخلاق؛ فقد سارعت بإنهاء علاقتها بـ(نواف)، مع انسجامها وقربها منه، لمّا عرفتْ رأيه في طبيعة العلاقة بينهما، وعدم إمكان انتهائها بالزواج. في حين كشفتْ عن أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة المتصلة بالذكورة، من خلال مقالتها التي كتبتها تعبيرًا عن موقفها من الرجل وهو يرتدي عباءة الثقافة!

٤ .علاقة (وسميّة) بـ(علياء):

كانت هذه هي العلاقة الوحيدة التي نشأتْ في زمن الحكاية، حيث تعرفتا في اليوم الأوّل لهما في المدرسة (مقر عملها). تقول: "**تلزمني أبجدية بكر لأحكي بعضًا من علياء تؤام**[2] **الروح التي ما كفّت روحي عن الترحال حتى سكنتها وطنًا. كلما نقص منسوب الرضا في داخلي استعدت وجهها الحبيب، ورويت لي اليوم الأول في زمانها (زمان علياء).**"[3] أمّا عن قصة اللقاء الأوّل التي أسمتهُ بـ(زمان البدايات)، فتقول عنه: " **في زمان البدايات من إحدى الزوايا أطلت هي، خلاصة الأنوثة، ابتسامتها الصافية – وهي تلم ليل شعرها الذي تعبث به نفحة مشاكسة – محت الغربة كلها من داخلي.**"[4] لقد كانت علاقة وسميّة بعلياء العلاقة الروحيّة والنفسيّة والعاطفيّة الأبرز في حياتها، فكانت مكمن سرِّها، وموضع حديثها العاطفيّ، ولا سيّما علاقتها مع (نواف)؛ فكانت تُسدي لها النصح، وتناقشها في أفعالها. وحين تكتشف (وسميّة) حقيقة (نواف) تقف علياء مواسيةً لها فيما أصابها من ألم الفاجعة: " **بعد الثانية عشرة يأتي صوت علياء، تسألني إن كنت أريد أن تنشدني شعرًا. علياء تدللني أكثر حين أكون حزينة. صوتها الملائكي يحلّق بي في فضاءات لا يستدل لمكانها صوت آخر.**"[5] كانت (علياء) تخلق أمنًا نفسيًّا وعاطفيًّا لـ(وسميّة) فتبوح لها بكل ما تحدّث به نفسها، وتجدها بالقرب منها كلما احتاجت. كاشفةً عن احتياجها النفسيّ والعاطفيّ، وهو الجانب

(١) م. ن، ١٦٠.

(٢) كذا، والصواب: تَوْأم.

(٣) أمل الفاران، ٣٨.

(٤) م. ن، ٤٢.

(٥) م. ن، ١٥٦ – ١٥٧.

الـذي تـراه ضـروريًّا في حياتهـا، والمـرتبط كـذلك بقلقهـا بشـأن الهُويّـة الأُنثويّـة. إلاّ أنّ هـذه العلاقـة انتهـتْ بـزواج (علياء) وسـفرها مـع زوجهـا الدبلوماسـيّ خـارج الـوطن، تاركـةً صـديقتها وحيـدةً تُعـاني ألم الفـراق، وغربـة الـروح. وعـن لحظاتهـا الأخـيرة الـتي كانـت تجمـع فيهـا (علياء) أشـياءها مـن مكتبهـا في المدرسـة، تقـول (وسميّـة): " **معهـا أجمـع أشـياءها، وأبلـع دمـوعي، أسـوأ الحـزن ذلـك الـذي يجـب أن نغلفـه بابتسـامات التشـجّع**"[١] . وظلّـت (وسميّـة) تبكيهـا حـتى بعـد رحيلهـا، قائلـة: " **فـي الليـل (فـي كـل الليـالي التاليـة) أبكـي حتـى مـا يرحمنـي**[٢] **النـوم فيأخـذني لـدياره. فـي بعضـها أخاتـل الوجـع، أتلهـى بـالقراءة، ألعـب الـورق، أشـاهد كـل الأفـلام القديمـة، ثـم أندس بصمتٍ في سريري، وفي آخر الليل أقوم شرقانةً**[٣] **بدموعي**"[٤] .

٥.علاقة (وسميّة) بـ(د. منال):

تمثّـل هـذه العلاقـة محطـة اعترافـات البطلـة وأسـرارها، لأن (د. منـال) طبيبتهـا النفسـيّة، وصـديقتها في آنٍ واحـد، وهـي شخصـيّةٌ تتمـاهى مـع (وسميّـة) في جوانـب عـدة؛ كالكتابة، وكونهما مطلقتين، وتحملان معًا رغبة التغيير.

وقـد كانـت الكتابـة نقطـة التقـاءٍ وتعـارف؛ إذ تعرّفـتْ (وسميّـة) علـى الـدكتورة مـن خـلال مقالاتهـا؛ وكانـت مـن المتـابعين لمـا تكتـب بانتظـام[٥]، ثم ازدادت الرغبـة في التعـرّف علـى شخصـها، فحصـلت علـى رقـم هاتفهـا. تقـول (وسميّـة): "**صـارت فكـرة مقاربـة عالمهـا تلـح علـيّ... هاتفتهـا فرحبـت ثـم اعتـذرتْ بأنهـا مشـغولة.**"[٦] لم تكتـف (وسميّـة) بـذلك بـل حاولـت أن تتحـيّن فرصـةً مناسـبة تتنـاقش معهـا حـول آرائهـا الـتي تبنّاهـا فيمـا تكتبـه؛ لتزيـد عُـرى العلاقـة بينهمـا، وتُثبـت لهـا وعيهـا ومعرفتهـا. فحـول إحـدى مقالاتهـا تقـول: "... **دبّجـت لهـا تعليقًـا بأسـلوبي الأدبـي الراقـي... ثـم إلـى فاكسـها مباشـرة. هاتفتهـا منتظـرة تقريضًـا يليـق بـي.. بمجـرد مـا سـمعت اسـمي سـألتني غاضـبة: مـاذا تريـدين منـي بفاكسـاتكِ واتصـالاتك؟**"[٧] ردّة فعـلٍ غاضـبة مـن

(١) م. ن، ٢٢٨.

(٢) كذا، والصواب: حتى يرحمني.

(٣) تستخدم الكاتبة أحيانًا بعض الكلمات العامية، والصواب : شَرِقةً .

(٤) أمل الفاران، ٢٣٢.

(٥) انظر: م. ن، ١٧.

(٦) م. ن، ١٨.

(٧) م. ن، ١٨.

الدكتورة قابله حزنٌ دفين من قِبل (وسميّة). لنقرأ المقطع الآتي الذي يوضّح تفاصيل الموقف، ومنطلق العلاقة بينهما، وما يمكن أن نستَشِفَّ من سمات شخصية البطلة:

" كان سؤالًا طعنة تحشرجت إجابته في حلقي، خرج بعضها تمتمة والتصق باقيها بلهاتي، مرارة ظلت في روحي يومين متتاليين.

تساءلت ولولا خوفي منها لسألتها: ما خطأي[1] ؟

انفرط وجعي دموعًا خرساء، استشفتها هي، حاولت التخفيف عني حين الوقت فات لثنيي عن دخول مدينة الألم.. أذكر الآن كلمتها الحنونة: ماذا أفعل لتكفي عن البكاء؟

ماذا تفعل؟ حين أبكي لا أريد إلاّ أن تغمض الدنيا عينيها فلا ترى ضعفي.

وضعت السماعة بعد أن طلبت مني أن أهاتفها متى شئت."[2]

لجأت (وسميّة) إلى التعرّف على (د. منال)، وتكوين صداقة معها؛ لحاجتها في فترة الطلاق إلى من يُعالجها ويخرجها من أزمتها، فقد كثرت الضغوط عليها من مصادر عدّةٍ: من الأهل، والمجتمع، والعمل. فتابعت كتاباتها، ثم أصرّتْ على الحصول على رقم هاتفها، ومهاتفتها، ومحاولة إقناعها بأنها صديقةٌ مميّزة بأسلوبها وثقافتها؛ ولكنّها لم تنجح مساعيها لإقناعها إلاّ باستثارة عاطفتها حين ظهر ضعفها ودموعها.

أصبحت (د. منال) الصديقة اللصيقة لـ(وسميّة) بعد أن وطّدت علاقتها بها، حتى صارت تستشيرها في قراراتها، وتفسّر لها مناماتها، وتغوص معها في عوالمها الداخليّة. ثم التقتْ بها بعد ذلك في عيادتها في (الرياض)، المكان الذي كانت (وسميّة) تطمح العيش فيه؛ لتعالجها من رُكام الطفولة وتخرجه من نفسها. إنّ علاج (وسميّة) النفسيّ، وضعفها وانهيارها بمجرّد سماعها سؤالًا بصوتٍ غاضب، يكشف حالة التأزّم التي تعيشها، فقد كانت تخشى أن يرى الناس ضعفها ودموعها، على الرغم من قلة نوبات بكائها، التي تتذكّر جيّدًا متى كانت، وأين، وتتعامل معها بسِرِّيَّة!

أما عن طبيعة العلاقة بينهما بعد ذلك، فقد اكتنفها الوهن والغموض، ولم تتّضح نهاية العلاقة بينهما في الرواية.

(١) كذا، والصواب: خطئي.

(٢) م. ن، ١٨ – ١٩.

٧.علاقات أُخرى:

يمكن أن نجمل القول هنا عن علاقات (وسميّة) بأفراد أُسرتها، باستثناء شقيقتها (ريم)، التي سبق الحديث عن علاقتها بها. فقد شكّل أبو وسميّة وأُمها قوةً ثنائيةً ضاغطة من أجل عودتها إلى بيت الزوجيّة، البيت التي نفرتْ منه ورفضت العودة إليه. لذلك لم تتّفق (وسميّة) مع والديها فكريًّا، على أنها لم تُفصح عن مشاعرها تجاههما بشكلٍ صريحٍ وواضح. وعندما كانت في إحدى جلساتها العلاجيّة، طلبتْ منها (د. منال) استحضار صورتها الطفولية، فبكت كثيرًا؛ ممّا يكشف عن أزمة طفولةٍ كانت تعيشها. وكانت تهدف الطبيبة إلى عملية تطهيرٍ وصفحٍ عن أُسرتها وطفولتها وذاتها.

أمّا شقيقها (ماجد)، فلم تتحدَّث عنه كثيرًا؛ ولذلك دلالةٌ على أنَّها لم تكن على وفاقٍ معه. وعنه تقول: "**ماجد أول أشقائي الذكور، جاء لتقر عين أمي (ذكر في سلة إنتاجها المؤثثة بالإناث**"[1]. مشيرةً بذلك إلى مكانته الناتجة عن القيمة الذُّكوريّة المتعارف عليها نسقيًّا. إلاّ أنّ أخاها الطفل أصبح مُراهقًا، وبدت عليه علامات الانحراف السلوكيّ، التي أثارت قلق (وسميّة)، فاستشارت صديقتها الطبيبة، ورأت أنّ عليه الانضمام إلى جماعة الطلاب في المسجد، مُطمئِنةً (وسميّة) أن لا خوف عليه من مغبّة التشدّد الدينيّ. لكنّ (ماجد) انخرط في الجماعة سالكًا طريق التشدّد والجهاد؛ فبدتْ عليه علامات انحرافٍ آخر، هو الانحراف الفكريّ، حيث سافر إلى أفغانستان سرًّا، لينضمّ إلى المجاهدين هناك، ثم اعُتقل من قبل أمريكا، واقتيد إلى (جوانتانامو). تقول (وسميّة) عن هذه الحادثة بأسى:

" هو في "جوانتانامو"، حين كان طفلًا تمنى أن يزور سوريا، كان يعتبرها بعيدةً جدًّا، لكنها الأمنية التي لم تتحقق، أقول له: اهنأ يا ماجد أنت الآن في جوانتانامو، أبعد كثيرًا مما حلمت..كان أحدهم قد اتصل بي البارحة لينقل لي الفاجعة، قال إنه حين خرج خرجته الأخيرة أملاه رقم جوالي ليبلغني إن لم يعد، وأنه هناك الآن.

ليلة عجيبة هذه التي أقضيها أرتب خطابًا لوالديّ لا يوجعهما كثيرًا، ماذا أقول لهما، ماذا يجب أن أقول؟ كنت أبكي قليلًا، وأعود لترتيب الكلمات حينًا آخر. أتصل بعلياء فلا ترد، وحين أنظر للساعة أكتشف أنها الثالثة صباحًا، أبكي مرة أخرى وأنام."[2]

(١) م. ن، ٤٤.

(٢) م. ن، ٢٢٠.

تنكشف علاقة (وسميّة) بـ(ماجد) – الذي جاء في الرواية منحرفًا نفسيًّا وسلوكيًّا وفكريًّا – عن أبعادٍ نفسيّةٍ وعاطفيّةٍ وفكريّة؛ فقد كانت تخاف على حياته ومستقبله، وتشعر بمسؤوليتها تجاهه؛ لكونها الأُخت الكبرى في الأُسرة، مع أنها لم توافقه في طريقة تفكيره في فترة حياته الأخيرة.

تألمت (وسميّة) لغيابه، إذ كانت علاقتها به هي ثالثة العلاقات التي انتهت. تقول: " **على باب الغرفة يقف ماجد، وراءه علياء ومها، أتأمّل ثلاثتهم... وأبكي**"[1].

لقد كانت علاقات (وسميّة) هي المحرّك الحقيقيّ لمجريات حياتها وأحداثها، وهو الواصف الدقيق لشخصيتها، وهي صفاتٌ نفسيّة فكريّة أكثر منها خارجيّة شكليّة، سماتٌ تتعالق مع اتجاه الرواية الفنّي، وموضوع الأزمة الأُنثويّة.

وختامًا، نجد شخصية (وسميّة) وصفاتها من خلال ما سبق ذكره من أحاديثها، ومناماتها، وعلاقاتها بأنها شخصيةٌ متمرّدة، ترفض الوصاية الذُّكوريّة، كارهةً جنس الرجال، متهوّرةً في بعض أفعالها. واجهت أُسرتها في موضوع عودتها إلى زوجها، وترك وظيفتها وكتاباتها، من أجل الحفاظ على منجزها، وما تراه حقًّا لها، وسبيلًا لها نحو الحرّية. في حين تعاني ضعفًا داخليًّا، تحتاج معه إلى الدعم النفسيّ، والمؤازرة العاطفيّة، وإلى من يستمع إليها، وتستشيره، بل وينصحها ويعالجها. كاشفةً في محصّلة الأمر عن شخصيةٍ متأزّمة، وإن كانت ترتدي لباس التمرّد، وأنها ليست بأحسن حالًا من الشخصية المستلبة. وكلتا الشخصيّتين تظهران أزمةً في الهُويّة الاجتماعيّة والنفسيّة لدى المرأة.

٣. الموضوعات:

تناولت الكاتبات في سردهنّ عالمهُنّ الأُنثويّ الواسع؛ فالمطّلع على المدوّنة السرديّة النسائيّة المحليّة يجد أنّ (المرأة) هي المحور الموضوعيّ العام للسرد؛ بصفتها ذاتًا وقضيّةً وأيديولوجيّةً. وهذا التوجّه الموضوعيّ أكسب الأدب السرديّ النسائيّ خصوصيةً تميّزه عن أدب الرجال، وإن كان ثمّة تقاربٌ موضوعيٌّ بينهما؛ إلاّ أن أدب المرأة يعلو نصيبُهُ، وترجح كفّتُه في مجال طرح قضايا العالم الأُنثويّ. هذا من جانب، أمّا الجانب الآخر، فإنّ هذا

(١) م. ن، ٢٢٦.

الاتجاه في كتابة المرأة يُبرز الوعي بالأزمة التي تعيشها بكل أبعادها؛ بين أزمة هُوّيةٍ وكينونةٍ ووجودٍ وذات.

وفرض الأُنوثة وفضائها الموضوعيّ من قبل الكاتبة السعودية يُعدّ نوعًا من إقصاء الذكورة ومحاربتها. مما يُظهر حجم الأزمة، وأنّها لم تستطع تجاوزها، والخروج منها إلى دائرة العالم الإنسانيّ الواسع. وشبه الاحتكار الموضوعيّ الذي أوقعت الكاتبة السعودية نفسها فيه جعلها تدور في فلك التكرار في الموضوعات التي تعالجها أو تُشير إليها؛ مكونةً منجزًا تراكميًّا في الموضوع نفسه. ناهيك عن نمطيّة المعالجة والتناول، ويبدو في هذا ما أفقد منجزها السرديّ من جانبٍ آخر ميزة التنوع الموضوعيّ والفنّي.

ويمكن دراسة الاتجاهات الموضوعيّة العامة للنتاج السرديّ النسائيّ في السعودية- الذي أظهر الوعي بالهُويّة الأُنثويّة وأزمتها - من خلال ثلاثة اتجاهاتٍ لا تنجو من التداخل، هي:

أ. المرأة/ الذات:

تبحث المرأة داخل النص السرديّ عن ذاتها، وتسعى إلى إثبات وجودها عبر مسالك تسلكها بغية تحقيق هدفها نحو ذاتٍ قويةٍ ومنجزة؛ فتسلك طريق العمل خارج المنزل، أو ممارسة فعل الكتابة، أو خرق النسق الاجتماعيّ في دائرة الذات، ضاربةً بالأعراف والتقاليد عرض الحائط!

وهذا السعي نحو الذات كما في رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز)، أو " حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل)، يكشف الوعي بالذات بوصفه موضوعًا، ويقود في الوقت نفسه إلى كشف الوعي بأزمة الهُويّة الأُنثويّة.

على سبيل المثال، نجد (نورة) بطلة رواية "بيت الطاعة" لـ(منيرة السبيعي)، وهي التي انشطرت ذاتها الضعيفة حال معرفتها بخيانة زوجها (إبراهيم) إلى شطرين، تقول:

" ياه ..إبراهيم!.. كيف؟.. هل يعقل؟ ،لا، لا .. لا، مستحيل؟" قالتها لنفسها غير قادرة على التصديق، وفي لحظةٍ، انشطرت إلى اثنتين، إحداهما ملقاة على الأرض بفعل الصدمة، والأخرى تجلس بجانبها، وقد أفاقتها حالة الإنكار التي تحدث أحيانًا عند تلقي الخبر المفجع، فما كان من التي أفاقت إلّا أن صرخت في الملقاة: "

قومي؛ ليس صحيحًا ما تظنين..." فأجابتها الصريعة بحرقة: "كيف أظن؟ أو لم تري الرسالة بنفسك؟ أفيقي أنت وصدقي"[1] .

لقد كانتْ ذاتًا تعاني من سلطة زوجها، وإقصائها، حتى باتت غريبةً، وظلَّت تقاوم هذا الإقصاء والاستبداد، ولا سيّما بعد معرفتها بخيانة زوجها. حتى انتهتْ هذه السلطة، وانتصر سعي الذات نحو هدفها في الحصول على الحريّة، فانفصلت عن زوجها، واستقلّتْ وعادتْ ذاتها المبدعة إلى فنّها، فقد كانت فنانةً تشكيليّة، أعدّت مَرسَمًا بَنَتْه بمالها دون مساعدة أحد. وبذا كان موضوع الذات الأُنثَويّة وأزمتها محور الرواية الموضوعيّ. وهو اتجاهٌ تكرر في سرد المرأة في المملكة بصفة عامّة.

ب. المرأة/ القضية:

يمكن أن يُعدَّ السرد النسائيّ السعوديّ حاملًا أمينًا للهموم الأُنثويّة التي تؤرّق المرأة وتُقِضُّ مضجعها. وتأتي مؤسسة الأُسرة في طليعة هذه القضايا. وهي تشمل مسائل الزواج، كاختيار الزوج أو فرضه على الفتاة، والخلافات الزوجيّة، وخيانة الزوج، وتربية الأولاد، والطلاق، والعنف الأُسري، ومشكلات ما بعد الانفصال بين الزوجين، وغيرها من قضايا التعليم، والعمل، والمعيشة الصعبة. إنّ مثل هذا السرد، سواء أكان قصة أم رواية، يعدُّ سردًا اجتماعيًّا كاشفًا عن أزمةٍ تعيشها الأُنثى بوصفها هُويّةً وكينونةً؛ ذلك أن الكاتبة تُعبِّر عن وعيها في هذا الاتجّاه من خلال تصوير المجتمع النسائيّ وسبر أغواره. والكاتبة تحلّل عالم المرأة، بأبعاد أزماته الاجتماعيّة المختلفة، ولا سيّما تلك الناتجة عن النسق الاجتماعيّ، أو السُّلطة الذُّكوريّة، كما تجلّى ذلك في نصوص (قماشة العليّان)، و(تركيّة العمري)، و(هيام المفلح) ، و(هدى المعجل).

على سبيل المثال، تقدّم (هيام المفلح) في قصتها "بوح البراكين" شكاوى نسوةٍ في إحدى جلسات العمل عن حياتهنّ الزوجيّة، قائلة:

" محور أحاديثنا في العمل هو الرجل.. الزوج تحديدًا!

منذ ساعات العمل الأولى تبدأ الأسطوانات المشروخة تدور لتسرد كل ما في قلبها من قصصٍ وحكاياتٍ كان مسرحها اليوم الفائت.. فقط!

(١) منيرة السبيعي، ***بيت الطاعة***، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧)، ١٦-١٧.

" أمس تشاجرنا .. وفي الليل كذلك.. أقول له (شرق) فيقول لي (غرب).. أناني ومتسلّط.. سنموت قبل أن نتفق على رؤية جهة واحدة معًا"

- **" بسيطة.. زوجك أفضل من زوجي.. تصوّري أنه فعل كذا.. وقال كذا.. رأسه يابس كأنه صخرة أثرية.. أجبته بكيت وكيت.. لولا أنني (كبّرت) عقلي.. لتركت له البيت"!**

وزميلتنا – هيفاء – فتاة.. لم تتزوج بعد.

مازال عقلها ملكها هي.. لم يسط عليهما أحد.

نحن، مذ تزوجنا، فقدنا السيطرة على ما كنا نملك.. فلا نبض قلوبنا بقي لنا.. ولا عقولنا بقيت في مكانها!"[1]

ج. المرأة/ الأيديولوجيا:

تحمل بعض النصوص السرديّة، وبخاصّة الروائيّة، طرحًا أيديولوجيًّا، وشبه وعظٍ مباشر حول حقوق المرأة، ونظرة المجتمع الظالمة إليها. في تصادم مع الخطاب الاجتماعيّ وثقافة النسق السائد. وذلك من خلال آلية النقد، والرفض. ومن ثم تتداخل الأصوات السرديّة مع صوت المؤلِّفة أحيانًا، تداخُلًا يجعل من النص السرديّ نصًا أيديولوجيًّا أكثر منه نصًا إبداعيًّا، يحقّق متعة القارئ. وهذا النوع من الروايات هو ما يُطلق عليه بعض الدراسين (رواية الأدلجة)[2]. ولقد كان هذا النوع من الروايات سبيلًا لبعض الكاتبات نحو طرق باب المسكوت عنه من شؤون المرأة والمجتمع، والمطالبة بتحرير المرأة من الأعراف الاجتماعيّة البالية، ورفض ما ينظرن إليه على أنه استلاب وإقصاء. وكان يأتي ذلك أحيانًا على حساب تقنيات السرد الفنيّة وجماليّاته الأدبيّة. ونجد ذلك – على سبيل المثال– لدى (زينب حفني)[3] في "سيقان ملتوية"، و(ليلى الجهني) في "جاهليّة"، و(عائشة الحشر) في "سَقَر".

وبذلك فإنّ نتاج السرد النسائيّ، حسب هذه الاتجّاهات الموضوعيّة يجعل من أزمة الهُويّة الأُنثويّة – بوصف المرأة ذاتًا وقضيةً وفكرًا – بؤرةً مركزيةً لمعالجاته، تكشف للباحث

(١) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٣٥ – ٣٦.

(٢) انظر: للاستزادة، مرسل العجمي، مرسل، " ***الرواية الكويتية: مقاربة موضوعاتية***"، مجلة " العلوم الإنسانية "، ع١٤، (صيف ٢٠٠٧)، (جامعة البحرين)، ١٠٩.

(٣) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، ***موسوعة الأدب السعودي الحديث***، ٩: ٦١. وأيضًا: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٢٧٣.

عــن وعــي المــرأة بقضــاياها الإنســانيّة وتجلياتــه الاجتماعيّــة، ســواء تعلّــق الأمــر بالكاتبــة، أو بالشخصية السرديّة، بما هي نموذج اجتماعيّ.

الفصل الثاني

أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة ودلالاتها

أوّلًا- الأبعاد النفسيّة

ثانيًا- الأبعاد العاطفيّة

ثالثًا- الأبعاد الاجتماعيّة

رابعًا- الأبعاد الجسديّة

خامسًا- الأبعاد الثقافيّة

يهدف هذا الفصل إلى قراءة ملامح أزمة الهُويّة الأُنثويّة ودلالاتها في السرد النسائيّ في المملكة العربية السعودية، وهي أبعاد ذات اتجاهاتٍ نفسيّة، وعاطفيّة، واجتماعيّة، وجسديّة، وثقافيّة. تنطلق من نظرة النسق الاجتماعيّ والثقافيّ السائد للمرأة بوصفها كائنًا دونيًّا، وكيانًا اجتماعيًّا مغتربًا، وجسدًا مُغريًا. وأيًّا كانت النظرة، فإنها تُعدّ السبب الرئيس في إعاقة حراكها، ونهضتها المجتمعيّة، نحو الرقيّ الفكريّ والعلميّ، ويوقعها في الوقت نفسه في براثن الحرمان والظلم والإجحاف(١).

أوّلًا- الأبعاد النفسيّة:

إنّ حياة الإذعان والإقصاء التي عاشتها المرأة في بعض المجتمعات، جعلت منها نموذجًا لأكثر فئات المجتمع تعرّضًا للتخلّف والقهر(٢)، حيث لا يمكن للإنسان، أيًّا كان، العيش من دون الاعتداد بذاته وهُويّته وانتمائه. ولمّا كانت المرأة في السرد تُعاني من ذلك، كان من الطبيعي أن يشكو عالمها النفسيّ من القلق، والخوف، والغضب، والكراهية، والانعزال، والانطواء، وانعدام الثقة.

وفي المدوّنة السرديّة النسائيّة في المملكة ألقت أزمة الهُويّة الأُنثويّة بظلالها على الأُنثى نفسيًّا، فجعلت منها شخصيةً تبث الإحساس بالتشاؤم في فضاء النص، الأمر الذي أسهم في جعل اللغة التي تستخدمها بعض الكاتبات في هذا السياق لغةً تتفشّى فيها مفردات العذاب، والدونيّة، والوحدة، والغربة، والألم. وأصبحت الأُنوثة بذلك بيئةً خصبةً للأمراض والعقد النفسيّة، والقهر، ورفض الأُنوثة، بل تجاوز ذلك إلى رفض الحياة بأكملها، فأقدمت الأُنثى- في بعض الحالات- على الانتحار.

(١) انظر: إحسان الأمين، ***المرأة: أزمة الهُويّة وتحديات المستقبل***، ١١.

(٢) انظر: مصطفى حجازي، ***التخلف الاجتماعيّ***، ١٩٩.

نلحظ هذه الأبعاد بجلاء من خلال غُربة "البحريات" عند (أميمة الخميس)، على سبيل المثال، أو القهر عند (أحلام) في رواية "أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان)، أو الحزن لدى شخصيات مجموعة " عذراء نورانيّة " القصصيّة لـ(نوال الجبر)[1]، أو الخوف عند بطلة رواية "حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل)، أو قلق الأُنثى في مجموعة "البحث عن يوم سابع" لـ(ليلى الأحيدب).

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل تصل الحال إلى الإصابة بالمرض النفسيّ الذي يتطلب المعالجة، وقد يتفاقم المرض إلى حدّ الموت. والجدول الآتي يوضّح أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة النفسيّة على بعض شخصيات السرد في عينة الدراسة[2]:

الشخصية	عنوان النص	نوع الإصابة	السبب
(مها)	رواية " سَقَر"	فصام الشخصية.	النسق الاجتماعيّ.
(أم أحلام) و (ندى)	رواية " أنثى العنكبوت"	فصام الشخصية أدّى إلى التنويم بمستشفى الأمراض النفسيّة، والوصول بـ(ندى) إلى الانتحار.	السُّلطة الذُّكوريّة.
(وسميّة)	رواية "روحها الموشومة به"	اضطراب نفسيّ يتطلب المعالجة في عيادة نفسيّة.	الرجل، والذات.
(نورة)	رواية "بيت الطاعة"	اضطراب نفسيّ.	الرجل، والذات.

(١) للتعريف بالكاتبة، انظر: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٧٩٥.

(٢) سبق الحديث عن بعضها في صفحات ٤٣، ٦٥، ٨٥ وسيأتي الحديث عن بعضها الآخر في الفصول اللاحقة.

(فضّة)	رواية " ذاكرة بلا وشاح"	انهيار عصبيّ، واضطراب نفسيّ اقتضى العلاج في مستشفى (شهار)، ثم أدّى إلى الانتحار.	الرجل، والنسق الاجتماعيّ

وتدرّج وصول الشخصيات من حالة الكبت، والتوتر، والحياة المليئة بالضغط النفسيّ، والأذى الجسديّ، إلى ظهور حالاتٍ متقدّمةٍ من العُقد، ثم الإصابة بالأمراض النفسيّة المستعصية، وصولًا إلى الإقدام على الانتحار، كشخصية (فضّة) في رواية " ذاكرة بلا وشاح"، و(ندى) في رواية "أنثى العنكبوت"؛ وذلك جرّاء السلطة الذُّكوريّة، والنسق الاجتماعيّ السائد. وسأتناول أبعاد الأزمة النفسيّة على شخصية (فضّة) بالشرح والتفصيل بوصفها نموذجًا يشتمل على مراحل البعد النفسيّ لأزمة الأُنوثة، من كونها حالة عزلة ووحدة، مرورًا بالمرض، ثم انتهاء بالمنفى، والانتحار.

- **شخصية (فضّة) – نموذجًا:**

نقف في رواية "ذاكرة بلا وشاح"، لـ(حسنة القرني)، أمام شخصية أُنثويّة متمرّدة، مثقلة بتراكمات تجارب مؤلمة، وإخفاقات في طريقها نحو التغيير. الأمر الذي يُثير أسئلة مهمّة، تقود إلى فتح آفاق أرحب حول قضية أزمة الهُويّة عند أُنثى السرد، وتدور هذه الأسئلة في فلك الدوافع النفسيّة، ومدى نجاح الأُنثى في حياتها الاجتماعيّة.

عانت (فضّة) بطلة الرواية منذ طفولتها المبكّرة من ظروفٍ اجتماعيّة وصحيّة شكّلت تكوينها النفسيّ، متمثّلة في حياة اليُتم بفقد الأُم منذ ولادتها، ثم العيش مع

الأب وزوجته (العمّة حبيبة)، وأخيها (إبراهيم)، وأختها (منيرة). وهي أسرة تنظر إلى المرأة نظرة دونيّة، متماهية بذلك مع ثقافة النسق الاجتماعيّ.

ومرّت حياة (فضّة) بتحوّلاتٍ متعدّدة منذ كونها فتاة في منزل أبيها، ثم زواجها الأوّل، فالثاني، ثم عملها في الجامعة، وخوضها العمل الإعلاميّ مذيعةً تلفزيونيّة. وخلال هذه الرحلة كانت فريسة الألم والقهر، حتى وصولها إلى مرحلة انعزال المجتمع التي أورثها العُقد، والمرض النفسيّ، ثم الانتحار. ونظرًا لطبيعة شخصية (فضّة) المتمرّدة فقد كانت تصطدم بأفكارها مع ثقافة مجتمعها وعاداته، ولا سيّما في تبنّي فكرة تغيير نظرة الرجل، والنسق الاجتماعيّ إلى المرأة من جهة، وتمتع المرأة بقيمتها بوصفها كائنًا له حقوقه من جهة أُخرى. ومن هذا المنطلق، كانت معاناة (فضّة)، وأزمة أُنوثتها النفسيّة.

أ.مرحلة ما قبل الزواج:

عايشت (فضّة) في منزل والدها، قبل الانتقال إلى بيت الزوجيّة، (السُّلطةَ الذُّكوريّة) من أبيها وأخيها. تلك السُّلطة التي كان من أبرز نتائجها الانغلاق والوحدة، ورفض مغادرة المنزل إلاّ للمدرسة. فيما كانت شخصية أختها (منيرة) وزوجة أبيها من الشخصيات المستلبة الضعيفة، التي ترفض الاصطدام، وترضى بالاستسلام. على أنه لم يظهر من ملامح تمرّد (فضّة) سوى الاعتراض الكلاميّ داخل نفسها، أو من خلال حوارها مع أختها (منيرة)، والكتابة بعيدًا عن الأعين الذُّكوريّة في المنزل، ثم حرق ما كانت تكتبه. كما كانت تعاني في هذه الفترة من مرض (الصرع) الذي ينتابها من حينٍ إلى آخر، فتلجأ إلى معالجته بالرقية والأعشاب؛ اعتقادًا أنه (مَسّ)، مع الخوف من تفشّي خبر هذا الأمر أيضًا. ثم بعد أن تقدّم (جاسر) لخطبتها، لم يُؤخذ رأيها في الزواج، وزُفت إليه مسلوبةً حقّها في

الاختيار علنيًّا، على الرغم من موافقتها في قرارة نفسها. فضّة إذن نموذجٌ إنساني يصوّر الثقافة المجتمعيّة المنغلقة في بعض بيئات المملكة وما تجنيه على المرأة من ويلات.

ب.مرحلة زواجها الأوّل:

تُعدّ هذه المرحلة أحد أهم تحولات البطلة في مسيرة حياتها، التي اعتقدت فيها أنها "أنثى غير عاديّة". قائلة في زوجها: "**سوف أدك بعنفوان أنوثتي صرح كبريائه الذكوري الشامخ**"(١). ولم تكن تعني كبرياء زوجها فحسب، بل كانت تهدف إلى كبرياء الذكورة كافّة؛ في سياق رغبتها نحو تغيير نظرة الرجل إلى المرأة، واستقلالها هُويّةً وكينونة. إلاّ أنه لم يتحقق من ذلك شيء، فانقلبت هذه المرحلة وبالًا على أُنوثتها من الجانب النفسيّ. إذ انتقلت إلى منزل زوجها (جاسر) في (الطائف) بعيدًا عن أهلها، فكأنّ ذلك نوعٌ من المنفى، حيث تمّ منعها من مغادرة المنزل إلى أيّ مكان آخر؛ واقعة في دائرة شكوك زوجها المرضيّة. بل تجاوز ذلك كله إلى مرحلة غلق باب المنزل بالمفتاح. ثمّ ما وجدته من الجفاء العاطفيّ، وتحوّلها إلى مجرد جسد يحرثه صباح مساء بغية الولد، فأُصيبت بخيبة أمل إزاء أحلامها، ورغباتها. تقول البطلة: "**ومرت الشهور وانقضى الحمل وأنجبت طفلتين توأمتين؟ سريعًا ما كرههما جاسر، فهو لم يُرد إلا الذكور، وكثيرًا ما كان يتضجر من بكائهما وكأنهما عار لابد من مداراته، وكأني أنا التي أمامه ليست بأنثى، إنه اعتراف صريح منه بتضاؤلي أمام رجولته، وأنا وبنات جنسي مما أشعل في نفسي نار الغضب منه وأشعل في نفسه نشوة الذكورة العارمة، فما زاده هذا الأمر إلا شغفًا في حرثي وكأني برحمين مختلفين أحدهما ينجب الإناث والآخر للذكور!!**"(٢). فالأمر لا يتوقّف عند رفض الأُنثى المولودة،

(١) حسنة القرني، ***ذاكرة بلا وشاح***، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥)، ٧٤.

(٢) م. ن، ٩٨.

واعتبارها " عار لابدّ من مداراته " فحسب، بل يتخطّاه إلى استحثاث الزوجة على إنجاب الذكر، وما يترتب على ذلك من معاناةٍ جسديّة، فضلًا عن الاضطهاد النفسيّ الذي تعيشه!

وتظلّ (فضّة) محتفظة بهُويّتها الأُنثويّة دون شعور بالتخاذل أو الضعف، في حين أشعلت تلك النظرة الدونيّة للأُنثى في نفسها نار الغضب، ممّا يدل على الصراع الذي كانت تعيشه، في سعي حثيث لإثبات وجودها. لكنّها تفشل في إثبات هذا الوجود، عندما تقع تحت الإلحاح والضغط الجسديّ؛ مطالبًا إياها بإنجاب الذكور، وكأنها "برحمين مختلفين أحدهما ينجب الإناث والآخر للذكور!!". ذلك أن لا حيلة لها سوى الرضوخ للرغبة الذُّكوريّة، في صورة تعكس استلاب الأُنوثة هُويّةً ووجودًا. وبعد أن تحبل للمرة الثانية، تكتشف زيف زوجها، وخداعه إيّاها، فهو لم يكن سوى تاجر مخدرات وممنوعات. وعند مواجهته، تتعرّض (فضّة) للضرب والركل، متسبِّبًا ذلك في إسقاط جنينها، وبقائها على هذه الحال في المنزل لوحدها تصارع الموت دون إسعاف؛ فهي عاجزة، لم تعد قادرة على الحراك، تغالب ألمًا مضاعفًا جسديًّا وآخَرَ وهي ترى طفلتيها بحاجة إلى الغذاء دون أن تتمكّن من أن تقدّم لهما شيئًا. وأخيرًا استطاعت الشرطة إنقاذها عندما قبضت على زوجها جرّاء عمله المشبوه، وهي في حالة انهيار عصبيّ لفقدها أطفالها جميعًا. وأُدخلت مستشفى (شهار) للأمراض النفسيّة في (الطائف) لمدة أسبوعين، انتقلت بعدهما إلى منزل أهلها مطلَّقةً. وحُكِم على (جاسر) بالإعدام. وأسدل الستار على مرحلةٍ تعرّضت فيها للاستلاب، والإقصاء، والعزلة النفسيّة، والمكانيّة، والأذى الجسديّ، والاحتقار، والخداع الذكوريّ. وكانت النهاية قتل الرجل، فقُتلت معه رمزيًّا القيمة الذكوريّة في المجتمع، والنظرة الدونيّة إلى المرأة، تلك النظرة التي كانت (فضّة) تصارع من أجل تغييرها.

ج.مرحلة ما بعد الزواج الأوّل (الطلاق):

كان الطلاق لبطلة الرواية (فضّة) محطّة عزلة جديدة فُرضتْ عليها أُسريًّا قبل أن تفرضها ثقافة المجتمع. تتماهى الأُسرة والمجتمع كلاهما في رؤية الطلاق خطيئة اجتماعيّة في حق المرأة، تُعاقب عليها بالنفي والنبذ. تقول (فضّة) واصفة وبال الطلاق عليها:

"حكم علي بمسمى[1] المطلقة، وازدراني المجتمع ولفظني، ولم يشفع لي عندهم وأهلي أني الأم الثكلى والإنسان الوحيدة المظلومة في القضية كلها، حتى عمتي حبيبة تغيرت، ولم تعد العمة الحانية علي فها هي تفصل بيني وبين أختي منيرة...ومنذ قدومي وتجارة أبي في كساد فلم تعد رابحة وقد أحال الجميع ذلك لكوني مطلقة، فمن يشتري منه وهو أبو المطلقة؟! ومن سيخطب منه ابنته منيرة وهي أخت المطلقة؟! حتى أنها نبذت في المدرسة بسببي!! ممّا جعل أبي يغلق المتجر ومن ثم يبيعه ويرحل بنا إلى مكان لا يعرفنا فيه أحد، وكان اختيار أبي للعاصمة هو الحل."[2]

بالغت الكاتبة في تصوير مصير بطلة روايتها بعد طلاقها، فحمّلتها الأُسرة خسارة الأُسرة بكاملها فوق خسارتها الذاتيّة، حتى وصلت الحال إلى انتقال الأُسرة من مكان إقامتها إلى العاصمة؛ هروبًا من تَبِعات لقب "المطلّقة". والهروب المكانيّ هو هروب معنويّ توظّفه الكاتبة للتعبير عن رفض المرأة المطلّقة في المجتمع من دون سبب مقنع؛ إلّا أنّ للنسق الاجتماعيّ سلطة فقط!

(١) كذا، والصواب: اسم.

(٢) حسنة القرني، ***ذاكرة بلا وشاح***، ١٠٥.

د.مرحلة الزواج الثاني:

استطاعت (فضّة) – بعد العزلة النفسيّة والمكانيّة التي فرضها الطلاق عليها – أن تخرج لإكمال دراستها الجامعيّة، ثم العمل بعد التخرّج معيدةً بالجامعة. وبعد تحسّن ملحوظ في حياة (فضّة)، تُصاب بانتكاسة أُخرى جرّاء إصابة أختها (منيرة) بمرض السرطان، وموتها سريعًا بعد إصابةٍ متقدمة بالمرض، تاركةً خلفها زوجًا محزونًا (د.ناصر)، وطفلًا يتيمًا (عبدالعزيز). وقد طلبت من (فضّة) أن تخلفها في بيتها زوجةً لـ(ناصر)، وأمًّا لطفلها[1]. فكأنّ الظروف تعود مرّة أُخرى لتجعلها تعيش استلابًا جديدًا لحق الاختيار.

مرضت (فضّة) نفسيًّا بعد هذا الفقد، وأُدخلت المستشفى ثلاثة أشهر تقريبًا، إلاّ أنها تماثلت للشفاء بعد لقائها بابن أختها (عبدالعزيز) الصغير، وهو من أحبته كثيرًا. واستطاعت بعد ذلك الخروج من المستشفى[2]، والعودة لممارسة حياتها بشكل طبيعيّ. وظلّ مصير الطفل مصدرًا للقلق عند البطلة، حتى وقع ما كانت تخشاه، وهو اقترانها بزوج أختها. تقول: "**وبعد الضغوط التي مورست علي من قبل المقربين إلي وبخاصة والدي أسلمت نفسي للأمر الواقع ولست أدري كيف وافقت واقترنت به خلفًا لأختي؟ فما أقسى هذا الشعور، يوم تغدو بديلًا، لمجرد فقد الآخر، لا للحاجة العاطفية التي من المفترض أن تولد بين زوجين، ولكن ماذا عساي أن أفعل أمام غطرسة العرف؟**..."[3]. وبالرغم من رفضها لمبدأ الزواج بوصفه خَلَفًا، ولا سيّما أنه كان أقرب للزواج الوظيفيّ؛ فغايته تربية (عبدالعزيز)، إلاّ أنها تفاءلت لسبب أن (د. ناصر) مختلف عن زوجها السابق (جاسر). تقول: " **لكن لماذا أسيء الظن**

(١) انظر: م. ن، ١٢٥.

(٢) انظر: م. ن، ١٢٧ – ١٢٨.

(٣) م. ن، ١٢٩.

بناصر؟ فهو رجل متعلم ويختلف أيضًا في سلوكه وطباعه عن جاسر، ويختلف أيضًا ببيئته الاجتماعية..."[1] لقد كان تفاؤلًا وهميًّا! إذ تحوّلت حياتها معه إلى ضيق، فهي "مجرد مربّية" في منزله. وعندما أعلنت عن حقها في إنجاب أطفال منه، رفض الأمر، وهجرها. وتقبلت ذلك في صمتٍ مطبق. تقول متألمةً وحزينةً لحالها: " **لم أستطع البوح لأحد بمأساتي خجلًا فماذا عساي أن أقول لعمتي؟...**"[2] كرهت (فضّة) زوجها وحياتها معه، وشعرت بأنها "مُعلّقة"، وأن أُنوثتها "معطّلة"[3]. لكنها لا تستطيع أن تواجه المجتمع " مطلّقة للمرة الثانية". وشعرت أنه لا اختلاف بين جنس الرجال في تعاملهم مع المرأة، وإنما رأت صورةً تضاديّة بين زوجٍ يستهلكها جسديًّا، وآخر يهجرها. ونتيجةً للهجر والرفض من الرجل (الزوج)، قرّرت (فضّة) خوض العمل الإعلاميّ مذيعةً، وكأنّ هذا القرار ردّة فعلٍ تمرديّة على الواقع الذي كانت تعيشه في مرحلة حياتيّة كانت الأصعب على الإطلاق؛ إذ كانت تعاني من حالة تهميش من زوجها، وجفاف عاطفيّ، وهي الأُنثى العاطفيّة. وبالرغم من الموقف الرافض لانخراط (فضّة) في العمل الإعلاميّ، الذي عُدّ خرقًا لثقافة المجتمع عند كلّ المحيطين بها، استطاعت أن تحقّق نجاحًا باهرًا، لكن ضريبة النجاح في العمل كبّدها خسارة اجتماعيّة فادحة. تقول عن ذلك: "...**ازدراني مجتمعي المحيط بي... لكن ما الذي ارتكبته من جريمة كي يتبرأ مني أبي؟ وتزدريني النسوة وأولهن العمة، أما إبراهيم فقد كان يتعرض لي بين الحين والآخر ليصفعني أو يركلني...**"[4] وكان أقسى موقف تعرّضت له من (عبدالعزيز)! وهي التي ربته صغيرًا، ثم كبُر ليصبح رجلًا يحمل النظرة نفسها تجاه المرأة وخروجها للعمل الإعلاميّ. لقد

(١) م. ن، ١٣٠.

(٢) م. ن، ١٣١.

(٣) انظر: م. ن، ١٣٢.

(٤) م. ن، ١٣٩.

شعر بالخجل من (فضّة). يقول مخاطبًا إياها: " **أمي إني أخجل منك بين أصدقائي فلم يعرفوا فقط اسمك بل حتى شكلك.**"[1] ! لم يكن خَجِلًا فحسب، بل جعل يقودهُ شعوره بالخزي والعار أيضًا إلى طلب الرحيل عنه وخروجها من حياته، حيث قال لها: " ارحلي عنّا". وأمام هذا الموقف تقول البطلة (فضّة) مذهولة: "... **أنظر إلى أبني**[2] **فيشيح بوجه عني، فأتقدم خطوتين وأتراجع أربع**[3]**، أحزم حقائبي وأرحل حيث المنفى.**"[4]

هـ.مرحلة المنفى:

هي المرحلة الأخيرة في حياة البطلة، حيث اعتزلت الناس، واستأجرت شقّة بعيدة عن العيون؛ لتعيش منفىً مكانيًّا. ثم تركت عملها ومخالطة الآخرين؛ لتعيش منفىً نفسيًّا واجتماعيًّا آخر. وفي الفصل السادس عشر من فصول الرواية، تخصص الكاتبة الحديث عن هذا المنفى، وتتناول التناقضات والأسئلة التي تدور في فلكها (فضّة)، وذلك بأسلوب (المنولوج)، وهو أسلوب لا يخلو من الاعتراف بالهزيمة، والإحساس بالضياع والغربة. تقول واصفةً حالها: " **آه يا سنين عمري كم تمشين على حافة الموت متثاقلة غير آبهة بمشاعر الحزن والأسى والهوان التي أمر بها، فحياتي قضيتها كلها عليلة غريبة بأفكاري ومعتقداتي التي آمنت بها، وأسلمت لها نفسي...**"[5].

أعلنت (فضّة) فشلها في تحقيق حلمها الذي سعت إليه، وهو تغيير المجتمع بأفكارها التنويريّة، وخاصة في النظرة نحو المرأة ومنجزاتها ومقدراتها؛ مصطدمةً بالواقع

(١) م. ن، ١٤٠.

(٢) كذا، والصواب: انظر إلى ابني.

(٣) كذا، والصواب: أربعًا.

(٤) القرني، ١٤١.

(٥) م. ن، ١٤٥.

الاجتماعيّ الصّلب، فبدت غريبةً منبوذة ومرفوضة، ومن ثمّ فهي تمارس هذه الغربة والنبذ والرفض على ذاتها من خلال هذا المنفى المكانيّ والنفسيّ. ليس ذلك فحسب، بل إنّ مسألة تغيير القناعات تجاه المرأة الإعلاميّة التي وجدتها (فضّة) من زوجها (ناصر) وابنه (عبدالعزيز)، الذي كان يزورها بين الفينة والأُخرى، أثارت حفيظتها أيضًا فقادتها إلى أن تنهي حياتها بيدها، بعد أن شعرت بأنها تموت موتًا بطيئًا.

ماذا رأت (فضّة) من (عبدالعزيز) لتُقْدم على الانتحار؟

لقد جاء لزيارتها بصحبة خطيبته (لجين). فأثارها هذا الموقف بما يحمله من تحوّل؛ فليس بينه وبين لجين سوى الخطوبة، ولا عقد نكاح بينهما بعد. ثم استُفزّت أكثر عندما تذكّرت ملامح (لجين)، وعرفتْ أنها مذيعة! لقد دُهشت من أنّ الزمن تغيّر كما أخبرها (عبدالعزيز). تقول في خضم هذه التناقضات: " **لم أخرج إلى دنيا المجتمع منذ زمن، لقد تغير، لابد أن مجتمع الرجولة قد تغير، فهاهما يبقيان عندي لشرب هذا المشروب برغبة لجين بل بأمرها لا.. لا إنه التفاهم والحب الذي كنت أستجديه من رجلين مختلفين، بل هما ضدان، ولم أفلح. والأدهى من ذلك كيف لابن ناصر أن يلفظني ويكون سببًا في وجودي ها هنا في المنفى لمجرد أن كنت مذيعة ويقترن الآن بمذيعة**"[1]. بحثت (فضّة) في عالم الرجال عن الحب، وتقدير الأُنثى المبدعة، لكنّها لم تجده في زمانها. أما في زمن (عبدالعزيز)، فقد وجدته من خلال خطيبته التي جاء ليعرّفها لخالته، مفاخرًا بأنها كانت في يوم من الأيام مذيعة! لم يتغيّر الزمن فحسب على (فضّة) بل تأخر كذلك، فما كان منها إلاّ أن سكبت في أحد الأكواب مسحوقًا أبيضَ سامًّا، وتناولته عندما كانت توزّع الأكواب. تقول مخاطبةً (عبدالعزيز)، وهي تتألّم بشدّة: " **كنت أنوي آه .. قتل معشر الرجال، وأنت**

(١) م. ن، ١٤٩.

من تمثلهم في هذا المنفى، أو قتل لجين من تمثل التحرر فلا ترى العذابات التي رأيتها في حياتي، لكنّني لم أصب حتى في أمر القتل هذا، لم أصب في أي يوم من أيام حياتي ..."[1]. وبذلك انتهت فصول حياة (فضّة)، التي أرادت أن تقتل الفشل في داخلها، بعد اعترافها بفشلها الذريع كما كتبت ذلك في رسالة تركتها، وأوصت (عبدالعزيز) بقراءتها[2].

وبعد هذا النموذج الدال على معاناة المرأة النفسيّة، يمكن القول إنّ الاضطرابات النفسيّة التي تفشّت في النصوص السردية النسائيّة، عينة الدراسة، أسهمت في إنتاج أنماطٍ من الهُويّات الأُنثويّة التي تحمل ملامح اعتلال نفسيّ سلوكيّ، يمكن تصنيفها كالآتي:

١. الأُنثى المثليّة:

تُشير الدراسات النفسيّة في مجال سيكولوجيّة المرأة أن وقوع المثليّة الجنسيّة عند المرأة ناتج عن النقص الذاتيّ في شخصيتها، والكبت والحرمان العاطفيّ، اللذين عانتهما في طفولتها في محيط الأُسرة[3]. وهذه الحالة نجدها في أكثر من نص سرديّ نسائيّ، وأكثر النصوص تصويرًا لها رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز). كما أنّ (زينب حفني)[4] صوّرت ذلك في أكثر من موضع من أعمالها؛ في إشارة إلى أن المثليّة من ملامح أزمة الهُويّة الأُنثويّة النفسيّة. تقول حفني في قصة قصيرة بعنوان:" لا بد أن تغرد البلابل" عن (مها) إحدى شخصيات القصّة: "... **رجتها صاحبة القصر أن**

(١) م. ن، ١٥٢.

(٢) انظر: م. ن، ١٥٤، ١٥٦.

(٣) انظر: باسمة كيّال، ***سيكولوجية المرأة***، ٦١.

(٤) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث***، ٩: ٦١. وأيضًا: خالد اليوسف، ***انطولوجيا القصة القصيرة***، ٢٧٣.

تقعد بجانبها على الأريكة الموضوعة في إحدى الزوايا، أغرقتها بنظرات حارة زاخمة بالاشتهاء قائلة "كل منا مجروحة. جربي عالم النساء ستجدين أنه أروع كثيرًا من عالم الرجال" انتاب مها الذعر..."[1] وبعد خروجها من الحفل، عاتبتها صديقتها على تمنُّعها وخروجها، ورأت أنها أفلتت من يديها "فرصة ذهبيّة"، معلّلة ذلك بقولها: **"هذه المرأة ستسد فراغك العاطفي"**[2].

٢. الأُنثى المسترجلة:

تُعدّ شخصية الأُنثى المسترجلة نتاج التفكّك الأُسريّ، والحرمان من حقوقها. وترى بعض الدراسات أنها " **أخطر من المرأة السحاقية في معاملتها مع بنات جنسها، لأنها تحتوي على شخصيتين مزدوجتين أنثويّة وذكوريّة**"[3]. ويتجلّى هذا النمط الأُنثويّ في السرد عند عدد من الكاتبات السعوديات، نذكر منهن على سبيل المثال: رواية "بيت الطاعة" لـ(منيرة السبيعي). ففي هذه الرواية تذهب بطلة الرواية (نورة) مع صديقتها (رباب) لحضور إحدى الحفلات، وترى مظهر بعض الفتيات المسترجلات. تقول الراوية عن البطلة:

"... كانت هناك فئة لم تجد نورة لها تصنيفًا مناسبًا من حيث المظهر؛ فقد ارتدين بدلًا رجالية وقصصن شعورهن على نحو قصير جدًا، وأغفلن وضع المكياج، وكذلك الحلي، كما انتعلن الأحذية الرجالية.

" وكأننا في حفلة تنكرية!" حدثت نفسها، متعجبة من أشكال الفتيات. لاحظت كذلك أنهن كن يمشين مشية ذكورية، وقد تأبطت أذرعة بعضهن فتيات أخريات بدت أغلبهن

(١)زينب حفني، ***نساء عند خط الاستواء***، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٦)، ٣٠.

(٢) م. ن، ٣١.

(٣) باسمة كيّال، ٦٢.

على قدر من الجاذبية. ولوهلة ذهلت نورة لما وقع نظرها على مسؤولة الدي جي... لم تستطع نورة أن تجزم: هل هي فتاة أم رجل؟!"[١].

متسائلة: " **لماذا هذا التشويه للأنوثة؟ شيء محزن فعلًا**"[٢]، فتجيب (رباب) بقولها: " **الحقيقة أنا لا أدري ـ على وجه التحديد ـ لماذا يفعلن ذلك؟ ولكن الأكيد أنهن إناث يرفضن أنوثتهن بشكلٍ أو بآخر ...**"[٣]. وتسترسل (رباب) في حديثها، فتسلّط الضوء بعد ذلك على موضوعة الأزمة، وتكشف عن الأسباب الحقيقيّة خلف هذه الذوات والهُويّات المتأزّمة، قائلة:" **البنات يغلين يا نورة، يعانين حرمانًا عاطفيًا وعدم اهتمام من الأهل، وتفككًا أسريًّا، وأزمة هويّة** "[٤].

وفي قصة قصيرة بعنوان "المصعد" لـ(هدى المعجل)، كانت للكاتبة وجهة نظر حول الأُنوثة، وتعليل فعلة بطلتها (الأُنثى المسترجلة)، التي تمنّت تحطيم جهاز (مقهى الخدمة الذاتيّة)؛ لأنه خالف رغبتها في مشروبها. تقول: " **وددت لو أني بمنأى عن أعين الناس لحطمت الجهاز، وهربت .. لا يهم إن قال مكتشف فعلتي " أنثى مسترجلة " فماذا كسبنا من النعومة، والرقة، والتكسر، والتغنج سوى سيلان لعاب الرجال..**".[٥] فتُعلن البنية السرديّة في المقتطف السابق رؤية الأُنثى الرافضة لأُنوثتها، فلا يهم لديها الالتفات إلى هُويّتها، أو استنكار تهجينها الأُنوثة بالذكورة، متسائلة تساؤلًا إنكاريًّا رافضًا صفات هُويّتها: " ماذا كسبنا من النعومة، والرقة، والتكسر، والتغنج " ؟! باستثناء "سيلان لعاب الرجال"! رابطة بين الأُنثويّ بوصفه إغراءً مستهدَفًا والذكوريّ. فالهروب – بحسب تعبيرها– دالٌ على الحريّة، التي تسعى

(١) منيرة السبيعي، ***بيت الطاعة***، ١٨٨.

(٢) م. ن، ١٨٨.

(٣) م. ن، ١٨٩.

(٤) م. ن، ١٨٩.

(٥) هدى المعجل، ***بقعة حمراء***، (لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨)،٣١.

الأُنثى من خلالها إلى إثبات وجودها، والقوة التي تُمارسها شخصية القصّة ضدّ المجتمع الذُّكوريّ. ولكنّ الرغبة في إيجاد هُويّة أُخرى مغايرة عن الهُويّة الأُنثويّة المرفوضة، تأتي هنا على استحياء، فهي تتمنّى الإعلان عنها بعيدًا عن " أعين الناس"!

وثمّة أنماط أُخرى للشخصيات الأُنثويّة في نصوص المرأة السرديّة، لكنّها أقل حضورًا، كالأُنثى الخجول في شخصية (بدريّة) في رواية " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان)[1]، أو الأُنثى اللعوب، كبطلة القصّة القصيرة " إيقاعات أنثويّة محرّمة" لـ(زينب حفني)[2].

(١) سبق الحديث عنها في صفحة ٦٥.

(٢) سبق الحديث عنها في صفحة ١٣٢.

ثانيًا – الأبعاد العاطفيّة:

المرأة كائن عاطفيّ بطبعه، فهي أكثر عاطفة واهتمامًا بالمشاعر والعلاقات من الرجل، ولا سيّما للضغوط النفسيّة والجسديّة التي تواجهها في حياتها[1]. وانطلاقًا من هذه الحقيقة تنطبع كتابة المرأة السرديّة بالعاطفيّة، حيث تأتي العاطفة فيها موضوعًا وأسلوبًا[2]. على أنّ البُعد العاطفيّ في كتابة المرأة يختلف باختلاف نوع العاطفة، التي تتراوح ما بين الحب والكره والسعادة والشقاء والفرح والحزن. وسيكون تركيز الدراسة على عاطفة إنسانيّة هي الأبرز والأكثر تناولًا في المنتج السرديّ عند الكاتبة السعودية، ألا وهي عاطفة الحب، وما يصاحب ذلك من حلم الفتيات بالزواج، واختيار شريك الحياة، والأحلام الرومانسيّة، واصطدام هذه الأحلام بأرض الواقع الذكوريّ أو النسقيّ، وما ينتج عنه من خيبة الأمل، والحزن، والانكفاء على الذات، مسبّبًا أزمةً للمرأة. ويأتي تناول الحب على هذه الشاكلة لأنه ظاهرة سرديّة من جهة، ولارتباطه بموضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة من جهة أُخرى. الأمر الذي قد يفيد في الإجابة عن تساؤلٍ مفاده: هل الحب من الأسباب التي شكّلت أزمة الهُويّة عند المرأة في السرد، أم أن ثمّة علاقة بينه وبين أمور أُخرى تسبّبت في هذه الأزمة؟

بقراءة متأنّية في النصوص السرديّة النسائيّة – مادة البحث – نجد أن المرأة تعيش أزمةً عاطفيّة، تتمثّل في صراعها بين عواطفها وواقعها الاجتماعيّ؛ إذ تقوم أزمة المرأة العاطفيّة على أكتاف أزمة اجتماعيّة أيديولوجيّة ذات علاقة بهُويّة الأُنثى. ذلك أن الحب في تلك الأعمال يصبح مدخلًا لأزمة الأُنوثة بوصفها هُويّةً وكينونةً ووجودًا. وليست هذه العاطفة في حد ذاتها السبب في الأزمة، بل لأنّها ذات صلة بعادات المجتمع وتقاليده. وهي عادات وتقاليد تبدأ من قيم الشرف، والخوف من

(١) انظر: جون جراي، ***الرجال والنساء والعلاقات بينهما***، (الرياض، مكتبة جرير، ط١، ٢٠٠٣)، ٧١.

(٢) انظر: خالد الرفاعي، ***الرواية النسائية السعودية***، ٦٧.

العار على الأُنثى دون الرجل، وتنتهي باستلاب حق الاختيار الذي يقع أيضًا على المرأة وحدها. وبذلك نكون أمام نسق اجتماعيّ يُصادر حق الأُنثى في اختيار الزوج؛ ولأسبابٍ مجتمعيّة بحتة. والأزمة العاطفيّة تلك ذات ارتباط بالألم النفسيّ الذي قد تعاني منه. ونجد تناول الكاتبة السعودية تلك العواطف، وتداعياتها النسقيّة، في أكثر من نص. والجدول التوضيحيّ الآتي يُشير إلى نموذجين من الأزمات العاطفيّة الأُنثويّة، وارتباطهما بالأنساق الاجتماعيّة، والنهايات النفسيّة المؤلمة، التي تكشف في المحصّلة النهائيّة عن تمظهراتٍ من أزمة الهُويّة الأُنثويّة في السرد:

عنوان النص	أسماء الشخصيات	سبب الأزمة	النهاية
رواية "جاهليّة"	(لين) و(مالك)	النسق الاجتماعيّ، ومنظومة القيم (عدم تكافؤ النسب).	تعرّض (مالك) للضرب المبرح إلى حدّ الموت، وحزن (لين).
رواية "سَقَر"	(مها) و(عبدالله)	النسق الاجتماعيّ، ومنظومة القيم (عدم تكافؤ النسب).	موت (عبدالله) بسبب حادث مروري مروّع، وإصابة (مها) بمرض نفسيّ شديد.

إنّ الشخصيات الأُنثويّة في النصوص السابقة، تُعدّ شخصياتٍ تمرديّة في فكرها وسلوكها، لكنها تبقى شخصيات ضعيفة، لا تستطيع تغيير واقعها؛ في ظل سطوة النسق الاجتماعيّ، وصعوبة تجاوزه.

وثمّة نماذج نصيّة أُخرى، عالجت فيها بعض الكاتبات أزمة الحبّ بطريقة تبدو للوهلة الأُولى انتصارًا للأُنوثة أمام المجتمع بعاداته وتقاليده وأعرافه، لكنّها – في حقيقة الأمر – تدل على تفاقم هذه الأزمة والهروب منها. ففي رواية " سيقان ملتوية" لـ(زينب حفني)، تهرب (مشاعل) مع (زياد) بعد حصولها على الجنسيّة الإنجليزيّة، وزواجها من دون علم والديها من حبيبها الفلسطينيّ (زياد)، والسفر معه إلى (روما)[1]. فكأنّها بذلك تنسلخ من مجتمعها الذي يقف أمام ارتباطها بمن تحبّ. الأمر الذي نجده يتكرر في قصّةٍ قصيرة للكاتبة (هدى المعجل)، بعنوان "شجرة العائلة"، فـ(وسن) ابنة الحسب والنسب، تقع في حب (وائل) الأجنبيّ الذي رفضته أُمها، لكنّ إصرار (وسن) على موقفها جعلها تتجاوز رأي أُمها وأسرتها، وتتزوّج من (وائل) سرًّا وتهرب معه[2].

ولـمّا كان الحب بين طرفين في حالة أزمة، فإن الزواج والبحث عن شريك الحياة عند المرأة يصبح أمنية من أمنياتها، تنسج حولها طموحها وأحلامها الرومانسيّة. ويأتي هذا التمنّي من باب تجاوز الأُنثى واقعها الاجتماعيّ الذكوريّ الذي يكون في غالب الأمر مُحبِطًا. وقد يُعدُّ البحث عن الحب في بعض الحالات وسيلةً لإنقاذ الذات الضائعة، كما يرى أحد الباحثين[3]؛حينما تكون هذه الأحلام والخيالات تنفيسًا عن رغبات مكبوتة داخل وعي أُنثى السرد، بوصفها نموذجًا لأُنثى

(١) انظر: زينب حفني، ***سيقان ملتوية***، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨)، ١٢٤– ١٢٥.

(٢) انظر: هدى المعجل، ***التابو***، ٥٩ – ٦٠.

(٣) انظر: حسين مناصرة، ***المرأة وعلاقتها بالآخر***، ٢٠٥.

الواقع، تطالب بها مجتمعها الرافض. فيأتي الرجل الحُلم بمنزلة المنقذ، والبحث عنه حقٌّ مشروع[١]. غير أن الأمنية لا تتحقق غالبًا؛ مكونةً بذلك بُعدًا جديدًا لأزمة الأُنثى العاطفيّة. ففي رواية "روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران)، على سبيل المثال، نجد أن (وسميّة) كانت تبحث بخيالها وأحلامها عن قصة حب تعيشها، وكل صيف تسافر فيه إلى (أبها) يتجدّد هذا الحُلم. تقول مخاطبة صديقتها (مها):

"... سأظل أحلم بقصة حب.. أوارب قلبي ابتغاءه.. لابنهم ولا بحذر.. واثقة أن قلبي أرض خصبة يكفي أن أسقيها لتنبت.. كل صيف يأتي – يا مها – يلبسني وجهه، ويقلدني هواجسه...

لا أدري أطابع الصيف ويومياته الفارغة السبب، أم هي أرواح " العرسان" الجدد حين تتشابك أيديهم وقلوبهم في الأجواء الحالمة حولي...

كل صيف يخاتلني حلم لحوح بأن أعود " لصيف واحد فقط" عروسًا جديدة بجوار وسيم يمنحني ساعده..."[٢]

وقد ظل حلمها في الحب خيالًا لم يتحقّق. وتتكرر هذه النماذج في رواية "وجهة البوصلة" لـ(نورة الغامدي)[٣]، حيث قصة (فضّة) وطبيب القرية (ثامر)، في رحلة البحث عن الرجل المثقف الحُلم. وكذلك في قصة (أحلام) و(سعد) في رواية " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان)، وفي أمنيات (فضّة) في رواية " ذاكرة بلا وشاح" لـ(حسنة القرني)، وخيالاتها في حياة زوجيّة سعيدة مع (جاسر)، و(د. ناصر).

(١) انظر: منصور المهوس، ***صورة الرجل في الرواية النسوية السعوديّة***، ١٦٠ – ١٦١.

(٢) أمل الفاران، ***روحها الموشومة به***، ٨٣.

(٣) للتعريف بالكاتبة، انظر: أمين سيدو، محمد القشعمي، ***موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث***، ٩: ١٩١.

أمّا عن خيبة الأمل التي تواجهها المرأة عندما تدلف للحياة الزوجيّة، فقد صوّرتها (أميمة الخميس) بإسهاب في مجموعتها القصصيّة "الترياق". هناك تعاني (هيفاء) بطلة قصة " فتاة الـ(كما يجب)" من فراغ حياتها بعد عودتها من شهر العسل، وتغيُّر زوجها وخروجه شبه اليوميّ للسهر مع رفاقه. تقول شاكية وضعها لأمها: " **ولكن يا يمّة**[1] **كان في شهر العسل متدلهًا هائمًا، اسألي شوارع برشلونة.. وشواطئها، لم يكن يمشي بجانبي بل كان يمشي أمامي ويعطي العالم ظهره، كان يقول لا أريد أن أرى من هذا العالم سوى وجهك**"[2]. إنها تتحسّر على سابق عهدها مع زوجها، وتتألّم لتغيُّر الأوضاع، التي افتقدت فيها مشاعر الحب. وعن فتور العاطفة في الحياة الزوجيّة، تحكي في قصة " سورها العظيم" عن الزوجة التي فترت عاطفتها تجاه زوجها. قائلة: "**سورها العظيم يسمك أيامًا ويتحول إلى صخر صحراوي مقدد...**" [3] في حين تصف في قصة "جسر نهى" الزواج في حياة الفتيات بقولها: "**الزواج يترك بداخل الفتيات تلك الثقوب السوداء المجوفة والتي تعلن عن نجوم قد انطفأت وأخرى تحتضر، نجوم الرجل توقعه، تصيده، مخاتلته، جميع هذا ينطفئ، وتتحول النجوم إلى ثقوب سوداء تزدحم بالثرثرة النسائية، وتفاصيل منازل تستنسخ أيامها ببلادة.**"[4]

إن أزمة عاطفة الحب هي أحد عوامل أزمة الهُويّة الأُنثويّة كما تُصوَّر في السرد النسائيّ في المملكة، وذلك لارتباطها برباط وثيق بالنسق الاجتماعيّ السائد. وتعاطي الكاتبات مع هذه الأزمات جاء عن وعي بما تمثله هذه العاطفة للمرأة من أهميّة، يعكسن من خلاله ما يتصف به المجتمع من الاستلاب والقيود على حرية الرأي والاختيار. وقد تعالج الكاتبات في بعض الحالات هذه الأبعاد من خلال الكتابة الذاتيّة الوجدانيّة، التي تقترب من فنّ الخاطرة، تستخدم فيها تقنية

(١) تعبير دارج، أصله: يا أُمَّة، أي: يا أُمّي.

(٢)أميمة الخميس، ***الترياق***، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٣)، ١٨.

(٣) م. ن، ٤٥.

(٤) م. ن، ٧٤.

(المونولـوج)، والبـوح، والتـداعيات النفسـيّة، لتمتلـئ النصـوص بخلجـات الـنفس، واللغـة الشـاعريّة، الـتي تـتراوح بـين الحـزن والاشـتياق والحـب. ويـبرز هـذا المظهـر الفـني في المجموعـات القصصـيّة أكثـر مـن النصـوص الروائيّـة. ونـذكر، علـى سـبيل المثـال، نصًـا لـ(هيام المفلح). تقول فيه:

"... **لاتلمني، فأنا لا أصدق أكذوبة الحب التي تتناقلها الشفاه ويتغنى بمعناها الملايين! قضيت عمري على رصيف الأحلام بانتظار شخص ما! شخص يجعلني أدرك ما الحب.. يجعل لحياتي معنى، ويقنعني بأنني لا أستطيع العيش بدونه، إذا ما هجرني أو غادرني، وتركني وحيدة أتخبط في سفينة الحب... كنت أتساءل دائمًا عن إمكانية أن يسحرني رجل ما... ويغيّر كل معتقداتي وأفكاري... وأصبح مجرد عاشقة ولهى ضائعة... في جنان الحب ولهيب الشوق يزغرد في صدري...**"[1]

(١) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٦٥.

ثالثًا – الأبعاد الاجتماعيّة:

يمكن أن يُعدَّ سرد المرأة في المملكة العربية السعودية نمطًا من الكتابات الاجتماعيّة، حيث تأتي بعض الشخصيات الأُنثويّة في السرد نموذجًا للمرأة الواقعيّة التي تعاني من سلطتين، سلطة المجتمع بعاداته وأعرافه ومفاهيمه، وسلطة الرجل. الأمر الذي جعل من السرد النسائيّ ساحة صراعٍ بين ذات أُنثويّة تعاني القهر والتخلُّف، وبين واقعٍ اجتماعيّ مُضاد للأُنوثة، يضغط بنسقه على حياة المرأة، وفكرها، وسلوكها، بوعيٍ منها، أو من غير وعي. فتكون هذه الذات ضحيّةً حينًا، وفي أحايين أُخرى ذاتًا ناقمة، تسعى للانتصار لذاتها، والخروج عن النسق الاجتماعيّ، وتدمير الرجل بوصفه صاحب سلطة وهيمنة.

وقبل الخوض في التمظهرات الاجتماعيّة لأزمة الهُويّة الأُنثويّة نقف عند رؤية أحد الباحثين حول طبيعة الإنسان المقهور وماهيّته؛ لفهم حالة القهر والخضوع التي تعيشها أُنثى السرد في بعض النصوص. حيث يَرى أن عالَم التخلف هو عالَم التسلّط، فثمة "سيّد" يفرض سلطته وأوامره على من هم أقل منه من فئة المقهورين، وذلك بالقوة لا بالإقناع، فتنعدم علاقة التكافؤ بينهم، وتؤدّي حالة الاختلال هذه إلى فقدان الإنسان لإنسانيته. فالسيد يصبح نرجسيًّا، ويفقد الرحمة والمساواة بغيره. والإنسان المقهور يفقد قيمته الإنسانية، ويصبح ضعيفًا مستكينًا. والمبالغة في تعظيم السيّد يكون من باب اتقاء شرّه، أو طمعًا في رضاه. وهو يقمع أي تمرّد قد يبديه الإنسان المقهور. وينتشر التسلّط بوصفه ثقافة في مجتمع الدول النامية، حتى عاطفة الحب تُعاش في إطار الرضوخ والتسلّط أحيانًا. وهي الصورة التي قد نجدها في العلاقة بين المرأة والرجل في مجتمعات هذه الدول[1].

(١) انظر: مصطفى حجازي، ***التخلف الاجتماعي***، ٣٩ – ٤١.

ومن خلال استقراء موضوعات مادة الدراسة، يمكن القول إن المظهر الاجتماعيّ العام لأزمة الهُويّة الأُنثويّة هو (الضياع والتخبّط). وواقع الأُنثى الضائعة قابلٌ أن ينتظم في أنماط ثلاثة، تكشف بوضوح عن أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة اجتماعيًّا، وهي: الاستلاب ومصادرة الحقوق، والتبعيّة، والانفلات.

١. الاستلاب ومصادرة الحقوق:

تعاني المرأة كما تُصوَّر في أغلب منجز الكاتبة السعودية السرديّ من استلاب حقٍّ ما من حقوقها المشروعة، كاختيار الزوج، وهو ما يأتي في المقام الأوّل، أو حقها في العمل، أو في ممارسة إبداعها أيًّا كان، بل حتى في حق التعبير عن الرأي، والكلام، والبوح بمكنونات النفس.

وتختلف أنواع مصادرة الحقوق التي تتعرّض لها أُنثى السّرد باختلاف الحق المستلب. فثمّة استلاب فكريّ يُصادر آراء المرأة واختياراتها فيما يخص بعض شؤونها، وفي مقدمتها اختيار شريك الحياة. ويتجلّى هذا في طريقة عرض موضوع الزواج عليها. وما هذا سوى مظهر من مظاهر نسقٍ اجتماعيّ سائد يرفض رأي المرأة، وقد بدا ذلك في بعض النماذج، كما حدث لـ(أحلام) وشقيقاتها (بدرية) و(سعاد) في رواية " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان)، حيث استُلب حق اختيار الزوج من قبل الأب المستبدّ، وكذا حال (فضّة) في رواية " ذاكرة بلا وشاح". في حين يُعرض الزواج بوصفه صفقة تجارية مُربحة في أعمال أُخرى، كما في بعض الشخصيات البحرية في رواية "البحريات" لـ(أميمة الخميس)، أو عرض الأُنثى وتهيئتها للراغبين بالزواج كما يُعرض الأثاث للبيع، وهو ما تعرّضت له بطلة القصّة القصيرة بعنوان "ألف.. باء.. امرأة" لـ(هيام المفلح). أمّا العمل الوظيفيّ، فقد استُلب حقه من (وسميّة) بطلة رواية "روحها الموشومة به"، وكافحت من أجل

الحصول عليه. وعانى الكثير من الشخصيات الأُنثويّة في المجموعة القصصيّة "البحث عن يوم سابع" لـ(ليلى الأحيدب) من استلاب حق الكلام والبوح، فكان الصمت ملاذهن. إلاّ أن أشد أنواع الاستلاب خطورة على صورة المرأة وواقعها –كما يراه أحد الباحثين – هو (الاستلاب الأيديولوجي)، الذي يقصد به إقناع المرأة بدونيتها تجاه الرجل[١].ويتجه هذا النوع من الاستلاب إلى ذهنيّة المرأة التي تسيطر عليها فكرة أفضليّة الذُّكورة وتقديمها على الأُنوثة، فتغيّب المرأة نفسها بوصفها قيمة إنسانيّة، وكائنًا له وجوده وأهمّيته. وهو نمط من أنماط الضياع الاجتماعيّ عند أُنثى السرد النسائيّ السعوديّ، تمثّله بعض الشخصيات المستلبة، سواء أكان الاستلاب لا إراديًّا أم استلاب وعي[٢]. وثمّة استلاب يتعلّق باستلاب الجسد الأُنثويّ[٣]، وأبرز نموذج يظهر فيه هذا الاستلاب، هو شخصية (خاتم) في رواية "خاتم" لـ(رجاء عالم). والرواية تطرح مسألة استلاب الجسد الأُنثويّ في مقابل استقلال الجسد الذكوريّ في جانب الحقوق والحريّات[٤].

إن مظهر الاستلاب الذاتي أو الحقوقي الذي تظهر من خلاله المرأة في النصوص السرديّة، هو الذي حَرَم المرأة من مشاركتها الفاعلة في المجتمع، فظهرت لنا في صورةٍ سلبيّة غير منتجة، كما حرمها من التمتّع بحقوقها المشروعة، فصُبِغت حياتها بصبغة الحزن والعزلة. وبذلك يكون هذا العامل من الأسباب الرئيسة في معاناة المرأة، ويمثّل البُعد الأبرز في أزمة هُويّتها الأُنثويّة.

(١) انظر: م. ن، ٢١٧.

(٢) سبق الحديث عنها في صفحة ٨٢.

(٣) سيأتي الحديث عنها لاحقًا، انظر صفحة ١٤٧.

(٤) سبق الحديث عنها في صفحة ٢٢.

٢. التبعيّة:

تُصوَّر الأُنثى في بعض النصوص المدروسة في صورة ذهنية تُظهرها تابعة للرجل، وفق الثقافة الذكوريّة المهيمنة، والنسق الاجتماعيّ الذي يقوم على عادات وتقاليد مضادّة للأُنوثة. وبذاك صارت الأُنثى تحمل إرثًا عريقًا من الخُضوع، والاستسلام للسُّلطة الذُّكوريّة[١]. ما يفضي إلى أن تكون المرأة عُرضةً للنظرة الدونية، وبخس الحقوق، وتغييب المنجز؛ فيُقضَى على إمكانياتها الإبداعيّة، والذهنيّة، والماديّة، والاستقلاليّة[٢].

وتشيع صورة التبعيّة في المجتمعات النسائيّة التقليديّة في الروايات – مادة الدراسة – لتتماهى المرأة مع النسق الاجتماعيّ في تغييب وجودها، واندماجها في حياة الرجل تابعة له، منصاعة لأوامره وأحكامه دونما اعتراض، وذلك ما نجده في مجتمع النسوة في رواية " وجهة البوصلة" لـ(نورة الغامدي)، على سبيل المثال، اللائي يقطُنّ مناطق بعيدة، في أقصى الجنوب. ويأتي الجنوب هنا بوصف المكان مكوّنًا سرديًّا، دالًّا على التخلُّف والجهل والتبعيّة. في حين يتمتّع نسوة الشمال بحسب الرواية نفسها بالاستقلاليّة والحرية، في إشارة إلى علاقة المكان باستقلال المرأة ووعيها[٣]. ويزيد سلوك الاتّباع لدى المرأة شعورها بالخوف، وعدم القدرة على الانشقاق عن مجتمع الرجل، فيزيد استسلامها وخضوعها للرجل، وتبعيتها له دون مقاومة. ولذلك يَكثُر في السرد النسائيّ السعوديّ استخدام مفردة (القطيع)[٤] تعبيرًا

(١) انظر: محمد قرانيا، ***الستائر المخملية***، ١٠٢.

(٢) انظر: مصطفى حجازي، ***التخلف الاجتماعي***، ٢٠٠.

(٣) هذا ما تصوّره الكاتبة. وإنْ كان نساء جنوب الجزيرة يتمتعن، واقعيًّا في الماضي، بدرجةٍ أعلى من نساء الشمال من حيث الاستقلاليّة الاجتماعيّة والحريّة النسبيّة. وذلك ما كان معروفًا تاريخيًّا إلى حِقَبٍ قريبة.

(٤) انظر على سبيل المثال: تركية العمري، ***احتراقات أنثى***، ٢٩.

عن النساء، بوصفها ثقافةً، وسمةً اقترنت بالأُنوثة. وبذا تذوب هُويّة الأُنثى وكينونتها في المجتمع الذُّكوريّ.

ويقود حديثنا عن التبعيّة إلى سؤال: هل استطاع نموذج المرأة المثقّفة التخلص التام من التبعيّة، ومن ثم استقلاله؟ يكشف الاستقراء أنّ الشخصيات المثقّفة هنّ من أكثر الشخصيات ضياعًا اجتماعيًّا؛ لأنهنّ يعشن حالةً ازدواجيّةً، وتذبذبًا بين التبعيّة لوصاية المجتمع وقيمه المفروضة عليهن وبين الرفض والتمرّد. فإذا ما حاولتْ إحداهن الرفض أو المقاومة، اصطدمتْ بالنسق الاجتماعيّ، ذي القوة والسطوة!

وأقرب مثال على حالة الازدواجيّة تلك، ما عاشته (لين) في رواية "جاهليّة"، فقد انصاعتْ للنسق الاجتماعيّ، ومنظومة القيم فيه دون مقاومة، بالرغم من رفضها الداخليّ، ووعيها بأحقية المرأة في نيل ما تريد من حياة حرة وكريمة. ومن ثم فقد حالت الأعراف والعادات – المتمثّلة في شخصية أُمها (سلمى)، وأخيها (هاشم) – دون الاقتران بـ(مالك)، المختلف عنها في لونه وجنسيّته، ولم تستطع تحريك ساكن إزاء ذلك. في صورة جليّة ترسم المرأة تابعةً لسلطة النسق الاجتماعيّ. وبذا أصبحت التبعيّة الأُنثويّة للنظام الذكوريّ تشكّل نموذجًا نمطيًّا للمرأة في المُنتج السرديّ النسائيّ.

٣. الانفلات:

قد يؤدّى الشعور بالنقص والضياع لدى شخوص السرد من الإناث إلى انفلاتهن، وإقدامهن على تصرفات سلوكيّة تتّسم بالتجاوزات الأخلاقيّة، وتمتد لتتماسّ مع المحظور الدينيّ أحيانًا. فكأنّ هذا الانفلات تعبير عن هروبٍ من وطأة الواقع الاجتماعيّ، بكل ممارساته ضدّ المرأة، والانطلاق نحو عالمٍ منفلت –كما تصوره بعضهن – متخلصةً بذلك من منظومة القيم، وعادات المجتمع وتقاليده، في

اعتقادٍ منهن أن هذا الانفلات هو الحل الأنسب لوضعهن! لكنه – في الحقيقة – اعتقاد خاطئ.

وتأتي شخصيات الكاتبة (زينب حفني) في مقدّمة أكثر الشخصيات انفلاتًا من القيم الاجتماعيّة في النصوص السرديّة، خاصّة في مجموعتها القصصيّة "نساء عند خط الاستواء"، وروايتها "سيقان ملتوية". ويبرز الانفلات في صورة الانفلات الجسديّ والعلاقة المحرّمة مع الرجل خروجًا عن منظومة قيم الشرف وهاجس الخطيئة الذي يحيط بجسد الأُنثى منذ طفولتها. إنّ قيام نموذج المرأة في النصوص السرديّة بكل ما يخالف العرف الاجتماعيّ عمدًا هو من باب كسر (التابو) القائم على الثالوث المحرّم: الدين، والجنس، والسياسة.

ففي قصّة قصيرة بعنوان: " إيقاعات أنثوية محرّمة" للكاتبة، أقدمت (فاطمة) بطلة القصّة على الاتصال الجسديّ المحرّم. تقول البطلة: "... **تناهى إلى سمعي صوت المطر المنهمر بالخارج، لم يتوقف عن التساقط منذ ليلة البارحة، ابتسمت، شعرت بسعادة تغمرني من أحداث الأمس، لم أتوقع الإقدام على مثل هذا الفعل...**"[1] كانت سعيدة بما قامت به من كسر للمحرّم على المستوى الشخصيّ، ولم تكن تتوقّع فعل ذلك. لكنّ هذه السعادة لم تستمرّ طويلًا حينما فُسّر فِعلُها على نحوٍ يخالف ما كانت تقصده في قرارة نفسها. تقول:

"نظر صوبي من تحت جفني عينيه المثقلتين، ثم أدار وجهه عني، مد ذراعه تجاه حقيبة صغيرة موضوعة على المنضدة بجواره، فتحها، غاص بيده فيها، أخرج حفنة من الدولارات، وضعها بجانبي، ... شعرت بسخونة تسري في شراييني، إحساس بالخزي والعار يتملكني، كأنني أتعرى من ملابسي لأول مرة في حياتي. لكزته في خاصرته قائلة بنبرة مضطربة " ما هذا !!" أجابني بصوت

(١)زينب حفني، ***نساء على خط الاستواء***، ٩.

نـاعس " حقـك خذيـه.. دعينـي أكمـل نـومي" ... أحسسـت برغبـة فـي التقيـؤ، البكـاء، الصـراخ، الهـروب مـن هـذا المكـان الـذي غـدا مقـززًا بالنسـبة لـي... تحاملـت علـى نفسـي، قـذفت بمـلء يـدي رزمـة النقـود، ... مـرددة بوجـع " لسـت مومسًا.. لست مومسًا"..."[1]

تحوّلـت السـعادة عنـد البطلـة إلى تعاسـة بسـبب تغـيّر معـنى الخـروج علـى طغيـان السُّـلطة الاجتماعيّـة إلى معـنى آخـر مرفـوض لـديها، وإن كـان لا معـنى آخـر غـير فعـل المحرّم! كمـا تتمـاهى البطلـة مـع المكـان (مدينـة بـاريس)، إذ إنّ فعـل الانفـلات غالبًـا مـا يكـون في مكـانٍ خـارجيّ بعيـدًا عـن حـدود الـوطن، فتسـتثير الـذاكرة قبـل اللقـاء الجسديّ بقولها:

"تـذكرت ليلـة الأمـس، التقيـت بـه علـى ظهـر إحـدى هـذه السـفن، لفتـت نظـري أناقتـه، وسـامته، فحولتـه... نظـرات إعجـابي شـجعته علـى الجلـوس بقربـي،... سـألني: " قادمـة للتنـزه، أليس كـذلك؟" أومـأت برأسـي إيجابًـا قائلـة: " أعشـق بـاريس فـي فصـل الخريـف، أراهـا تتحـرر مـن جمودهـا، وكبريائهـا العتيـق، تصـبح امـرأة تلقائيـة فـي تصـرفاتها، تنسـاق خلـف رغباتهـا بـلا تصـنع". قـاطعني قـائلًا بحبـال صـوتية رخيمـة: " مـا رأيـك فـي تكملـة الليلـة معـي؟ أتمنـى أن تكـوني لسـاعات باريسـية الهـوى!!" لـم أجبـه، تأملتـه بمـلء عينـي، ابتسـمت لـه ابتسـامة ذات مغـزى، كانت في أعماقي رغبة لعصيان كل قواعد المحظورات ..."[2]

وبعـد أن تجـاوزتْ مرحلـة التـذكّر لمـا قبـل العلاقـة، وعـادتْ بهـا الـذاكرة لموقـف اللقـاء، انتابتهـا حالـة مـن جلـد الـذات، وسـألتْ نفسـها: "**كيـف واتتنـي الجـرأة علـى إزاحـة السـتار عـن هـذا الجسـد، لشـخص لا يربطنـي بـه عقـد زواج!!** "[3]. ثم توجّـه

(١) م. ن، ٩ – ١٠.

(٢) م. ن، ١٠ – ١١.

(٣) م. ن، ١١.

خطابها للنسق الاجتماعيّ، المتمثّل في ذهنيّة الرجل المهيمنة، وصوت الأم الرقيب على الأُنوثة بقولها: " **تبًا للرجل، إن أعطته المرأة ازدراها بعد أن تصيبه التخمة منها، وإن ضنت عليه اتهمها بالرجعية والتخلف، تراني امرأة مبتذلة لتفكيري هذا !! منظر النقود يلوح في ذهني، يتملكني الغيظ والحنق، صوت أمي يخترق مسامعي، يحضرني عبر مسافات الزمن " فاطمة ادخلي للبيت، لا تدعي أحدًا يرى ساقيك، أصبحت شابة، دلفت إلى عالم الأنوثة** ..."[1] لم ترتدع البطلة –كما ترى – من وصايا أُمها عندما التقت برجل (باريس)، وأقامت علاقة معه[2]، فهي تسوّغ لانفلاتها الجسديّ بأنه انفلات من الوصاية، رافضةً النسق الاجتماعيّ الذي تراه يحيط بالمرأة، ويحول دون انطلاقها في الحياة من غير قيود. في دلالة عامّة على حالة الضياع والتخبّط الاجتماعيّ التي تعيشه أُنثى السّرد.

(١) م. ن، ١١.

(٢) انظر: م. ن، ١٣.

رابعًا – الأبعاد الجسديّة:

أدّت ثقافة النسق الاجتماعيّ الغالب التي أقصت المرأة إلى أن ترى المرأة نفسها مجرّد (جسد)[1]. وانتقلت هذه الرؤية من ذهنيّة المرأة إلى منجزها الإبداعيّ، فكتبتْ عن الجسد بوصفه هُويّة أُنثويّة، مانحةً إياه مساحة رحبة في سردها المتخيّل. إلّا أنّ هذه الكتابة أفضت إلى أن يكون الجسد أحد تمظهرات أزمة الهُويّة الأُنثويّة، وسببًا رئيسًا في تأزّم العلاقة بين المرأة والرجل، في الوقت الذي كشفت فيه هذه الكتابة عن سمات الأُنوثة. مما يجعل من الجسد **"لغة وذاكرة وبنية علاقات في المنتج الثقافي"**[2].

ومن خلال نسق ثقافيّ يرى المرأة من هذا المنظور؛ اختلفت رؤية الرجل للجسد الأُنثويّ عن رؤية المرأة في سرد الكاتبة السعودية. فبين انتهاك الجسد وتملّكه من قِبَل الرجل، تحاول المرأة أن تختفي بجسدها، بوصف الاحتفاء نوعًا من الانتصار لهُويّتها الأُنثويّة. وتختفي في الوقت نفسه آلامها الجسديّة من خلال التنفيس عبر الجسد ذاته. الأمر الذي دفع بعض الكاتبات إلى أن يتوجّهن في مدوناتهنّ السرديّة إلى جسد الأُنثى، فكتبن بوعي عن بُعدٍ مهمٍّ في قضية هُويّتهنّ المستلبة، في ظل ثقافةٍ ذكوريّة تفرض منظومة قيمٍ تجعل من علاقة المرأة بجسدها علاقة التباسٍ، وخوفٍ، وقلق. فكأنّ هذا الجسد ملك للعادات والقيم، وليس ملكًا للمرأة.

---

(١) انظر: عبدالله الغذامي، ***المرأة واللغة***، ٢٩.

(٢) سوسن البياتي، بحث: ***أزمة الجسد الأُنثويّ: قراءة في رواية (زيتون الشوارع)***، ضمن كتاب: ***سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد***، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨)، ١٥٩.

وقد كتبت كلٌ من (رجاء عالم) في رواية "خاتم"، و(صبا الحرز) في رواية "الآخرون"، و(أميمة الخميس) في رواياتها: " البحريات"، و" الوارفة"، وهنَّ الأبرز في هذا المسار، عن الجسد الأُنثويّ كونه أزمةً تعاني منها المرأة.

ففي رواية "خاتم "، تحمل بطلة الرواية – المزدوجة الشخصية – جسدين معًا، جسدًا ذُكوريًّا وآخر أُنثويًّا، وبين هذين الجسدين، تقع (خاتم) في حيرةٍ أيّهما جسدها؟ ويُترك أمر اختيار جسدها إلى أبيها، دون أن تكون لها فرصة الاختيار بنفسها! فكأنّ ثمّة وصايةً أبويّة ذكوريّة، هي أقرب للملكية على الجسد الأُنثويّ. إلّا أنّ (خاتمًا) كانت تملك وعيًا بجسديها بالرغم من الازدواجيّة والحيرة، فجسد الأُنثى هو الجسد المنغلق، الذي يُثير الأسئلة، وتحوم حوله القيود، في حين يأتي الجسد الذكوريُّ المنفتح والمتحرّر في تقابلٍ عكسيّ مع الأُنثويّ.

أمّا رواية "الآخرون"، فللجسد تقلّبات أوسع. فالبطلة تقدَّم على أنها فتاة مثليّة، ويثير جسدها أسئلة تبحث عن إجابة لها في متن الرواية. ولم تكن لأسئلة الجسد أن تُثار لولا طفولة البطلة الحذرة، ووصاية أُمها على جسدها منذ الصغر. تقول البطلة عن حالها حول علاقتها المثليّة، متسائلةً بجملة من الأسئلة، لا تخلو من رغبة جادّة في أن تفهم مغاليق جسدها، وتواصل الآخرين معها من خلاله: **"... هل يحدث ذلك للجميع؟ لِمَ لم يعلمني أحد؟ هل علي أن أتستر على ما حدث؟ هل ثمّة علة في؟ هل هي قمصاني الصبيانية؟ أحذيتي الرياضية؟ شعري القصير؟ هل هي " أنا" التي أستخدمها بدلًا من " إني"[1]؟ وإسقاطي تاء التأنيث حينما أراسل الصديقات؟ أم أن ثمّة خللًا متجذرًا لا أراه أنا... كنت لا أفهم، وأتشمم خطواتي، وأفتش في جسدي وتصرفاتي وانفعالاتي وطريقة تعاطي مع الصديقات ولا أجد ما**

(١) كذا، ولعلها "أَنِيْ"، بفتح الهمزة لا كسرها!

يريب." [1] ثم تجد أنّ من سيجيب عن أسئلتها هو جسدها مع تمنّعه، ولا سيّما أن الجسد عند بطلة الرواية هو المدخل لعلاقاتها، والكاشف عن أزمة هُويّتها وذاتها. تقول: "... **لعل الإجابات كلها هنا، في جسدي، جسدي بدوره كان يغلق في وجهي الأبواب وينسحب...**"[2]. ويمكن تصوير علاقة البطلة بجسدها في مراحل حياتها المختلفة من خلال التسلسل التوضيحيّ الآتي:

١. **مرحلة الطفولة = علاقة خوف.**

الأسباب: تعرّضها لعملية الختان، وخوف أُمها على جسدها الأُنثويّ من التحرّش الجنسيّ أو الاغتصاب، مع خوفها من المرض الذي أصابها، وهو (الصرع).

٢. **مرحلة النضج (في أثناء الدراسة الجامعيّة) = علاقة ألم.**

السبب: علاقتها المثليّة، والمؤثّرة، مع صديقتها (ضي). وعلى الرغم من كون هذه العلاقة تشغل المساحة الرحبة في أحداث الرواية، فإن البطلة لم تكن راضيةً تمام الرضا عنها، فقرّرت إنهاءها.

٣. **مرحلة النضج (ما بعد الجامعة) = علاقة تحرّر.**

السبب: علاقتها مع (عمر)، واتصالها جسديًّا معه؛ رغبةً منها في الابتعاد عن العلاقات المثليّة، وخوض علاقة المرأة بالرجل بوصفها تحرّرًا من العلاقات السابقة.

لقد كان جسد البطلة مفكَّكًا، تتنازعه علاقاتٌ ورغبات عدّة، منذ مرحلة الطفولة. وأسهم السرد الذاتي (الأنا المحكيّة) في إبراز ذلك. ولمّا لم تستطع الخروج من أزمة جسدها، انقادت إلى أزمتها المتعلّقة بالذات والهُويّة.

(١)صبا الحرز، ***الآخرون***، ١٥٢ – ١٥٣.

(٢) م. ن، ١٧.

إنّ تعامل بطلتي "خاتم" و "الآخرون" مع جسديهما يؤكّد أزمة الجسد التي قد تعيشها الأُنثى جراء ظروفها الاجتماعيّة، وما تؤدّي إليه من تشظي هُويّتهما الأُنثويّة.

وتدنو (أميمة الخميس) في كتابتها السرديّة من الجسد فتحتفي به، وتسبر أغواره، وتكشف مكنوناته، لكنها لا تبتعد عن التعبير عن أزمة الجسد الأُنثويّ، التي تُعدّ جانبًا من جوانب أزمة أكبر تتّصل بالهُويّة الأُنثويّة. تقول الراوية على لسان (أدريان)، في رواية "الوارفة"[1]: "**جسدي الذي استقبل العالم عبره، هو أيضًا يقدمني إلى العالم، ألا يستحق ساعة واحدة من يومي للاعتناء به.**" إنه احتفاءٌ بالجسد الأُنثويّ الذي يحتل هذه المكانة المهمّة في الاتصال بالعالم من حولها. وتقدّم الكاتبة رؤيةً أُخرى حول الجسد، حيث تقول عن (د. الجوهرة) في النص نفسه: " **الذكرى الأوضح التي تبقت لها من زواجها أن روحها قد خدشت عن طريق جسدها،... لم تكن لها علاقة لصيقة بجسدها، كانت فقط ترى أمام المرآة لمحات خاطفة لأطراف مستدقة نحيلة... وأرداف ضامرة... كانت**[2] **مكوثها تحت (الدوش) سريعًا وخاطفًا بالقدر الذي يجعلها تفرك جسدها وشعرها بقوة... وظل جسدها بعيدًا قصيًّا عنها لم تعرفه، مغارة سحرية سيلتقط أحدهم يدها، ومن ثم يجوس بها بين أركانه وزواياه ويدلها على هضابه وتضاريسه...**"[3] لقد كان جسد البطلة غائبًا عن وعيها واهتمامها قبل الارتباط الزوجيّ، ثم انتقل من بؤرة الغياب إلى بؤرة الحضور والاهتمام بعد الزواج، وانتهى هذا الارتباط سريعًا بالطلاق بسبب الجسد أيضًا. لنقرأ هذا المقطع: " **بدأت (د. الجوهرة) تتأمل أجساد النساء وخطواتهن وتفاصيل أجسادهن من بعد زواجها الأول، زوجها كان شديد الكلف بالجسد إلى الدرجة التي جعلتها تشعر كأنها شخص**

(١) ٨.

(٢) كذا، والصواب: كان. تقع الكاتبة في نصوصها أحيانًا في بعض الهفوات اللُغويّة والأُسلوبيّة.

(٣) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١٢.

كان في غيبوبة عميقة ومن ثم استيقظ فجأة ليجد كل العالم حوله يثرثر ويهجس بدقة الخصر... لكنها كانت في النهاية تقول لنفسها: ليس ذنبي أنني لم أندرج في القالب الذي أعده لأحلامه..."[1] إن سبب تحوّل جسد (د. الجوهرة) في وعيها من دائرة الغياب إلى دائرة الحضور كان وجود الرجل.

ومن خلال الوعي الجسديّ عند المرأة، يمكن أن نتناول دلالة الجسد في المنتج السرديّ النسائيّ من خلال الآتي:

١. الجسد الأُنثويّ/ الباعث على القلق:

نظرًا لأن منظومة القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة ترتبط بالأُنوثة، وبالجسد على وجه الدقة، فقد عانت الأُنثى من القلق والخوف من جسدها، وامتدّ الأذى منه ليصيب المحيطين بها من والديها ومجتمعها. ويأتي شعور الخوف والقلق من منابع عدة، منها:

أ. الخوف من الفضيحة والعار:

إن قيمة الشرف من أهمّ القيم الأخلاقيّة التي يحافظ عليها المجتمع، في الوقت الذي يحمّل الأُنثى المسؤوليّة الكُبرى للحفاظ على شرف الأُسرة منذ ولادتها. ولما لهذه القيمة من أهمية، فقد تخوّف النظام الأبويّ من الخرق الأُنثويّ لمنظومة القيم، والوقوع في العار والفضيحة. متحوّلًا بذلك جسد الأُنثى إلى مركز خوف، ومثار قلق عند الأُسرة.

وارتباط هذه القيم والمخاوف بالجسد الأُنثويّ يسبّب للمرأة تأزّمًا في علاقتها بجسدها، الذي هو جزءٌ من هُويّتها وكينونتها الأُنثويّة. ويأتي مفهوم (العذريّة)

(١) م. ن، ١٠.

بوصفه هاجسًا جسديًّا للمرأة في مقدّمة المفاهيم المتناولة في السرد، متجاوزًا في تصويره مرحلة القلق إلى مرحلة الانتحار أو الموت. مما يجعلنا نطرح تساؤلًا مُفاده: ماذا تعني العذريّة عند أُنثى السّرد؟ وتختلف الإجابات المستقاة من النصوص المدروسة. فعلى الرغم من حساسيّة النظرة إلى العذريّة في العرف الاجتماعي، نرى أنّ أُنثى السّرد لا تبالي بهذا الأمر أحيانًا، كما هي بطلة رواية "الآخرون"، التي تقول، حول عمليّة الختان:

"عذريتي التي لم تعنِ لي شيئًا من قبل، ليس منذ جاءت امرأة ما إلى دارنا [تصف عملية الختان] ... فهمت حينذاك أنه بلا معنى كل ما كانت تقوله أمي عن الحشمة وستر الجسد وخصوصية أعضائه. كانت تنبّهني: " لا تتركي أحدًا يضع يده عليك!"، حتى يديّ[1] لم أكن أضعها[2] على جسدي... لم آبه بعذريتي في ظل عبثي المحموم والطائش... والآن، في أول الأمر مع عمر كنت أريد أن أقول له: "خذها! أنا لا أريدها، خذها!"..."[3].

وفي رواية " البحريات"، تتحسّر البطلة على حال بنات (أبي دحيم) وعذريّتهن الأزليّة، كما وصفتها في قولها: **" مع الوقت أصبحن أكثر جسارة، فأخذن يقتربن من البيوت ويتسلقن الجدران... يتأملن الأجساد الملتصقة بفعل الحب ويتنهدن عذريتهن الأزلية..."** [4]. وقد تتقاطع العذريّة مع الاغتصاب، الذي ربما تقع الأُنثى فيه، ضحيّة شهوةٍ غير مسؤولة من الرجل، تعاني منها المرأة، وتتحمّل مسؤوليّتها لوحدها. والمرأة في كل الأحوال تتلقّى العقاب والتعنيف جرّاء تساهلها في الحفاظ على سمعتها وسمعة أهلها. كما لاقت (مها) لدى انكشاف أمر علاقتها بـ(عبد الله)، حيث واجهت الضرب، والسجن في المنزل، وعدم السماح لها بالخروج للعمل، ثم

(١) كذا، والصواب: يداي.

(٢) كذا، والصواب: أضعهما.

(٣) صبا الحرز، ***الآخرون***، ٢٨٤ – ٢٨٥.

(٤) أميمة الخميس، ***البحريات***، ١٨ – ١٩.

تزويجها إجبارًا. وانتهى بها الحال إلى المرض النفسيّ المستعصي. والأمر يتكرر لدى (أحلام) في رواية "أنثى العنكبوت"، حيث واجهت في علاقتها بـ(سعد) الضرب المبرح، والزواج الجبريّ برجل سبعينيّ، انتهت حياتها معه بضربها إياه حتى الموت.

وتلك حالات تتردّد كثيرًا في السرد النسائيّ في المملكة. ففي قصّة قصيرة بعنوان "بقايا امرأة" لـ(قماشة العليّان)، تتعرّض البطلة إلى فعل اغتصاب من صديق شقيقها قبيل زواجها. وفي محاولةٍ لطمس هذه الحقيقة المُؤلمة، أقدمتْ على الانتحار لتواري فعلة أخيها الشنيعة، الذي تعاون مع صديقه على اغتصابها، وما جرى لها، متمنّية الموت، لكنها لم تمت، فقد أنقذتها أمها بعد أن تحوّلت لبقايا امرأة مشوّهة[١]! فكأنها بذلك تعاقب نفسها بتشويه جسدها وروحها معًا؛ خوفًا من الفضيحة الاجتماعيّة.

وثمّة حالات اغتصاب تعرّضت لها المرأة المملوكة (الجارية) في النصوص المدروسة، كما في رواية "هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)، ورواية "وجهة البوصلة" لـ(نورة الغامدي)[٢]. إذ يأتي تصوير هذه الحالات في فترة زمنية قديمة كان نظام الرق والعبوديّة معمولًا به في المملكة لكلا الجنسين. إلّا أن المرأة كانت الأكثر تضررًا في هذا النظام؛ حيث لا قانون حماية يكفل لها حياة اجتماعيّة كريمة. فشخصية (عموشة)، في رواية " هند والعسكر"[٣]، على سبيل المثال، تمثّل أنموذجًا للمرأة المملوكة التي تعرّضت لاعتداء جنسيّ من قِبَل أحد أقاربها[٤]. وقد لزمت (عموشة) الصمت إزاء هذا الاعتداء؛ خوفًا من الفضيحة.

(١) انظر: قماشة العليان، ***الزوجة العذراء***، (الدمام، دار الكفاح للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧)، ١٦٣.

(٢) انظر: نورة الغامدي، ***وجهة البوصلة***، ١٥٦ – ١٥٧.

(٣) أفردت الكاتبة للحديث عن شخصية (عموشة) عشر صفحات ، ١١ – ٢٢.

(٤) انظر: بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ١٥ – ١٦.

على أنه يطالعنا مفهوم مغاير للعذريّة المتعارف عليها، يبدو لدى المثقّفة أشدّ خطورة وفتكًا بهُويّتها. إنها عذرية تتّصل بفكر المرأة وقلبها وروحها. وهو ما تقدمه بطلة رواية "حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل) بعد تجربة زواج فاشلة، كانت ترى جسدها مع زوجها "أرضًا مغتصبة"؛ لأنها لم تَكُنّ له مشاعر حب. فتبدي وجهة نظرها حول العذريّة في قولها: "... **عذرية المرأة ليس**[1] **في جسدها الذي قد يحكم عليه ويغتصب بشهادة شاهدين ومأذون وحبر وورق..!! إنما عذرية المرأة في قلبها وروحها وفكرها.. إن لم يلمسها الرجل فالمرأة ما زالت بكرًا..!!!! "**[2].

ب. قلق مرحلة البلوغ:

تحمل مرحلة البلوغ الكثير من التغيّرات الجسديّة والنفسيّة التي تجعل الأُنثى في موقف ألمٍ، وخوفٍ، وقلقٍ، وارتباك. وتزيد المعاناة لتكتّم الفتاة وجهلها من جهة، ووصاية الأُم عليها من جهة أُخرى. وتوحي نصوص المرأة السرديّة، التي عَرَضت لهذه المرحلة، بدلالاتٍ سلبيّة أُخرى متعدّدة، تشترك بدورها في تشكيل أزمة الهُويّة الأُنثويّة ذات البُعد الجسديّ.

والجدول الآتي يوضّح مظاهر البلوغ الأُنثويّ، ودلالاته، وبعض شواهده في النصوص السرديّة:

مظاهر البلوغ	الدلالة	الشاهد
الدورة الشهريّة	البلوغ = الصمت البلوغ = الفضيحة	" فجأة، في يومٍ صيفيٍ ثقيل شعرتُ أني أسيل، وذعرت في الحمام. كل ما تعلمته بشأن الدم

(١) كذا، والصواب: ليست.

(٢) انتصار العقيل، ***حب على الهوا***، ٤٦.

		هو حالة التكتم... كانت علاقتي بأمي لا تتحمل فضحًا مثل هذا..." [١]
نهود الصدر	البلوغ = الخجل البلوغ = الحذر البلوغ = الخطيئة البلوغ = الخزي	" لبستْ صدرية لأول مرة بعد أن دستها لها أمها بخجل وحذر وقالت لها: يجب أن ترتدينها[٢] فصدرك بات يهتز بصورة واضحة. وقتها شلّها الخجل لثوان... فنبرة أمها كانت تحمل توبيخًا مبطنًا على ذنب لا تعلمه ولم تقترفه، وأحست... بالخزي..."[٣]
نهود الصدر	البلوغ = القيود البلوغ = العزلة البلوغ = الإقصاء	" نبت صدري الصغير، فصار اللعب ممنوعًا عليّ في الحارة، صرت أجلس في حديقة بيتنا الصغيرة لوحدي، في حين ينتشر إخوتي في الحارة."[٤]
نمو الجسد، وتغيّر هيئته الخارجيّة.	البلوغ = القلق من الجسد. البلوغ = وصاية الأم.	" صوت أمي يخترق مسامعي... "فاطمة ادخلي البيت، لا تدعي أحدًا يرى ساقيك، أصبحت شابة، دلفت إلى عالم الأنوثة..." [٥]

(١) صبا الحرز، ***الآخرون***، ١٤٢.

(٢) كذا، والصواب: أن ترتديها.

(٣) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١٢.

(٤) بدرية البشر، ٤١.

(٥) زينب حفني، ***نساء عند خط الاستواء***، ١١.

نهود الصدر، والقدرة على الإنجاب.	البلوغ = وصاية الجدّة. البلوغ = الصّراع حول مرحلة الفتاة الجسديّة.	" فهي تصرخ بإحدى الفتيات التي بدأ يستدير ثديها بالتراجع، وتغطية رأسها حتى لا يراها الرجال، وكذلك حين تصيح أمها بأنها مازالت صغيرة.. تتمتم بغضب ليست صغيرة (لو أعرست على رجال حملت). "[1]

ومن خلال قراءة تحليليّة لدلالات البلوغ عند الأُنثى كما جاءت في الجدول السابق، يتضح أن ثمّة آلامًا نفسيّة واجتماعيّة تعاني منها المرأة في مرحلة بلوغها، ولعل ذلك ممّا يحرّض الجسد الأُنثويّ على النزوع نحو الفكاك من قيوده، ويجعله في توق إلى التحرّر من كبته في بعض الحالات، أو شغف باستكشاف المحظور وسبر أغوار الجسد بعد جهل وغياب، في حالات أُخرى. وفي كلتا الوجهتين قد تنطلق الفتاة في اتجاهات عاطفيّة، تتّسم في بعضها بانحرافات نفسيّة وجسديّة، تتنافى مع تعاليم الدين الحنيف، وقيم المجتمع الإنسانيّ السَّويّ.

ج. القيمة الجماليّة للجسد:

قد تخشى المرأة من قلّة القَدْر الجماليّ الخارجيّ، وخاصّة فيما يتعلّق بملامح الوجه، ورشاقة القوام. كما قد تجد نفسها بسبب هذا منبوذة في مجتمعها، قليلة الفرص في الزواج، مُحدِثًا ذلك تأزّمًا لها على المستوى النفسيّ والاجتماعيّ. وهي الحالة التي عاشتها (سارة)، إحدى شخصيات القصّة القصيرة المعنونة بـ"الزوجة العذراء" لـ(قماشة العليّان).

(١) أميمة الخميس، ***البحريات***، ٤٦.

فقد كان حظّها من الجمال الخارجيّ ضئيلًا مقارنة بشقيقتها (مريم)، صاحبة القامة الفارعة، والشعر الأسود الحريريّ، والعينين السوداوين الواسعتين، والفم الجميل[١]. ولذا حظيت باهتمام والدتها، وتباهي والدها. وذلك ما أدّى إلى زرع الغيرة في قلب (سارة)، بل وصل بها إلى حد كراهية أختها. وعندما سنحت لها فرصة الزواج دُهشت وتساءلت: " **أنا القبيحة هناك من يرغب في أن يتزوجني**..."؟[٢] لكنّ مأساتها الإضافيّة تمثّلت في زوجها (سعيد) الذي لم يخبرها أحدٌ عن مدى قبحه، فهي كما تراه أقبح منها، "**بل أقبح رجل في العالم!!!**"[٣]، ليس ذلك فحسب، بل اكتشفت أنّه خُنثى، وانتهت علاقتها معه بالانفصال[٤].وتُنبئ صورة الأُنثى قليلة الحظ من الجمال- بحسب مقاييسه الاجتماعيّة- عن حياة مستقبليّة تعيسة سوف تواجهها. ولذلك قد تسعى تلك المرأة إلى تعزيز علاقتها بالرجل، ولو جسديًّا، محاولةً تعويض شعورها بالنقص بالحفاظ على وجوده في حياتها. وتُجسّد هذه المساعي تبعيّة المرأة الاجتماعيّة، وقلقها من ابتعاد الرجل، خشية حياة تخلو منه! إنها المشاعر التي تمثّلها (هيفاء)، في قصة قصيرة بعنوان " فتاة الـ(كما يجب) " لـ(أميمة الخميس). فبعد عودتها من رحلة (شهر العسل) صارت تشعر بتغيّر زوجها، وخروجه المتكرر مع أصحابه، وتركه لها في المنزل، دون الاهتمام بوجودها، فإذا هي

(١) انظر: قماشة العليان، ***الزوجة العذراء***، ١٢.

(٢) م. ن، ١٤.

(٣) م. ن، ١٥.

(٤) انظر: م. ن، ٤٣.

تتّجه إلى الجسد، بوصفه وسيلة جذبٍ، فتغيّر من قَصَّة شعرها ولونه، وهندامها [1]؛ لعل الرجل يعود إلى أحضانها.

إلّا أن جمال الجسد الأُنثويّ ليس هو المنقذ الدائم للمرأة، أو سبيلها نحو استقرار حياتها الأُسريّة والاجتماعيّة، واستقلال هويّتها، كما تعتقد. فـ(نورة) بطلة رواية "بيت الطاعة" – على سبيل المثال– لم يزدها جمالها إلاّ تحسّرًا؛ فقد عانت من شكوك زوجها وإقصائه، حتى انتهت بها الحال إلى تعرّضها لتعنيفه وضربه، ومن ثمّ الانفصال عنه. وفي هذا النموذج وغيره من الشخصيات الأُنثويّة – اللاتي يكون مصيرهنّ إلى الطلاق أو الحياة الاجتماعيّة التعيسة والنفسيّة القاسية على الرغم مما يتمتّعن به من جمال خَلقي– مؤشّر واضح إلى تبرئة الشكل الخارجيّ من علاقته بأزمة الهُويّة الأنثويّة. الأمر الذي يعني أن اعتقاد المرأة في تحميل الجانب الجمالي تبعة أزماتها هو اعتقاد وهميّ، مردّه إلى الإرث الفكريّ والأدبيّ في تاريخ العرب، القائم على اختزال المرأة في وصف جمالها الأُنثويّ الخارجيّ والمبالغة في الاحتفاء به، مع إهمال جوانب شخصيتها الأُخرى.

على أن بعض الشخصيات الأُنثويّة المثقّفة في المدوّنة السرديّة النسائيّة السعودية كان يحمل رؤيةً مغايرة لِما جرت عليه العادة في النظر إلى الجمال الظاهريّ من المرأة؛ ملتفتة إلى أن الجمال الحقيقيّ هو جمال الروح، والفكر، والثقافة. وهذا ما تركّز عليه بعض الكاتبات، كـ(انتصار العقيل)، و(أمل الفاران)، و(حسنة القرني). غير أنّ المشكلة ظلّت في الشخصيات الرجاليّة التي لا تلتفت إلى جمال المرأة الداخليّ، ولا تحتكم إليه.

(١) انظر: أميمة الخميس، ***الترياق***، ١٥ – ١٦.

٢. الجسد الأُنثويّ/ مصدر الألم:

تعاني الأُنثى آلام جسديّة طبيعيّة لكنها تقضّ مضجعها، وتنفرد بها دون الرجل، كآلام المخاض، والولادة، والدورة الشهريّة. وفي المنجز السرديّ النسائيّ في المملكة، تناولت الكاتبات هذه الآلام بوصفها حالات تتعالق مع الكينونة الأُنثويّة. ويختلف تصوير الألم في الجسد الأُنثويّ ووصف مصادره بحسب رؤية الكاتبة، من جهة، وتحليل الأنساق الاجتماعيّة في تعاملها مع جسد الأُنثى من جهة أُخرى.

أ. المرأة والجنس:

يأتي تصوير الممارسة الجنسيّة في الكتابة السرديّة النسائيّة في اتجّاهين، الأوّل: الجنس داخل مؤسسة الزواج الشرعيّ، والثاني: خارج حدود الزواج. وإذا كانت الممارسة الأخيرة تمثّل ضّياع المرأة اجتماعيًّا، باحثةً عن تعويض أو حرية مزعومة، فإن معاناة المعاشرة الجنسيّة داخل المؤسسة الزوجيّة تبدو هنا الأكثر أهميّة للتحليل. إذ تبدأ معاناة المرأة مع أوّل ليلة، (ليلة الدخلة)، والآلام الجسديّة والنفسيّة المصاحبة. مواجهةً من الرجل العنف، وعدم احترام رغبات الجسد. وقد يزداد الأمر سوءًا عندما تكون المرأة صغيرة السن، وقليلة الخبرة، ولا سيّما أن عملية المعاشرة تتصل بقيم الشرف والعفّة والعذريّة التي تُقلق الرجل والمجتمع الذكوريّ كما تقلق المرأة. وهي الثقافة التي تطالعنا في حكاية (هيلة) أم (هند) في رواية "هند والعسكر" مع زوجها (عبدالمحسن)، حيث تحكي الراوية عن ليلتهما الأُولى: أن زوجها **" ... قبل أن يخرج لصلاة الفجر وهي نائمة، شدّها من وسطها، وجرّها نحوه مثلما فعلوا بخراف ليلة عرسها،... وتركها تنزف دمًا وخرج وكأنه لم يفعل شيئًا..."**[1] إنّه سلوك عنف أقرب للوحشيّة، تسبّب في فزع المرأة وخوفها وألمها. تقول الراوية:

(١) بدرية البشر،، ***هند والعسكر***، ٥٨.

" شعرتْ أنها لا تحب هذا الرجل الذي أفزعها تلك الليلة... بل ظلت تحمل طوال حياتها الشعور ذاته... شيء ما يحرك معدتها ويضغط على قفصها الصدري، بدا في الليلة الأولى خوفًا، لكنه في الليالي التي تلته تحوّل إلى شعور بالتقزز..."[1] وتتكرر مواقف ألم المرأة في ليلة الدخلة في نصوص كثيرة، منها: رواية "حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل)، ورواية "أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان)، ورواية "ذاكرة بلا وشاح" لـ(حسنة القرني). في حين ترفض (خاتم الأُنثى) في رواية " خاتم"، لـ(رجاء عالم)،أن تُساق الأُنثى إلى رجل يذبحها، كما وصفت ذلك الفعل، عندما حضرت حفل زفاف ابنة الجيران. تقول: "**...كانت على يقين من أن بنت الجيران قد سيقت الليلة وتحت أبصار الجميع لمذبح..**" ثم تردف: **" في السر أقسمت خاتم: ألا تمنح لذلك المذبح". انقضى سابع العرس، وحين اجتمعت النسوة في خارجة البيت**[2] **يسترجعن بهجة العرس قاطعتهن خاتم: " لن أدع رجلًا يذبحني على ريكة"**[3] رفضت (خاتم) أن تُشبّه المرأة بالشاة في عملية ذبحها (فض بكارتها)؛ احترامًا لرغبات الجسد، الذي يمثّل جزءًا من الهُويّة الأُنثويّة. وقد أسرّت (خاتم) في نفسها الرفض، لكنها عادت لتبوح بقرارها علنًا وأمام الملأ.

وقد أفسحت بعض النصوص مساحة لتصوير المشهد الحسّي للمعاشرة الزوجيّة، كما جاء في رواية "جاهلية" لـ(ليلى الجهني)، عند الحديث عن (مزنة) إحدى نزيلات الدُّور الاجتماعيّة، حيث تعمل (لين)، التي تقول عنها: **"كانت تتألم. ظننتُ أنها تعرضت لاغتصاب، لكني عرفت أنه زوجها، وأدركتُ من وما الذي كانت تعنيه بقولها: يوجعني."** [4] فـ(مزنة)، ذات الخمسة عشر ربيعًا، تشكو الوجع

(١) م. ن، ٥٩.

(٢) يُقصد به: الفناء الخارجيّ للمنزل.

(٣) رجاء عالم، ***خاتم***، ١٢٥.

(٤) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ٨٢.

لتعامل الرجل معها بوصفها جسدًا لا روحًا. أما (فضّة) بطلة رواية "ذاكرة بلا وشاح" فوصفت ما يقوم به زوجها (جاسر) بقولها: " **ينهشني كالذئب تمامًا.. دون أن يمل أو حتى يكل**"[1]، وكان هذا هو المسبّب الأوّل للألم الجسديّ لدى المرأة؛ لأن الرجل يتصرف بها وكأنها مُلْكَه دون أيّ تقدير لصاحبة الشأن والجسد معًا. لقد غُيّبت المرأة في الاتصال الجسديّ، وكأنّها ليست طَرَفًا فيه، لها رغبات وحاجات. وكردة فعل على هذا التغييب لإرادة المرأة داخل مؤسسة الزواج، أظهرت بعض الكاتبات نماذج من الشخصيات الذكوريّة، تعاني الضعف الجنسيّ؛ في محاولة للانتصار للأُنوثة، وهدم الأُنموذج الذكوريّ. ويأتي تصوير ذلك من خلال حالتين، الأُولى: عجز الرجل الجنسيّ، ونجده – على سبيل المثال – في شخصية (علي) السبعينيّ مع زوجته (أحلام) في رواية "أنثى العنكبوت". أما الحالة الأُخرى، فتظهر في ضعف الرجل أمام إغراء جسد المرأة ومفاتنه. وقد أسهبت الكاتبة السعوديّة في تناول هذا الضعف وعرضه في نصوصها السرديّة، في نوع من التعويض والانتقام[2]. وقد تستدعي الكاتبة في موضوع الإغراء قصة (حواء) و (آدم) وخروجهما من الجنة؛ دلالة على الغواية والشهوة. ففي رواية "وجهة البوصلة" لـ(نورة الغامديّ)، يأتي الحديث عن (حواء) بوصفها أصل الأُنثى، ويمتزج الحديث بالأساطير والمعتقدات ذات الدلالة الجنسيّة الإغوائية[3]. وعن سر انجذاب الرجل للمرأة، توظّف بعض الكاتبات رمز (التفاحة)، الذي يدل هو الآخر على الجذب، والإغراء، والغواية. وقد جاءت هذه الدلالة الرمزيّة لدى الكاتبة (هدى المعجل) بصورة مباشرة في قصتها "فراغ العاطفة"، حيث تقول إحدى شخصياتها مخاطبة أحد باعة العطور:

(١) القرني، حسنة، ***ذاكرة بلا وشاح***، ١٠٠.

(٢) انظر: عدنان حبّ الله، ***التحليل النفسيّ للرجولة والأنوثة***، ٢٣٦.

(٣) انظر: نورة الغامدي، ***وجهة البوصلة***، ٢٤٨.

" لم تعجبني الرائحة.. كانت لرائحة التفاح أقرب.. وافقني الرأي وقال:

– التفاح فاكهة إغراء لذيذة.

قلت: ولكن بسببها طرد آدم وحواء من الجنة!!

– قال: الأرض جذبت التفاحة نحوها ولو لم تغره لم تفعل الأرض ذلك، قالها وهو يطبق منتصف شفته السفلى بأسنانه ثم أردف: [نحن من نمنح الروائح العطرية سحرها ونجذب من نرغب فيه نحونا]..." (١)

في حين تأتي دلالة التفاحة أكثر عمقًا عند (رجاء عالم) في روايتها "خاتم". تقول البطلة في إحدى حواراتها مع (سند):

" ما أهمية ما إذا كنا إناثًا أو ذكورًا؟! أعتقد أن الأهم هو ما وراء الثياب، أنظري(٢) **لقلب هلال تجدينه قطعة من جهنم، أنظري لعينيه لكأنها من جمر حين ينظر إلينا أنا وأنتِ..**

" كلما رآني في الاسطبل يعيد عليّ أن البنت التي تكشف جوهرتها تفسد مثل تفاحة في حر مكة.. كلامه يحرك داخلي شعورًا غريبًا. أتعرف كيف تشعر تفاحة فاسدة؟"

" كلامه مثل حجارة جبل هندي تفلج الرأس..."

" أليس عقابًا غريبًا: أن أفسد مثل تفاحة؟"(٣).

فدلالة التفاحة الفاسدة في النص مرادفة لدلالة ضياع الأُنوثة المتمثّلة في الجسد، وهو أغلى ما تملك الأُنثى في نظر المجتمع.

(١) هدى المعجل، ***التابو***، ٥٣.

(٢) كذا، والصواب: انظري، وقد تكررت في النص المقتبس مرتين.

(٣) رجاء عالم، خاتم ، ٥٦ – ٥٧.

ب. الأُنثى والخُصوبة:

يمتزج شعور الأُمومة الفطريّ بأزمة الهُويّة الأُنثويّة لدى المرأة عندما تحمل؛ لأنها تواجه رغبة الزوج في المولود الذكر، ورغبته عن الأُنثى، ومن ثم تحميلها وزر إنجاب ما لا يرغب فيه. وإزاء هذه الاشتراطات الجاهليّة تقع المرأة بين خيارين، أحلاهما مرّ: تأخير الحمل، مع ما في ذلك من تشكيك في خصوبتها، أو تحمّل تبعات إنجاب الإناث. ففي قصة قصيرة بعنوان "ألف.. ياء.. امرأة!" لـ(هيام المفلح)، تعيش البطلة تحت تهديد الزوج الشديد لها بالزواج من أُخرى إذا تأخّر حملها. تقول:

" ابتلعت عناقيد دمعي.. حبة.. حبة!

غربل صدري برصاصات كلماته القاتلة.. وفتت أنوثتي في رحى إنذاراته:

– "إذا لم تحملي هذا الشهر.. سأتزوج!"

وإلى نهاية الشهر..بقيت ساجدة متوسلة بين يدي الإله..ومطأطئة بين يدي زوجي.تنزف روحي دمًا لا مرئيًا، كلّما عاد من زيارة أمه، منتفخًا، مثقَلًا، بالمزيد من رصاصاته الحمراء..حتى " ثبتت الرؤيا "!".[1]

ويتسبّب الزواج من أُخرى، لتأخّر المرأة في الحمل، في أذاها على المستوى النفسيّ والاجتماعيّ معًا، ولذلك تخشاه كثيرًا. ويسعى الزوج عادة إلى ابتزاز المرأة من خلال هذا التهديد، وهو ما يجعلها تعيش حالة أقرب إلى الموت البطيء. ولغة القصّة تشي بهذه الحالة، حيث نجد كلمات كـ(رصاصات، القاتلة، فتّت، رحى، إنذاراته، متوسلة، مطأطئة، تنزف، دمًا، رصاصاته الحمراء). ولم يكن المنقذ من هذه الحالة إلا الحمل: "ثبتت الرؤيا"! وبذلك تمثّل قضية الإنجاب أحد جوانب أزمة

(١) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ١٤.

الأُنثى الجسديّة، التي يستثيرُها الرجل والمجتمع في حياة المرأة. فـ" **الأنثى للمتعة والإنجاب**"، كما عبّر بعضهنّ[١] .

وفي رواية " ذاكرة بلا وشاح"، نجد (فضّة)، بطلة الرواية، تعاني من رغبة الزوج في إنجاب ذَكَر، فتقوده هذه الرغبة إلى المعاشرة المرهقة. تقول: " **ومرت الشهور وانقضى الحمل وأنجبت طفلتين توأمتين؟ سريعًا ما كرههما جاسر، فهو لم يرد إلا الذكور، وكثيرًا ما كان يتضجر من بكائهما وكأنهما عار لابد من مداراته، وكأني أنا التي أمامه لست بأنثى، إنه اعتراف صريح منه بتضاؤلي أمام رجولته، وأنا وبنات جنسي مما أشعل في نفسي نار الغضب منه وأشعل في نفسه نشوة الذكورة العارمة، فما زاده هذا الأمر إلا شغفاً في حرثي وكأني برحمين مختلفين أحدهما ينجب الإناث والآخر للذكور!!** "[٢]. ولم يبالِ الزوج بآلام زوجته النفسيّة والجسديّة، وكأنّ ما يقوم به حرثُ أرضٍ، كما عبّرت البطلة.

ويعرض مُنْتج الكاتبة السرديّ في المملكة – في مواضع كثيرة – مشاهد تأزّم المرأة من كل ما له صلة بالإنجاب، في جميع مراحله وصوره. فثمّة مشاهد تعكس ترقّب الحمل[٣]، أو خوف المرأة منه[٤]، ومشاهد أُخرى لآلام الحمل والوحام[٥]، ومشاهد تصوّر أثر الحمل والولادة على جسد الأُنثى، من صحته الداخليّة إلى شكله الخارجيّ[٦]، وأُخرى تتناول الكآبة التي تصيب المرأة بعد الولادة[٧]، ثم ما يتبع ذلك كلّه من قلق الأُم على أولادها وخوفها عليهم[٨]. أمّا عن عمليّة المخاض

(١) انظر: تركية العمري، ***احتراقات أنثى***، ٩٨.

(٢) حسنة القرني، ***ذاكرة بلا وشاح***، ٩٨ .

(٣) انظر: أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٢٣٧.

(٤) انظر: تركية العمري، ١٠٤.

(٥) انظر: أميمة الخميس، ***الترياق***، ٨٠، ٨٤.

(٦) انظر: نوال الجبر، ***عذراء نورانية***، *(الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨)*، ٤٥.

(٧) انظر: بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ٤٩.

(٨) انظر: هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٦٤.

والـولادة – بوصـفها أبـرز معانـاة المـرأة الجسـديّة، الـتي تقـترب بهـا في كثـيرٍ مـن الأحيـان إلى حـدّ المـوت، ومـا يتصـل بـذلك مـن الأمـراض النسـائيّة – فكـان لهـا نصـيب مـن التنـاول في السـرد النسـائيّ، كمـا في وصـف ولادة (خـاتم) في روايـة "خـاتم" لـ(رجـاء عـالم)[1]، وولادة (وسميّـة) لابنهـا (نـادر) في روايـة " روحهـا الموشـومة بـه" لـ(أمـل الفـاران)[2]، وولادة (بهيجـة) لابنهـا البكـر (محمـد) في روايـة " البحريـات" لـ(أميمـة الخمـيس)[3]. وجميعهـا مشـاهد لا تخلـو مـن معانـاة المـرأة في وضـع جنينهـا، معانـاة تقـترب مـن خـروج الـروح مـن الجسـد. علـى أنّ أشـدَّ هـذه المشـاهد كانـت وفـاة (فضّـة) في روايـة "وجهـة البوصـلة" لـ(نورة الغامـدي)؛ وذلـك لتعسّـر الـولادة. وقـد جـاء الحـديث عـن وفـاة (فضّـة) وهـي تلـد مفصّـلًا في أكثـر مـن موضـع في الروايـة[4]، بـل جـاء المـوت في حكايتها مضاعفًا بموتها، وموت جنينها[5].

٣. الجسد الأُنثويّ مُتنفّسًا:

اتّخـذت الكاتبـة السـعودية مـن الجسـد متنفّسًـا لآلامهـا ومعاناتهـا، إذ تبـوح مـن خلالـه بمـا يعـتلج في دواخلهـا مـن ألم نفسـيّ مكنـون. ويـأتي المظهـر التعبـيريّ الأبـرز للتنفـيس عـبر مظهـر حركـة الجسـد، ورقصـاته المتناغمـة مـع اللحـن، والطـرب، والغنـاء. وتتعـدّد دلالـة الـرقص في النصـوص المدروسـة؛ فقـد يجـيء تحريـرًا للـروح والجسـد، أو دالًا علـى الطاقـة الجسـديّة، معبّـرًا عـن رغبـة في التفريـغ النفسـيّ، أو عـن حجـم الألم الـذي

(١) انظر: ٢٢.

(٢) انظر: ٢٠٠.

(٣) انظر: ٣٩ – ٤٠.

(٤) انظر: ٣٨، ٤٢، ٥٦ – ٥٩.

(٥) انظر: ٤٢.

تكنّه أُنثى السرد في داخلها. والشواهد النصّية الآتية تُبين دلالات الرقص الرمزيّة، التي ساقتها الكاتبات في نصوصهنّ:

١. "**والله بجد يا كريمان أتمنى أن أكون راقصة في فرقة شعبية، ... تلف وتدور وترفرف كفراشة، وتبذل روحها بين يدي اللحن فوق المسرح، وتعلو وتهبط، وتتمايل، وتدع الحركات تحكي بدلًا من صمت النساء الأزلي.**" [١] فالرقص هنا يُشير إلى الرغبة في التحرّر من قيود النفس، ومن ثمّ الشعور بالخفّة والانطلاق كالفراشة.

٢. "**النساء يستعدن لوعاتهن الغامضة عندما يرقصن. رقصات خجلى بمنأى عن الرجال، تتثنى بها النساء... تذكر أمها عندما رقصت في عرس خالها... خجلى مستعجلة وكأنها ترتكب إثمًا...**" .[٢] فيرتبط الرقص دلاليًّا بالذاكرة، كأنّ المرأة عندما ترقص تستجلب أمرًا، وهو في الغالب أمر سلبيّ كاللوعة أو الإثم. كما يعبّر عن خجل الأُنثى، في دلالة عكسيّة مُضادّة لفعل الرقص، وبخاصّة العلنيّ منه.

٣. "**رقصتُ. تمنيت ألا تنتهي وصلة الدف تلك، وألا أكف عن الرقص، ولا ينتهي الليل. تمنيت أن أفنى، أتلاشى تمامًا... لا أريد الرجوع لبشريتي، لجسدي المرئي، وسطوع روحي من منافذ الجسد... لا أريد أن يقبض عليّ أحد. كان رقصي شبيهًا بخلاص اللذة، شيئًا لا تتمنى أبدًا أن تصحو بعده. كان غيابًا تامًا وسافرًا. ثم سرت موسيقى مختلفة، وأحاطت بي ضي، كسرت جناحي وأعادتني إلى الأرض الهلامية، واشتهيت أن أبكي، أبكي ولا أتوقف.**"[٣] وفي هذا المقطع يتصل الرقص بأعلى مستويات التحرّر، تحرّر الروح؛ لحجم أزمة الذات التي تعاني منها الشخصية، مشتهيةً بعد التوقُّف أن تبكي؛ لما في البكاء من تطهير روحيّ.

---

(١)أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٣٣.

(٢) م. ن، ٢٤٦.

(٣)صبا الحرز، ***الآخرون***، ١٤٠.

٤. "**حمى الرقص تمدها بطاقة سحرية، تستسلم لغريزة الرقص البدائية فيها، ترقص، قدماها تعرفان خطوهما غريزيًّا، ورأسها المرفوع يسبح في نشوة من الغيم، ويدها الممتدة بأصابعها النحيلة تقطف من نجوم السماء ما شابه اسمه، تستسلم لهذه النشوة، دون أن تعبأ بالوقت**"[١] وكأن الرقص يمدّ الأُنثى بالطاقة النفسيّة بعد نضوبها، لمواصلة حياتها التي تتطلب منها البذل والعطاء.

٥. "**لكن وحدهن السيدات الكبيرات كنّ يعلمن أن خلف هذا الرقص روحًا مذبوحة بالألم.**"[٢] ويأتي الرقص في هذا النص تعبيرًا عن الألم النفسيّ الذي تعاني منه الأُنثى، وتُنفِّس عنه بلغة الجسد (الرقص).

* * *

(١) بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ١١٣.

(٢) أميمة الخميس، ***البحريات***، ٢٥٨.

خامسًا – الأبعاد الثقافيّة:

تطرّقت المدوّنة السرديّة النسائيّة إلى الأُنثى المثقّفة في سياق تناولها لأزمة الهُويّة الأُنثويّة؛ محاولة إبراز صوت المثقّفة مسموعًا إلى جوار صوت الأُنثى التقليديّ المستلب.

وقبل البدء في هذا المبحث حول أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة الثقافيّة، نقف على تعريف (المثقّف). وتتعدّد التعريفات لمفهوم المثقّف ودوره في المجتمع، ما بين وصفه بالمشتغل في الأعمال التربويّة والأخلاقيّة، وبين وصفه بصانع الأفكار والأيديولوجيّات[1]. ومن خلال هذه الرؤية الشموليّة ورؤى أُخرى، يمكن القول إن المثقّف: هو كل صاحب منجز إبداعيّ، أو علميّ، والإنسان ذو الرؤية، السائر على نهج نهضوي، مضطلعًا بدورٍ اجتماعيٍّ تغييريٍّ. ومن هنا نعرف ما لدوره من أهميّة في نمو المجتمعات وتطوّرها؛ من حيث هو وليد التحوّلات المجتمعيّة النامية ورائدها[2].

وفي ضوء ما تقدّم، يمكن تحديد شخصية المثقّفة في النص السرديّ المدروس، وأبرز سماتها، وأزمة هُويّتها. وهنا أسئلة حول تمرّد الأُنثى المثقّفة، وما يثيره عن موضوعة الأزمة والأُنوثة، تمكن صياغتها على النحو الآتي:

ما التصنيفات التي قدّمتها نصوص المرأة السرديّة للشخصيات المثقّفة؟

هل استطاعت الأُنثى المثقّفة المواجهة لتحقيق رغبتها في التغيير الاجتماعيّ؟

وهل حققت رغبتها؟

---

(١) انظر: عمار بلحسن، ***الأدب والأيديولوجية***، (الدار البيضاء:، ج. ج. تانسيفت، ط١، ١٩٩١)، ٢٩.

(٢) انظر: ماجد السادة، ***المثقف والمجتمع: من القطيعة إلى التواصل***، (الكويت، منتدى الكلمة، ط١، ١٩٩٥)،٥٢.

إنها تساؤلات تأتي الإجابة عنها من الأهميّة المنهجيّة في هذه الدراسة بمكان.

لقد تنوّعت الشخصيات الأُنثويّة المثقّفة في منجزاتها، واتجاهاتها الفكريّة والاجتماعيّة. ويمكن أن نجمل هذه الشخصيات في أنماط ثلاثة، هي: المثقّفة ذات المنجز الإبداعيّ، والمثقّفة ذات المنجز العلميّ، والمثقّفة صاحبة الرؤية الناقدة، والرغبة في التغيير الاجتماعيّ. وربما تجتمع كل هذه الأنماط في شخصيّة واحدة. والجدول الآتي يبيّن ذلك:

النموذج	التصنيف الثقافيّ	نوع المواجهة	المصير(الأزمة)
(فضّة) في رواية "ذاكرة بلا وشاح"	شخصية شاملة: كاتبة، إعلاميّة، أستاذة جامعيّة (لها منجز علميّ)، متمرّدة.	التصدّي لمجتمعها في نظرته للمرأة عامة، والمطلّقة خاصّة. والسعي إلى إكمال تعليمها، ثم الخوض في تجربة التدريس الجامعيّ، والعمل الإعلاميّ، الذي يُعدّ بمنزلة المحظور اجتماعيًّا.	الشعور بالغربة، ثم الانعزال والعيش لوحدها (في منفى مكانيّ)، ثم الانتحار.
(مها) في رواية "سَقَر"	ذات وعي تغييري؛ نتيجة اطّلاعها وتعليمها.	الرفض العلنيّ للنسق الاجتماعيّ، وقيم الأصل والنسب.	الزواج القسريّ، ثم الإصابة بالمرض النفسيّ (الفصام).
(هند) في رواية "هند والعسكر"	كاتبة مقالة، ومتمرّدة على النسق السائد.	نقد النسق الاجتماعيّ، ورفضه في تقديم الذكور على الإناث، والانغلاق، والتسلّط.	الكتابة خفيةً، ثم الهرب إلى خارج الوطن.
(د. الجوهرة) في رواية" الوارفة "	صاحبة منجز علميّ (طبّ).	رفض الاستلاب، والإقصاء المجتمعيّ للمرأة.	السفر إلى الخارج، ثم الرجوع إلى المجتمع نفسه.
بطلة رواية " حب على الهوا "	إعلاميّة، ومتمرّدة على النسق السائد.	نقد النسق الاجتماعيّ، ومخالفة الواقع في نمط الحياة.	العيش خارج الوطن، والشعور بغربة نفسيّة، واحتياج عاطفيّ.

(وسميّة) في رواية "روحها الموشومة به"	كاتبة مقال، ومتمرّدة واعية؛ نتيجة اطّلاعها وتعلّمها.	رفض السلطة الذكوريّة، والنظرة الدونيّة للمرأة، والتمسّك بالمنجز الذاتيّ.	الاستسلام للمجتمع في ظل تفكّك العلاقات، والاضطراب النفسيّ المتطلب للعلاج.
(لين) في رواية "جاهليّة"	متمرّدة على النسق السائد.	رفض النسق الاجتماعيّ، والسلطة، والنظرة الدونيّة لجنس النساء، وقيم الأصل والنسب.	الاستسلام لسلطة المجتمع، والسلطة الذكوريّة، وضياع الحلم.
بطلة قصّة "الكتابة بحروف مسروقة"	صاحبة منجز إبداعيّ (كتابة قصصيّة).	بدون مواجهة، بل الاستسلام، والخضوع لسلطة (الزوج).	التحسّر على موهبتها، والتحايل على الزوج من أجل الكتابة.

ونستنتج من خلال هذا الجدول ما فيه إجابة عن التساؤلات المطروحة. إذ يوضّح الآتي:

١. إنّ ما نسبته تسعون في المائة من الشخصيات المثقّفة تستطيع الدفاع، والمواجهة، أيّا كان نوع هذه المواجهة، وهدفها.

٢. إنّ هذه المواجهات باءت بالفشل، فلم تستطع أيّ من هذه الشخصيات خرق النسق الاجتماعيّ ومنظومة القيم، أو تخطي السلطات المهيمنة، بالرغم من جدية هذه المحاولات، التي يمكن أن تُعَدّ من إرهاصات حركيّة الأُنثى.

٣. لم تمتلك الشخصيّة الأُنثويّة الرؤية الواضحة التي تمنحها القدرة على تحقيق مبتغاها، سواء أكان اجتماعيًّا، أم إبداعيًّا. فعانت من التخبّط والضياع الاجتماعيّ، والاضطرابات النفسيّة المرضيّة، ممّا قادها إلى الهروب من واقعها، أو انعزالها، أو حتى انتحارها. وبهذا ازدادت أزمة المرأة المثقّفة سوءًا.

ومن خلال شخصيّة المثقّفة كما رُسمت في السرد النسائيّ السعوديّ تبدو الأسباب في أزمة الهُويّة الأُنثويّة متمحورةً في عاملين متداخلين: السُّلطة الاجتماعيّة، والرجل. كما تتخذ هذه الأزمة بعض الملامح المتصلة بالثقافة.

١. الأُنثى المثقّفة والسُّلطة الاجتماعيّة:

تقف السُّلطة الاجتماعيّة عائقًا أمام المثقّفة في طريق انطلاقتها الفكريّة، والاجتماعيّة، والإبداعيّة. وتتكوّن تلك السلطة من مجموعة مكوّنات نسقيّة، من: الأعراف والتقاليد، ومنظومة القيم الأخلاقيّة. والمجتمع يجعل هذه المكوّنات من ثوابته، التي يصعب تجاوزها أو يحظر اختراقها. وقد تناول السرد النسائيّ هذه السلطة بالنقد، ومحاولة التغيير، ثم الخروج عليها. لكنّ الأُنثى المثقّفة لم تستطع إلى ذلك سبيلًا، فاكتفت بالرفض الصوتيّ، والهروب من هذا الواقع الذي أطلقت عليه بطلة (عائشة الحشر) في روايتها: "الجحيم"، و"سَقَر"[١]، في حين رأت (لين) في رواية "جاهلية" أنّ حياة المرأة في مجتمعها بات "عذابًا"[٢].

ويمكن التمثيل على قمعيّة السلطة الاجتماعيّة من خلال رواية "هند والعسكر" لـ (بدرية البشر)[٣]؛ فما يرد فيها هو نموذج يتكرر في النتاج السرديّ النسائيّ عمومًا.

(١) انظر: عائشة الحشر، ***سَقَر***، ٦٥.

(٢) انظر: ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ١١٤.

(٣) سبق الحديث عنها في صفحة ٤٩.

فقد واجهت بطلة الرواية (هند) سلطات اجتماعيّة متعدّدة، نعتتها في عنوانها بـ"العسكر"؛ كناية عن تسلّطها. إذ تبدأ هذه السلطات من المنزل، حيث أمها (هيلة) التي مُورِس ضدها القهر، فنتجت شخصية متسلّطة غير متصالحة مع أُنوثتها، تقلل من مكانة الأُنثى مقابل رفع مكانة الذكر، مما دعاها إلى أن تمارس على (هند) الرقابة والمنع واستلاب الحقوق. لقد كانت سلطة الأُم، المتلبّسة بالسُّلطة الذُّكوريّة، أُولى السلطات الاجتماعيّة التي واجهتها البطلة (هند) في حياتها، ثم جاءت سلطة أخيها (إبراهيم)، وزوجها (منصور). وتأتي بعد هذا سلطة المجتمع، متمثّلةً في المؤسسة الدينيّة، ولا سيّما (هيئة الأمر بالمعروف). فعانت (هند) في ذلك كله من النظرة الدونيّة إلى المرأة، ومن ثقافة (الحريم)، واتباعيّة (القطيع). ثم كانت مصادرة حقّها في الكتابة، ودفاعها المستميت للتمسّك بذلك الحق، مستخدمةً اسمًا مستعارًا، والنشر في العالم الافتراضي (شبكة الإنترنت). ولمّا ضاقت ذرعًا بقيم المجتمع وانغلاقه، قرّرت السفر مع (وليد) إلى خارج الوطن، لتجسّد الهروب من الواقع الاجتماعيّ، بما يحمله من ثقافة قامعة وتسلّط ذكوريّ.

٢. الأُنثى المثقّفة والرجل:

استخدم الرجل سطوته على حياة المرأة المثقّفة وهيمنته عليها، فكان سببًا في تأخّر مشاركتها في المجتمع، واطلاق قدراتها. ودخلت المرأة بذلك في صراعٍ مع الرجل، يصل أحيانًا إلى العنف، وكان ينتهي – في الغالب– لدى المرأة المتزوجة بالانفصال. لذا نجد أنّ الشخصيات المثقّفة في السرد النسائيّ كثيرًا ما كنّ من فئة المطلّقات!

وفي قصة قصيرة بعنوان " الكتابة بحروف مسروقة" لـ(هيام المفلح)، نقف على نموذج هو الأكثر وضوحًا في هذا الباب. وهو نموذج للشخصية المثقّفة ذات المنجز

الإبـداعيّ، الـتي انتهـى حالهـا إلى أن تمـارس الكتابـة خفيـةً، كمـا أشـارت الكاتبـة في عنـوان قصـتها؛ وذلـك بسـبب زوجهـا، الـذي كـان يعزلهـا عـن الفعـل الثقـافي، مـن غـير تعليل. تقول البطلة متسائلة:

" دائمًا كنت أقول: " إن في حياة كل امرأة رجلًا يدفعها إلى....!"
وفي كل مرة تختلف الكلمة التي أتم فيها تلك المقولة..
فحين أرى تصرفات زوجي معي، أشعر أني في حاجة إلى كل عقول العالم كي أفهمه، رغم أنني – من قبل زواجي – كنت كاتبة وصاحبة قلم خصب وواع.
والحقيقة، أنني لا أجد تفسيرًا لممارسته الغريبة معي!
مرة أقول إنها أنانية.. ومرة إذلال.. وفي مرات أخرى تبدو لي غيرة من نوع خاص.. وإلاّ، فلماذا هذا الكره الذي يبديه تجاه حبّي للمطالعة والكتابة؟"[1].

إنّ الشخصية، بوعي منها، تحاول تشخيص مأزقها الثقافيّ، ومعرفة أسباب تصرّف زوجها معها إزاء فعلي القراءة والكتابة. وتذكر في هذا السياق بعض هذه الأسباب دون الجزم بسبب خاص، لكنها تقول بعد ذلك ما يكشف للقارئ عن السبب المتواري في القصة: **" إنه لم يوجه لي مرة كلمة أو عبارة يطلب مني الامتناع عن ممارسة هواياتي هذه، ولكن.. ما يفعله معي أقسى وأدهى! "**[2]. إنه عزل نفسيّ خفيّ، وغير مباشر، يؤدي إلى عزلة المرأة ثقافيًّا. لنقرأ الحوار الآتي بين البطلة المثقّفة وزوجها:

"جلست وزوجي في الصالة..
هو يقرأ الجريدة وأنا على بعد مترين منه أنظر إلى التلفاز..
الطفلتان نامتا بعد العشاء مباشرة.. والهدوء يسبح بحرية في البيت.

(١) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٥٥.
(٢) م. ن، ٥٥.

بين لحظة وأخرى أسترق النظرات إلى زوجي.. كنت أتحرق لقراءة الجريدة.

ترددت كثيرًا.. لأني أعرف سلفًا ما سيحدث.. وفي النهاية قررت المغامرة.

- **هل آتي لأقرأ الجريدة معك؟**

أجاب بامتعاض:

- **تعرفين أنني لا أحبّ أن يشاركني أحد في القراءة.**

لم أيأس:

- **ما رأيك أن تقرأ بصوت عال؟**
- **أحب القراءة الصامتة.**

أشرت بإصرار إلى الجريدة الثانية التي كان يضعها بجانبه:

- **إذاً أعطني هذه الجريدة لأتسلى بها؟**

حدجني بنظرة شزرة وقال:

- **اعملي لي فنجان قهوة!**" [1]

إنّ ممارسة المنع لفعل القراءة، ثم إشغال البطلة بمهامّ المنزل والمطبخ، إمعان من الرجل في عزل المثقّفة، وإبعادها عن المحيط الثقافيّ، بما يحمله من فكرٍ، ومعرفة، ووعي؛ فهذه الاهتمامات الثقافيّة من نصيب الرجل فقط، وكأنّها عملية احتكار للثقافة. لكن جذوة الإبداع عند الشخصية المثقّفة لم تَخْمد بفعل العزلة القَسرية. تقول: " **فجأة.. ثقبت ومضة كالشرر.. تفجرت في خيالي قصة جلية التفاصيل واضحة كالشمس، منذ بدايتها، وحتى نهايتها. اكتملت القصة في رأسي ولم يبق إلا أن أكتبها.**" [2] لقد كانت البطلة تعيش حالة ولادة قصصيّة، وتطورت رغبتها الملحّة تلك في الكتابة، فوصفتها بقولها: "**أحسست وكأن روحي انفصلت عن جسدي لتعيش في عالم القصة التي شرعت أبوابها في خيالي... دمي مراجل**

(١) م. ن، ٥٦.

(٢) م. ن، ٥٨.

تغلي.. وأوصالي تهتز." [1] وبينما بلغت الرغبة في الكتابة مبلغًا لا يمكن تجاهله، كانت البطلة تعلم جيدًا أن زوجها لن يسمح لها، بطريقته غير المباشرة، بذلك؛ فلجأت إلى الحيلة، لأنها في أمسّ الحاجة للاختلاء بنفسها، في مكان بعيد عن رقابة زوجها. وفي الحوار الآتي ما يشير إلى حيلتها:

" نهضت.. واقتحمت غرفة النوم..

فتحت الخزانة.. وبسرعة فائقة، أخرجت منها عدة ملابس مرتبة، ونثرتها فوق بعضها ثم حملتها. وخرجت.

– ما هذا؟

أشار إلى كوم الملابس بين ذراعي.. والاستغراب ينهض في عينيه كشرطي المرور!

ابتسمت:

– تذكرت أن عندي عملًا لم أنهه بعد.. سآخذه إلى غرفة المجلس.

– ولماذا لا تنهيه في غرفة النوم؟

– سريرك مرتب ولا أريد أن أعيث فسادًا فيه.

دلفت إلى الحجرة..

أغلقت بابها ورائي.. ثم رميت الملابس بعيدًا، وأخرجت دفتري الصغير من جيب ثوبي، وبدون استراحات.. تزحلق قلمي فوق بحر الصفحات المتجمد.

شعرت أنني أكتب بحروف مسروقة!

مع آخر كلمة كتبتها، انخفضت حرارتي إلى حدها الطبيعي.. وعاد دمي إلى نزهته الهادئة في جسدي، ورأسي تحرر من حمله الثقيل" [2]

(١) م. ن، ٥٨.

(٢) م. ن، ٥٩ – ٦٠.

وبـذلك حافظـت البطلـة علـى مشـروعها الإبـداعيّ، وإن كـان ذلـك بطريقـة تُشعرها أنها تكتب بحروف مسروقة!

٣. الأُنثى المثقّفة والكتابة:

لقـد كـان فعـل الكتابـة هـو الفعـل الثقـافيّ الأبـرز، الـذي مارسـته شخصـيات الأُنثـى المثقّفـة في النصـوص السـرديّة، بالإضـافة إلى الفـن التشـكيليّ، كمـا في روايـة " بيـت الطاعـة"، والعمـل الإعلامـيّ، كـما في روايـتي " ذاكـرة بـلا وشـاح"، و "حـب علـى الهوا".

ومـن خـلال القـراءة الاسـتقرائيّة والتأويليّـة لفعـل الكتابـة، وعلاقتهـا بالشخصـية المثقّفـة في السرد النسائيّ، يتبيّن أن فعل الكتابة لا يكاد يخرج في دلالته ووظيفته عن الآتي:

أ.الكتابة إثباتًا للذات والوجود:

معانـاة المـرأة في مـرحلتي الطفولـة والمراهقـة، يشـعرها بحاجتهـا للبحـث عـن مـلاذٍ آمـن تجـد فيـه ذاتهـا الـتي اضـطُهدت، والثقـة الـتي اهتـزَّت، فمـا يكـون منهـا إلا أن تلجـأ للكتابـة؛ تسـتقي منهـا أهميّـة وجودهـا وإثبـات ذاتهـا، في مجتمـع لم يـؤمن بقـدرات المـرأة، ومنجزاتهـا في الإبـداع. وذلـك مـا تمثّـل في معانـاة (هنـد) في روايـة "هنـد والعسـكر"، لـ(بدرية البشـر). وقـد جعلـت هنـدُ الكتابـةَ أشـبه بالسـرِّ الخـاصّ بهـا، تتمحـور حولـه ذاتهـا. تقـول: "... **صـنعتُ لـي مغـارة بـاردة وحصـينة، لا يـدخلها أحـد ولا يفـتش بأسـرارها أحـد، محصـنة بشـفرة سـرية، لا يفكهـا إلا أنـا...**"[1] فلقـد كانـت (هنـد) محاصـرة بسـلطاتٍ تـرفض كتابتهـا، ولـمّا كانـت هـذه الكتابـة هـي السـبيل نحـو إحساسـها بـذاتها، ووجودها، كافحت للإبقاء عليها. تقول عنها:

(١) بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ٩٢.

"لا أحد يستطيع سرقتها مني، حتى وهم اليوم يتعاضدون على محاصرة اسمي الذي أشترك معهم فيه، لكنهم لا يعتبرونه حقًا لي، كما هو حق لهم، بل سلسلة تربطني بهم يجب علي ألا أمضي بها بعيدًا. فسلسلة نسبي الطويلة، تشير إليهم، وتحرجهم، وتكدر حياتهم أن يعرف أحد بأمرها معي، واسمي في الصحف ليس إشارة لاسم كاتبة تميزت في سلسلة عائلتها الطويلة بقدرتها على الإبداع، لكنه اسم يفضح هوية واحدة من حريمهم التي خرجت من خدرها، وفضحت أمرها وشخصيتها، وملكيتها تعود إلى حرم العائلة..." [1]

ولذلك كان من التنازلات التي قدّمتها (هند) في سبيل الحفاظ على مقدراتها في الكتابة، الاستعاضة باسمها الصريح اسم (زرقاء اليمامة) المستعار، واللجوء إلى النشر الإلكتروني، بدلًا من النشر الورقي. فواقعها يفرض عليها مداراة الكتابة التي تُعدّ من المرأة سوأةً في حق الأُسرة يجب سترها، وفضيحة المرأة بالكتابة سوف يمس شرف العائلة، الذي لن تفرّط فيه!

وقد تجيء الكتابة إثباتًا للقدرة الإبداعيّة عند الأُنثى. مثال ذلك بطلة القصّة القصيرة المعنونة بـ "الكتابة بحروف مسروقة" لـ(هيام المفلح)[2]، التي تحمل استمراريّتها في الكتابة دلالة على القدرة الإبداعيّة لديها، بالرغم من محاولة الرجل عزلها، أو رفضه للكتابة. إنّ إصرار البطلة وذكاءها قاداها إلى أن تكتب – وهي الكاتبة قبل زواجها – وأن تستمر في كتابتها حتى في تلك الظروف غير الملائمة. وإنْ في الخفاء أو بالحيلة. وتتناقض فكرة الجو الكتابي المحرومة منه بطلة القصة، والحرية غير المتاحة لها في ممارسة الكتابة مع النص المقتبس في بدء القصة، الذي يقول: **" إن زوجتي حين تشعر بانتقالي إلى عالمي الخاص قبل انغماسي في الكتابة..**

(١) م.ن، ١٣٠.

(٢) سبق الحديث عنها في صفحة ١٦١.

فإنها تنسحب إلى خارج المكتب.. يوسف إدريس" [1]. وهي الفكرة التي نادت بها (فرجينيا ولف) في كتابها "غرفة خاصّة بالمرء وحده"[2]. ولكن أنّى يتأتى ذلك للمرأة كما يتأتّى للرجل؟!

ب. الكتابة حرية وانعتاقًا:

وذلك ما كان من ممارسة الكتابة لدى بطلة رواية "الآخرون"، انعتاقًا من شعورها بالاختلاف. فلقد كانت تشعر باختلافها في مجتمعها من خلال انتمائها الطائفيّ، ومثليّتها الجنسيّة، ومرضها، فكانت الكتابة تحريرًا لها من القيود المفروضة عليها من المجتمع. وكان مجالها الأرحب من خلال الكتابة في مواقع إلكترونيّة. تقول: " **لا أريد الكتابة في أمكنة أخرى، هذا مكاني، البقعة الصغيرة من العالم حيث لي وطن، فلم أصادر منها من دون وجه حق...**" [3] وهذه الحرية الكتابيّة قادتها إلى الشعور بنوع من الانتماء والأمن.

ج. الكتابة مقاومةً ودفاعًا:

وقد تكتب المرأة مقاومةً ودفاعًا، كما حدث من (وسميّة) في رواية "روحها الموشومة به"[4]، وذلك في فترة من حياتها تزامنت الكتابة فيها مع طلاقها، وخوضها تجربة العمل. فكانت الكتابة بمنزلة المقاومة النفسيّة لـ(وسميّة) للضغوط الاجتماعيّة التي عانتها بعد الطلاق. كما جعلت من الكتابة فعل مقاومة للرجل المثقّف (نواف) ودفاع عن نفسها، عندما كتبت المقالة التي تستنكر فيها فعله،

(١) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٥٥.

(٢) انظر: رضا الظاهر، ***غرفة فرجينيا وولف***، ٧٢.

(٣) م. ن، ١١٥ – ١١٦.

(٤) سبق الحديث عنها في صفحة ٨٥.

وتكشف زيف العباءة الثقافيّة التي كان يرتديها! فكانت هذه هي الدلالة الأبرز في الرواية من ضمن دلالات أُخرى أقلّ أهميّة.

الفصل الثالث

أزمة الهُويّة الأُنثويّة ومضامين السرد

أوّلًا – حرية التعبير.

ثانيًا – حركية الأُنثى.

ثالثًا – السُّلطة الذُّكوريّة.

رابعًا – صورة الرجل.

خامسًا – المسكوت عنه.

أوّلاً– حرية التعبير:

تناولت كتب التراث الأدبيّ ثنائيّة الصمت والكلام[١]، كما شاعت الأقوال المأثورة والأمثال في الثقافة العربية، التي تحدّد أيّ الأمرين أفضل، الصمت والسكوت، أم الكلام والبوح؟ ومن هذا المنطلق جاءت ثنائيّة الصمت والكلام في النص الأدبي، أو غيرها من المترادفات التي تحمل المعنى المعجمي نفسه كالسكوت، أو السكون، أو الكتمان في معنى الصّمت، وكالبوح، أو الصوت، أو النطق في معنى الكلام. وهي ثنائية تضادية؛ تؤدي وظيفة دلاليّة في الخطاب الأدبي[٢]. وتتعدّد مدلولات الصمت، ووظائفه، فمنه ما يكون عجزًا عن الإبانة والتعبير، ومنه ما هو طاقة كامنة في الكلام، أو موقف يُكْرَه عليه المتكلم، أو يتخيّره بحسب مقتضى الحال[٣].

وفي المدوّنة السردية النسويّة في المملكة، يأتي الصمت ذا دلالات ومظاهر. وكان توظيف الكاتبة له عن وعي ومقصد في أغلب نصوصها. وفي مقابل ذلك، كان البوح والكلام حاضرًا في سرد المرأة بأدوات ومظاهر أُخرى مغايرة. ومما يجعل لقاء الثنائيّة تضاديًّا جدليًّا، الصمت الأُنثويّ في مقابل البوح الذُّكوريّ. على أن البوح الأُنثويّ، في بعض النصوص، قد يأتي بأدواتٍ مختلفة عن البوح الذُّكوريّ. وقد تنتقل أُنثى السرد من مرحلة الصمت إلى مرحلة البوح، بتأثير عوامل تتصل بتغيرات في سير الأحداث، أو وجهة الشخصيات السرديّة. وستأتي معالجة موضوعة

(١) كرسائل الجاحظ الأدبيّة، وتحديدًا الرسالة الخامسة " في تفضيل النطق على الصمت". انظر: أبو عثمان عمرو بن محبوب الجاحظ، ***مجموعة رسائل***، (مصر:، مطبعة التقدم، د. ت)، ١٤٨ – ١٥٤.

(٢) انظر: سيد قطب، عبدالمعطي صالح، عيسى سليم، ***في أدب المرأة***، ١١٤ – ١١٥.

(٣) انظر: عبد الله البهلول، ***الصمت سياسة في القول***، بحث ضمن كتاب: ***كتاب في الصمت***، (صفاقس، جامعة صفاقس، ط١، ٢٠٠٨)، ٨٣.

الصمت والبوح بوصفهما ثنائيّة لا يمكن الفصل بينهما؛ للتعرّف على مسألة حرية التعبير في النتاج السرديّ النسائي، والوقوف على أبعادها وأدواتها، وما تحمله من دلالات ومؤشرات على أزمة الهُويّة الأُنثويّة.

ظهرت موضوعة الصمت في الخطاب السرديّ النسائيّ نتيجة النظرة الدونيّة التي تجدها المرأة من المجتمع الذُكوريّ، بهيمنته وسطوته، وما يصاحب ذلك من مشاعر الانكسار، والتخاذل، والضعف. الأمر الذي جعل من الصمت مرادفًا للإقصاء، والحجب، والتهميش الأُنثويّ. وقد تناولت الكاتبات الصمت في نصوصهنّ لاعتباراتٍ متعددة، وتُعدّ هذه الاعتبارات مجال أسئلة البحث في هذا الموضع. على أن تمظهرات الصمت في الرواية هي ما يمكن أن يحمل دلالته في هذا السياق، أمّا في القصة القصيرة، فإن الصمت- بالنظر إلى طبيعة القصّة القصيرة التكثيفية- يأتي أكثر منه في الرواية. لذلك ستعالج الباحثة موضوعة الصمت في هذين المستويين السرديين، بادئة بالرواية.

ففي رواية " روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران)، نجد البطلة (وسميّة) في موقف سكون وصمت، خاصةً إزاء حياتها الزوجيّة المتعثرة، ومعاناتها مع زوجٍ يرفض منجزها الذاتي والإبداعي، المتمثّل في العمل وممارسة الكتابة، لمدة تقرب من سبع سنوات. لكن البطلة تحمل في داخلها بوادر حراك وتمرد على واقعها البائس، فما كان منها إلا أن رفضت العودة إلى زوجها، ثم تقدّمت بطلب وظيفة، ونشرت مقالاتها في الصحف. لقد بدأت مشوار حراكها بالكلام والبوح، حيث صرّحت

بكلمة " لا " أول مرّة أمام أهلها[١]، وتكلّمت عن السنوات التي هجرها فيها زوجها[٢]، بعد أن كانت موضوعًا صمتت عنه الرواية.

أمّا الصمت في القصة القصيرة، فيلحظ في النتاج القصصي للكاتبة (ليلى الأحيدب)، فالصّمت لديها يمثّل موضوعًا في نتاجها، إذ يحمل دلالات عدّة تختلف باختلاف الرؤية السرديّة في النص. فبطلة قصة "جسد" تقابل تعنيف زوجها اللفظي والسلوكي بالصّمت، ويدل صمتها على الاستسلام، وقلة الحيلة، ومعرفتها في الوقت نفسه أن الكلام لن يجدي في حلّ أزمتها. تقول عن مشهد صمتها في مقابل مشهد كلام زوجها: " **كانت كلماته تتدافع في غضب شديد.. وأنا صامتة .. ألملم يدي في عباءتي متسائلة لمَ أصمت أمام كلماته!!؟ هل لأني اعتدتها ولم تعد تثير فيّ إلا الصمت المكابر!!؟ أم لأني ناوشتها قبلاً فما ربحتُ إلا مزيدًا من الكلمات والكلمات والكلمات التي تردم غرف القلب.. غرفة غرفة!!** "[٣]. وفي قصة قصيرة أُخرى بعنوان "تميمة"، جعلت الكاتبة من الصّمت معادلًا لقضية الأُنوثة المتأزّمة، من خلال مكابرة البطلة، ونِديّتها مع الرجل، ومحاولتها التمرد على سلطة المجتمع. وهو موقفٌ يعبِّر عن جرأة المرأة، وإن جاء على صورة ضعف صامت كما صوّرته الكاتبة. فالبطلة حين تقيم علاقة مع رجل، تقع في دائرة المراقبة والمساءلة من قبل إخوتها. تقول عن أحد هذه المشاهد:

" أحاول استرداد أنفاسي والتحكم في خطواتي المترنحة أمامهم! حاولت الحديث فوجدت المفردات تتبعثر في سخف معي!!
يبدو موقفي ضعيفًا ودفاعي غير مجدٍ ال ب ت ة !!

(١) انظر: أمل الفاران، ***روحها الموشومة*** به، ٧٥.

(٢) انظر: م. ن، ٩٤.

(٣) ليلى الأحيدب، ***البحث عن يوم سابع***، ١١.

أغلقت عيني فرأيتهم في الظلام ينتظرون عودتي لضوء الأسئلة!!

(...) انحدرت من عيني دمعة ثم تحشرجت في صوتي كل الصور والكلمات والأسئلة... هو اعتقد انه[1] بدأ يمتص مني اعترافًا.. ابتسم وشجعني على الدخول في التفاصيل!!

صَمَتُّ وبدؤوا يتبادرون التفاصيل حولي!!! أوراق وصور.. ورسائل.. وكلها (أنا)!! شعرت أنني عارية فبكيت!!!"[2].

لقد كانت تصف كل ما حولها بالصّمت "كل شيء حولي صامت!!". فالصّمت سيد الموقف في أحداث القصّة، مع ما يمتزج معه من ظلام اللّيل، وشعور الخوف. في حين كان موقف الاستجواب الذُّكوريّ يلازم البطلة. وإذا كان الصّمت الأُنثويّ في النص ذاتيًّا لدى البطلة، فإن الصّمت في أحد مواقف الاستجواب الأُخرى جاء بناءً على طلب ذُكوريّ – من أحدهم – تقول: "**(صَهْ ولا كلمة).. يُسدل أكمامه وينسف شماغه على كتفه وعقاله يتراقص مع حركات يديه وشواربه تنتفض وهو يردد (صه ولا كلمة)...**"[3]. وجاءت خاتمة القصة بعنوان " خروج أخير". تقول: "**حين تبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر، كنت ...أعود، أعود... أنثى ناعمة... أنثى مستكينة وخجلة!! أنثى وحيدة!! كانوا يدركون انني[4] كذلك، لذلك حين قتلوني... لم أنزف قطرة دم واحدة**"[5]. وهي خاتمةٌ مفتوحة، يمكن أن تتعدّد فيها القراءات، فقد يكون موت البطلة موتًا معنويًّا في سبيل حياة الأخريات، أو نشوة انتصارٍ على الرجل، إذ لم

(١) كذا، والصواب: أنه.

(٢) ليلى الأحيدب،٩٣ – ٩٤.

(٣) م. ن، ٩٦.

(٤) كذا، والصواب: أنني.

(٥) ليلى الأحيدب، ١٠١.

تنـزف قطـرة دم واحـدة. إلاّ أنّ خيـار المـوت لا يخلـو مـن دلالـة الصّـمت، وهـو أبديّ في هذه الحالة.

وقـد عـبّرت الكاتبـة عـن الصّـمت مـن خـلال مظـاهر متعـددة، منهـا: المظهـر اللفظـيّ، حيـث تكـررت كلمـة الصّـمت، ومشـتقاتها، قرابـة سـت مـرات (الصّـمت، صَـمَتٌ، صـامت، صـامتة)، وكلمـات أُخـرى تصـف حالـة الصّـمت كمـا في قولهـا " حاولـت الحـديث فوجـدت المفـردات تتبعثـر "، و" صَـهْ ولا كلمـة"، و" صـوتك مخنـوق"، و" ينحـبس صـوتي"، و" أسمـع حشـرجة الكلمـات في حنجـرة أمـي"[1]. كمـا يلحـظ القـارئ بوضـوح توظيـف الكاتبـة لعلامـات الترقـيم، ممّـا أسـهم في تشـكيلٍ بصـريٍّ للـنص، يـومئ إلى دلالات ومقاصـد، وأبـرز هـذه العلامـات علامـة الانفعـال (!)، حيـث لا يكـاد يخلـو سـطر مـن سـطور القصّـة مـن علامتـين أو أكثـر؛ إذ تـأتي هـذه العلامـة بالإضـافة إلى وظيفتهـا في أداء الـنص الشـفهيّ[2]؛ لتمـنح المزيـد مـن الإحسـاس بـالقمع، ومـرارة القهـر، وقلـة الحيلـة عنـد أُنثـى السـرد، نجـد ذلـك علـى سـبيل المثـال: "**صَـمَتٌ وبـدؤوا يتبـادلون التفاصـيل حـولي!!! وأوراق وصـور.. رسـائل.. وكلهـا (أنـا)!! شـعرت أننـي عاريـة فبكيـت!!!**"[3] وليسـت علامـة الانفعـال مـا نجـده يتكـرر في كتابـة الـنص فحسـب، بـل نجـد أيضًـا اسـتخدام الكاتبـة للتنقـيط، نقـط الاسترسـال الـتي تـأتي تـارة مَثْـنى، وتُعـرف بـ(نقط التـوتر)، وتـأتي تـارة أُخـرى ثُـلاث، وتُعـرف بـ(نقط الحـذف)، وجميعهـا تـترك فراغًـا نصـيًّا، يسـمح للقـارئ أن يمـلأه بمـا يريـد، أو يستشـعر الصّـمت وراءه، وهو يقرأ النص.

(١) انظر: م. ن، ٩٣، ٩٦ – ٩٨.

(٢) انظر: محمد الصفراني، ***التشكيل البصري***، ٢١٢.

(٣) ليلى الأحيدب، ٩٤.

وبعد هذه القراءة التحليليّة للقصّة، يظهر أن مساحة حرية التعبير عند البطلة لم يكن لها وجود، وكان الصّمت الأُنثويّ يأتي في مقابل البوح والكلام الذُّكوريّ، فالشخصيّة الذُّكوريّة في القصّة هي من تتكلم، وتسأل، وتستجوب، وتأمر، وترفع صوتها، وتهدّد، وتغضب، ثم تضرب، وتخدع، وتقتل. أمّا المرأة، فنصيبها الصّمت والخضوع. على أنه لا يسوغ التغافل هنا عن أن صمت المرأة في مثل هذه القصة لا يعبِّر عن مظلوميتها بالمطلق، وأن كلام الرجل لا يدلّ كذلك على ظلمه بالضرورة، كما هو النسق الثقافي العام الغالب؛ لأن القصة تتضمن أن المرأة قد اقترفت إثمًا أخلاقيًّا، بحسب المعايير الأخلاقيّة والدينيّة.

أما الصّمت في نصوص الكاتبة (فاطمة العتيبي)، فيعبّر عن موقفٍ مؤقتٍ سرعان ما يتحوّل إلى بوح واعتراف كما حال (وسميّة) في رواية " روحها الموشومة به". فبطلة القصّة القصيرة "فقط امنحني الحلم" التزمت بموقف الصّمت اللفظيّ والمشهد الصامت مع زوجها نتيجة أمرين، الأوّل: موت طفلها بسبب إهمال الزوج، فكان صمتها معه ردّة فعل غاضبة، والثاني: عزل المرأة ثقافيًّا، والحيلولة دون إتمام تعليمها، في مقابل انطلاقته نحو تحقيق حلمه العلميّ، وحصوله على شهادة الدكتوراه. ومن خلال المقطع الآتي التي تتداخل فيه الأصوات، نستطيع الوقوف على ملامح الصّمت:

"– أمامها جلس.

وفي عينيها حدق.

و أذنيها همس.

إلى متى؟

.. لقد توجستْ من ملامحه خيفة.. وها هو يؤكدها في حديثه.

– وما هو الذي إلى متى؟

– إلى متى أظل فريسة لانتقامكِ؟

– انتقامي أنا؟

– هذا المساء فقط أعلنتُ الحرب على لغة الصمت التي صهرتنا خمس سنوات.. منذ أن مات طفلنا الذي لم أكن السبب في موته.. كَنْتُ غائبًا ذاك المساء لأني أعد العدة ليفخر بي في مستقبله.

تفجر نهر من الحزن في عينيها.. نعم وليدها الذي مات بعيدًا عن الطبيب احتوته في ذراعيها حتى عاد هو ليلقاه جنازة في حضنها.

- **كان بإمكانكِ أن تعوضيني عن ذاك الطفل.**

  لكنكِ أمعنتِ في انتقامكِ..

- **وأنتَ بماذا أمعنتَ؟**

أمعنتَ في ابقائي[1] خلفكَ في اغلاق[2] كل منافذ الوعي عني.. أمعنتَ في جعلي كمًّا مهملاً يطهو لك ويغسل ويمسح، وحسب، لم تفكر قط في أن تمسكَ بيدي لألحق بكَ.. لأسير بجانبكَ.. لأعي كما تعي..

أمعنتُ أنا في انتقامي.. وأنتَ أمعنتَ في انتقامكَ.. في التلذذ بأنكَ المثقف وأنا ذات الأفق المحدود.. بأنكَ كل شيء.. وأنا لا شيء..."[3]

لقد ظلت البطلة طوال سنواتها الخمس من غير حلم، حتى حلم الأُمومة خمد في صدرها[4]، فكأنّها حياة صامتة من كل شيء، وقد اشترطت لحراكها وعودتها أن تحصل على مساعدة زوجها. تقول: **" دع الحلم يهبط في**

(١) كذا، والصواب: إبقائي.

(٢) كذا، والصواب: إغلاق.

(٣) فاطمة العتيبي، ***احتفال بأني امرأة***، ٢٠ – ٢١.

(٤) انظر: م. ن، ٢٢.

سمائي.. مد لي يدك.. أنت فقط من يقوى على إزالة تراكمات السواد في ذاكرتي.. امنحني الحلم لأهطل سحبًا بيضاء تمنحك كل شيء!"[1].

لقد كان الصّمت مرحلة مؤقتة انتقاليّة، من واقع عاشته البطلة، إلى حلمٍ مستقبليٍّ تتطلع إلى تحقيقه، حيث كانت البطلة واعية لضرورة البوح برغباتها، وأحلامها. وهو امتدادٌ إلى وعي الكاتبة بأهميّة هذا الفعل.

وبعد أن تجاوزت بعض الكاتبات مرحلة القرن الماضي؛ نتيجة التغيرات الاجتماعيّة، ظهر في أسلوب كتابتهن ملمح آخر، يدل على أن ثمّة حريةً تعبيريّة نسبيّة، بالرغم من بعض القيود والعقبات؛ لذا أخذ القارئ يلحظ أن أُنثى السرد تعبّر عن وجهة نظرها وتصوراتها، حول بعض الأمور المتصلة بأُنوثتها، وفكرها، ومجتمعها، من خلال الحوارات، أو من خلال البوح الذاتيّ، والتأملات، والاعترافات، باستخدام تقنية السرد بضمير المتكلم. كما ظهر تجسيد شخصيات (كاتبة) في النصوص السرديّة، تُمارس الكتابة، ونشر الثقافة، والوعي، والإبداع. على أن هذه الحرية ليست مطلقة، فالشخصيات القصصيّة يعتريها الخوف والقلق، وقد يثير رأيُها الغضبَ الذُّكوريّ، في ردّة فعل شديدة، تصل أحيانًا إلى حدّ العنف الجسديّ، والضرب المبرح، أو السجن المنزلي، والعزلة المؤدية إلى الأمراض النفسيّة، وهو ما قد يؤدي بالأُنثى إلى الموت أو يدفعها إلى الانتحار.

وتمثّل (فضّة) في رواية " وجهة البوصلة " لـ(نورة الغامديّ) نموذجًا للشخصية التي استطاعت التعبير عن بعض القضايا المحظورة، مستخدمةً تقنية السارد الذاتيّ، التي تُعدّ من تقنيات التعبير الكلاميّ. ومن القرائن المشيرة في هذه الرواية إلى حيّز البوح والتعبير الروائيّ، ما نجده من تكرار

(١) م. ن، ٢٢.

لمفردتيْ (الحنجرة) و(اللسان)، ودلالتهما على الحكي (الكلام)[1]. ولذلك كانت تُعبّر عن مشاعرها تجاه (الدكتور ثامر) بحرية، على الرغم من زواجها بـ(حمود). تقول عن ذلك:

" ... ذاكرتي مشوشة عن تفاصيل الاحتفال بزفاف " فضة" وليلة الدخلة.. كنت أصغرها بخمس سنوات، واحبها[2]بقدر ألف سنة، ماتت وهي الشاهدة على نمو تلك الروح التي تود أن أغلفها بورق السولوفان.. نحو الأعلى.. حتى وهي تحدثني عن لحظة اللقاء بينها وبين " ثامر" على مسمع من عم " جبر" الذي صفعها فرفعت صوتها صارخة...

كرر الصفعة على وجهها فتعلقتُ بكتفيه..

عم "جبر" لا تضرب "فضة"

ألا تسمعين؟ إنها امرأة متزوجة.(...)

كممتُ فمها.. صارخة.. " فضة" "عيب" أخاف أن تسمعك أذن غير أذن عم "جبر" .... أنت " سوسة " فلا تلمسيني.. ولن أصمت..."[3].

فالحديث عن المشاعر، ولا سيّما عاطفة الحبّ، في ظلّ زواج قائم، يُعدّ من المحظورات الاجتماعيّة. كما تحدّثت عن حياتها الزوجيّة مع (حمود) بحديث كشفت عن سرّها لعمتها (بركة)، في قولها: **" يرقد في طرف الفراش وأنا على الطرف الآخر يحلم/يصرخ.. ويتنفس وأنا أضم جسدي بلحافه كوليد في مهده.. ورأسي يبقى خارج الغطاء.. أترك عضلاتي تسترخي حتى تلتصق بالفراش... أرى الرجل ولا ألمسه.. لم يفت " بركة" التي انثنت لتشتم رائحتي سابع ليلة من عرسي.. لا رائحة رجل في جسدك.."**[4] لكن (فضّة) بالاتفاق

(١) انظر: نورة الغامدي، ***وجهة البوصلة***، ١٠ – ١٢.

(٢) كذا، والصواب: أحبها.

(٣) نورة الغامدي، ٩٧ – ٩٨.

(٤) م. ن، ١٥٣.

مع (بركة) تقرر معاشرة زوجها بعد مرور عام وثلاثة أشهر على زواجهما، في معاشرة أقرب إلى أن تكون اغتصابًا من (فضّة) لزوجها (حمود). لقد كان (حمود) في عزوفه عن (فضّة)، ابنة الجارية، يخضع لأوامر والده، وذلك في قطع العرق الأسود من الأُسرة[1]. ويُعدّ فعل المعاشرة الجنسيّة بقرار من المرأة، ومن ثمّ تحقق ما تريد، نوعًا من تجاوز الصّمت بصورة فعليّة. هكذا كانت (فضّة) تمارس فعل الكلام، والتعبير بمختلف أنواعه، إلا أن حياتها انتهت بصمت، فقد ماتت بعد تعسّر ولادتها، ثم اختفت جثتها!

وعند دراسة البوح والصّمت، نجد أن بينهما تداخلًا، فـ(فضّة) في رواية "وجهة البوصلة" تبوح بمشاعرها وأسرارها، ثم تنتهي إلى الموت، حيث الصّمت الأبديّ. و(فضّة) في رواية "ذاكرة بلا وشاح" لـ(حسنة القرني)، على الرغم من تمرّدها، بقيت صامتة في منفاها. وعندما قرّرت البوح من خلال الكتابة، تركت رسالة وجدها ابن أختها (عبد العزيز) بعد أن فارقت الحياة منتحرةً؛ لذا اقترن البوح بالتخفي من خلال الموت وليس بالمواجهة. ومن المفارقة أن تكون كلتا الشخصيتين تحمل الاسم نفسه (فضّة)، وهو اسم يقترن بالقول السائر: "إذا كان الكلام من فضّة فالسكوت من ذهب". الأمر الذي يكشف عن أن البوح وسيلةٌ لكشف ضعف المرأة، وليس مؤشرًا على زيادة في قيمتها! وهو أمر يخالف الواقع، الذي يرى حاجة الإنسان إلى البوح، وأن الصّمت من غير ضرورة هو ضعف، وعجز، وتخاذل.

* * * *

ويمكن القول ختامًا: إن الحرية الكلاميّة التي تجلّت في السرد النسائيّ كانت القناة التي عبّرت من خلالها المرأة عن أزمة هُويّتها بصورة مكثّفة. كما

(١) انظر: م. ن، ١٩٩ وما بعدها.

أماطت اللثام عن مشاعرها، ورغباتها، التي سعت لتحقيقها، وفشلت في كثير من المحاولات. وقد جاء الصمت في الرواية مؤقتًا، فهو صمت يعقبه بوح، أو بوح يعقبه صمت؛ والدافع في ذلك نفسيّ ذاتي، في حين أن الصمت في القصة القصيرة يستمر على وتيرة واحدة في الغالب، من دون تغيير، وقد يحدث أحيانًا تغيير طفيف، كما في بعض النصوص؛ ويعود السبب إلى الأزمة النفسيّة والاجتماعيّة، وحالة الخذلان والخضوع التي تعيشها الشخصية الأُنثويّة.

ثانيًا– حركيّة الأُنثى:

تُعدّ كتابة المرأة السبيل نحو حراكها الأُنثويّ؛ من حيث إن فعل الكتابة فعلٌ تمرديّ. فثمّة علاقة بين الكتابة بوصفها حرية، وكونها تمثّل للمرأة الاستقلاليّة وتحقيق الذات. وهي ما ترتكز عليه حركيّة الأُنثى[1]. وفي منجز المرأة السعودية السرديّ، كان للتمرد الاجتماعيّ حضورٌ. ويتبدّى عن هذا الحضور وعيٌ تمتلكه أُنثى السرد، فيملي عليها رفض النظرة الدونيّة، وواقع الظلم، والقمع، والاستلاب، كما يكسبها هذا الوعي تمييزًا للوضع الذي يجعلها تابعة، أو حرّة. وبذا فإن الحرية هي الواقع المنشود عند المرأة في السرد، دافعة إياها للحراك نحو التغيير، وتحقيق الغاية. على أن هذا الصوت الأُنثويّ الواعي في نص المرأة السرديّ يقابله صوت ذُكوري قامع؛ ممّا جعل الروايات تُصنّف على أنّها (روايات الفعل)[2]؛ نتيجة حركيّة الأُنثى في مقابلة قمع الرجل. وجاء موضوع التمرّد في النصوص المدروسة كونه حدثًا من أحداث النص السرديّ، وملمحًا من ملامح شخصياته.

ولما كانت الحرية أحد أهم محركات فعل التمرّد عند أُنثى السرد؛ كان لِزَامًا أن أقف على مفهوم الحرية[3] ومعوقاتها، عند الكاتبات السعوديات، من خلال ما عرضنه في مدوناتهنّ السرديّة. فقد تناولت (أميمة الخميس) في رواية " الوارفة" قيد الزواج، الذي يحول دون حرية المرأة، واصفةً المرأة المتزوجة بالمعتقلة داخل قارورة. يقول الراوي العليم عن البطلة وأختها: **" خطوات**

(١) انظر: حسين المناصرة، ***النسوية في الثقافة والإبداع***، (الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨)، ١٦٢.

(٢) هي الرواية التي تعرض أزمة ما، وتشمل على أحداث كثيرة ومصيريّة داخل نظام متماسك. انظر: لطيف زيتوني، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢)، ٤٠.

(٣) تعني الحرية:"**قدرة الإرادة الإنسانية على الفعل، أو تخيل الفعل، وتصميمه، بوازع نفسي واجتماعي**". مدحت الجبار، ***النص الأدبي من منظور اجتماعي***، (مصر، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠١)، ١٢٣.

الصيف في الساحات الخارجية تسرب كل تلك الذكريات إلى روحها ملوحة ببعض الشجن. لم يبق لها من هذا إلا (خلود) تحاول أن تستعيد الصيف، الصيف كله الذي كانت تمضيه مع (هند) قبل أن تقفل عليها قارورة الزواج وتصبح تلك السفن المنحوتة التي تظن أنها تمخر عباب البحر، ولا تدري أنها معتقلة بداخل قارورة."[1] ويحمل انفصال المرأة عن الرجل (الزوج)، وحصولها على ورقة طلاقها، في أغلب نصوص المرأة السرديّة مفهوم الانعتاق، وتنفّس رياح الحرية. في حين ترى (انتصار العقيل) ضرورة ممارسة الحرية بوعيٍ، ولا سيّما عندما يمنح الزوج الحرية لزوجته. تقول البطلة: " **منحها الحرية في تصرفاتها وقراراتها واختياراتها.. حرية قد تحسدها عليها الكثيرات دون أن يدركن أن الحرية قد تكون أسوأ من أي عبودية إذا لم يصاحبها وعي ومسؤولية.**"[2] في الوقت الذي تصف فيه عالم النساء بأنّه عالم (الحرملك)، أثناء حوار بين البطلة وصديقتها. تقول: " **في عالمنا النسائي.. في هذا الحرملك الذي نحيا فيه ونحن في القرن الحادي والعشرين، نحن المالكات والمملوكات.. نعم المالكات لكل شيء اللواتي في الحقيقة لا يملكن شيئًا؛ لأنهن لا يملكن أنفسهن التي تملك الأشياء.**"[3]

وفي رواية "أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان)، تتساءل البطلة (أحلام) عن ماهيّة الحرية في مطلع الرواية بقولها:

" **ما هي الحرية؟**[4]

أتساءل عن معنى تلك الكلمة الساحرة الرائعة الحارقة.. أنا المكبلة بالأغلال وقيود لا ترى وقضبان تحيطني من كل الجهات.. هل الحرية هي السعادة،

(١) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٢٠٩.

(٢) انتصار العقيل، ***حب على الهوا***، ٤٨.

(٣) م. ن، ٢٥.

(٤) كذا، والصواب: ما الحرية؟.

الانطلاق، التحرر من كل شيء وأي شيء، أم هي حرية الرأي، حرية الكلمة، وحرية التفكير أم تراها الثورة على التقاليد والأحكام البالية المتوارثة من آلاف السنين..؟"[1] إذ طرحت البطلة في تساؤلاتها ما فقدته في حياتها، من الحرية النفسيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة.

ويمتزج موضوع الحرية والتمرّد في السرد، بأحداثٍ اجتماعيّة زمانيّة ذات صلة، كالرّق والعبيد، كما في روايات "الوارفة" لـ(أميمة الخميس)[2]، و"وجهة البوصلة" لـ(نورة الغامدي)[3]، و"هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)[4]، إذ يتقاطع مفهوم الحرية تضاديًّا ومفهوم العبوديّة.

أمّا التمرّد عند الشخصية السرديّة، فيُعرّف بأنّه: *"* **محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي***"* [5]. وبذلك يكون التمرّد حالة فرديّة لا جماعيّة، وهدفه التغيير، لكنّ التغيير غير مقصورٍ على الواقع الاجتماعيّ فحسب، بل يمتد التمرّد أيضًا إلى الأُنوثة. ومن خلال هذه الرؤية، تمخضت أسئلة البحث حول تمرّد الأُنثى، ورسم ملامح أزمة هُويّتها الأُنثويّة، ومنها:

ما مراحل ظهور التمرّد ودوافعه في النصوص السرديّة؟

ما مطالب المرأة المتمرّدة؟

كيف صوّرت الكاتبة السعودية تمرّد شخصياتها، في ظلّ أُنوثة مضطهدة، وذهنية ذُكوريّة مسيطرة؟

ما دور النسق الاجتماعيّ في هذا التمرّد؟

---

(١) قماشة العليان، ***أنثى العنكبوت***، ٩.

(٢) انظر: ١١٧.

(٣) انظر١٦٥ – ١٦٦.

(٤) انظر: ١٩.

(٥) نزيه أبو نضال، ***تمرّد الأُنثى في رواية المرأة العربية***، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤)، ٢٥.

١. مراحل التمرّد:

تكوّنت مظاهر تمرّد الأُنثى في السرد عبر ثلاث مراحل، يمكن وصفها بأنها مراحل متغيّرة، ذات طابع تدرّجي في تطوّرها. وتكاد تكون المراحل نفسها، التي يمر بها الإنسان المقهور، كما تشير الدراسات الاجتماعيّة[١].

أ.مرحلة القهر والرضوخ:

وهي المرحلة التي تعيش فيها شخصية الأُنثى التقليديّة، داخل مجتمعها المغلق، حالةً من الرضوخ والاستسلام للهيمنة الذُّكوريّة. وتتسبب هذه الحالة في إثارة شعور العدوانيّة، والكره الداخليّ عند المرأة تجاه أيّ سُلطة مجتمعيّة، في الوقت التي تُظْهر الرضوخ والانقياد. وهذا التذبذب الذي تعانيه المرأة، ما بين التبعية والرضوخ ظاهريًّا، والعدوانيّة والرفض الغائر داخليًّا، يُنْتج رغبةً في الانتقام؛ فالإنسان المقهور يتربص دومًا للمتسلّط؛ كي ينال منه كلما استطاع[٢].

ويأتي الانتقام في نتاج المرأة السرديّ في المملكة موجّهًا وجهة الرجل. فـ(أميمة الخميس) تختار لبطلتها توبيخ الرجل (السائق)، وكأنّها تتشفى من الذُّكورة المهيمنة، في مقابل أُنوثتها المستلبة. إلاّ أن البطلة تختار الانتقام الشفهيّ المعنويّ بديلًا عن أيّ انتقام فعليّ آخر، وتخص انتقامها شخصيّة ذُكوريّة ضعيفة في موقفها (السائق)، بدلًا من أيّ شخصيّة ذُكوريّة سُلطويّة أُخرى كالزوج، أو الأخ، أو الأب. تقول: " **آمره فجأة بالتوقف بجانب محل في شارع العليا العام، وحين لا يستطيع الوقوف تمامًا أمامه أجدها فرصة طيبة للتوبيخ الشرس الذي يحوّل الكلمات إلى شفرات حادة تخترقه، تخترق أعماقه**

(١) انظر، مصطفى حجازي، ***التخلّف الاجتماعيّ***، ٤١ وما بعدها.

(٢) انظر: م. ن، ٤٤.

لتخصيه!! وتهدمه وتفتت عنفوانه الذكوري."[1] مسائلة نفسها: " لِمَ كل هذه النقمة؟"، داعية الله أن يرطّب قلبها بعفوه ورحمته، فهي ترى نفسها أنّها (امرأة نازية)[2]، وكأنها بذلك تتراجع عن موقفها الانتقامي!

ويصل الانتقام ذروته، عندما تتمنى أُنثى السرد أحيانًا قتل الرجل الذي أساء إليها، وكان السبب في أزمتها. فبطلة القصّة القصيرة " الليلة حفلة عرسي" لـ(زينب حفني)، ترغب بالانتقام من حبيبها، الذي عزف عنها بعد أن أقام علاقة معها، ثم تزوج بامرأة أُخرى. لقد تمنّت أن تمتلك الشجاعة، وتغرس السكين التي رأتها في حفل زواجه، يقطّعُ بها قالب الكعك، في أحشائه[3]، حيث كان دافع الانتقام عاطفيًّا جسديًّا. وفي رواية " هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)، ترى (هند) نفسها ضعيفة عن أن تستلّ مسدّس زوجها (منصور) الضابط، وتقتله، وهو نائم. تقول: " **أنظر كل يوم إلى مسدّسه الذي يعلّقه على خصره، وهو عائد من عمله. يدفعني جحيم رغباتي وتوقها العارم للفرار من هذه البئر، إلى جرّ هذا المسدس من خصره وإطلاق الرصاص عليه وهو نائم، فأفكّر بأنّني أضعف من رؤية دم يسيل، حتى ولو كان دم سجّاني.**"[4] فعلى الرغم من توق (هند) للتخلص من حياتها الزوجيّة التعيسة، ولا سيّما أن زوجها كان العائق دون انطلاق إبداعها، إلاّ أنها لم تتمكن من الإقدام على فعل الانتقام.

(١) أميمة الخميس، ***الترياق***، ٥٠.

(٢) انظر: م. ن، ٥٠.

(٣) انظر: زينب حفني، ***نساء عند خط الاستواء***، ٧٥ – ٧٦.

(٤) بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ١٢٦.

ب. مرحلة الاضطهاد:

وهي المرحلة التي تصل فيها الحالة النفسيّة للمرأة إلى درجةٍ عالية من التوتر الانفعاليّ، فيبدأ الغليان الداخليّ للعدوانيّة – التي كانت مقموعة بشدة – بالانفلات، وتطفو على السطح، ويصاحب ذلك تحطيم صورة الرمز المتسبّب في الاضطهاد، مع تنامي شعور الحقد(١).

وفي عينة الدراسة، نجد شخصية (أحلام) بطلة رواية " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان) النموذج الأمثل في تصوير مرحلة الاضطهاد، التي مرّت بها الذات الأُنثويّة، وألقت بظلالها على هُويّتها، وكينونتها. فـ(أحلام) لاقت اضطهادًا من أبيها المستبد، بالإضافة إلى ما تعرض إليه أفراد أُسرتها، من شقيقاتها وأشقائها على حدٍّ سواء. ويكمن الاضطهاد في صور متعددة، حيث تعرضت للإهانة اللفظيّة والتوبيخ، والضرب المبرح، والاستلاب في حق الزواج ممن تحب، وتزويجها من رجل سبعينيّ، ومُضْطَهِد هو الآخر. إن تعرّض (أحلام) لكل هذه الاضطهادات، مع ما تراه من مصير أفراد أُسرتها المُضْطهَدة كذلك، جعلها تصل إلى درجةٍ عالية من الغليان الداخليّ، والتوتر؛ ممّا قادها إلى تحطيم رمز الاستبداد، والاضطهاد في حياتها (الرجل)، حيث قتلت زوجها. ولم يكن هذا القتل انتقامًا كما في مرحلة القهر الأُولى للتمرّد، بل كان هدمًا، وتحطيمًا للنموذج الذُّكوريّ. تقول (أحلام):

" ... لقد قتلته وقتلت الشر والأنانية والطمع معه... وقتلت أبي فيه."(٢)

(١) للاستزادة، انظر: مصطفى حجازي، ٥١.

(٢) قماشة العليان، ***أنثى العنكبوت***، ١٩٧.

ج. مرحلة المجابهة:

وهي المرحلة التي تصل فيها أُنثى السرد إلى إعلان الرفض الصريح، والتمرّد، والخروج عن أيّ سلطة تعيق حريتها، أو تُقْصِيها وتستلب حقوقها، سواء أكانت سلطة الرجل الفرد، أم سلطة النسق الاجتماعيّ، أم سلطة الأُم، في وضعٍ يمكن وصفه بـ(إعلان العصيان والانشقاق) عن المجتمع. وهي الحالة التي كثيرًا ما نجدها لدى الشخصيات الأُنثويّة المتمرّدة في السرد النسائيّ، حيث تمارس الرفض، والإعراض، والتحريض على المجابهة، والتمرّد في وجه السلطات المحيطة بها. فـ(مشاعل) في رواية " سيقان ملتوية" لـ(زينب حفني)، ترفض الوطن الذي تراه قد يسلب حريتها، وتخرج عن سلطة مجتمعها. تقول: " **أرفض أن أحيا في أرض تلتهم حريتي، وتُصادر كينونتي باسم الأعراف والتقاليد...**"[1]. لذلك قررت الرحيل مع حبيبها (زياد) بعد الزواج منه، دون علم أهلها إلى (روما)، والحصول على الجنسية الإنجليزيّة، منسلخة بذلك عن هُويّتها الأصلية، التي تربطها بوطنٍ يُصادر حريتها. وفي رواية "سَقَر" لـ(عائشة الحشر)، نجد شخصية (مها) تعلن رفضها لقرار والدها، حين رفض حبيبها (عبد الله) بعد التقدّم لخطبتها. قائلة لوالدها في حوار معه:

" – أبي أنا.. أنا موافقة على الزواج من عبد الله.

لم يستوعب أبوها كلماتها أو أنه لا يصدّق نفسه فأراد أن يتأكّد فقال لها بغضب:

– نعم.. أعيدي ما قلته.

أخذت نفسًا عميقًا وقالت بارتباك تحاول إخفاؤه[2] :

(١) زينب حفني، ***سيقان ملتوية***، ١٢٧.

(٢) كذا، والصواب: إخفاءه.

– أنا أريد أن أتزوّج عبد الله.

تميّز أبوها من الغيظ وصرخ بها:

– ومن سألك رأيك يا قليلة التربية.

أخذت نفسًا آخر وقد أدركت أنها في مواجهة يجب أن تنتصر فيها:

– الشرع يعطيني حق الرفض أو القبول ولن أتزوّج إلا عبد الله حتى لو ذبحتني. قفز والدها إليها وصفعها بكل قوته على وجهها وهو يردّد:

– إذًا تعرفينه يا فاجرة...؟ "[1].

في حين ترى بطلة قصّة قصيرة بعنوان " لا " لـ(تركية العمري) نفسها شخصية مختلفة عن غيرها من النساء، ولا سيّما بنات قريتها[2]. تقول: **"بدأت الحكاية منذ زمن طفولتي وأنا أرفض أن يقولوا عني إنني أكذب مثل هند وحصة... ولا أرضى أحدًا يمس كرامتي أو يجرحها أو يقلل من قدراتي."** [3] وعندما أُجبرت على الزواج من ابن عمها (سيّاف)، قررت أن تُمارس تمرّدها الإيجابي كما تراه[4]. تقول عن ليلة زفافها: **" كان ذلك المساء مساء معتمًا لأبي وعمي ولسياف الذي دفعته عندما حاول أن يقترب مني وركضت إلى غرفة أخرى وأقفلت الباب، وبدا**[5] **يطرق الباب، خلعت طرحتي وملابسي وارتديت بيجامة أخفيتها في حقيبتي ونمت، بعد أن أقفلت الباب وأنا اشعر**[6] **بأنه لن يمسني."**[7] إذ رفضت البطلة الحياة مع (سيّاف)، وظلت متمسكة بهذا القرار بوصفه نوعًا من عصيان السُّلطة الأبوية في أُسرتها، ورفضها لحالة

(١) عائشة الحشر، ***سَقَر***، ١٠١.

(٢) انظر: تركية العمري، ***احتراقات أنثى***، ٩٩.

(٣) م. ن، ٩٨.

(٤) انظر: م. ن، ١٠٠.

(٥) كذا، والصواب: بدأ.

(٦) كذا، والصواب: أشعر.

(٧) تركية العمري، ١٠٠.

الرضوخ والاستسلام، حتى تمكّنت من الحصول على حريتها (الطلاق)[1]. لقد كانت امرأة مختلفة في النص؛ لأنّها تمرّدت، وواجهت، ورفضت أن تكون ضعيفة، تُستلب، وتمس كرامتها. محافظة على كينونتها وهُويّتها الأُنثويّة، على الرغم من سلطة النسق الاجتماعيّ.

ويأتي فعل التحريض، أو الحث على الرفض، والمواجهة في النصوص السرديّة نوعًا من التمرّد الأُنثويّ. ونجد من صور التحريض، ما قالته (بدرية) لشقيقتها الصُّغرى (أحلام) في رواية " أنثى العنكبوت"، حول زواجها الإجباري من الكهل (علي). تقول (أحلام) عن ذلك:

" نظرت إليّ غير مصدقة ثم ضربت صدرها بيدها وهي تهتف:

- **هل أنت جادة أم تهزلين؟ قلتُ لها بلا مبالاة:**
- **وهل عهدتني إلاّ جادة يا بدرية.. إن زواجي بداية الشهر القادم كما أخبرني أبي ولا مفر.. انبثقت الدموع من عينيها مجددًا وهي تقول:**
- **وهل ستقبلين هذا الأمر.. هل سترضخين.. كلا.. افعلي شيئًا يا أحلام.. ناقشي أبي.. امرضي.. اهربي.. افعلي أي شيء."**[2]

مارست (بدرية) فعل الكلام، وهو أحد أوجه حركية الأُنثى؛ رفضًا للخضوع والاستسلام، ومنعًا للهيمنة الذُّكوريّة.

وبغض النظر عن مصير حالات التمرّد، والمواجهة، التي تقوم بها الشخصية الأُنثويّة في السرد، إلا أنّها تبقى محاولات تسجّل لحركيّة الأُنثى، وأنها غير مستسلمة استسلامًا كليًّا، فيما تواجه من قيود وقمع، واستبداد وظلم. كما أن هذه الحركية الأُنثويّة التي تُتناول؛ لكونها أحد مضامين السرد، تكشف عن أزمة الهُويّة الأُنثوّية بأبعادها الاجتماعيّة، وتحاول الانتصار للأُنوثة.

(١) انظر: م. ن، ١٠١.

(٢) قماشة العليان، ***أنثى العنكبوت***، ١٤٧.

٢. اتجاهات التمرّد:

تتجه حركيّة الأُنثى التمرديّة في المنتج السرديّ عند الكاتبة السعودية صوب اتجاهين، الاتجاه الأوّل: التمرّد على النسق الاجتماعيّ، بسلطته، وأعرافه وقيمه، والاتجاه الثاني: التمرّد على سلطة الرجل. والجداول الآتية تلقي الضوء على اتجاهات التمرد عند الشخصيات السرديّة المتمرّدة، مع بيان فعل التمرد، ومصيره، حيث يكشف الجدول الأوّل عن ملامح تحقق فعل التمرد، في حين يبيّن الجدول الثاني ملامح فشله:

أ. الجدول الأوّل (تحقق هدف التمرد):

الشخصية المتمردة	سبب التمرد	اتجاه التمرد	ملامح التحقق
(١) (نورة) في رواية "بيت الطاعة"	تعرض (نورة) للتهميش، والإهانة من قبل زوجها اللعوب (الذي يقيم علاقات مع فتيات)، ثم الشك في شرفها، وعفتها (يشك في وجود علاقة مع رجل)، وتعرضها للضرب المبرح.	تمرّد على الرجل	١.حصولها على الطلاق الذي طلبته. ٢.الاستقلاليّة الماديّة والمعيشية: حيث استقلّت في منزلٍ خاصٍّ بها، وأقامت مشروعًا. ٣.تحقيق منجز إبداعيّ: عاودت ممارسة موهبتها في الفن التشكيلي، وأعدّت مكانًا خاصًّا بها (مرسم) لهذا الغرض. ٤.تحقيق الذات.
(٢) (وسميّة)	إقصاء زوجها لها، فقد هجرها سنوات بحجة تأديبها كما تقول،	تمرّد عام على الرجل	١.حصولها على الطلاق، والشعور بالانعتاق.

الشخصية المتمردة	سبب التمرد	اتجاه التمرد	ملامح التحقق
في رواية "روحها الموشومة به"	وحرمانها من تحقيق ذاتها من خلال منعها من العمل والكتابة.	والنسق الاجتماعيّ	٢.العمل، كما كانت ترغب. ٣.تحقيق منجز إبداعيّ، من خلال الكتابة المقاليّة، والنشر في الصحف.
(٣) (هند) في رواية " هند والعسكر"	الاستلاب، والانغلاق، والقيود المحاطة بـ(هند) من سلطات اجتماعيّة متعددة، والنظرة الدونيّة للمرأة، ونظرة القطيع، ومنعها من الكتابة.	تمرّد عام على الرجل والنسق الاجتماعيّ	١.الخروج للعمل في المستشفى. ٢. حرية الكتابة. ٣.السفر. ٤.الانطلاقة، وتحقيق الذات.

ب.الجدول الثاني (فشل التمرد):

الشخصية المتمردة	سبب التمرد	اتجاه التمرد	ملامح الفشل
(١) (فضّة) في رواية "ذاكرة بلا وشاح"	الاستلاب، والإقصاء، والانغلاق الذي عاشته ووجدته في منزل أهلها، وزوجيها. وعدم الاعتراف بمنجزها الإبداعيّ والعمليّ.	تمرّد على النسق الاجتماعيّ	١.الإصابة بالمرض النفسيّ، المتطلب للعلاج والتنويم بالمستشفى. ٢.المنفى المكانيّ والنفسيّ، الذي فرضتهما على نفسها. ٣.الانتحار.
(٢) (لين)	الاستلاب، والقيود المحيطة بـ(لين) من قبل سلطتين اجتماعيتين	تمرّد على النسق	الحزن والتحسّر ولوم السلطة، التي حالت دون تحقيق حلمها (الزواج بمن اختاره قلبها).

الشخصية المتمردة	سبب التمرد	اتجاه التمرد	ملامح الفشل
في رواية " جاهليّة "	(الأُم والأخ).	الاجتماعيّ	
(٣) (مها) في رواية " سَقَر "	الاستلاب، والقيود من السلطة الأَبويّة، وسلطة المجتمع.	تمرّد على النسق الاجتماعيّ	عدم التمكّن من تحقيق رغبتها في الزواج بمن أحبت، ومن ثم الإصابة بمرض نفسيّ مستعصٍ.

ومن خلال قراءة الجدولين قراءة تحليليّة نستنتج نتائج عدة، منها:

١. استطاعت الشخصيّات المتمرّدة تحقيق منجزها الذاتي والإبداعي؛ لأنه تمردٌ على الرجل، كما في روايات الجدول الأوّل. في حين باءت محاولات التمرّد في روايات الجدول الثاني بالفشل؛ لكونها ضدّ النسق الاجتماعيّ، الذي له سطوة وقوة يصعب تجاوزها.

٢. إن أسباب التمرّد هي أسباب أزمة الهُويّة عند الأُنثى في السرد.

٣. إن الطلاق مرادفٌ في دلالته للحرية، فبعد الطلاق تستطيع الشخصية الأُنثويّة تحقيق مرادها؛ فالرجل (الزوج) هو العائق الذي يحول دون تحقيق ذلك، ولا سيّما الرجل السلبيّ. فكأنّه لا وجود للمرأة إلاَّ في غياب الرجل، وتبقى نهاية بطلات الروايات بلا رجال.

٤. إن خروج المرأة للعمل خارج المنزل في الروايات هو من قبيل التمرّد على الدور الأُنثويّ التقليدي، وكأنّه نوع من المساواة مع أدوار الرجل، أو المطالبة بأدوار جديدة للمرأة.

٥. إن نماذج شخصيات الآباء والأمهات، في النصوص المذكورة سابقًا، من النماذج السلبيّة، حيث الأُم المستلبة والأب المستبد، أو الأُم المتسلطة والأب الضعيف، ممثلةً ثنائية تضاديّة في الموقف تجاه تمرّد الأُنثى. وبذلك

لا تستطيع الأُنثى الابنة، أو الزوجة تحقيق مرادها، أو أن تجد نتيجة لتمرّدها، وخاصةً أن نهاية الأُنثى المتمرّدة هي التي تعطي نتيجة الحركية (التمرّد)، فالأنثى تستسلم، أو تمرض، أو تموت؛ دلالة على فشل محاولة التمرّد.

ثالثًا– السُّلطة الذُّكوريّة:

تمثّل السُّلطة على الأُنثى في بعض النصوص المدروسة البنية السرديّة الرئيسة. في حين لا يمكن دراسة موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة في المدوّنة السرديّة النسائيّة في معزلٍ عن النسق والواقع الاجتماعيّ؛ فثمّة تقاطع بين الخطاب السرديّ النسائيّ والخطاب الاجتماعيّ العام، ولا سيّما أنّ الخطاب الاجتماعيّ يستحضر الذكورة، ويجعلها في بؤرة الاهتمام، حيث مركزيّة الرجل[1] في مقابل هامشيّة المرأة. وهو ما جعل خطاب المرأة السرديّ في المملكة يثور، وينتقد وينقم، ويرفض ويتمرّد، ويخرج على الخطاب الاجتماعيّ الذي يتبنى هذه السُّلطة. فارتفع صوت الأُنثى السرديّ في مقاومة السُّلطة، وارتفاعه في السرد جاء بخلاف الواقع، الذي يجعل صوت الرجل هو الأعلى، حيث القوة والعقل يُمْنَحان للرجل[2]، وقد يُعدّ هذا الحضور لصوت المرأة نوعًا من الانتقام في سلب الرجل بعضًا من مكتسباته، أو سماته.

وتأتي السُّلطة الذُّكوريّة في السرد النسائيّ على هيّئة ذهنيّة (فكر)، أو فعل سلوكي. ولا تخرج الأفعال عن كونها قسوة، أو مصادرة حق، أو عدم اعتراف، أو إقصاء، أو وصاية على المرأة؛ مما جعل المرأة تخرج على السُّلطة أو تحاول الخروج بعد أن كُبّلت بقيودٍ كثيرة، حدّت من انطلاقتها الاجتماعيّة، والفكريّة، والإبداعيّة، وأعاقت سعيها في إثبات وجودها، واستقلال هُويّتها.

---

(١) انظر: نصر حامد أبو زيد، ***دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة***، (بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ٢٠٠٤)، ٨٠.

(٢) انظر: فاطمة العتيبي، ***السرديّات النسوية***، ٣٠.

والسُّلطة الذكوريّة في النّصوص – عينة الدراسة – على ثلاثة أنواع، النوع الأوّل: سُلطة الرجل، والنوع الثاني: سُلطة النسق الاجتماعيّ، والنوع الثالث: الأُم المتسلطة، التي هي سلطة أُنثويّة في الظاهر، لكنّها سلطة ذُكوريّة في الباطن؛ إذْ تشترك مع السلطة الذكوريّة في الذهنية والسلوك، ومن هنا جاء سبب التناول.

١. أنواع السُّلطة الذكوريّة:

أ. سلطة الرجل:

يحتل الرجل الصدارة بوصفه سُلطةً ذُكوريّة في حياة المرأة في السرد. وتمثّل شخصيّة الرجل السلبيّ نموذج التعنّت في التحجير على المرأة، وعزلها عن المجتمع؛ ممّا أظهر المرأة في موقف الضعيف الخائف إزاء الهيمنة الذُّكوريّة حينًا، وصورة المرأة الغاضبة، أو الحاقدة في أحيان أُخرى. ويأتي الرجل (السلطة) في النصوص بصفة الأب، أو الأخ، أو الزوج. فسُلطة الأب تحيله في كثيرٍ من النصوص إلى أبٍ مستبدٍّ ظالم، يمارس القسوة على نسوته دون هوادة، فنجده يشتم ويضرب، ويمنع ويقصي؛ لأنّ المرأة عنده كائن وضيع، فهو ينظر لها نظرة دونيّة، كنموذج سُلطة الأب في رواية "أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليّان)، فقد طال تعنّت والد (أحلام) المبالغ فيه، وسُلطته المستبدة، إلى كلّ أفراد أُسرتها المكوّنة من أُمها، وشقيقاتها، وأشقائها، وزوجة الأب الثانية، وإخوتها من أبيها. فالأُم كانت ضحية الضرب والقهر من الأب، والشقيقات واجهن مصيرهن في زواجهن من غير رضاهن، ومن ثَمّ حياتهن البائسة مع أزواج غير صالحين. وكذلك أشقاء (أحلام) الذكور، الذين لم يسلموا من بطش والدهم.

أما سُلطة الأخ، فغالبًا ما تظهر في ظلّ وجود شخصيّة الأب الضعيفة، أو الحانية على الإناث، فكأنّه يقوم بدور سُلطة الأب الغائبة. ففي رواية "بيت الطاعة" لـ(منيرة السبيعيّ) تُشير الكاتبة إلى هذه السُّلطة من خلال شخصية الأخ (يوسف)، الذي يصل به الأمر إلى رفع يده على أخته (نورة) بطلة الرواية، فقد كان يحدّ من حريتها، ويراقب تصرفاتها، " **وكأنه وصيٌّ عليها**"[١]، ممّا دفع بالأب إلى أن يتدخّل ويوبّخ (يوسف). في حين يُمثّل الأخ (صالح) السُّلطة الذُّكوريّة على بطلة القصة القصيرة "هذيان جرح" لـ(تركية العمري). تقول البطلة لسائلتها:

"بماذا تشعرين الآن برغبة في الكلام؟

ماذا تقصدين؟ هل تقصدين أنني أحيا في أسرة بلا حوار؟ أسرة تضطهد فيها البنت؟ أو أنني أدرس في مدرسة معظم معلماتها بلا ملامح؟ ويحين في أزمنة منسية؟ أنا أقول رأيي، ولدي الحرية لذلك فقط. أخي صالح يوقف تدفق رأيي، ولكن أبي الذي رحل ورحلت معه الحياة يستمع لي..."[٢] فالشخصية الذُّكوريّة الداعمة للمرأة (الأب) ماتت، وحضرتْ سُلطة الأخ، الذي حال دون حرية البطلة في الرأي والكلام. وتتمادى هذه السلطة في رواية "جاهليّة" لـ(ليلى الجهني) إلى الحدّ الذي يقف في سبيل حرية اختيار شريك الحياة لأخته، فـ(هاشم) أخو (لين)، يتعرض لخطيبها (مالك) ويمنعها من الزواج منه، بل ويعتدي عليه إلى حدّ الموت. ويحاول الأب أمام سُلطة ابنه أن يحوّل معنى السُّلطة عنده، في حوار يكشف دور الأب الحاني. يقول: " **حاول أن تتفهّم وضع أختك يا هاشم، وتقبل طبيعتها. أنا أعرف ابنتي فحاول أن تعرف أختك.**

(١) منيرة السبيعي، ***بيت الطاعة***، ٤٨.

(٢) تركية العمري، ***احتراقات أنثى***، ٥٣.

لا تعادها لمجرّد أنّك رجل وهي امرأة. لِمَ تعتقد أنّ الرجولة تحتّم عليك أن تضايقها؟ " [1].

أمّا الشكل الثالث لسُلطة الرجل في حياة المرأة، فهو سلطة الزوج. إذ تنتقل المرأة أحيانًا للعيش مع زوجٍ متسلّط، بعد أن كانت تعيش تحت وطأة سُلطة الأب أو الأخ، كشخصية (فضّة) في رواية " ذاكرة بلا وشاح" لـ(حسنة القرني). حيث انتقلت البطلة من طور السُّلطة الذُّكوريّة عند أبيها وأخيها (إبراهيم) إلى سلطة زوجها (جاسر)، وعانت في السلطات الثلاث كلها، من الإقصاء، والاستلاب، والإيذاء النفسي والجسدي. تقول عن وجهة نظرها حول الذكورة المسيطرة: " **ما أعجب عقول الرجال! تفكر وتقرر ولا ترضى الجدال، وتجبرنا ونحن أهل عقول بالسمع والطاعة، إنه عيب من عيوب الذكورة والفحولة...**"[2]. وتُعدّ الكاتبة من أكثر الكاتبات حديثًا عن التعنّت الذُّكوريّ، إذ جاءت الرواية ملأى بمظاهر السُّلطة الذُّكوريّة على الأُنثى، ولا سيّما صوب (فضّة)، التي كانت من أكثر الشخصيات القصصيّة حراكًا نحو تحقيق طموحاتها، وتغيير النظرة الدونية تجاه المرأة. أمّا عن الزواج، فظلت البطلة تحلم وتتساءل:

" – إذن ماذا سأكون بالنسبة له؟

– مجرد شاة تساق إليه ليلة عرسها لذبحها، مجرد قالب تنصب فيه الأوامر أفهمت.

ساعة قولها هذا أحسست بصفعة قوية وُجهت إلى وجهي أيقظتني من أحلامي بل وأماني، كان شعوري بالانهزام أمامها أقوى من أن أداريه، فغدًا سيأتي من سأخشاه وأطيعه طاعة عمياء.. رباه.. لماذا هذه العادات الخاطئة المغلوطة؟ "[3].

(١) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ١٨.

(٢) حسنة القرني، ***ذاكرة بلا وشاح***، ٧٢.

(٣) م. ن، ٦٣.

ج. سُلطة النسق الاجتماعيّ:

يمثّل المجتمع بعاداته وأعرافه وقيمه سُلطة اجتماعيّة تطوّق أُنثى السرد. في حين تُعدّ الأُنوثة هاجسًا ومصدر قلقٍ لهذه السلطة، التي ترفض أي خروجٍ، أو تمرّد على قيمها وعاداتها. ومن هذا المنطلق، عانت الشخصيّة الأُنثويّة في النص السردي النسائيّ من سُلطة النسق الاجتماعيّ، في موضوعٍ كثُرت معالجته في النصوص المدروسة، ألا وهو (منظومة القيم)، كقيمة الشرف وما يتبعها من الخوف من الفضيحة، وقيمة الأصل والنسب في الأُسرة، وما ينتج عن ذلك من استلاب حقّ اختيار الزوج، أو التزويج الجبري، أو القمع، وفرض العزلة، والإقصاء، والتهميش.

ومن أكثر النماذج النصية التي تعاطت مع هذه السُّلطة، وحاولت الصمود والمقاومة والخروج عليها روايتا " جاهليّة " لـ(ليلى الجهنيّ)، و"سَقَر" لـ(عائشة الحشر). فالرواية الأُولى تناولت حكاية حُبّ بين (لين) و(مالك)، ورغبتهما بتتويج هذه الحكاية بالزواج، لكنّ العائق الذي حال دون تحقيق هذه الرغبة هو الاختلاف الطبقي والاجتماعيّ بين الطرفين، المتمثّل في اختلاف اللون والجنسية، وهي ما أسمته بـ "صك الغفران"، إذ تحضر قيم الشرف بالإضافة إلى قيم الأصل والنسب معًا لتشكّل قوة ثنائية قيمية لا يمكن تجاوزها. لقد دخلت (لين) في صراعٍ مع سُلطات مختلفة المصادر، ومتفقة في الاتجاه، لكنّ سلطة النسق كانت الأقوى، والدافع في إثارة السُّلطات الأُخرى، كسلطة الأخ (هاشم)، ثم سلطة الأُم (سلمى)، أو كما فضّلت أن تُكنى بـ(أم هاشم). يتساءل الأب في خضم الرفض العارم من قِبَل الأخ، والأُم، والمجتمع، خاصةً عندما يرى ابنته مريضة: **" هل أخطأت عندما أحبّت رجلًا أسود؟ هل ارتكبت ذنبًا في حقّ الله أو الناس؟ لقد أحبّت**

قلبًا من ذهب، ولم تنظر إلى اللون، لكن أخاها لم ينظر إلاّ إلى اللون! فعاقبها." [1] لقد كان الأب خائفًا على ابنته من نظرة المجتمع والناس لها، نظرة قد تعذبها![2]، دلالة على أن الأب كان ضحية أُخرى للنسق الاجتماعيّ. وقد انتهت الرواية نهاية مفتوحة، انتهت فيها رغبة (لين) من الزواج بـ(مالك)، الذي ظلّ يُصارع الموت، في غرفة العناية الفائقة بالمستشفى، بعد تعرضه للضرب المبرح من (هاشم)؛ نوعًا من الانتقام، والعقاب، والمنع .

ويقترب مصير (لين) في قصة حُبّها من مصير (مها) في رواية " سَقَر"، التي عاشت علاقة حُبّ مع (عبد الله). وعندما تقدّم لخطبتها رفض والد (مها) تزويجه؛ بحجة اختلاف الأصل والنسب بينهما، أو ما يُعرف بـ(تكافؤ النسب)، وخوفه من قبيلته والمجتمع من حوله. تقول (مها) مخاطبةً (عبد الله) في إحدى الرسائل الموجّهة إليه: " **أنا أحبك وأكره هذا الرجل الذي يسمى أبي، وأكره أخوته**[3] **الذين فرض القدر أن يكونوا أعمامي.. أكره أبناءهم كلهم.. لأن أصغر طفل ذكر فيهم يحق له أن يوافق أو يرفض على من أتمنى الزواج به.. لمجرد أنهم ذكور كلهم يحق لهم تقرير مصيري.. وأبي لن يخالف لهم أمرًا... لن يفكر في مخالفتهم فيُنبذ من بينهم..**"[4].

لقد ساندت السلطة الذُّكوريّة المتمثّلة في سلطة الأب، وإخوته، أعمام (مها)، سلطة النسق الاجتماعيّ في فرض منظومة القيم، والأعراف المتوارثة، حول موضوع التكافؤ في النسب بين الزوجين، وتجاهل ما بينهما من تكافؤ

(١) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ٥٠ – ٥١.

(٢) انظر: م. ن، ٥١.

(٣) كذا، والصواب: إخوته.

(٤) عائشة الحشر، ***سَقَر***، ١٢٧.

روحي، وفكري، ونفسي، ولا سيّما أن تبعات سُلطة النسق مع السُّلطة الذُّكوريّة وخيمة، فـ(عبد الله) أُصيب في حادثة سيارة تسببت له بعاهةٍ مستديمة، و(مها) أُصيبت بمرضٍ نفسيّ مستعصٍ. وفي ظلّ هذه النهاية، جاء ندم الأب متأخرًا على المصير الذي آل إليه كلا الطرفين.

د. الأُم المتسلطة:

تُعدّ شخصيّة الأُم المتسلطة في المنجز السرديّ للكاتبة السعودية سُلطةً ذُكوريّة؛ لما تحمله من الثقافة التي يحملها الرجل في سلطته على المرأة، فهي تمارس الوصاية والقهر، والاستلاب على مجتمعها النسائي، كما تحمل النظرة والقيمة المتدنية للأُنوثة في مقابل الأفضليّة الذُّكوريّة. ونفسّر هذا الوضع، بأنه إعادة إنتاج للثقافة الذُّكوريّة في عملية غير واعية عند المرأة (الأُم) تجاه المرأة الأُخرى (الابنة)، لذلك عُدَّت الأُم المتسلطة سُلطة ذُكوريّة، لا تختلف في كثيرٍ من النصوص عن سلطة الرجل. وتأتي سُلطة الأُم في غياب سُلطة الأب، الذي قد يكون حنونًا، أو ضعيفًا في أُسرته؛ مما يوقع الصدام بين السُّلطتين (الأب والأُم) لكنّ الغلبة تكون للأُم المتسلطة، التي تصبّ جام غضبها على بناتها، دون البنين؛ مما يدفع بالبنات إلى أن يلجأن إلى الأب الحنون في الوقاية من بطش الأُم وغضبها.

والجدول الآتي يوضح أبرز نماذج شخصية الأُم المتسلطة في عينة الدراسة، وبيان شكل السُّلطة الممارسة:

الأُم المتسلطة	الشخصية المضطهدة	العلاقة	شكل السُّلطة
(١) أُم هند (هيلة) في رواية	(هند)	ابنة	١.تفضيلها البنين على البنات. ٢.تشجيع البنين الإخوة على ضرب أخواتهم، وممارسة الشدة معهم.

الأُم المتسلطة	الشخصية المضطهدة	العلاقة	شكل السُّلطة
"هند والعسكر"			٣.التفريق في التربية بين اللين مع الذكور، والتربية القمعية للبنات. ٤.الرقابة الصارمة على تصرفات (هند)، وحاجاتها الخاصّة كتفتيش حقيبتها المدرسيّة. ٥.تزويجها بابن أخيها (منصور) واستلابها حق اختيار الزوج.
(٢) أُم لين (سلمى) في رواية "جاهليّة"	(لين)	ابنة	١.النظرة الدونيّة للأُنثى، وتمني الولد الذكر؛ لأنّه الأعلى قيمة لديها. ٢.تشجيع الابن (هاشم) على ممارسة سلطته على أخته، من خلال مراقبتها، وتفتيش غرفتها. ٣.القسوة في التعامل مع (لين).
(٣) أُم صالح في رواية "البحريّات"	(بهيجة)	زوجة ابن	١.القسوة في التعامل، والتضييق عليها. ٢.المراقبة الصارمة في الصلاة، والستر، والاحتشام. ٣. الإدارة المركزيّة في المنزل.

تتفق سُلطة الأُم، من خلال النماذج الموجودة في الجدول السابق، في أشكال التسلط مع سُلطة الرجل، من خلال التعامل الصارم والقسوة، والوصاية والرقابة، وتفضيل الابن الذكر على الابنة الأُنثى. كما نجد أنّ الأُم المتسلطة هي الداعم الأكبر لسُلطة الأخ الذُّكوريّة التي تُمارس ضد الأخت.

٢. المرأة ومقاومة السُّلطة:

واجهت الشخصية الأُنثويّة في السرد ثلاثة أشكال من نتاج السُّلطة، كانت الأشد وقعًا، والأكثر إيلامًا في مجرى حياتها، هي: الاستلاب، والنظرة الدونيّة المؤدية إلى الإقصاء والتهميش، والعنف سواء أكان عُنفًا جسديًّا، أم عُنفًا نفسيًّا؛ مما جعل المرأة تظهر في صورة الضحيّة جرّاء هذه السُّلطات. ووقفت الأُنثى المتخيلة من هذه السُّلطات موقفين، الأوّل: موقف الخضوع، والاستسلام. والموقف الثاني: الرفض، ومقاومة السُّلطة.

وفي السرد النسائيّ السعوديّ، نماذج جعلت من الازدواجية أساسًا لبنية العمل السرديّ، في محاولةٍ للتحايل على هذه السُّلطات، ولتجعل القارئ في موضع المقارنة. فشخصية (خاتم) المزدوجة في رواية "خاتم" لـ(رجاء عالم)، على سبيل المثال، تمكّنت من التحايل على السُّلطة الذُّكوريّة الموجّهة على (خاتم) الأُنثى، من خلال الشخصية الذُّكوريّة لـ(خاتم) نفسها؛ ولذلك لم يكن للسلطة الذُّكوريّة حضور قوي في حياة (خاتم) الأُنثى، في الوقت الذي استطاعت الرواية أن ترسم بوضوح للقارئ عالمين (عالم الأُنوثة وعالم الذكورة)؛ ليقف من خلالهما على معرفة الفروق بينهما، ثم الوقوف على المعاناة الأُنثويّة الناتجة عن النسق الاجتماعيّ، حيث تكمن أزمة الهُويّة الأُنثويّة. في حين يظهر التقابل بوصفه أحد أوجه الازدواجية في رواية "هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)، عندما تحدّثت البطلة (هند) عن مجتمع صديقتها (شذى) المنفتح، في تقابلٍ مع مجتمعها المنغلق، وتوقها للانعتاق والحرية، وإعجابها بالرقي الفكري لدى صديقتها، وشقيقها (وليد)، وكذا والداهما. وهذا الازدواج في المجتمع يسمح للقارئ أن يقارن بين المجتمعين، ويتعرّف

علـى السُّـلطات الموجـودة في مجتمـع (هنـد) كسُـلطة الأم، والأخ، والـزوج. في الوقـت الـذي تختفـي ملامـح السُّـلطة في مجتمـع (شـذى)، فـأفراد أُسـرتها في ائـتلاف، وجـو يسـوده الاحـترام، والثقـة. وقـد اختـارت (هنـد) في نهايـة الروايـة هـذا المجتمـع المنفـتح، عنـدما سـافرت إلى (كنـدا) مـع (وليـد) شـقيق (شـذى)؛ هروبًا من انغلاق مجتمعها وسُلُطاته.

رابعًا– صورة الرجل:

يشكّل الرجل في منتج المرأة السرديّ في المملكة بؤرة مركزيّة، وخطابًا مهيمنًا[١]؛ لذا تُعدّ معالجة موضوعة الرجل من الأهميّة بمكان، ونحن بصدد دراسة مضامين أزمة الهُويّة الأُنثويّة في النصوص السرديّة النسائيّة. وتحاول هذه الدراسة الإجابة عن ماهيّة حضور الرجل في كتابة المرأة، أسبابه وصوره؟

إن المتأمّل في السرد النسائيّ في المملكة، يجد أن تجليات صورة الرجل انتصرت للذات الأُنثويّة كاشفة عن وعي الكاتبة، وواسمة كتابتها بشيءٍ من الخصوصيّة في جانب المعالجة. ويتمثّل هذا الوعي في تأنيث السرد، في مقابل تهميش الشخصية الذُّكوريّة، إذ لم تنل هذه الشخصية دور البطولة في النصوص المدروسة، وإن كان التهميش لا يعني الغياب المطلق. في حين تأتي المرأة في دور البطلة أو الشخصية الرئيسة، فيقترب هذا الفعل من أن يكون حكرًا على الأُنوثة دون الذُّكورة.

وقد جاء تهميش الرجل في السرد ردّة فعلٍ متعمّدة على حجر المرأة وتهميشها على أرض الواقع[٢]. في حين ترى إحدى الناقدات أن حضور الرجل لا يعني "**ممارسة رد الفعل من قبل المبدعة... أو المواجهة بالمثل، وإنما يعني خَلْقَ نوعٍ من المصالحة، وجعل الرجل يشعر بالعجز المادي – المعنوي الذي تعيشه المرأة تاريخيًّا، وأيضًا من أجل صياغة الرجل سؤالاً من خلال تفتيت القيم التي تعتمدها الثقافة السائدة في تلقين مبادئ الرجولة.**" [٣] إلاّ أنّ تشكّلات صورة الرجل انبثقت من الانعكاس النفسيّ والاجتماعيّ عند

(١) انظر: حسن النعمي، ***الرواية النسائيّة السعوديّة بين شرطين***، بحث ضمن كتاب: ***الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربيّة السعوديّة***، (الباحة، النادي الأدبيّ، ط١، ٢٠٠٨)، ١٤٥.

(٢) انظر: سيد قطب، عبدالمعطي صالح، عيسى سليم، ***في أدب المرأة***، ١٧١.

(٣) زهور كرام، ***السرد النسائي العربي***، ١٦٥.

المـرأة. وثمّـة سـؤالٌ يطـرح نفسـه في هـذا السـياق، هـو: هـل كـان تجلـي الـوعي ظـاهرًا مـع بدايـة كتابـة المـرأة، أم أنّ ظهـوره كـان متـأخرًا؛ نتيجـة تطـوّر المجتمـع، وتحسّن الظروف الحياتيّة للمرأة؟

مـرّت كتابـة المـرأة بمراحـل انتقاليـة تغـيّرت فيهـا قيمـة الرجـل وصـورته، حيـث كـان تعبـير المـرأة عـن الرجـل صـادرًا عـن ممارسـة غـير واعيـة مـن عقلهـا البـاطن، ثم انتقلـت الكاتبـة بعـد ذلـك إلى طـور الـوعي بحجـم أزمتهـا، ومركزيّـة الرجـل في حياتهـا؛ بسـبب التغـيّر الاجتمـاعيّ الحاصـل في المجتمـع الـذي تعـيش فيـه المـرأة، حيـث أسـهم في انتقـال الكتابـة عـن الرجـل مـن مرحلـة الإدراك القاصـر إلى مرحلـة الـوعي. وقـد تشـكّلت في أثنـاء ذلـك طبيعـة العلاقـة بـين المـرأة والرجـل، على أسـاس قيمـة المـرأة في المجتمـع، وقيمـة الرجـل عنـد المـرأة. وتُبْـنَى العلاقـة بـين المـرأة والرجـل – كمـا تـرى إحـدى الباحثـات – علـى أسـسٍ ثلاثـة: علاقـة خصـوم، وعلاقـة تسـلط، وعلاقـة توافـق[1]، وقـد جـاء تناولهـا في النتـاج المـدروس على النحو الآتي:

١. علاقة خصوم = مرحلة فقدان الذات.

تقـدّم المـرأة في هـذه العلاقـة صـورة زائفـة عـن ذاتهـا؛ نتيجـة خضـوعها، واسـتلاب هُويّتهـا. كشخصـيات المجموعـات القصصـيّة لكـلٍّ مـن: (ليلـى الأحيدب)، و(فاطمة العتيبي)، و(هيام المفلح).

٢. علاقة تسلّط = مرحلة محاولة استعادة الذات المفقودة.

تمثّـل هـذه العلاقـة واقـع القهـر الـذي تعيشـه المـرأة، ومـا تعانيـه في صـراعها مـع الرجـل؛ بغيـة انتـزاع الصـورة الجديـدة للـذات. كشخصـيات نصـوص (قماشـة

(١) انظر: سوسن ناجي، ***صورة الرجل في القصص النسائي***، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦)، ٣٨.

العليـــان) في مجموعتهـــا القصصـــيّة "الزوجـــة العـــذراء"، وروايتهـــا "أنثـــى العنكبوت".

٣. علاقة توافق = مرحلة استعادة الذات.

تُحقـق المـرأة في هـذه العلاقـة نوعًـا مـن التوافـق مـع الرجـل؛ نتيجـة اسـتعادة ذاتهـا الـتي جـاءت بـاعتراف الرجـل لهـا. ولم تصـل المـرأة في النصـوص – عينـة الدراسـة – إلى هـذه المرحلـة مـن العلاقـات التوافقيـة، ممـا يـدلّ علـى تـأزّم العلاقـة بين المرأة والرجل، التأزّمَ الذي يمثّل أحد أقطاب أزمة الهُويّة الأُنثويّة.

ومـن خـلال اسـتعراض علاقـة المـرأة بالرجـل، تتضـح معانـاة المـرأة، وواقـع هُويّتهـا المتـأزّم؛ نتيجـة نظـرة الرجـل الدونيّـة للمـرأة، وتعاملـه السُّـلطوي، الأمـر الـــذي أدّى إلى أن تتجـــه الكاتبـــة في إبـــداعها إلى تهمـــيش الرجـــل، وتشـــويه ذكورتـه؛ بوصـفه ردّة فعـل، كمـا في رؤيـة بعـض الكاتبـات. وقـد اشـتمل تهمـيش الرجـل علـى تقديمـه في صـورةٍ سـلبية، فكـان موضـع سـخرية حينًـا، وفي موقـف ضـعف، أو عجـز، أو جهـل في أحيـان أُخـرى. وقـد يوصـف بصـفات الجشـع، والخيانـــة، والكـــذب، والعبـــث، وفقـــدان الثقـــة. تقـــول بطلـــة قصّـــة قصـــيرة بعنـــوان"جـــراح الغـــد" لـــ(تركية العمـــري) في وصـــف جـــنس الرجـــال: " **الرجـــال كـــاذبون مخـــادعون أنـــانيون.. الرجـــال لا يمنحـــون إلا الجـــراح والألـــم. ولا يســـتحقون إلا العـــذاب.**"[(١)] ومـن الشـواهد النصـيّة الأُخـرى، مـا جـاء في نصـوص (قماشـة العليّـان)، إذ تُعـدّ مـن أكثـر الكاتبـات السـعوديات تطرّقًـا لموضـوع الرجـل، وتصـوير شخصـيته السـلبيّة. ففـي قصـتها القصـيرة المعنونـة بـ"الزوجة العـذراء" تصـف هيئـة (سـعيد) خطيـب (سـارة) بـالقبح، وتصـوّره بأنّـه رجـل عـاجز[(٢)]، ثم

(١) تركية العمري، ***احتراقات أنثى***، ٦٠.

(٢) انظر: قماشة العليان، ***الزوجة العذراء***، ١٩.

تكتشف أنّه خنثى[1]. وفي هذا التصوير لشخصية الرجل تشويه صريح للذُّكورة، إذ تسلبه صفة الفحولة، كما تحاول الكاتبة في الوقت نفسه الانتصار للأُنوثة. أمّا في روايتها "أنثى العنكبوت"، فقد أوردت الكاتبة نماذج عدّة لشخصيات ذكوريّة تتسم بالعربدة وتعاطي المحظورات، كشخصية (أحمد)[2] زوج (بدرية)، و(سعود) الابن الأكبر. وغيرها من الصور السلبيّة الكثيرة، التي تتراوح ما بين المتسلطة، أو المستلبة الضعيفة. ويتكرر الأمر نفسه عند (منيرة السبيعي) في رواية " بيت الطاعة"، حيث يحضر الرجل، زوج (ريم) صديقة (نورة) بطلة الرواية، مُتعاطيًا للمخدرات، وعاطلًا عن العمل، ومقصّرًا في واجباته الأُسرية والزوجيّة. في حين تُقابِل صورةُ الرجل السلبيّة صورة إيجابيّة للمرأة، فكأنّ بينهما تقابلاً سلبًا وإيجابًا، لكنّه في مصلحة المرأة دون الرجل. تقول (ريم) متحدثة عن وضعها مع زوجها:

" أنا مُنفصلةٌ عن زوجي من دون طلاق مُنذُ ثلاث سنوات تقريبًا، بعد ما عشتُ معه حياة لا تُطاق؛ فهو تقريبًا عاطل عن العمل، ولا يقوم بواجباته الزوجية أبدًا، كذلك لا يُعير الأولاد أيّ اهتمام... حتى أنه يأخذ مصروف جيبه منّي. أصبح كذلك بعدما أفرط في تعاطي الحشيش، ورُبما غيره من المُخدرات... لم أُوَلْوِلْ ولم أبكِ، كما تفعل بعض النساء، بالعكس، فبعد أن تجاوزت صدمة اكتشاف الأمر أفقت من حُزني، وقررت أن أُعيد حساباتي، وأعتمد على نفسي تمامًا...فكثّفت جهودي في عملي، ووُفقت فيه، وشيئًا فشيئًا كسبت ثقة رؤسائي، وأصبحت مسؤولةً عن صفحة شؤون المرأة في الصحيفة..."[3].

(١) انظر: م. ن، ٤٢ – ٤٣.

(٢) انظر: قماشة العليان، ***أنثى العنكبوت***، ١٣.

(٣) منيرة السبيعي، ***بيت الطاعة***، ١٦٥ – ١٦٦.

في حين تقارب الموضوع جدليًّا بقولها: "**كما أن وراء كل رجل عظيم امرأةً تدفعه إلى الأمام، فغالبًا ما يكون خلف كل امرأة ناجحة رجل دفعها لتسقط، ومن سقطتها تلك كانت عظمتها.. أو لنقل مجازًا: نجاحها!** "[١].

أما رواية " الوارفة " لـ(أميمة الخميس)، فتصوّر نموذجًا لشخصية ذُكوريّة تُثير الاشمئزاز والسخرية، وهي شخصية (أبي ضاوي)، عندما تقدّم لخطبة البطلة (د. الجوهرة). تقول الكاتبة عن ردة فعل البطلة:

" ... **هتف في رأسها صوت (أبو[٢] ضاوي) عندما يدخل الحمام ليتوضأ ويبالغ في المضمضة والاستنشاق بشكل يجعل صوته يصل إلى الغرف الداخلية، مخلفًا أحساسا[٣] بالتقزز في أعماقها، وتحس أنها ستفرغ معدتها في أي لحظة، وعندما يغادر الحمام تتسلل لتلقي نظرة... تجده مبللاً بالكامل بالمياه، وكأن قردًا دخل به وعبث بالمياه وأفسد قطع السجاد الصغيرة الملونة... وبلل بعضًا من صحون الورود المجففة... فتطلب على الفور من إحدى الخادمات تنظيفه**"[٤].

تصف الكاتبةُ الرجلَ في هذا المقطع بأوصاف غاية في السلبيّة، والاشمئزاز، والسخرية تصل إلى حدّ المبالغة أحيانًا، إذ شبّهت (أبا ضاوي) بالقرد في تصرّفه غير المسؤول في دورة المياه! وفي مقاطع أُخرى، يأتي وصف (أبي ضاوي) بالسوقيّ الجاهل[٥].

***

(١) م. ن، ١٦٦.

(٢) كذا، والصواب: أبي.

(٣) كذا، والصواب: إحساسًا.

(٤) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٢٢٢.

(٥) م. ن، ٢٢٥.

وسأتناول أنماط صورة الرجل في النصوص المدروسة، من خلال ثنائية (السلب والإيجاب)[١].

١. أنماط صورة الرجل السلبيّة:

لقد تعدّدت الأنماط السُّلوكية والسيكولوجيّة في النصوص التي أظهرت صورة الرجل السلبيّة. والجدول الآتي يوضح هذه الأنماط، ونوع القرابة التي تجمع بين الرجل والمرأة في النص[٢]:

الكاتبة[٣]	النص السرديّ	نمط الشخصية
أمل الفاران	رواية " روحها الموشومة به"	الأب المزدوج الشخصية – الزوج المتسلط – الأخ (ماجد) غير المتزن – (نواف) الصديق المثقّف والعابث.
أميمة الخميس	رواية " البحريات "	السائق (عمر الحضرميّ) المقهور – الأخ الأصغر (سعد آل معبل) العابث - الجار (متعب) العابث.
انتصار العقيل	رواية " حب على الهوا "	الصديق (الطبيب) مزدوج الشخصيّة.
بدرية البشر	رواية " هند والعسكر "	الأب المزدوج الشخصيّة – الأخ (إبراهيم) المتسلّط – الزوج (منصور) المتسلط.
تركية العمري	ق. ق " أخيرًا"	الزوج المتسلط.
	ق. ق " جراح الغد"	الزوج الأنانيّ.
	ق. ق " لا"	الأب المتسلط.
	ق. ق " هذيان جرح"	الأخ (صالح) المتسلط.
حسنة القرني		الأب المزدوج الشخصية – الأخ (إبراهيم) المتسلط – الزوج الأول (جاسر) المتسلّط

(١) اعتُمدت هذه الثنائيّة في دراسة صورة الرجل في الرواية النسائيّة للباحث خالد الرفاعي، وهي ثنائيّة تخدم موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة. انظر: الرفاعي، ٢٠٦.

(٢) وقد كانت عينة الدراسة: سبعاً وأربعين شخصية ذُكوريّة، وردت في ثمانية وعشرين نصًّا.

(٣) تم ترتيب أسماء الكاتبات بحسب الترتيب الهجائيّ.

	رواية " ذاكرة بلا وشاح"	– الـزوج الثـاني (د.ناصـر) مـزدوج الشخصية – ابن الأُخت (عبد العزيز) مزدوج الشخصية.
رجاء عالم	رواية " خاتم"	الأب المـزدوج الشخصـية – الصـديق (هلال) المقهور.
زينب حفني	رواية " سيقان ملتوية"	الرجـل العـربيّ المتزمّـت – رجـال الهيئـة المتزمّتون.
	ق. ق " إيقاعات أنثوية محرمة"	الزوج العابث – رجل (باريس) العابث.
	ق. ق " طقوس غير شرعية"	المشعوذ الانتهازي.
	ق. ق " هل أمارس جنوني"	الكاتب (الأستاذ علي) الانتهازي.
عائشة الحشر	رواية " سَقَر"	الأب المتسلط.
قماشة العليان	رواية " أنثى العنكبوت"	الأب المتسـلط – الإخـوة المقهـورون – الزوج (علي) المتسلط.
ليلى الأحيدب	ق. ق " التميمة"	الأخ المتسلّط.
	ق. ق " جسد"	الزوج المتسلط.
	ق. ق " رنين "	الصديق غير المبالي.
ليلى الجهني	رواية " جاهلية"	الأخ (هاشـم) المتسـلط – الخطيـب (مالك) المقهور.
منيرة السبيعي	رواية " بيت الطاعة"	الزوج (إبراهيم) الخائن.
نورة الغامدي	رواية " وجهة البوصلة"	العم (السبتي) المتسلط – الزوج (حمود) المقهور – طبيب القرية (د. ثامر) مزدوج الشخصيّة.
هيام المفلح	ق. ق " بوح البراكين"	الزوج الأناني.
	ق. ق " ذات أمسية"	الزوج غير المبالي.
	ق. ق " القطة والعنكبوت"	الزوج غير المبالي.
	ق. ق "الكتابة بحروف مسروقة"	الزوج المتسلط.

هدى المعجل	ق. ق " غدًا يأتي الله بخير"	الزوج الخائن.
	ق. ق " قطعة شكولاتة"	السائق العابث.

يكشف الجدول السابق عددًا من الاستنتاجات حول موضوعة الرجل في السرد النسائيّ، وأنماط صورته السلبيّة، وماهيّة علاقته بالمرأة، التي يمكن إجمالها في الآتي:

١. حضور الرجل في المدوّنة السرديّة النسائيّة بشكلٍ يجعله الأوّل بين مضامين السرد، التي تطرّقت لها النصوص المدروسة.
٢. تكوّنت أنماط صورة الرجل السلبيّة السلوكية والسيكولوجية من عشرة أنماطٍ، هي: نمط المتسلط، نمط مزدج الشخصية، نمط العابث، نمط المقهور، نمط غير المبالي، نمط الانتهازيّ، نمط المتزمّت، نمط الخائن، نمط الأنانيّ، نمط غير المتزن. والجدولة الإحصائيّة الآتية توضّح نسبة حضور هذه الأنماط في النصوص السرديّة المدروسة:

النمط	العدد	النسبة
المتسلط	١٦	% ٣٤,٠٤
مزدوج الشخصيّة	٨	% ١٧,٠٢
العابث	٦	% ١٢,٧٦
المقهور	٥	% ١٠,٦٣
غير المبالي	٣	% ٦,٣٨
الانتهازي	٢	% ٤,٢٥

المتزمّت	٢	٤,٢٥ %
الخائن	٢	٤,٢٥ %
الأناني	٢	٤,٢٥ %
غير المتزن	١	٢,١٢ %
المجموع	٤٧	١٠٠ %

٣. تُعدّ علاقة الرجل (الزوج) بالمرأة، في دراسة الصورة السلبيّة للرجل، أكثر أنواع القرابة حضورًا، في ظل خمس عشرة علاقة، حيث تأتي علاقة الزوج في المرتبة الأُولى، فعلاقة الأخ، ثمّ علاقة الأب. في حين تتمثّل العلاقات الأُخرى في العلاقة مع: (الصديق، سائق الأُسرة، ابن الأُخت، الجار، الرجل العابث العابر، الرجل العربيّ، رجل الهيئة، المشعوذ، الكاتب، الخاطب، العمّ، الطبيب). ومن خلال الجدول الآتي تتضح نسبة هذا الحضور لنوع القرابة بين الرجل والمرأة بالأرقام:

القرابة / العلاقة	العدد	النسبة
الزوج	١٦	٣٤,٠٤ %
الأخ	٨	١٧,٠٢ %
الأب	٧	١٤,٨٩%
الصديق	٤	٨,٥١%

سائق الأُسرة	٢	% ٤,٢٥
علاقات أُخرى[١]	١٠	% ٢١,٢٧
المجموع	٤٧	% ١٠٠

إن علاقة الرجل (الزوج)، من خلال نمطه السلوكيّ والسيكولوجيّ السلبي، مع المرأة (الزوجة) تُشير إلى التوتر والتأزّم. وقد شغلت مساحة واسعة لا يستهان بها من اهتمام الكاتبة السعودية في منجزها السرديّ. وذلك من خلال عرض سُلطة الزوج، وتعسّفه، وقسوته تجاه زوجته دون مراعاة لأي اعتبارات اجتماعيّة، أو أخلاقيّة قد تردعه عن فعله التسلطي. ثم تأتي صورة الرجل الأخ، التي لا تختلف كثيرًا عن صورة الزوج في ممارسة سُلطته ضد مجتمعه الأُنثوي، ولا سيّما الأُخت. وهي سُلطة تُعَزّز وتُقَوّى من خلال سُلطة الأُمّ، أو المجتمع. في حين تدّل العلاقات الأُخرى على انفتاح المجتمع الذي تعيش فيه المرأة – نسبيًّا – من جهة، وتمرّد الأُنثى ومحاولة خروجها عن النسق الاجتماعي من جهة أُخرى.

٢. أنماط صورة الرجل الإيجابيّة:

لا يقتصر السرد النسائيّ على نموذج الرجل السلبيّ، وإن كان هو النموذج الأكثر، بل ثمّة نماذج إيجابيّة للرجل، تحمل معاني الصدق، والأمانة، والعطف، والمساندة.

(١) سبق ذكرها في النتيجة الثالثة في الصفحة السابقة، ٢١٢.

وتأتي صورة الرجل الإيجابيّة في المدوّنة السرديّة النسائيّة أقل حضورًا من صورة الرجل السلبيّة، لكنّها تُعدّ صورة جاذبة للمرأة في السرد، ولا سيّما أنها تحمل صفات معنويّة، تناصر المرأة، وتساندها، وتتعاطف مع قضاياها. وحضور الشخصية الذُّكوريّة الإيجابيّة يربك هيمنة الشخصية السلبيّة في الخطاب السرديّ النسائي[1]، ويعمل على تحقيق نوع من التوازن الواقعيّ فيما يخص قيمة وجود الرجل في حياة أُنثى السرد. ويكشف الجدول الآتي عن نوعيّة حضور شخصيّة الرجل الإيجابيّ في النصوص المدروسة[2]:

الكاتبة	النص السرديّ	شخصية الرجل	السمات الإيجابيّة
أميمة الخميس	رواية " البحريات"	صالح – زوج بهيجة	العطف، والرفق، والتعامل الجيّد.
بدرية البشر	رواية " هند والعسكر"	وليد – صديق	الانفتاح، والرقي الفكري، واحترام كيان المرأة، وعقلها، وحريتها.
تركية العمري	ق. ق "أخيرًا"	ماجد – أخ	المساندة، والرفق.
	ق. ق "هذيان جرح"	الأب	الرفق، واحترام رأي المرأة.
رجاء عالم	رواية " خاتم"	سند – أخ	الحرص على المرأة، واحترام رأيها، والحوار معها.
صبا الحرز	رواية " الآخرون"	عمر – صديق	الرقي الفكري، والحوار مع المرأة، واحترامها.
		حسن – أخ	القرب النفسيّ من المرأة، والحوار معها.
قماشة العليّان	رواية" أنثى العنكبوت"	سعد – خاطب	الرقي الفكري، واحترام المرأة، وتقديرها.
ليلى الجهني	رواية " جاهليّة"	الأب	الحنان، والرفق، والمساندة.
منيرة السبيعي	رواية " بيت الطاعة"	ماجد – أخ	دعم المرأة، واحترام رأيها، والثقة بها.

(١) انظر: منصور المهوس، ***صورة الرجل في الرواية النسويّة السعوديّة***، ١٤٦.

(٢) وقد كانت عينة الدراسة: عشر شخصيّات ذُكوريّة، وردت في تسعة نصوص.

تتمركّز إيجابيّة صورة الرجل في مُنجز المرأة السرديّ المدروس في الصفات المعنويّة النفسيّة، التي تتسم بها شخصية الرجل، وتتضح من خلال تعامله مع المرأة، وأبرزها: الرفق في التعامل، والدعم والمساندة، واحترام كيان المرأة ورأيها، ومحاورة عقلها، ومنحها الثقة، بالإضافة إلى الرقي الفكري، والقرب النفسيّ. وتأتي شخصية الأخ في مقدمة الشخصيات الإيجابيّة في السرد، ثمّ الأبُ، فالصديق، وأخيرًا الزوج؛ مما يؤكد على أن علاقات الزواج من العلاقات الفاشلة في نصوص المرأة السرديّة، حيث تغيب الصورة الإيجابيّة في الزوج، وتحضر السلبيّة. كما أن أُنثى السرد تتّجه للصديق، عندما يغيب الأخ، أو الأب عن الأُسرة.

٣. أسماء الشخصيات الذُّكوريّة، دلالتها:

يحتل اسم الشخصية السرديّة في النصوص الإبداعيّة مكانة مهمّة لا تقلّ أهميّة عن الشخصية نفسها؛ إذ إنّ اسم الشخصية يمنح دلالة أوليّة، يمكن أن تكون مهمّة إلى حدٍّ كبير، إذا أحسن الكاتب القصصيّ انتقاءه(١). فيمكن من خلال الاسم تتبع صفات الشخصية وأبعادها، ودورها ووظيفتها.

وفي النص السرديّ النسائيّ (عينة الدراسة)، جاء اسم الشخصية الذُّكوريّة دالاً على صاحب الشخصية، كاشفًا عن نمطه السلوكيّ، ووظيفته في النص، بل في علاقته بالمرأة. وهي أسماءٌ مرتبطة بالواقع، ويحيل بعضها إلى رمزية واضحة، وسنعرض نماذج من ذلك. ففي رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز)، نجد شخصيتين تم تصنيفهما على أنّهما من الشخصيات الإيجابيّة، الأُولى (حسن) شقيق البطلة المُتوفى، والأُخرى (عمر) صديقها. فـ(حسن) اسم عربيّ عذب عند المسمع، وعند اللفظ. ويحمل حمولة تاريخيّة عريقة، تتصل بانتماء البطلة الطائفيّ (الشيعة)، فهو اسم له

(١) انظر: محمد قرانيا، ***الستائر المخملية***، ١٠.

مكانة دينية؛ لذلك فالاسم يتبوأ وظيفة سرديّة، وتاريخيّة، ومذهبيّة. كما أن الاسم جاء دالاً على طبيعة شخصية (حسن)، وقربها النفسيّ من البطلة، فكأن (حَسَنًا) هو الحُسْن وجمال الروح، الذي يتسم به (حسن) في علاقته مع أخته. إلاّ أنّها من الشخصيات المغيّبة بالموت في الرواية، والحديث عنها جاء من خلال التذكّر والتداعي، وهذا الغياب الحقيقيّ لـ(حسن) على ما يتصف به من إيجابيّة وحُسْن، قد يدّل على غياب الجمال الروحيّ عند جنس الرجال، كما قد يُشير إلى غياب الانتماء الطائفيّ في داخل البطلة، ولا سيّما في ظل محاولاتها الانسلاخ من هذا الانتماء.

أمّا اسم (عمر)، فثمّة وظيفةٌ سرديّة، تاريخيّة، ومذهبيّة أُخرى، تتصل بمذهب (عمر) السنيّ، وهو خلاف مذهب البطلة، التي لم تبالِ بتكوين علاقة فكريّة، وعاطفيّة، ونفسيّة، وجسديّة، مع رجلٍ مختلف عنها مذهبيًّا، كما أنّ الاسم يرمز إلى شخصية تاريخيّة في الإسلام، مرفوضة لدى أصحاب المذهب الشيعي. والكاتبة عندما اختارت هذا الاسم؛ كانت تهدف من ورائه إلى خرق نسق مجتمعها الطائفيّ، وهذا الخرق جاء من تكوين علاقة مع سني، ثم الاسم التاريخي الدال سلبًا في طائفتها. وبذلك نرى أن اختيار أسماء الشخصيتين كان ذا وظيفة دلاليّة مقصودة، تنم عن وعي الكاتبة.

وفي رواية "خاتم" لـ(رجاء عالم)، كان اسم (سند) – ابن الشيخ (نصيب) من الرضاعة، وأخو (خاتم) – يدّل على وجوده المهم، بوصفه ذكرًا بين خمس بنات، فهو الرجل المساند لأبيه وأُسرته، ولا سيّما أنّه كان عبدًا مملوكًا، لكنّه أُعتق منذ الولادة، وكان الشيخ يسميه بـ"سندي". تقول الرواية عن قصة إرضاعه: " **عند ولادة سَنَد أُرسل في رحلته للبحث عن عِرْقٍ يتعلق به لشجرة عائلة الشيخ نصيب، ليس غير**

اللبن رابط، وحيث أن[1] سُكَيْنة لم تكن نفساء حينها فلقد بدأ البحث عن ثدي تُرْضع في بنات الشيخ وقريباته، وقادهم البحث لأملٍ وحيد، شقيقته زينب المقيمة بالمدينة المنورة" [2] وقد أُفرد للحديث عن رحلة رضاع (سند) إلى (المدينة المنورة)، حيث إقامة المُرضعة (زينب)، اثنتا عشرة صفحة.

وقد تحمل الشخصية الذُّكوريّة اسمًا مُضادًّا لما عليه واقعها أو حالها، كما هو (مالك) في رواية " جاهليّة" لـ(ليلى الجهني). فاسم (مالك) مشتق من الملك، لكنّ (مالكًا) لا يملك الجنسية السعودية، ناهيك عن لونه المختلف المرفوض اجتماعيًّا[3]. ومن هنا جاءت المفارقة التي من شأنها إبراز خصوصية هذه الشخصيّة، وقضيتها الإنسانية، المرتبطة بالأُنوثة ذات البُعد العاطفي، إذ ثمّة علاقة حب قائمة بين (لين) بطلة الرواية و(مالك)، لكن المفارقة المقصودة نابعة من منظومة القيم، خاصةً عدم تكافؤ النسب، وسُلطة ذلك على المجتمع.

في حين يغيب اسم شخصية الرجل في بعض نصوص القصة القصيرة، أو بعض الروايات، في آليّة مقصودة، تتعالق مع آليّة تغييب الرجل وتهميشه، أو الاكتفاء بتحديد نوع العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة أبًا كان، أم أخًا، أم زوجًا. وقلّة من النتاج السرديّ يتجه فيه إلى منح الرجل صفات خَلقيّة أو خُلقيّة مدحًا كانت أم ذمًّا، ولعلّ رواية " الوارفة " لـ(أميمة الخميس) الأبرز في هذا الجانب، فهي تصف الرجل بصفات سلبيّة مستمدة من أسماء الحيوان أو الجماد الهامشي، كوصف وجه الجندي حارس المستشفى بـ"وجه قط شارع"[4]، و(طلال) طليق (د. الجوهرة)

(١) كذا، والصواب: حيث إن.

(٢) رجاء عالم، ***خاتم***، ٧ – ٨.

(٣) انظر: ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ١٣١، ١٤٠، ١٤٢ – ١٤٣.

(٤) انظر: أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٦.

بـ"الـدّب"[١] حينًـا، وبولـد "القرويّـة"[٢] حينًـا آخـر، والطبيـب الاستشـاري بالمستشـفى بـ" أبـو بطيخـة"[٣]، وتشـبّه زوج (هنـد) بـ"مفتـاح علبـة صلصـة"[٤] والسـائق بـ"الثـور"[٥]، والـدكتور اليهـودي في (كنـدا) بـ"الضـفدع"[٦]، وتعقـد مقارنـة بـين الرجـل و(الكلـب)[٧]؛ إمعانًا في السخرية من الرجل وتحقيره.

إن مثـل هـذا الفعـل يؤكّـد تعمّـد المـرأة تهمـيش الرجـل والإقـلال مـن شـأنه، نوعًـا مـن ردّة الفعل الغاضبة!

(١) انظر: م. ن، ١٠.

(٢) انظر: م. ن، ١٤.

(٣) انظر: م. ن، ٣٥.

(٤) انظر: م. ن، ١٠٠.

(٥) انظر: م. ن، ١٣٥.

(٦) انظر: م. ن، ٢٥٩.

(٧) انظر: م. ن، ١٧٧.

خامسًا – المسكوت عنه:

يتناول الخطاب في فنون السرد مضامين ورؤى، تختلف في تجلياتها وانكشافها للمتلقي ما بين ظاهر مكشوف، وخفي مستتر. فالظاهر من المعنى هو ما يقرؤه القارئ على سطور النص جليًّا واضحًا في دلالته. أمّا الخفي المستتر، فهو البحث عما لم يقله الكاتب صراحة، عبر إعادة إنتاج المعنى في البنى النصية، فهي عمليّة تفاعليّة بين ما يريده الكاتب وما يجده القارئ[1]. وتدل هذه البنى على موضوع سُكت عنه نصيًّا، ويُعرف عند النقاد وآليات تحليل الخطاب بـ(المسكوت عنه).

ويكشف المسكوت عنه اجتماعيًّا في النص الأدبيّ أيديولوجية الكاتب، وأيديولوجية نصه على حدٍّ سواء، وهو ما سمّاه بعض الباحثين بـ(المضمر الأيديولوجي)[2]. كما يرتبط المسكوت عنه أو المُغيّب بالواقع الاجتماعيّ، والسياق الثقافيّ للمجتمع، والتجربة الإبداعيّة للكاتب.

وفي المدوّنة السرديّة للكاتبة السعودية ثمّة نصوصٌ نستنتج من خلال شخصياتها ومجريات أحداثها المسكوتَ عنه، الذي يتعالق مع القيم الاجتماعيّة. فرواية "خاتم" لـ(رجاء عالم) تمثّل التمايز بين الذكر والأُنثى، من خلال حضور الشخصية المزدوجة (خاتم)، كما تبيّن كيفية حياة كل منهما، مع إبراز قدرة الذكر في حفظ النسب واسم الأُسرة. في حين تعاني المرأة من الدونيّة والشعور بالنقص، وهنا تكمن قيمة الهُويّة الأُنثويّة الدنيا، في مقابل قيمة الهُويّة الذُّكوريّة صاحبة المكانة العليا والأفضليّة. وفي هذه الإشارة الكامنة يتضح لنا المسكوت عنه في الرواية. ولا سيّما إذا كانت هذه النظرة

(١) انظر: إبراهيم خليل، ***بنية النص الروائي***، ٢٦٥ – ٢٦٦.

(٢) انظر: فاضل ثامر، ***المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي***، (سوريا، دار المدى، ط١، ٢٠٠٤)، ١١.

للقيمة في مجتمع محافظ، كمجتمع الرواية، إذ تصوّر الرواية مجتمع (مكة المكرمة) في العهد العثماني. و(خاتم) من خلال المكان، وما يرتبط به، كانت تداوم على حلقة (الشيخ مستور) في الحرم، في الوقت الذي تحرص على مداومة العزف عند (زرياب)، ورحلتها مع الغناء والطرب. حيث وجدت في هذا العالم ما لم تجده في مكانٍ آخر، لكنّه ظل عالمًا مستترًا خفيًّا كعالم الأُنوثة تمامًا. والحياة الخفيّة، والتستر تُضاف إلى مكانة الأُنوثة، ودلالتها في الرواية، الذي يقابلها الحضور الذكوريّ.

أمّا في رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز)، فيأتي المسكوت عنه مركّبًا من موضوعات عدّة، إلاّ أن الموضوع الرئيس هو الحرية والبحث عنها. فالبطلة تبحث عن الحرية في الانتماء الطائفي، والجسد والكتابة. لقد كان المكان الجغرافي، والثقافي قمعًا مباشرًا ضد حرية البطلة، وقد أفرز هذا القمع الشذوذ الجنسي (المثليّة)، وإقامة علاقة محرّمة، والكتابة بأسماء مستعارة على شبكة الإنترنت، ومحاولة كسر (التابو)، حيث نجد بعض الإشارات الثقافيّة، التي تقترن بسياقٍ تاريخيّ، وديني، كاسم الشخصية الذُّكوريّة (عمر)، التي أقامت معه علاقة، وهو على خلاف مذهبها على سبيل المثال.

١. كشف المسكوت عنه:

استطاعت الكتابات النسائيّة أن تخترق خطوط الحجر والمنع، وتقتحم مناطق المسكوت عنه[1]، كما أظهر ذلك تجربةُ السرد النسائي في المملكة العربية السعودية في الفترة الزمنية ما بين عامي (٢٠٠٠ – ٢٠٠٨)، إذ يلحظ القارئ تحوّلًا ملموسًا على مستوى الرؤية السردية، والمضامين. ولا سيّما أن السرد أصبح " **محورًا مركزيًّا من محاور الجدل الثقافي، وأداة**

(١) انظر: يسرى مقدّم، ***مؤنث الرواية***، ٣٧.

للكشف عن ما[1] هو مغيب ومسكوت عنه في حياتنا وثقافتنا" [2]. فالمضامين التي كانت لا يُتَطرّق لها لكونها المسكوت عنها في النص والمجتمع على حدٍّ سواء، أصبحت موضوعات مطروقة، سواء أكانت المضامين دينيّة، أم اجتماعيّة، أم جسديّة. ومن الجلي أن وراء هذا التحوّل الموضوعي في السرد النسائيّ تحوّلاً اجتماعيًّا، واقتصاديًّا، وثقافيًّا لمنظومة المجتمع السعودي ونسيجه، بوصف هذا المجتمع بيئة حاضنة لقضايا المسكوت عنه في النصوص المدروسة. وتتصدّر قائمة المسكوت عنه الذي كُشِف في أدب المرأة السردي في المملكة موضوعات الخطاب الديني، ونقد المؤسسة الدينية، والثقافة المجتمعية المكوّنة من القيم والأعراف، وموضوعة الجسد.

أ. **الخطاب الديني، المؤسسة الدينية:**

نال الحديث عن الخطاب الديني، ولا سيّما في فترة التسعينيّات الميلادية، اهتمام بعض الكاتبات، فأفردن له مساحة رحبة في نصوصهنّ. وقد تبدّى هذا الخطاب من خلال حضور الشخصيات المتديّنة في النّصوص، سواء أكانت شخصيات ذُكوريّة كشخصيات الأبناء والإخوة، أم شخصيات أُنثويّة كالأُمّ، أو الابنة المتديّنة، أو الداعيات. وتطرّق الخطاب إلى بعض الفتاوى، والأحكام، وحياة التديّن، والدعوة إلى الله.

ومن النماذج التي تطرّقت إلى قضايا الخطاب الدينيّ في المجتمع، رواية "هند والعسكر" لـ(بدرية البشر). فقد جاءت إحدى شخصيات الرواية الذُّكوريّة من المتديّنين، وهو (إبراهيم) الأخ الأصغر لـ(هند) بطلة الرواية، إذ مرّ (إبراهيم) بتحوّلات فكرية ونفسيّة قادته للتشدّد الديني، فمن طفل

(١) كذا، والصواب: عمّا.

(٢)فاضل ثامر، ***المقموع والمسكوت عنه***، ٥.

مهمل في الأُسرة، ويشتكي غياب الحبّ، والاحتواء العاطفيّ[١]، إلى شابٍ يقضي جلّ وقته في الأنشطة الدينيّة في المساجد، والمراكز الدعوية، والمخيمات الطلابية[٢]؛ إذ وجد الاهتمامَ من القائمين على هذه الأماكن. ومن خلال هذه الشخصية انطلقت الكاتبة في الخوض في قضايا الخطاب الدينيّ، ووصف ما كان عليه المجتمع في تلك الفترة. تقول البطلة عن تأثير أخيها المتدين:

" أخذ إبراهيم يحضر لأمي أيضًا أشرطة دينيّة كثيرة تتحدّث عن الموت وعن عذاب النار، وعن الفتن التي تصيب الناس في هذا الزمن العجيب الذي يشارف على النهاية، وعن قرب قيام الساعة التي بدأت تظهر علاماتها، كانت معظم الأشرطة تتحدّث عن فتنة النساء، ومظاهر الفساد بينهنّ، فيحذّرهنّ الشيخ بأنّ أكثر حطب جهنّم من النساء بسبب تكفيرهنّ للعشير، وبسبب ألسنتهنّ، ممّا جعل أمّي تزداد كدرًا فوق كدرها، وكآبة، وتكفّ عن الحديث والخروج لجاراتها حتى لا تعود وعلى ظهرها كيس من الآثام."[٣]

من خلال التأثير المباشر لتديّن (إبراهيم) وتشدّده في محيط أُسرته، أصبحت الأُم، وهي صاحبة سُلطة في المنزل، تفرض كثيرًا من الأمور، وتنهى عن بعضها الآخر، جرّاء هذا التأثّر. فأصبح الأولاد يسمعون صوت أُمهم عند كلّ صلاةٍ تصيح بهم "هيّا انهضوا. ستصبحون حطبًا لجهنم!" كما أصبحت تتلف أشرطة الأغاني الموجودة في المنزل، ممّا دفع بـ(عواطف) الأُخت الصُغرى إلى أن " **تخبّئ أشرطتها وموسيقاها في الأدراج وتقفل عليها بالمفتاح**"[٤]، وكانت تصوم يومي (الاثنين) و(الخميس) من كلّ أسبوع، بعد استئذان زوجها والد (هند)، الذي لحظ تغيّر زوجته، فأصبح يستغل بعض

(١) انظر: بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ١٧٠.

(٢) انظر: م. ن، ١٦٥.

(٣) م. ن، ١٦٦.

(٤) م. ن، ١٦٦

الجوانب التي ضَعُفت لديها. تقول (هند) عن ذلك: " **شعر أبي أن أمي بدأت تضعف له، بسبب تديّنها فاستغل هذا الضعف، الذي انتهى بأن أذعنت لرغبات أبي الليليّة، لأنّ من ترفض نداءات زوجها ستلعنها الملائكة حتى تصبح!**"[1].

وبذلك يتضح ما أصاب المرأة من شيوع خطاب ديني موجّه لقضايا ذات مساس بها على وجه التحديد، يقترب أحيانًا من الاستغلال. وقد حاول بعض أفراد الأُسرة مواجهة هذا التديّن المتشدد، ولا سيّما من (عواطف) إزاء أخيها (إبراهيم)، حيث كانت بعيدة عن التديّن من خلال ما يظهر من سلوكها. تقول الراوية:

"**عواطف كبرت وحاربته مثلهم، كبر الشقاق بينها وبينه، أصابها ما أصاب هذا الجيل الفاسد من البنات اللواتي يتأثّرن بكل ما يسمعنه عن فتاة الغرب، وحرِّيَّتها الزائفة... وليتها اكتفت بكل هذا بل صارت لها[2] عدوًّا أكثر من الغرب الكافر، كلّما خاطبها بغية إصلاحها لأنّها الوحيدة التي أشفقت عليه، وأحبّها، صاحت في وجهه:**

- **أنت متخلّف! تعيش بعقول العصور الوسطى!** "[3].

فالخوف على المرأة من تيار التغريب جعل من هذا الخطاب خطابًا حادًّا وقاسيًا كما صوّرته الكاتبة؛ ممّا كان سببًا في تهميش المرأة، وإقصائها، واستلاب كثير من مُتع الحياة التي حُرِمَت منها. وارتبطت شخصية (إبراهيم) المتديّنة بالشخصية المُتسلطة، فهي تمثّل إحدى السُّلطات الاجتماعيّة في الرواية. وقد مات منتحرًا، من خلال تفجير نفسه في مبنى الأمن العام[4]. وفي تصوير هذه النهاية للشخصية التي تمثّل التديّن والخطاب الدينيّ بهذا

(١) م. ن، ١٦٧.

(٢) ثمة خطأ في استخدام الضمير، ولعل الصواب: صار لها، أو صارت له.

(٣) بدرية البشر، ١٧٠.

(٤) انظر: م. ن، ٢٠٤.

الشكل، تنتهي حقبة من حياة المرأة (هند) المكبّلة ببعض القيود، التي فُرضت من قِبَل هذه الشخصية. ومن هنا كان ارتباط الخطاب الديني بما يحوي من قضايا وشخصيات بالمرأة، التي كانت تُعدّ الحمولة الموضوعيّة، والوجهة التي صُوّب تجاهها هذا الخطاب.

وفي رواية "سَقَر" لـ(عائشة الحشر)، تتكرر الشدة والغلظة في لهجة الخطاب الديني، فقد جاء الحديث عنه في الرواية من خلال شخصية (أسماء) المتديّنة، التي أُصيبت بمرضٍ نفسيّ، ولا سيّما بعد انفصالها عن (عبد الله) الذي يختلف عنها في الفكر، والبُعد عن التديّن. تستدعي (أسماء) شخصية معلمتها، وهي في الصف الرابع الابتدائي، حيث كانت طفلة، وما كانت تذكره لهن عن عذاب القبر، وأهوال يوم القيامة، في سبيل أن يكن مسلمات صالحات ومستقيمات[1]. والحديث عن درجات العذاب في القبر وما بعد القبر لا يخلو من المبالغة والمغالطات[2].

مما يُثير تساؤلًا مفاده، ما غاية الكاتبة من أن يحوي الخطاب الديني على هذه المبالغات والأكاذيب؟ وهل هو من باب توجيه النقد لهذا الخطاب؟ قد يكون تصوير الخطاب الديني على هذه الشاكلة من باب نقد المجتمع الذي تبنّى هذا الخطاب، فالمجتمع كان ضدّ المرأة في الرواية، حيث لم يكن الخطاب الديني وحده الذي توجّه تلقاء المرأة، بل إنّ الأعراف والقيم الاجتماعيّة كانت المعضِّد لهذا الخطاب. إذا عانت الشخصية الأُنثويّة القصصية كشخصيتي (أسماء) و(مها) من ذلك.

(١) انظر: عائشة الحشر، ***سَقَر***، ٢٥.

(٢) تحدّثت الكاتبة عن أوصاف غير صحيحة للثعبان (الشجاع الأقرع)، حيث لم ترد في الأحاديث الصحيحة.

وتناولت رواية " الوارفة" لـ(أميمة الخميس) قضية استهداف النساء بخطابٍ دينيٍّ يحثهن على التبرّع لصالح المجاهدين الأفغان[١]؛ استغلالًا لعاطفة المرأة وسرعة تأثّرها، إذ تصف الراوية مشهد الدعوة للتبرّع في إحدى ليالي رمضان في قولها:

" هدر في الميكرفون صوت يبدو من حدته وحماسه أن صاحبه ما برح شابًّا فتيًّا، أخذ يتحدث عن فضائل الصدقة... وعن فضل الزكاة... وأنهن لن ينلن البر حتى ينفقن مما يحببن، لنصرة أخوانهن[٢] في أفغانستان، ومن جهز غازيًا فقد غزا، والشهيد يشفع في ٧٠ من أهل بيته واستمر يهدر طويلاً.. حتى ابتدأت النساء في النحيب والبكاء بأصوات مرتفعة... ثم ما لبث أن وقف أسفل درج مصلى النساء رجل ضخم الجثة بلحيه[٣] سوداء كثة يحمل بين يديه (كرتون) قوارير ماء فارغ، أدار وجهة[٤] للناحية الأخرى خوفًا من أن تقع عيناه على أنثى، وكانت كل مصلية تخرج تنزع عنها قطعة من حليها وتضعها في الكرتون..."[٥]

كما أشارت الراوية إلى شخصية إحدى الداعيات وهي (حصّة المريبض)، وتصف هيئتها، ثم لباسها التي تقول عنه: **"تلبس ثوبًا واسعًا بلا خصر بينما صدرها الضخم ينهدل بلا صدرية، مستجيبة لفتوى قديمة تقول أن[٦] الفستان المقصوص من الوسط (الكرتة)[٧] والصدرية حرام، وإن السحاب خلف الظهر حرام."** [٨] ولا سيّما أنها كانت تتحدث في محاضرة بعنوان (١٠٠) طريقة للاستحواذ على قلب الرجل[٩]. إذ يبقى الموضوع عن المرأة

(١) انظر: أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١٥٠.

(٢) كذا، والصواب: إخوانهن.

(٣) كذا، والصواب: لحية.

(٤) كذا، والصواب: وجهه.

(٥) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١٥٠ – ١٥١.

(٦) كذا، والصواب: إن.

(٧) الكرتة: نوع من تصميم ملابس النساء قديمًا في (نجد)، يُفْصل الجزء العلويّ عن السفليّ، الذي يأتي واسعًا، في حين يبدو الجزء العلوي أكثر ضيقا.

(٨) أميمة الخميس، الوارفة، ١٥١ – ١٥٢.

(٩) انظر: م. ن، ١٥٢.

وعلاقتها بالرجل، مع تقديم صورة مبتذلة الهيئة لشخصية المرأة الداعية؛ نوعًا من انتقاد الرواية للخطاب الديني في تلك الفترة. في حين تُثير الرواية قضية غطاء الوجه، من خلال حوار بين البطلة (د. الجوهرة) وزميلها في المستشفى. يقول بلهجته الحجازيّة: " **أصلاً أنتم... تكلفون البشر ما لا يطيقون، وإلا ما معنى أن تغطي النساء وجوههن، والله شكلك في النقاب زي البعبع ما طيب هذا اختلفوا فيه العلماء، وربنا يسر على عبيده، وما عسر عليهم قاعدين تجيبوا دين تاني من فين؟** "[1].

وفي رواية "سيقان ملتوية" لـ(زينب حفني)، ألقت البطلةُ الضوءَ على المشكلة الحقيقية خلف الخطاب الديني المتشدّد ضد المرأة من وجهة نظرها؛ حيث ترى أنّ السبب يكمن في إساءة فَهْم نصوص الشريعة الإسلاميّة[2]؛ مُنتجًا مناخًا متطرّفًا، توغّل في المجتمعات الإسلاميّة، مع أن الإسلام كَفَل للمرأة حقوقها[3].

أمّا عن المؤسسة الدينيّة في السرد النسائيّ، فقد حَظِى جهاز (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) بالنّصيب الأوفر من التناول. ولم ترد هذه الموضوعة إلاّ مع النتاج المتأخر من إبداع المرأة السرديّ. فانتُقد رجالات المؤسسة بصورةٍ تصل إلى حدِّ الهجوم، والتقريع، والسخرية. وقد أوردت بعض الكاتبات قصص شخصياتهن مع جهاز الهيئة، ومشاهد القبض عليهن، وهي تكشف من وجهة نظرهن قسوة هؤلاء الرجال، أو غياب النظام والعدالة في تعاملهم مع النساء. كقصة (عواطف) الأُخت الصُغرى في رواية " هند والعسكر" لـ(بدرية البشر) مع (ماجد)، الذي قُبِض عليه في

(١) م. ن، ١١٣.

(٢) انظر: زينب حفني، ***سيقان ملتوية***، ٩٦.

(٣) انظر: م. ن، ٩٥.

أحد لقاءاته معها في المكتبة[1]، وتلقّت ضربًا مُوجعًا بعد عودتها إلى المنزل من أخيها (إبراهيم). كما أشارت الرواية إلى قصص رجال الهيئة، ومداهماتهم للمطاعم، والتفتيش عن وجود المحرم مع النساء[2]. وقصة (هيا) في رواية "سيقان ملتوية" لـ(زينب حفني) مع أحد الرجال الذي التقى بها في أحد المقاهي؛ بغية التقدّم لخطبتها، لكن رجال الهيئة فاجؤوهما، وتم القبض عليهما[3]. والكاتبة من خلال هذا الحدث تقدّم نموذجًا غير متعارف عليه في المجتمع، بل يُعدّ فعلًا محرّمًا يُحاسب عليه كُل من يرتكبه.

ومن جانب آخر، كان عمل مؤسسة الهيئة ورجالاتها مجال تندّر وسخرية عند بعض الكاتبات. وقد تأتي السخرية من قبيل إثارة انتباه القارئ للموضوعة، أو كشف ما تعانيه المرأة من الخطاب الديني، أو المؤسسة الدينية على السواء. كما في رواية "الوارفة" لـ(أميمة الخميس)، حيث يُلقي (طلال) زوج (د.الجوهرة) في سفرهم بإحدى الطُّرف عمّا سمّاهم بـ(المطاوعة). تقول الساردة: " **حين أحس بها تندس بجواره وهو واقف أخبرها نكتة قال لها: (يوم دخلوا المطاوعة على مطعم بعدين اقفلوه بالشمع الأحمر) عارفه ليه؟ صمتت، فأجابها بهمس: لأنهم وجدوا (أم علي) بجانب (بابا غنوج).. وقبل أن تستوعب ما يقول، ضحك...**"[4]. وترى بطلة رواية " جاهليّة " لـ(ليلى الجهني) أن رجال الهيئة أو الحِسبة شوّهوا الحياة، وهي تسترجع ذكريات طفولتها في (الحرم المدني). تقول: " **لم تكن الحياة قد تشوّهت بعد، وكان الحرم دون حواجز أو سواتر أو رجالٍ بلحى طويلة وأصوات خشنة، يصرخون في الداخلين:**

(١) انظر: بدرية البشر، ***هند والعسكر***، ١٥٤ – ١٥٧.

(٢) انظر: م. ن، ١١٧.

(٣) انظر: زينب حفني، ***سيقان ملتوية***، ١٠٣ – ١٠٤.

(٤) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١٧.

- **هيه، هيه، يا حاج، هذا مكان حرْمة، مكان رجّال هناك!**

وهم يدفعون عجوزًا[1] يستند إلى عكّازه، قد لا يعرف من العربيّة سوى الفاتحة يردّدها في صلاته."[2]

إن هذا التناول في النماذج السابقة لا يخلو من بعض المغالطات أو المبالغات، التي تخفي أيديولوجية بعض الكاتبات، بل قد يكون التطرّق للمؤسسة الدينية – تحديدًا – طريقًا سريعًا تسلكه بعض الروائيات الجدد نحو تحقيق الشهرة، وإثبات الذات المبدعة من خلال هذه الجرأة؛ لأنها من الموضوعات التي قد تثير حفيظة المجتمع بوصفه مجتمعًا محافظًا، أو يشعل الجدال الفكري في المشهد الثقافي والاجتماعي في المملكة[3].

ب. نقد منظومة القيم الاجتماعيّة:

تتصدّر قيم الأصل والحسب ونسب الأُسرة، القيمَ الاجتماعيّة التي عرضت لها نصوص المرأة السعودية السرديّة في باب المسكوت عنه؛ لأنها تمسّ المرأة بوصفها هُويّة وكينونة. إذ وقف المجتمع أحيانًا بقيمه وأنساقه في وجه المرأة، وحال دون تحقيق رغبتها في الارتباط بالرجل الذي تريده وترضاه زوجًا لها. فالرجل غير متكافئ في نسبه وأصله مع قبيلة المرأة ونسبها، حيث يكون الرجل، في الغالب، الأدنى اجتماعيًّا. فعندما يتقدّم للمرأة من أجل الزواج، يواجه طلبه بالرفض، ونتيجة لذلك تعيش المرأة أزمة نفسيّة، واجتماعيّة، وعاطفيّة. والمرأة إزاء هذا الوضع لا تقف مكتوفة الأيدي وهي راغبة في هذا الارتباط، بل تحاول تغيير واقع النظام القبلي والنسق

(١) كذا، والصواب: شيخًا.

(٢) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ٨٩ – ٩٠.

(٣) انظر: مرسل العجمي، ***الرواية السعودية الجديدة: موضوعات الحكي وتقنيات الخطاب***، بحث ضمن كتاب: السرديات: ***مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية***، (الكويت، مكتبة آفاق، ط١، ٢٠١١)، ٢٨٧.

الاجتماعي، وتحويل الرفض عند الأُسرة إلى موافقة. ونجد هذه المحاولة في روايتين تمثّلان المحور الرئيس فيهما، هما روايتا " سَقَر" لـ(عائشة الحشر) و"جاهليّة" لـ(ليلى الجهني). ففي رواية "سَقَر" يُعدّ الارتباط بالرجل غير المتكافئ مع المرأة في نسبه وأصله، ضربًا من الفضح الأُسريّ القبلي[1]، ولذلك رفض والد (مها) تزويج ابنته لـ(عبد الله)، الذي لم يعرف ما أصله، مستجيبًا لموقف مجتمعه وقبيلته الرافض لهذا الزواج. وأمّا رواية "جاهليّة"، فإن القيمة ارتبطت بالتعصّب القبلي، والنظام الاجتماعي الطبقي، والهُويّة الوطنية، حيث رُفض تزويج (لين) من (مالك) بسبب لونه الغامق، وجنسيته غير السعودية. وفي كلتا الروايتين تُجُوهلت رغبةُ المرأة في الزواج من الرجل الذي ارتضته، بل واجهت البطلات من الأُسرة العقاب عندما قررن المواجهة، وكانت نهاية العلاقة لكلا الطرفين نهاية مؤسفة وحزينة.

ج. الجسد[2]:

إن تناول موضوعات تمس الجسد الأُنثوي كالعلاقة المحرّمة، أو المثليّة الجنسيّة تُعدّ من كشف المسكوت عنه في النتاج المدروس. ويكاد يكون تناولها من القلة بمكان، وأبرز النصوص في ذلك، هي رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز)، وأعمال (زينب حفني) السرديّة.

تقول (زينب حفني) في شهادة لها حول هذا الموضوع: " **أنا لا أؤمن بالحدود، ولا أعترف بالحواجز، ولا آبه بالمحاذير، بالرغم من أنني نشأت في مجتمع شديد الصرامة، يطبق ازدواجية المعايير في كل أمور حياته!! تعلمت**

(١) انظر: عائشة الحشر، ***سَقَر***، ١٠٣، ١١٦.

(٢) سبق الحديث عنه في صفحة ١٣٥ – ١٥٥.

وقتها أن أعطي الحرية لعقلي..." [1]، ثم تجيب عن سؤال مفاده: لماذا فضلتِ عالم الرواية والقصة؟ بقولها: " **يظل هذا العالم المنبر الأقدر على كشف المستور، وفضح الحقائق الملتوية، ولأن المرأة المبدعة من خلال هذا الجنس الأدبي، تستطيع تعرية شخوص رواياتها، وتركها تتصرف على سجيتها، وتعلن عن رغبتها، وتتنفس بحرية، مبينة مستواها الفكري، فاضحة مرتبتها الاجتماعية، وهو ما يجعلني أميل للمقولة الرائجة بأن الكتابة عملية لا أخلاقية...**" [2] إن مثل هذه الشهادة تؤكّد ما تؤمن به الكاتبة، ونجده ماثلًا في نتاجها السرديّ، حيث الجرأة في الطرح، وكشف المسكوت عنه. على أن هذه السمة في الأعمال تضمن لها الرواج والانتشار، وترفع مبيعات دور النشر. وهو ما حدا ببعض الكتّاب نهج هذا المسلك الاقتصادي البحت، ومن ثم الزج بأعمال أدبية تحمل حمولات فكرية تغالط الواقع، وتسيء للمجتمع، والدين، والقيم الأخلاقية الرفيعة. دون الاحتفاء والعناية بقيمة النصوص الموضوعية والفنية.

(١) زينب حفني، ***أحلامي.. سر حياتيّ***، من ضمن كتاب: ***الكتابة النسائية: محكي الأنا، محكي الحياة***، (المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧)، ٦٢.

(٢) م. ن، ٦٢.

الفصل الرابع:

أزمة الهُويّة الأُنثويّة وتقنيات السرد.

أوّلًا – بنية المكان.

ثانيًا – بنية الزمن.

ثالثًا – بنية اللغة.

إن اتجاهات الكتابة السردية بما تحمله من تصوّرات أو موضوعات تُحدّد دائمًا طبيعة التعامل مع التقنيات الفنية. وحضور أزمة الهُويّة الأُنثويّة في السرد النسائيّ في المملكة العربية السعودية كشفت عن تقنيات سردية أسهمت في رسم ملامح أبعاد الأزمة، ودلالاتها، وأسبابها، إذ لا يمكن الفصل بينها وبين موضوعة أزمة الهُويّة عند أُنثى السرد. ومن هنا جاءت ضرورة إفراد فصلٍ كاملٍ في هذا البحث لمعالجة تقنيات السرد في نصوص أزمة الهُويّة الأُنثويّة. حيث تشمل المعالجة كلًّا من: بنية المكان، وبنية الزمن، وبنية اللغة؛ بوصفها أكثر تقنيات الكتابة السردية توظيفًا، وحضورًا في النتاج المدروس.

أوّلًا– بنية المكان:

يتبوأ عنصر المكان مكانة مهمة بين عناصر النص السرديّ ومكوناته. وفي بعض النصوص تؤسس بنية المكان للعمل بأكمله، فلا تقوم له قائمة إلا بها. إذ يتجاوز المكان في النص السرديّ فكرة أن يكون مجرّد مسرحٍ للأحداث، أو إطارٍ للشخصيات، "**فهو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وتلك الشخصيات**"(١).

ويصنع الكاتب أمكنته عبر آلية التخيّل، فيصبح جزءًا من العالم المادي المُحمّل بالتصوّرات والدلالات الرمزية في النص. وتتشكّل هذه الدلالات بفعل التجارب الذاتية، أو المواقف السيكولوجية، فتخرج بذلك الأمكنة من دائرة الجغرافية المحضة، وتدخل ضمن الأطروحة الموضوعية وتركيبة السرد. ويغدو المكان حاملًا للبنى الاجتماعية، وأشكال السلوك الاجتماعي، فضلًا عن العلاقات الثقافية. وهنا يأخذ المكان البُعد المحوريَّ بوصفه مكوّنًا لهُويّة الإنسان، ومُثيرًا لشعور الانتماء، والاعتزاز

(١) سامي جريدي، ***الرواية النسائية السعودية***، ٧٠.

بالذات[١]؛ إذ ثمّة ارتباطٌ بين إحساس الإنسان بالمكان والإحساس بالذات من جهة، وارتباط البحث عن المكان بالبحث عن الهُويّة من جهة أُخرى[٢]. في حين يكون استدعاء الذاكرة المكانية تأكيدًا على الوعي والشعور بالذات والهُويّة وترسيخهما عند الشخصية السردية[٣]. ومن خلال جملة المشاعر التي تنشأ من ارتباط الإنسان بالمكان، يكتسب الأخير قوته، فتتحوّل الأمكنة ومشاهدها إلى حالةٍ نفسية تُثير الشعور بالخذلان، أو تنطق بألم الغربة والحنين، متحوّلًا معها الأمن إلى خوف، والحماية إلى نقيضها. ويكتسب المكان بُعده الثقافي جراء العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان، حيث يؤثّر كلُّ طرفٍ منهما في الآخر[٤].

ومن خلال هذا التقديم النظري، تتكوّن أسئلة ذات صلةٍ بموضوع البحث على شاكلة:

كيف وظّفت الكاتبة السعوديّة المكان دلاليًّا في نصوصها السردية؟

كيف أسهم المكان في تشكيل أزمة الهُويّة عند المرأة ؟

وما تجليات هذا التشكيل؟

إن المتتبع للمنجز السردي النسائي في المملكة يلحظ حضور عنصر المكان في تشكيل النص، وإسهامه الفاعل في خلق المعنى. وكون عينة الدراسة في هذا البحث من النصوص التي تُصنّف على أنها ذات الاتجاه الواقعي – وهو الذي يؤكّد أهمية

(١) انظر: رفقة محمد دودين، ***خطاب الرواية النسوية المعاصرة: ثيمات وتقنيات***، (عمّان، أمانة عمّان، ط١، ٢٠٠٧)، ٣٠٢ – ٣٠٣.

(٢) انظر: نبيلة إبراهيم، ***فن القص في النظرية والتطبيق***، (مصر، مكتبة غريب،د. ت)، ١٤٠.

(٣) انظر: شاكر عبد الحميد، ***الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر***، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ٣٠٣.

(٤) انظر: رفقة محمد دودين، ***خطاب الرواية النسوية المعاصرة***، ٣٠٣ – ٣٠٤.

حضور المكان في هذا النوع من النتاج، وما يحمله من دلالة رمزية وأيديولوجية- فقد كان من السهولة الوصول إلى كشف موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة. وقد أسبغ الحضور المكاني على النص النسائي خصوصية جعلته يتمايز عن نص الرجل، إذ يرى أحد الباحثين أن إحساس المرأة بالمكان ودلالته في نصها يختلف عن المكان في نص الرجل، بل يتجاوزه أحيانًا وفق التجربة السردية(١).

ويتعدد التشكّل المكاني في النصوص المدروسة من حيث جغرافيته(٢)، أو ارتباطه بمقياس الاتساع والضيق، أو الانفتاح والانغلاق. ويُعدّ المقياس الأخير الأقرب والأكثر حضورًا في نصوص أزمة الهُويّة الأُنثويّة عند المرأة، إذ استطاعت الكاتبة السعودية توظيف المكان دلاليًّا.

وإذا تساءلنا عن كيفية توظيف المكان، ودلالته في السرد النسائي، فإن هذا يردنا إلى النسق الاجتماعي، ومنظومة القيم في المجتمع، التي صوّرتها بعض النصوص على أنها حجر عثرة في سبيل انطلاقة المرأة، ونهوضها، وتفاعلها مع مجتمعها. فظهرت رغبة الانتقال عند بعض الشخصيات الأُنثويّة من أماكن تواجدها، أو الهروب منها، كشخصيات مجموعة "احتراقات أنثى" القصصية لـ(تركية العمري) اللاتي يتطلّعن لسُكنى المدينة حيث الانفتاح، والوعي، والحرية، بدلًا من بيئة القرية المحافظة بوصفها مصدرًا للقيم، والانغلاق الفكري، والتخلّف الاجتماعي. و(وسميّة) في رواية "روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران) التي تقطن في إحدى مناطق صحراء الربع الخالي النائية، وكانت تتمنى الانتقال إلى مدينة (الرياض)، ولا سيّما أنها

(١) انظر: سامي جريدي، ***الرواية النسائية السعودية***، ٧٩.

(٢) وصفت بعض النصوص مدن داخل المملكة وخارجها، كمدينة (الرياض) في أكثر من رواية، ومدينة (مكة المكرمة) في رواية "خاتم"، والمدينة المنورة في رواية "جاهليّة"، ومنطقة الجنوب في المملكة كما في رواية "وجهة البوصلة"، ومدينة (الدمام) في بعض القصص القصيرة لدى (هدى المعجل)، ومدينة (لندن) في رواية " سيقان ملتوية"، و(كندا) في رواية " الوارفة".

شخصية متمرّدة واعية تتطلّع لمكان يتلاءم وطبيعتها، دلالة على أن تغيير المكان يمت بصلة لطبيعة شخصية البطلة. في حين سافرت (هند) في رواية " هند والعسكر" لـ(بدريّة البشر) إلى الخارج (كندا)، في مشهدٍ أقرب إلى أن يكون هروبًا اجتماعيًّا، وإن كان في ظاهره هروبًا مكانيًّا. فالمكان في هذه الشواهد يأتي رمزًا للمجتمع بثقافته وقيمه، فإذا ضاقت الأُنثى ذرعًا بمجتمعها، لجأت إلى الهروب والمغادرة، فكأنّها تعيش صراعًا بين قيود صارمة مكبّلة بها (خارجيًّا)، وبين رغبتها نحو الانطلاق والحرية (داخليًّا). وعندما لا تستطيع قهر قيد المكان تتجلى أبعاد أزمة الهُويّة نفسيًّا، واجتماعيًّا، وثقافيًّا، فلا تملك سوى الهروب من مكان إقامتها (القيد) إلى المكان الذي يمثّل لها (الحرية). ففي رواية " هند والعسكر"، يُعدّ انتقال (هند) من مكان سُكناها داخل المملكة إلى خارجه (كندا) تحوّلًا مكانيًّا صاحبه تحوّل في الهُويّة الأُنثويّة، فبعد أن كانت هُويّة تبعية وخضوع، أصبحت في خارج الوطن هُويّة انطلاق واستقلال.

هُويّة المكان الداخلي (الوطن) ⟵ هُويّة، خاضعة، تابعة، مستسلمة.

هُويّة المكان الخارجي (كندا) ⟵ هُويّة، منطلقة، مستقلّة، متحرّرة.

وبذلك ارتبط تحوّل الهُويّة الأُنثويّة عند المرأة بتغيّر المكان. فتنتقل الهُويّة من طور الأزمة إلى طور الانفراج النسبي. ويتطلّب التحوّل في الهُويّة قطع الروابط – مؤقتًا أو دائمًا – مع بعض الأماكن أو الشخصيات التي تمثلها، من خلال الانتقال (السفر)، بوصفه مظهرًا خارجيًّا معبّرًا عن تغيّرات داخلية، فهي رحلة للبحث عن الذات، وعن كل ما تفكّر الشخصية فيه، وتحلم به، وتهرب إليه[1]، فكأن المكان

(١) انظر: شاكر عبد الحميد، ***الحلم والرمز والأسطورة***، ٣٠٨.

(المنقـذ) بمنزلـة الحُلـم الـذي تسـعى لتحقيقـه. وبـذلك يكـون المكـان أحـد السـبل المنقـذة التي تبحث عنها المرأة في السرد؛ للخروج من أزمتها.

هل للمكان سطوة وسلطة؟

كشـفت المدوّنـة السـردية النسـائية عـن أن ثمّـة سـطوةً للمكـان، ولا سـيّما تلـك الـتي تحـدّ مـن الحريـة الحركيـة، فـلا تسـتطيع الشخصـية الأُنثويّـة في الـنص تجاوزهـا، أو اختراقهـا. وتتمـاهى السـطوة المكانيـة مـع سـطوة منظومـة القـيم، والنسـق الاجتمـاعي. الأمـر الـذي جعـل المـرأة تتقوقـع علـى نفسـها في أمـاكن، وتنفلـت وتنطلـق باحثـة عـن الحريـة في أمـاكن أُخـرى. وبـين الصـورتين، صـورة الانكفـاء علـى الـذات، وصـورة الانطـلاق المنفلتـة والمرفوضـة تتشـكّل أزمـة الـذات والهُويّـة عنـد أُنثـى السـرد. كشخصـية (هنـد) في روايـة " هنـد والعسـكر" لـ(بدرية البشـر)، أو شخصـية (وسـن) في قصـة قصـيرة بعنـوان " شـجرة العائلـة " لـ(هدى المعجـل). فهـذه الشخصـيات لم تجـرؤ أن تحقـق مـا تريـد كـالتخلّص مـن القيـود الاجتماعيـة، وحريـة اختيـار شـريك الحيـاة إلا بتغيير المكان، فكان لمكان إقامتها سلطة على تصرفاتهن أو قناعاتهن!

كمـا أن توظيـف المكـان ودلالتـه مـن حيـث اختلافـه مـن داخـل المملكـة عـن خارجـه، حاضـر في أعمـال (زينـب حفـني) السـرديّة. حيـث يُعـدّ المكـان في روايـة " سيقان ملتويـة" المؤسـس لبنيـة الروايـة، بدايـة مـن قـرار (مسـاعد) العـيش في (لنـدن) هـو وأُسـرته؛ لعـدم تمكّنـه مـن التكيّـف مـع مجتمعـه، فنشـأتْ بناتـه الـثلاث في الغربـة، بعيـدًا عـن مـوطنهن الأصـلي. وحملـن ثقافـة مغـايرة؛ ممّـا تسـبّب في حـدوث الانفـلات والتمـرّد في شخصـية الابنـة الكُـبرى (مشـاعل)، وذلـك مـن خـلال مظهـر تكـوين علاقـة مـع حبيبهـا (زيـاد) والهـروب معـه، منسـلخة مـن جـذورها، ومتنصـلة مـن ثقافتهـا، وجنسـيتها. لـيس ذلـك فحسـب، بـل تكشـف حـوارات (مشـاعل) مـع بنـات أعمامهـا

في (الرياض) و(جدة) الفروق بين الأماكن الثلاثة، وإن اتفق المكانان الأخيران في الانغلاق، والقيود المفروضة على المرأة، حيث تحرّم الكثير من الحريات التي تمتعت بها (مشاعل) في لندن؛ وذلك بسبب سلطة النسق الاجتماعي، والمؤسسة الدينية، التي كانت من أسباب أزمة الهُويّة الأُنثويّة، كما قدّمتها الرواية.

ويرى أحد الدارسين أن حضور المكان الخارجي (لندن) في الرواية سلبيًّا لا تأثير له، ولم يلبِّ صرخة الاحتجاج عند الشخصية الرئيسة في العمل (مشاعل)؛ بدليل هروبها مع حبيبها[1].

لم يكن اختيار المكان في النصوص السردية المدروسة اعتباطًا أو محض الصدفة، بل كان اختيارًا واعيًا، مكّن بعض الكاتبات من الإفضاء بمدلولات جديدة، تعلّقت بأبعاد أزمة هُويّة الشخصيات الأُنثويّة في النصوص. ولعل رواية " خاتم" لـ(رجاء عالم)، ونصوص (أميمة الخميس) كـ"الترياق"، و" البحريات"، و"الوارفة" من أكثر النماذج احتفاءً بالمكان. وسيتم التفصيل عن هذه التشكلات المكانية من خلال نموذج رواية "الوارفة" لـ(أميمة الخميس)؛ إذ يُدعّم هذا الاختيار اشتغال الرواية بالمكان، بوصفه بُعدًا أساسيًّا في تكوين بنيتها السرديّة، واشتمالها على أغلب تشكلات المكان الموظّفة توظيفًا دلاليًّا في موضوعة أزمة الهُويّة عند المرأة في عينة الدراسة.

- **رواية " الوارفة " لـ(أميمة الخميس) – نموذجًا:**

تتعاطى الكاتبة (أميمة الخميس) مع عنصر المكان في أعمالها السردية بصورة تجعله بطلًا للنص، ويتقاطع كثيرًا مع عنصر الزمن، والشخصية، والحدث. فالمكان

(١) انظر: معجب العدواني، ***ملامح المكان الخارجي في الرواية النسائية السعودية ودلالاته***، بحث ضمن: ***بحوث مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث***، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١١)، ٣: ٤٢٦.

لديها إنسان، وذاكرة، ووظيفة دلالية، وثنائيات يتمازج بعضها مع بعض. وفي رواية " الوارفة" تدور الأحداث، وتتلاقى الشخصيات، وتنسج القصص في مدينة (الرياض)، وفي حقبة السبعينيات الميلادية، حيث مراحل نمو المدينة الأُولى، وتشكّل نمطها الاجتماعي والاقتصادي. ومن خلال هذا التصوير الدقيق لتشكّل المكان الجغرافي، تتفرع منه بنى مكانية، تحمل كل منها صورة رمزية ودلالة تخدم موضوعة الرواية. ويمكن معالجة المكان في الرواية من خلال أداة التضاد والثنائيات، التي تساعد على كشف الفروق بين الأماكن المختلفة، وعلاقة ذلك بأزمة الهُويّة الأُنثويّة.

١. ثنائية المكان:

أ. الداخل، الخارج:

وأقصد بذلك داخل الوطن (الرياض، حي عليشة)، وخارجه (كندا، تورنتو)، حيث دارت أحداث الرواية في هذين المكانين، ونالا النصيب الأكبر في الوصف والسرد.

يعد الحديث عن (الرياض) في الرواية قوة نصية مهمة، اتكأت عليها الكاتبة في وصف الواقع الاجتماعي عامة، وواقع المرأة خاصة، من خلال شخصية (د. الجوهرة) ونسوة الرواية؛ إذ لم يكن وصفها وصفًا توثيقيًّا تاريخيًّا فحسب، بل تجاوز (الرياض) إلى الإنسان والمجتمع. وتماهى الحديث عن (الرياض) مع الحديث عن الصحراء وطبيعة نجد المناخية، حيث الصرامة والجفاف والغموض والتقلّب، فلم تخلُ الرواية من إسقاطات رمزية وظّفتها الكاتبة في خدمة أحداث الرواية، وشخصياتها كشخصية الطبيب الأعرابي على سبيل المثال. وسنعرض من خلال

المقاطع الآتية بعضًا من نقاط الالتقاء بين المجتمع، من خلال الأحداث والشخصيات، وبين البيئة الصحراوية:

- تقول الساردة عن حال (د. الجوهرة) مع والدها: " **سنواتها مضمار طويل يقودها إليه، تترصد به عند كل منعطف وشهادة عام دراسي كامل ترفعها في وجهه ليمهرها بتوقيعه الكبير الذي يشبه الصحن، تأمل أن يمنحها وميضًا أخضر تلج به الحياة بثبات وجسارة، لكنه كان ضنينًا به وجافًّا بجفاف لفحة صحراوية في قائلة صيف...**"[1].
- تصف الساردة البطلة وأخاها (عبد الرحمن) وهما بالقرب من شلالات (نياجرا): "**ركبا في سفينة صغيرة تمر بهم في أقرب نقطة من الشلال، تغطس رأسها داخل المعطف البلاستيكي... لا تسمع أصوات من هم حولها لارتفاع الهدير، تتساءل: سكان هذا المكان الذي ظل الماء يهدر في آذانهم طوال هذه القرون بالرواء والخصب، هل لهم نفس الخريطة البشرية التي تملكها هي كصحراوية؟ لا يزورها المطر، إلا في أوقات بعيدة وشحيحة ومتباعدة**"[2]
- تصف الراوية شعور البطلة تجاه الطبيب الأعرابي: "**كانت تشعر بأنها تريد أن ترطبه، فهو أشعث اللحية والأردية، يداه الجافتان تقبضان دوما على مجموعة من المراجع والكتب الطبية، التي يضمها إلى صدره، وكأنها تدرعه عمن حوله، وتبقيهم على مسافة من الحذر والتردد.**"[3]

أما عندما سافرت (د. الجوهرة) إلى (كندا) للالتحاق بالبرنامج التدريبي في الطب، تساءلت لدى وصولها: عن ماذا ستكون؟ وما هُويّتها في (تورنتو)؟ تقول الراوية واصفة حالها: " **تصمت، وترتد إلى الداخل، تهجس**

(١) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ٤٩.

(٢) م. ن، ٢٣٨.

(٣) م. ن، ١٥٩.

ولكن ماذا عن قوانينها هي هنا في هذه العاصمة النائية، ماذا سيبقى وماذا سيسقط بالتقادم؟ يجعلها السؤال مشتتة وضائعة، وتشعر في أعماقها بحالة دائمة من التحفز، والأدرينالين لا يهدأ في عروقها، لا تدري متانة الأرض تحت الخطوة القادمة..."[1]. إنها حالة الخوف من الضياع وتغيّر الهُويّة الاجتماعية، النابع من تغيّر المكان والمجتمع. فهي على الرغم من كونها شخصية مثقفة، وتطمح للانطلاق، إلا أنها تخشى التغيير مع وصولها للمكان الجديد! لكن مع قراءة فصول الرواية، الخاصة بحياتها في مدينة (تورنتو)، نلمس شعور البهجة الذي كانت عليه عندما بدأت بالتجوال في شوارع المدينة، فقد لامست خيوط الحرية بعيدًا عن (الرياض). نجد ذلك في المقطعين الآتيين:

- "**عندما تسير في شوارع تورنتو تشعر بأن جسدها يشف ويصبح خفيفًا بالكاد يراه من حولها، وكل بلاطة في الشارع ترحب به وتفسح له حيزا**"[2]
- "**كان الطريق إلى المستشفى خلال شارع (يونغ) يغسلها بنشوة عارمة تخالطها هبات الهواء القادمة من بحيرة (أنتاريو)، تكاد تطير بجسدها الذي يصبح هفهافًا للغاية**"[3]

ويبدو أن البطلة تتهيب من تجربة الحرية على الرغم من توقها إلى ذلك، فلا يخفى قلقها الداخلي، وتفكيرها الطويل في معايير القيم، وسيطرة الرقابة الذاتية؛ مما يدل على تخبط هُويّتها. تقول الراوية:

" **أمضت الشهور الأولى وهي تحاول أن تتوازن، أو تصنع مرجعية لأحكامها لتفهم محيطها أكثر، تشعر كأنها داخل الغرف المفرغة من الجاذبية والتي يتدرب داخلها رواد الفضاء...**

(١) م. ن، ٢٣٥.

(٢) م. ن، ٢٣٢.

(٣) م. ن، ٢٣٤.

تشعر أن دماغها مطوق بميزان (الرياض) يقرقع في رأسها حيثما التفتت، ويعمق إحساسها بالغربة والضبابية، التي تبقيها على ضفاف محيطها دون أن يتوازن خطوها. تشعر أن روحها تختفي وتتلاشى تحت أكوام المقاييس والأوزان التي بقيت طوال عمرها تفهرس العالم من خلالها، لا تستطيع التخلص منها والعودة من نقطة الهباء، لربما لو كانت صبية طرية خريجة ثانوي سيبدو الأمر أكثر مرونة..."[1].

إن وجود (د. الجوهرة) وحيدة في (تورنتو) يشعرها بالغربة، ويصيبها بمشاعر الاشتياق لـ(بيت عليشة): " **يعصف بجسدها شوق لبيت عليشة، تتمتم بعد أن اعتادت أن تحادث نفسها لتكفكف سطوة الصمت في شقتها: في عليشة كنت أشكو ازدحام الفضاء بالمهام والأسئلة، والآن لا يوجد أحد يشغل مقعدًا شاغرًا بقربي حتى لمدة ساعة.**"[2]

ويمكن تصنيف ما تمر به البطلة من حالة التقلّب هذه بأنها أزمة هُويّة اجتماعية، ونفسية، وعاطفية داخل الوطن وخارجه، فهي تمقت الجفاف والصرامة، وتحلم بالحنان وتبحث عن الحب، كما تكره القيود، وتنشد الحرية، وفي حالاتها كلها، تخشى الغربة والوحدة.

إن اختلاط المشاعر والرغبات في ظل أزمة هُويّة أُنثويّة متعددة الملامح والأبعاد، هو مشهد تكرر في حياة البطلة، وذلك بعد انتهاء رحلتها الدراسية، وعودتها إلى (الرياض). لقد بدتْ أكثر التصاقًا بصحرائها النجدية، على الرغم من تجدد مخاوفها من جفافها وصرامة طبيعتها، تقول البطلة: "**حينما تجاوزت الطائرة البحر المتوسط وانزلقت باتجاه جزيرة العرب هدأت واستكنت، ودخلت بين أستار ذلك الصمت المهيب الذي ينسدل على التلال الصحراوية الساهمة. بدأت تشم رائحة هيل وزعفران لا تدري هل هي في سقف الطائرة أم في ثيابها رائحة تحيطها بلطف وتتكسر حول**

(١) م. ن، ٢٣٩.

(٢) م. ن، ٢٦١.

أطرافها، أليفة كتلك التي تكون لأواني الأمهات."[1] ثم تصف الراوية مخاوف البطلة في قولها:

"**عندما تلفظ كابتن الطائرة الإنجليزي باسم (الرياض)، ارتعدت أطرافها، واكتشفت فجأة تلك السلسلة الحديدية التي كانت تطوق قلبها، سلسلة صارمة قاسية تتأكد بها أن قلبها لن يعبث ويتقافز في دروب المملكة الثلجية، سلسلة اكتشفت وهي فوق (الرياض) أنها أحدثت نزيفًا وجرحًا غائرًا سيرافقها لسنوات عديدة، أذهلها صبرها على الأنين الصادر عن جرح البعاد والغربة، شعرت كأنها أم ربطت ابنها المجنون في طرف السرير لتنهي مهمة خارج المنزل، ولكن هالها آثار قيدها عندما عادت.**

الطائرة تهبط وكلما اقتربت من الأرض راعها تكثّف رائحة الهيل والزعفران حولها..."[2].

وعلى الرغم من التصاق البطلة الصحراوي، الذي كان بوساطة سلسلة النسق الاجتماعي، إلا أنها كانت تدرك تمامًا أنها ستعود إلى (الرياض) وهي ناقصة، وأن ثمّة جزءًا منها سيبقي في تلك المملكة الثلجية[3].

لقد أوجد المكانان (الداخل، والخارج) في الرواية هُويّتين متضادتين للبطلة، لكل هُويّة أزمتها الخاصة بها. ويتضح ذلك في اختيار المكانين، في الداخل حيث صحراء (نجد) الجافة والحارة، مجسدة بذلك جفاف المشاعر وصرامة العادات. و(كندا) حيث المكان البعيد، وصحراء الثلج، إذ تجسّد بذلك برودة الوحدة، وشعور الغربة، فمثّل المكان الخارجي في الرواية قيمة سلبية، كان يمكن أن يكون مكانًا إيجابيًّا للبطلة!

(١) م. ن، ٢٨٠. يلحظ تداخل الأصوات في هذا المقطع، بين الراوي الذاتي والراوي العليم.

(٢) م. ن، ٢٨١.

(٣) انظر: م. ن، ٢٨٠.

ب. المغلق، المفتوح:

تحضر الأمكنة المغلقة في رواية "الوارفة" بشكل لافت للانتباه، وذات ارتباط بأزمة هُويّة البطلة. في حين يحضر المكان المفتوح بصورة خافتة ومتأزّمة.

- **الأماكن المغلقة:**

١. البيت:

يحمل البيت في النص السردي دلالة الألم الصامت، وأنه مكان المعاناة المكبوتة[١]، كما قد يكون رمز الطمأنينة، والأمان، والألفة، والسكون[٢]. وفي رواية "الوارفة"، حظي البيت بعناية الكاتبة، إذ أفردت فصلًا كاملًا أسمته بـ(بيت عليشة)[٣]، ولا يخلو فصل من فصول الرواية من ذكره والإشارة إليه، كما لا يأتي ذكر البيت في الرواية إلا مقرونًا باسم الحي القاطن به (بيت عليشة). تقول الراوية: **"بيت عليشة الكبير تعرض لدورات متتالية من الترميم، وخرج منه ثلاث جنائز، ودخله العديد من المواليد."**[٤]

وثمّة دلالات وإشارات عدّة لـ (بيت عليشة) ترتبط بالدور الأُنثويّ، الذي يتمثّل في شخصية البطلة، منها: مشاعر الأُمومة، والحنان، وحس المسؤولية، فـ(الجوهرة) في البيت شخصية مغايرة عن شخصية الطبيبة، ولاسيّما بعد وفاة أمها (هيلة العرفان)، فهي المسؤولة عن تدبير المنزل، وإدارة شؤونه، ورعاية إخوتها ووالدها. تقول الراوية: **"(بيت عليشة) يتكئ على جسدها النحيل، هي التي كانت تعلن**

(١) انظر: سعد البازعي، ***هوية المكان، هوية الإنسان: مقاربة أولية لثلاث روايات***، بحث ضمن كتاب: الرواية وتحولات الحياة، ١٣.

(٢) انظر: حمد البليهد، ***جماليات المكان في الرواية السعودية***، (الدمام، دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٨)، ١٤٥.

(٣) وهو الفصل الرابع من فصول الرواية، انظر: أميمة الخميس، الوارفة، ٣٩ .

(٤) م. ن، ٤٠.

عن نفاذ الرز من المستودع، وأنه لا يوجد خبز للإفطار أو شطائر الغد، دومًا تتفقد عجلات هذا البيت الذي يبدو كأنه يسير منذ الأزل... تستعيد وجه (هيلة العرفان) ذا الحاجبين المنسدلين على أطراف جبينها بشجن، تهتم بمنزلها خشية أن تخذلها وهي غائبة عنه."[1]

ونلحظ ظاهرة (أنسنة المكان)[2] عند (أميمة الخميس)، فالبيت في الرواية كالإنسان، يحزن، ويفرح، ويهرم، ويتمطى، ويشارك الآخرين مشاعرهم، ويحتضن همومهم ومشاكلهم، فكأن المكان واعٍ لكل ما يجري حوله، فيكون في وضعية التماهي مع الأُنثى، مصوّرًا أبعاد معاناتها. ولنتأمل المقتبسات الآتية:

- " **لكن بيت عليشة أثناء وجودها كان سعيدًا كمن يقوم بنزهة متصلة وقوانينه رخوة قابلة للتبديل.**"[3] تأثير وجود زوجة الأب في البيت.
- " **فهي دومًا تشعر بأن (بيت عليشة) يعاني الهرم والشيخوخة، وخطوات الأطفال وصيحاتهم تسرع نبضات قلبه، وتضخ كميات وافرة من الأكسجين في أروقته.**"[4] معاناة البيت من الشيخوخة؛ نتيجة تقادم السنوات، وتغيّر ساكنيه.
- " **بدأ البيت يتمطى ويخدر بسكون ما قبل النوم.**"[5] وصف البيت في الليل.
- "**وقتها كانت أمنيتها الكبرى أن تلوذ بغرفتها في بيت (عليشة) كانت في أعماقها تريد غرفتها.. لتتفاهم مع حزنها.. تراقصه.. تلقمه بعض من المسكنات**

(١) أميمة الخميس، ١٢٠.

(٢) يُقصد به: إضفاء الكاتب صفات إنسانية محددة على الأمكنة، فيجعلها كأي إنسانٍ تتحرك، وتحس، وتعبّر، وتتعاطف. وهي عملية تفاعلية، وتشكيل إنساني فائق، تكشف عن انسجام الكاتب مع المكان وانصهاره فيه. انظر: مرشد أحمد، ***أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف***، (الإسكندرية، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠٢)، ٧.

(٣) أميمة الخميس، ٨١.

(٤) م. ن، ١٥٠.

(٥) م. ن، ١٨٦.

والمعلـلات.. تهدهـده بوعـود قريبـة المـدى أو أخـرى بعيـدة."[1] البيـت هـو المحضن الدافئ، الذي يلملم الأحزان والذوات المتعبة.

- "و(**بيـت عليشـة) يتـرنح بعـد غـارة المـوت الخاطفـة**"[2]. يـترنح البيـت حزنًـا علـى فـراق الأُم. وأيضًـا ينتابـه شـعور الوحشـة؛ بسـبب معانـاة الفقـد: " **عنـدما رحلـت (هيلة العرفان) استوحشت جدران منزل عليشة**"[3].

وفي (بيـت عليشـة)، وغرفـة (د. الجـوهرة) تحديـدًا، عاشـت البطلـة قصصًـا سـرية، فقـد أدخلـتْ خطًّـا هاتفيًّـا إلى غرفتهـا دون علـم أحـد[4]؛ لتهـاتف زملاءهـا في المستشـفى، وتمتـد الأحاديـث معهـم إلى وقـت متـأخر مـن الليـل. والمقطـع الوصـفي الآتي لغرفـة (الجـوهرة)، وحالهـا يوضّـح ذلـك: "**فقـط فـي المسـاء داخـل أمـن غرفتهـا ولـون السـتائر المخمليـة الأخضـر الـذي ينسـدل علـى نوافـذها فيبـث فـي أوصـالها طمأنينـة الألفـة، تحـاول فـن الغوايـة والاسـتحواذ، تتغـنج وتقهقـه بصـخب، وتـرد أجوبتها خافتة من خلال أرنبتي أنفها، ومكالمات ليلية طويلة وهامسة.**"[5]

ولم يكـن الحـديث عـن الجانـب المعنـوي النفسـي في (بيـت عليشـة) فقـط، بـل طـال الحـديث عـن الجانـب المـادي، وهـو التصـميم الهندسـي للبيـت. وقـد جـاء هـذا التصـميم يتمـاس ورؤيـة المجتمـع للمـرأة، فللبيـت مـداخل خلفيـة للنسـاء، في حـين خصصـت المـداخل الأماميـة للرجـال، وجعلـت مجـالس الرجـال خارجيـة، ومجـالس النسـاء متواريـة في الـداخل[6]. هـذا التصـميم وإن كـان لا يـزال التصـميم المتبـع في

(١) م. ن، ٧٤.

(٢) م. ن، ١٢١.

(٣) م. ن، ٩٢.

(٤) انظر: م. ن، ١٢٧.

(٥) م. ن، ٨٤.

(٦) انظر: م. ن، ٢٨، ٢٠٤.

بناء البيوت السعودية إلا أنه يكشف حقيقة التقسيم القائمة على أفضلية الذكورة ودونية الأُنوثة. وهو من أبعاد الأزمة التي تعاني منها أُنثى السرد في النص السردي النسائي في المملكة.

وثمّة أماكن في بيت (عليشة) ذات فضاء مفتوح، كان بإمكانها أن تضفي شعورًا بالانعتاق من جدران البيت الصامتة، إلا أن ورودها في الرواية كان متلبّسًا بالرفض أو القيد والمنع. وهما: المسبح والحديقة. فقد طلبت (الجوهرة) من أبيها بناء مسبح في البيت لممارسة السباحة في الصيف، ويكون في فناء المنزل الخلفي[1]، إلا أن هذا الطلب قوبل بالرفض. وبركة السباحة (المسبح) يرمز للحركة والانطلاق بالإضافة إلى إشاعة جو الرطوبة والمرح، ورفض وجوده من أوجه الاستلاب والتحجيم، ولا سيّما أن الطلب جاء من قبل امرأة. وأمّا الحديقة، فقد حظيت بعناية (الجوهرة)، وأوصت السائق (بابلو) بتشذيب أشجارها ورعايتها، لكنّ هذه الوصية كانت السبب في الحرمان منها. تقول الراوية: "**جزعت (الجوهرة) ذات صباح عندما اكتشفت أن هناك من قام بحلاقة شرسة ضدها، فقطع فروعها وأغصانها، فبدا سور المنزل شاحبًا متقشرًا...**"[2]. وتتحدّث عن أشجار الحديقة بقولها: " **إنها السدرة الوارفة التي تلين صرامة السور، وتلطف فحيح الهجير... وتحمل أسرارًا تحمي بها قداسة النوع من التآكل أمام ملوحة جير العطش الصحراوي.**"[3] وعندما عادت (د. الجوهرة) من سفرها "**وجدت أشجار السدر والكينا التي تحيط سور[4] البيت الداخلي قد تعمقت جذورها، وتضخمت، اندفعت من تحت الأرض، كسرت جذورها بلاط المدخل،**

(١) انظر: م. ن، ٢٠٦.

(٢) م. ن، ١٣٧.

(٣) م. ن، ١٣٨.

(٤) كذا، والصواب: بسور.

صارت العصافير تبني أعشاشها فوق أغصانها العليا، انهالت أغصانها الوارفة على سور البيت فأحدثت به شرخًا واضحًا ... راعها أن أحدًا لم يسع إلى ترميم ذلك." [1] لقد كانت الحديقة تعني كثيرًا للبطلة؛ لأنها ترى فيها صورة ذاتها وانعكاس مصيرها، فهي بمنزلة الشجرة الوارفة في البيت، فالجميع غادر المنزل وبقيت هي متجذرة وممتدة كشجرة السدرة. وهو ما صوّره عنوان الرواية "الوارفة".

٢. شقة د. الجوهرة:

وهي المكان الذي أقامت به لفترة زمنية بعد زواجها، حتى قررت الانفصال عن (طلال). وترمز الشقة إلى الحرية الاجتماعيّة؛ إذ تؤمّن الاستقلال عن البيت الكبير[٢]. لكن (الجوهرة) لم تتمتع بهذه الحرية والاستقلالية؛ إذ سرعان ما عادت إلى بيت أهلها مطلّقة. تقول الراوية:

" ظلوا في تلك المرحلة الرمادية ما يقارب سنة، كانت هي تسرف في الإذعان والتشبث، وهو يمعن في التفلت (...) تظل الجينات تختزن الخوف الأنثوي العارم من الفقد، رعب يتبدى في القلق والأحلام والكوابيس وينتقل عبر الأجيال النسائية؟

حتى زعقت الساعات في وجهها تخبرها أنها تعيش حياتها وحيدة، وأن الغرف في شقتها خالية من حضوره، من أنفاسه، ومن ذلك المدار المغناطيسي المكهرب الذي يصنعه وجود الذكر في البيت، ولكن شقتها باردة خاملة بلا ذبذبات، تطلب من سائق أهلها أن يصلح ضوء المدخل، وبواب العمارة يصعد بأنبوبة الغاز إلى أعلى، وحينما

(١) م. ن، ٢٨٢.

(٢) انظر: شاكر النابلسي، ***جماليات المكان في الرواية العربيّة***، (بيروت، دار الفارس، ١٩٩٤)، ١٤٨.

اكتشفت أنه حتى الفراغ بات فارغًا منه، علمت أنه وقت النزال والمواجهة، وإلا سيدهسها الوقت." (١)

لقد كانت تحاول إصلاح حال العلاقة مع زوجها، عندما كانت تصلح إضاءة المدخل، وتوفر احتياجات البيت، لكنها أدركت الحقيقة المرة وهي الفراغ، فأنهت حياتها معه.

- **الأماكن المفتوحة:**

يقتصر هذا النمط من الأمكنة على نوعين: المقهى، والشارع، وقد عرضا في الرواية بصورة مختزلة، وحملا دلالات الانغلاق، والتيه، والقلق.

١. المقهى:

يُعدّ المقهى مقصدًا للتلاقي الجسدي والفكري، ورمزًا للانفتاح والحرية. إلا أن هذه الرموز والدلالات تختفي في رواية " الوارفة"، ويصبح المقهى مصدرًا للقلق والخوف، على الرغم من غياب الرقيب، ذلك عندما قبلت (د.الجوهرة) دعوة مشرفها على برنامجها التدريبي الطبيب الألماني (د. ليبرمان) على فنجان قهوة:

" اختار مقهى أنيقًا حميمًا يقع بالقرب من سوق (إيتون) الضخم على شارع (يونغ)، مقهى بأثاث خشبي معتق، ونوافذ شاسعة بإطارات خشبية مشغولة، تكشف النوافذ الشارع، وتدخل كمًّا وافرًا من الشمس، يلطف طغيان لون الخشب، في المقهى مقاعد ذات وسائد صفراء مرحة مع أغطية طاولات بنفس اللون. ولجت المقهى مترددة، أزعجها صخب الباب عند دخولها، لم يكن هناك الكثير من الرواد، كان وجه (ليبرمان) أول شيء وقعت عليه عيناها بالداخل، وقد اختار مقعدًا يجاور النافذة مستمتعًا بذرات وخلايا ضوء الشمس... نهض مستبشرًا بقدومها، واحتضن يديها وهو يسلم عليها، وقبل أن تجلس أحست أن جلوسها بجانب النافذة سيزيد من توترها، كانت تخشى مرور أحد الطلبة العرب في ذلك الشارع الفرعي... لا تريد أن تغامر ولا تريد أن

(١) أميمة الخميس، ١١١.

تتخلى عن ذلك الإحساس بالحذر والحرص، وطلبت منه أن يختارا[١] طاولة داخلية أخرى متوارية، تجاورها مرآة تستطيع طوال الوقت أن تتأمل هيئتها من خلالها، لا تدري لماذا تكسبها المرآة المزيد من الاطمئنان والثقة."[٢]

٢. الشارع:

احتل الشارع مكانًا بارزًا في النصوص السردية، وتنبع أهميته المكانية من كونه مسارًا وشريانًا للمدينة، وقد ارتبطت جمالياته بالنفس الإنسانية وتجلياتها. على أن صورة الشارع في الرواية العربية مقترنة بالقبح[٣]. وجاء ذكر (شارع عليشة) المظلم في الرواية عند عودة (د. الجوهرة) إلى البيت، بعد زواجها من (طلال) في قول الراوية:

" **حينما وصلا أمام بوابة بيت عليشة، كان البيت غاطسًا في وقار الظلمة وهدوء الحي، لم يستنّ لها ملاحقة فيض مشاعرها، فقد طلب منها بصوت هادئ منخفض، وهو يتأمل ظلمة الشارع أمامه بأن تنزل لتعد حقيبتها، بينما سيذهب هو لبيت أهله ليسلم عليهم، بدا في كلماته متضجرًا ... فحنقت على الحر وازدحام شارع عليشة الذي جعل.. (طلال.. طلو) متبرمًا متضجرًا؟ لاحقًا كانت تقول لـ(كريمان) بأن تلك الليلة بالتحديد التي كانت يجب أن تنزل فيها إلى بيت عليشة ولا تعود إلى طلال أبدًا."[٤]**

إن مشهد ظلمة الشارع، وبوابة البيت الخارجية، والهدوء المخيم على المكان ينبئ عن وجود أزمة علاقة بين (الجوهرة) وزوجها (طلال)، أسفر عنها حصول الانفصال، مع تشبث الجوهرة بهذه العلاقة. لقد كان مصير البطلة الاجتماعي والمشهد المكاني متوافقين مع تصوير موضوعة الأزمة الأُنثويّة.

(١) كذا، والصواب: يختار.

(٢) م. ن، ٢٤٩ – ٢٥٠.

(٣) انظر: شاكر النابلسي، ***جماليات المكان في الرواية العربية***، ٦٥ – ٦٧.

(٤) أميمة الخميس، ١٨.

أمّا الشارع في (كندا)، فيختلف عن شارع (عليشة)، وعلى الرغم من انفتاحه وتعدديته تراه (الجوهرة) شارعًا لا يمتلك هُويّة، مشيرة إلى دلالة التيه وضياع الهُويّة، فكأن دلالة ضياع هُويّة الشارع تقابل دلاليًّا ضياع هُويّتها بوصفها أُنثى في غير بيئتها. تقول الراوية: "**شارع (يونغ) لا يمتلك هوية، جميع أنواع المحلات مزروعة على جانبيه مطاعم وملابس وأثاث بكل زخم التعدد (الأثيني) في (كندا)، وبعض ملامح لحضارة الهنود الحمر القديمة تتبدى في منحوتات وأردية جلدية وريش نسور ملون بألوان مبهجة تذكرها بأفلام الكاوبوي** ."[1]

****

وختامًا يمكن القول: إن المكان كما صوّرته الكاتبة وسيلة كشف لأزمة الهُويّة، التي تعاني منها أُنثى الرواية، فالأماكن حضرت بظلمتها، وبرودتها، وصمتها، وجفافها، وصرامتها وقسوتها، وضياع هُويّتها، حتى في ظل السفر والتعددية المكانية. فالبطلة كما تغادر تعود محمّلة بذاكرة المكان، دلالة على استمرارية وجود التأزّم الأُنثويّ.

(١) م. ن، ٢٣٤.

ثانيًا – بنية الزمن:

يُعدّ الزمن محورًا رئيسًا في بنية النص السرديّ، بل إن البنى السرديّة عامة، والروائية على وجه الخصوص، تتشكّل وفقًا للبنية الزمانية فيها. فهو المرتكز المهم في صيرورة الأحداث، وتحوّل الشخصيات، ورسم أبعاد المكان.

ويُدرس الزمن عند النقاد من خلال اتجاهين، الأوّل: الزمن الخارجي، ويتمثّل في زمن كتابة النص عند الكاتب، أو زمن قراءته عند المتلقي. والثاني: الزمن داخل النص، الذي يتصل بالفترة التاريخية لأحداث الرواية، وترتيب الأحداث وتزامنها، وتتابع الفصول فيها[1]. ويحظى الاتجاه الثاني بالعناية والتتبع في الدراسة أكثر من الاتجاه الأوّل؛ لارتباطه الوثيق بمضمون النص، وتقنياته السردية. وثمّة زمنان من الأهمية التمييز بينهما، عند دراسة الزمن الداخلي للنص السردي، هما: زمن القصة، وزمن السرد، فزمن القصة "**يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.**"[2]

وفي النصوص السردية النسائية في المملكة يتضح اشتغال الكاتبات بالزمن من خلال البعد الدلالي والتقني، حيث يكشف هذا الاشتغال عن وعي الكاتبة بأهمية بنية الزمن في النص، وعلاقته بموضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة. وبمزيدٍ من التأمل في النصوص، عينة الدراسة، تتحدد بدقة أنواع الزمن، ومظاهره، وتقنياته.

فالزمن في نصوص الأزمة يشوبه القلق، إذ تشير المظاهر الزمنية إلى خوف المرأة من تأثير الزمن، وتحولاته في حياتها، وخاصة كل ما يتصل بالجسد الأُنثويّ. ففي زمن الطفولة، تعاني الطفلةُ من الخوف من أن يُمس جسدها بسوء، حيث تغذي الأُمّ هذا الخوف بتحذيراتها الدائمة، وقلقها على ابنتها، فتمنعها من أن تشارك

(١) انظر: سيزا أحمد قاسم، ***بناء الرواية***، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤)، ٢٦.

(٢) حميد لحميداني، ***بنية النص السردي***، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠)، ٧٣.

أقرانها الصبية اللعب في الشارع، كما هو حال "هيلة" مع ابنتها "هند" في رواية "هند والعسكر" لـ(بدرية البشر)، وحال بطلة رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز) التي عانت من الختان أيضًا. وتبقى محاولات اغتصاب الأُنثى الصغيرة نكتة سوداء في حياتها، إذا ما تعرضت لذلك، فـ"أحلام" في رواية " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان) تعرضت لمحاولة اغتصاب لم تتم، لكن أورثتها كره الرجال! وبطلة قصة قصيرة بعنوان "حلم العابرين" لـ(نوال الجبر) التي اغُتصبت في طفولتها، وتزوجت رجلًا مسنًّا؛ درءًا للفضيحة[1].

أمّا زمن البلوغ، وانتقال الأُنثى من طور الطفولة إلى طور الصبا والنضج، وتحولها إلى فتاة جاذبة، فإن حجم قلق الأُسرة يتضاعف، ويدفعها إلى إقصاء الفتاة عن المحيط الخارجي، ويُشعر الفتاة بأن أُنوثتها مرفوضة، فتتوق إلى الحرية، وتحطيم القيود.

ثم يأتي زمن الزواج، وما يحمله من استلاب حق الاختيار، ومصادرته، فيقود ذلك إلى أزمة أُنثويّة جديدة، كحال شخصية (فضة) في رواية "ذاكرة بلا وشاح" لـ(حسنة القرني). ويبقى قلق المرأة من الزمن، وأثره على جسدها، وزوال جمالها حاضرًا، إذ يُعدّ الشكل الخارجي قيمة مهمة في حياة المرأة. تقول الراوية عن (د. الجوهرة) في رواية "الوارفة" عن الوقت، وإحساسها بتسربه، ومخاوفها من ذلك: "**تشعر بأن إحساسها بالوقت خادع ومضلل... لم تستمرئ أن تهادن السنين لتقول: (ما أسرع الوقت)؟ بينما السنون تمر هكذا غير مبالية بجميع رشوتها ولهاثها خلفها.. ولكن اللوعة تحدث عندما تختطف في حقيبتها كل عام شيئًا من فوق مائدتها... ففي العام الأول تختطف لربما شعرة سوداء وفي العام الذي يليه تذهب باكتناز الكولاجين تحت**

(١) انظر: نوال الجبر، ***عذراء نورانية***، ٩ – ١٠.

الجفن السفلي بمقدار مليمتر، والعام الذي يأتي بعد الأول والثاني تكتشف بأن رغبتها وفورانها الأنثوي .. ينخفضان."[1]

وبذلك يُلقي الزمن بظلاله على الأُنوثة، مسهمًا في تشكيل أزمة الهُويّة عند المرأة. ولتركيز الدراسة على بنية الزمن في نصوص أزمة الهُويّة في المنجز السردي النسائي، فسننتخب نموذجًا يتلاءم والغرض من هذه المقاربة، وهو رواية "حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل)؛ فالقارئ يلحظ بجلاء أن البناء السردي في النص قائم على تقنيات الزمن، بالإضافة إلى حضور المظاهر الزمنية فيه.

- **رواية "حب على الهوا" لـ(انتصار العقيل) – نموذجًا:**

لا يتضح للمتأمل في رواية "حب على الهوا " سياقًا زمنيًّا محددًا؛ إذ لا حضور لزمن القصة، فأحداث الرواية مجهولة تاريخيًّا. وقد يرتبط غياب الزمن بغياب أمرٍ آخر، وهو تحديد البيئة المكانية؛ نظرًا لارتباط عنصر الزمان بالمكان في النص السرديّ.

تُقدّم الرواية، بلسان راوٍ عليم، التناقضات الحياتية التي عاشتها البطلة، وتداعيتها، من خلال بؤر الألم التي تركت أثرًا موغلًا في ذاتها. كما أن عمر البطلة مغيّب، فلا شيء يُشير إلى ذلك، إذ لم تفصح الرواية عنه، ولا سبيل إلى معرفته إلا من خلال التأويل، ومقارنة القرائن، وتتبع الأحداث. فطبيعة الحياة التي تعيشها – وهي حياة الوحدة والعزلة بعد زواج ابنتها وأبناء أختها – تُرجّح أن يكون عمرها ما بين العقد الرابع والخامس. وقد عاشت البطلة في هذه الفترة حياة الوحدة والاحتياج العاطفي، إذ لم يفدها نجاحها الوظيفي. الأمر الذي جعلها من خلال الاسترجاع المعلن تستثير ماضيها

(١) أميمة الخميس، ***الوارفة***، ١١١.

المتصل بحياة الطفولة والصبا، أو حاضرها الماثل والمتصل بنشوء علاقة حب مع طبيبها. هذا الاسترجاع أو الاستدعاء الزمني للأحداث، كشف عن وعي البطلة بالزمن، وإحساسها الشديد بتأثير الساعات والأيام والسنين. لقد كان استرجاعها محدد المدى، حيث كانت لحظات إعلان التذكّر في أوقات تتراوح ما بين ساعات الليل، وساعات الصباح الأُولى، وهذا الزمن تحديدًا، أي عند النوم وبعد الاستيقاظ، يكون فيه الذهن أقرب ما يكون إلى الدعة والسكون، فتستثار الذاكرة بالتفكير، ولواعج النفس. نقرأ مثالًا على ذلك في هذا المقطع: "**لم تعرف كيف مضت ليلتها.. ظلت تتقلب في فراش الهواجس تسأل نفسها: ما الداعي لتلك المسرحية العبثية التي ألفها عليها..؟؟ طوال تلك الليلة حاولت أن تقنع نفسها أنها مرت بتجربة حب عابر.. حب فاشل.**"[1] وتقول الراوية في مثالٍ آخر: "**لا تنسى أول دمعة حزن في حبها له.. لا تنسى ذلك الصباح الباكر حين كانت تشعر بالحنين لسماع صوته.. فبعثت له برسالة قصيرة عبر الهاتف الجوال...**"[2]. إنها في المقطعين السابقين تستدعي لحظات الحزن، والحَيْرة، والشوق المؤلمة في علاقتها مع الطبيب المعالج، التي انتهت تاركةً في قلب البطلة الألم.

ويمتزج الزمن امتزاجًا ذاتيًّا مع شخصية البطلة، فتبكي حياتها. تقول الراوية عن حال البطلة المُنهار؛ نتيجة صدمتها العاطفية:

"**لم تكن تبكيه.. كانت تبكي عمرها منذ أن كانت في رحم أمها إلى تلك اللحظة!!!!**

يا لهذا العمر المليء[3] **بكل الأضداد والتناقضات..**

(١) انتصار العقيل، ***حب على الهوا***، ١١٨.

(٢) م. ن، ٧٩.

(٣) كذا، والصواب: المليء.

في تلك اللحظة سألت نفسها هل هي حقا كما يقول عنها الفضوليون...: " لو عاد بها الزمن لما اختارت شيئا في حياتها مما كان" ..؟!!؟

آآآآآآآآآ٥ .....

ساعات ساعات أحبت عمرها وعشقت الحياة.. وساعات لم تتمن أن تعود فقط إلى رحم أمها الحزين.. بل تعود نطفة إلى ظهر أبيها ولم تر – قط – نور الحياة.

نعم مرارة صدمتها فيه جعلتها في تلك اللحظة تتمنى لو لم تر قط نورًا بل ظلمة الحياة.. طاقتها على تحمل الصدمات نفدت.. في تلك الليلة كان فراشها قبرًا مظلمًا، موحشًا، باردًا.."[1].

فحزنها العميق جعلها تتمنى أن يعود بها الزمن إلى العدم؛ فهي شديدة الرهق من حجم صدماتها الحياتية المتراكم، حتى شبّهت مكان نومها بالقبر في ظلمته، ووحشته وبرودته.

١. مظاهر الزمن:

تكشف الرواية عن مظاهر زمنية على مستوى اللفظ والتقنية. ففي الجانب اللفظي، تظهر مفردات التذكّر، والنسيان، والأيام في أثناء الفصول، ونكاد نجدها مع مقدمة كل فصل. ونستشهد على ذلك من خلال النماذج الآتية:

- **" تنهدت ونشوة ذاك الإحساس يعود لها وهي تذكر يوم اعترف لها بحبه.. تذكرت ما دار في فكرها في ليلة بوحه... في تلك الليلة قررت أن تقيم هدنة سلام مع الأحزان وتعيد كل علاقاتها الدبلوماسية مع الأعياد والأفراح.. في ذلك المساء أوت لفراشها باكرًا.. كانت تريد أن تختلي بنفسها."**[2]

(١) م. ن، ١٥٢ – ١٥٣.

(٢) م. ن، ٧٣.

- **" تتذكر عودتها إلى وطنها.. كانت مرهقة وكأنها عادت من رحلة جهاد.. عادت إلى صومعتها.. عادت ولكنها لم تعد سالمة.. عادت مهشمة.. موجوعة..."**[(١)].
- **"مر يومان على خصامهما.. يومان كأنهما عامان.. شعرت أنها أحرجته.. هل استطاعت أن تنزع قناعه.. أم ترى أنها تظلمه بظنونها..؟؟"**[(٢)].
- **"يغمرها الهدوء والسكون والفرح وهي تتذكر رحلة عملها الصامت وكفاحها المرير.. عجبًا..!! ظلت تتساءل كيف تحولت تلك السنوات العجاف إلى سنوات سمان..؟!! كيف حققت كل تلك النجاحات..."**[(٣)].
- **" كانت بحاجة للحب؛ لأنها كانت مدركة لحقيقة هامة في حياة الإنسان خاصة المرأة: " إن تقدم العمر لا يحمينا من الحب.. ولكن الحب هو الذي يحمينا من تقدم العمر.." ... في رحلة عمرها من خلال الحب جعلت الزمن لا يمر فوقها بل بجانبها .. نعم بالحب عادت بها السنين إلى الوراء."**[(٤)]

لقد تحوّل الزمن عند البطلة من خلال ما سبق ذكره إلى هاجسٍ يشغلها، وموضوع تُفكّر وتتأمل فيه، فإحساسها نحوه عالٍ؛ نظرًا لما تركه من آثارٍ وبصمات على حياتها.

٢. تقنيات الزمن:

أ – ترتيب الزمن:

لا تجري الأحداث في النصوص السردية في وقت واحد، ولا تتقيّد بترتيب، فقد يسبق الحديث عن بعضها، ويؤجّل عن بعضها الآخر. ومن هنا جاءت دراسة الزمن من حيث الترتيب، فحالة التقديم تُسمى (استباقًا)،

(١) م. ن، ١٣٩.

(٢) م. ن، ١٢٩.

(٣) م. ن، ٥٧.

(٤) م. ن، ١٤٣.

والتـأخير (اسـترجاعًا)؛ ولمـا للاسـترجاع مـن أهميّـة في الفـن السـردي كافـة، وروايـة "حب على الهوا " خاصة، فسيكون تناوله في البدء.

- **الاسترجاع:**

يُقصـد بالاسـترجاع، أو مـا يرادفـه مـن مصـطلحات كالاسـتذكار[١]، أو الارتجـاع والارتـداد[٢]، إجمـالًا: " **مفارقـة زمنيّـة تعيـدنا إلـى الماضـي بالنسـبة للحظـة الراهنـة، لاسـتعادة واقعـة أو وقـائع حـدثت قبـل اللحظـة الراهنـة أو اللحظـة التـي يتوقـف القـص الزمنـي مسـافة مـن الأحـداث.**"[٣] وثمّـة مقاصـد مـن اسـتخدام الاسـترجاع في النصـوص، فقـد تكـون لمـلء الفجـوات الـتي يخلّفهـا السـرد بحسـب مـا تقتضـي الضـرورة الفنيـة[٤]، أو لوظيفة تفسيرية[٥]. ويُعدّ الاسترجاع من الأدوات التي يكثُر استعمالها في الرواية[٦].

وفي الروايـة محـل الدراسـة، نجـد أن الاسـترجاع بنيـة فنيـة تقـوم عليهـا الروايـة، وتعتمد فيها على اتجاهين، هما:

١. استرجاع بعيد المدى، يستهدف الماضي (مرحلة الطفولة والصبا).
٢. اسـترجاع قريـب المـدى، وهـو اسـترجاع للـزمن السـردي الحاضـر، يتمثّـل في علاقة البطلة مع طبيبها المعالج.

(١) انظر: حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠)، ١٢١.

(٢) انظر: مجموعة مؤلفين، ***معجم السرديات***، ١٧.

(٣) بتصرف، جيرالد برنس، ***المصطلح السردي***، ترجمة: عابد خزندار (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣)، ٢٥.

(٤) انظر: حسن بحراوي، ١٢١.

(٥) انظر: لطفي زيتوني، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، ١٨.

(٦) انظر: أ. أ. مندلاو، ***الزمن والرواية***، ترجمة: بكر عباس (بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧)، ٦٧.

ويتضح من خلال الاستقراء والدراسة، أن الاسترجاع الأوّل القائم على ذكريات الطفولة والصبا هو استرجاع تفسيري جزئي؛ يبيّن خلفية البطلة الحزينة والمأساوية التي بدأت معها منذ الصغر، من خلال الأحداث والشخصيات. فالماضي لدى البطلة يمثّل تاريخ الإقصاء، والاستلاب. وأزمتها الأُنثويّة نابعة من أزمة الذات التي نشأت منذ الطفولة، وامتدت معها ليصل بها المطاف إلى أزمة أُنثويّة عند الكبر. أمّا الاسترجاع الثاني القائم على الزمن الحاضر، فهو استرجاع تأملي كلي تحدّثت فيه البطلة عن أحداث العلاقة مع الطبيب كاملة، وتبدو الأحداث وكأنها انتهت للتو، إذ لا تتبيّن المدة الفاصلة بين حاضر السرد ولحظة التذكّر. وسيطر الاسترجاع الثاني على المقاطع السردية المرقّمة للرواية بما يقرب السبعة عشر مقطعًا، في حين جاء استرجاع الماضي في أربعة مقاطع فقط. لقد كانت جملة الأحداث التي وردت في الرواية عبر تقنية التذكّر والاسترجاع تؤكّد وتسوّغ لأزمة أُنثويّة ذات أبعاد نفسية وعاطفية عانت منها البطلة، جعلتها في موضع المقارنة بين الماضي والحاضر، والفشل والنجاح. يقول الراوي العليم في إحدى جلسات الاسترجاع للبطلة، عندما فقدت شقيقتها: **"ما أن جلست على مقعدها في إحدى الزوايا حتى عادت الذكريات تهاجمها .. رشفت من كوب الشاي بالحليب الذي بيدها وهي تتذكر كيف قست عليها الحياة بأقدارها وظروفها.**

شعرت بالألم يعتصر قلبها وهي ترزح تحت وطأة تلك الذكريات الشائكة.. تتذكر كيف فجعها القدر وهي ابنة سبعة عشر ربيعًا حين لف شقيقتها ثوب الموت..."[1].

-الاستباق (الاستشراف):

(١) انتصار العقيل، ٣٩.

يُعرّف الاستباق أو الاستشراف بأنه: "**كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها، أو يمكن توّقع حدوثها**"[(١)]. وتأتي تقنية الاستباق بوصفها تقنية زمنية بعد الاسترجاع من حيث الاستخدام في بنية النصوص السردية[(٢)].

وفي رواية "حب على الهوا"، يأتي الاستباق الزمني محدودًا للغاية، لا يكاد يتجاوز الموضعين، وقد جاءا مع مطلع فصول الرواية. يقول الراوي في إحداها:

"**سحبتْ نفسًا عميقًا وهي تستعيد شريطًا طويلًا من الذكريات .. يا لهذه الدنيا.. تتقاذفها من حال إلى حال!**

تارة تنشق الأرض وتبتلعها بزلزال من الأحزان، والأوجاع، والهموم، والإحباطات، والأعباء التي لا تنتهي. وتارة وبدون سابق إنذار تعود وتنشق الأرض وتفجرها بباكين من الأفراح، والآمال، والنجاحات، والانعتاق من كل القيود والحدود.. ما بين زلزال تبتلعها أتربته فيدفنها ويخفيها عن الوجود.. وبين بركان تدفعها حممه إلى أعلى سماء فيألقها ويضويها.. ما بين هذين النقيضين.. الاختفاء والظهور.. الاضمحلال والتوهج.. مضت أيام عمرها."[(٣)]

يكشف الْمُقتبَسُ السابقُ للقارئ أن الفصول القادمة تحمل تناقضات، ما بين الفرح والحزن، والنجاح والفشل. ومع سير عملية القراءة تبدأ طبيعة التناقضات بالاتضاح، ويُعرف نوعها وحجمها ومدى تأثيرها. إلا أن الغلبة لتجارب الألم والحزن، التي تتمثّل في طفولة غير سعيدة، وتفكك أُسري، ثم صدمة عاطفية، يليها زواج إجباري إلى زوج شقيقتها المتوفاة، وعقوق ابنتها وأبناء أختها، ثم العيش وحيدة في كنف الاحتياج العاطفي، الذي أوقعها في علاقة حب مع طبيبها المعالج،

(١) حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي***، ١٣٢.

(٢) انظر: نزار قبيلات، ***البنى السردية في روايات سميحة خريس***، (الأردن، دار أزمنة، ط١، ٢٠١٠)، ٣٩.

(٣) انتصار العقيل، ١٣.

انتهت هذه العلاقة بصدمة عاطفية أُخرى، وقد أورثها هذا الإرث الحزين ذاتًا ضعيفة، وكرهًا للرجال.

ب – إيقاع الزمن:

من المسائل المهمة في كتابة الفنون القصصية ضبط سرعة السرد فيها، فالكاتب " **يُسرع أو يتباطأ بحسب أهمية ما يرويه. لهذا تختلف السرعة من فصل إلى فصل في الرواية، وأحيانًا من مقطع إلى آخر. وقد تضعف بسبب طبيعة الترتيب الزمني للحوادث.**"(١) وفي النقد السردي، تُدرس سرعة الزمن من خلال مسارين، يختص المسار الأوّل بدراسة كيفية تسريع الزمن. والمسار الثاني بكيفية تبطيء الزمن.

- **تسريع الزمن بالحذف:**

الحذف هو: " **تقنية سردية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.**"(٢)

لم تتبع (انتصار العقيل) في روايتها هذا النهج، إذ كان نهجها في الكتابة ينحو نحو تبطيء السرد أكثر من تسريعه. وثمّة موضع استخدمت فيه تقنية الحذف، وهو الحديث عن حياتها بعد الزواج الجبري بزوج شقيقتها المتوفاة. تقول الراوية: " **مرت أعوام طويلة وهي غارقة في صمتها ترعى أبناء أختها.. وابنتها التي كانت تشعر أنها أيضا ابنة أختها لا ابنتها.**"(٣)

(١) لطفي زيتوني، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، ١٠٩.

(٢) حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي***، ١٥٦.

(٣) م. ن، ٤٧.

في حين لا نجد للتلخيص أثرًا بوصفه أداة سردية أُخرى للتسريع في الرواية، ولعل السبب يكمن في طبيعة التلخيص التي تتنافى وغرض الكتابة. فموضوعة الأزمة والأُنوثة لها طبيعة خاصة تتطلب إسهابًا وتفصيلًا، وعرضًا للجزئيات.

- **تبطيء الزمن:**

تُخفّف سرعة السرد أو تُبطّأ من خلال استخدام تقنية المشهد الحواري، أو تقنية الوقفة الوصفية.

فالمشهد الحواري هو: الحوارات التي تُقام بين شخصيات النص السردي، أو الحوار الداخلي (المونولوج)، ويأتي في تضاعيف السرد[١].

وتحوي رواية "حب على هوا" مشاهد حوارية كثيرة، كانت البطلة طرفًا مهمًّا فيها، ولعل أكثرها هي حواراتها مع طبيبها المُحب. ونستشهد بحوارٍ مصيري، شكّل فيما بعد تجربة أليمة في حياة البطلة. وقد دار بينها وبين أمّها:

" لا تزال تذكر كلمات أمها وهي تقول لها:

- **إياك أن تقولي يومًا أنك[٢] ترفضين هذا الزواج.. رفضك سيحرمنا من ابنى[٣] شقيقتك رحمها الله، كما سيعرضهما للحياة مع زوجة أب أخرى لا شك سيعانيان معها كثيرًا.. يجب أن تعرفي أن جثمان شقيقتك سيبقى مسجى أمامي مدى العمر إن لم أطمئن على طفليها.. هل تفهمين ما أقول؟**

... قالت لأمها:

(١) للاستزادة، انظر: حميد لحميداني، ***بنية النص السردي***، ٧٨.

(٢) كذا، والصواب: إنك.

(٣) كذا، والصواب: ابني.

- أرجوك يا أمي افهميني لا يمكنني أن أرث أختي في أسرتها.. لا يمكنني أن أرثها في زوجها، ولا يمكنني أن أعيش معه كزوج.. وهو قد عاش عمرًا مع أختي، كنت أجده أخًا لي.. (...) قالت أمها ونظرة حادة قاسية في عينيها:

- زوج أختك يطلبك للزواج ويريد أن يتربى طفلاه في حضنك لأنك الأرحم بهما... إن كنتُ قد حرمت من أختك قضاء وقدرًا وتحملت ذلك إيمانًا وتصبرا.. فيجب أن تعلمي أنني لو حرمت من صغيريهما فستكونين السبب.. ولن أغفر لك ذلك."[1]

ويسهم الوصف في السرد إلى تعطيل حركته وتبطيء سرعته، حيث يكون مدعاة للتأمل أو التفكير، وهي إحدى وظائف الوصف[2]. وتُعدّ إحدى الأدوات التي استخدمتها (انتصار العقيل) في روايتها. تقول الراوية واصفة هيئة البطلة في إحدى حفلات العشاء، التي قابلت فيها الطبيب مصادفة: " **في تلك الأمسية كانت ترتدي ثوبًا ذهبيًّا فضفاضًا.. وقد صففت شعرها كما كان النساء يصففن شعورهن في بداية القرن العشرين.. حتى تبرّجها بأدوات الزينة كان مختلفًا .. كان ضبابيًّا .. كانت تبدو وكأنها خارجة للتو من عالم الأساطير والأحلام.. جميع من معها نساء ورجال أثنوا على مظهرها.."**[3]. هذه الوقفة الوصفية تجعل من زمن السرد وزمن القصة زمنًا واحدًا، حيث يتوقف زمن السرد في مثل هذه المشاهد، وبذا تأتي عملية التبطيء. والمقطع الوصفي السابق يحكي عن هندام البطلة وزينتها التي جاءت مختلفة، وكأنّها مُستوحاة من عالم الخيال. وهذه الأوصاف لا تخلو من أحلام الأُنثى وأمنياتها في الواقع والمكان التي تحلم العيش فيه، فهي تصف نفسها بأنها ضبابيّة الزينة، وكأنّها خرجت من عالم الأساطير والأحلام.

****

(١) انتصار العقيل، ٤٠ – ٤١.

(٢) للاستزادة، انظر: لطفي زيتوني، ١٧٢.

(٣) م. ن، ١٢١.

وختامًـا، فإنـه بـالنظر إلى بنيـة الـزمن في المدوّنـة السـردية النسـائية محـل الدراسـة، نلمـس مـدى تـأثّر التقنيـات الزمنيـة بموضـوعة أزمـة الهُويّـة الأُنثويّـة، وتـأثّر الأُنوثـة بـالزمن ومراحلـه. فشـاع زمـن الليـل والظلمـة في النصـوص، وبـدت مخـاوف الأُنثـى مـن تقـدّم العمـر. ووظفـت الكاتبـات تقنيـات الـزمن، ولا سـيّما الاسـترجاع الـذي جـاء وكأنـه اجـترار للماضـي الأليـم في حيـاة الـبطلات؛ ليرسـم معـالم الأزمـة وأبعادها؛ لذا جاء الزمن معادلًا للخوف والظلمة والألم والتأمل.

ثالثًا – بنية اللغة:

تستمد اللغة في الدرس النقدي قيمتها بوصفها المادة الأولية التي تتشكّل منها النصوص، إذ تُعدّ اللغة عنصرًا رئيسًا في بناء الخطاب الأدبي كافة، كما تمنح النصوص قيمتها الجمالية والدلالية[1]. وفي الفن السردي تمثّل اللغة العنصر الأساس في تشكيل العوالم الفنية للنصوص، مع المكونات السردية الأُخرى، التي ترتبط بها في علاقة وطيدة، فيتعرّف القارئ على صورة الشخصية بأبعادها المختلفة، ومكان الحدث وزمانه من خلالها. كما تمثّل عامل جذب نحو قراءة النصوص، ولا سيّما أن هذه النصوص بمنزلة الوعاء الذي يصب فيه الكاتب أفكاره ورؤاه. كاشفة عن أسلوبه في الكتابة.

ويمكن القول: إن البحث عن فضاء اللغة وأنماطها في النصوص السردية ممتد وواسع، إلا أنه يمكن حصره في هذه الدراسة عبر تساؤلات محددة تتصل بإسهام لغة النصوص محل الدراسة في إبراز قضية أزمة الهُويّة الأُنثويّة في المنتج السردي النسائي في السعودية.

وتأتي الأسئلة كالآتي:

هل ثمّة خصوصية في لغة نصوص أزمة الهُويّة الأُنثويّة المدروسة؟

ما أنماط اللغة المستخدمة في تلك النصوص؟

هل خدمت هذه اللغة موضوعة الأزمة؟

(١) انظر: عبد الله إبراهيم، ***المتخيل السردي – مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة***، (بيروت، المركز الثقافي العربي، د. ت)، ١١٧.

من خلال الاستقراء والتأمل في عينة الدراسة نجد تنوعًا لغويًّا، يكاد يكون على مستوى العمل الواحد[١]؛ ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة الجنس السردي وتداخله فنيًّا مع الأجناس الأدبية الأُخرى من جهة، واختلاف القدرات الإبداعية، والخلفيات الثقافية للكاتبات من جهة أُخرى، خاصةً في ظل امتهان بعض الكاتبات للعمل الصحافي، أو كتابة فنون أدبية غير السرد، كالشعر أو المقالة[٢]. في حين تمنح موضوعة الأزمة للنصوص السردية النسائية خصوصية مزدوجة، تتمثّل في المضمون واللغة معًا. وتبرز الخصوصية اللغوية في استخدام بعض الكاتبات لمعجمٍ لغوي، يضم مفردات واستخدامات تشير إلى حالة التأزّم الأُنثويّ، وتنحدر من حقول دلالية، كالحزن، والأسى، والألم، والوحدة، والاستلاب، والضياع، والتمزّق، والحسرة، والغضب، والكره، والانتقام، مع استخدام لغة الجسد الأُنثويّ في بعض النصوص[٣]. ونأخذ على سبيل المثال مقتطفات من قصة قصيرة بعنوان "عرايا الظل" لـ(نوال الجبر)، تتحدث عن الأُنوثة بلغة حالمة:

" (خيول الصبر) تسيل دماء سوداء تخثرت من حمى الانتظار، وحزنها تكبله بأقفال الصمت حتى لا تسرقه الأسئلة الفضولية.. عناقيد الطفولة تقطفها طفلة طفلة، جسد يتضاعف حجمه، (ومراهقة) تستقبل حضارة اللغة، حضارة تمردت على الإنسانية، تكاد تخنقها، جذور الطفولة ثابتة مخيفة، وساق الأزهار تآكل..

أشرعت لحياتها المسير كأجنحة تعصف لباب السماء دون بصمات لعبور. هكذا تخدعنا سماء الأمنيات حيث لا تحمل لنا من أمنياتنا سوى قبعات تهبط ببطء لأكف واقع متأججة النيران فتحرقها..

---

(١) انظر: خالد الرفاعي، ***الرواية النسائية السعودية***، ٢٩٧.

(٢) من هؤلاء: (حسنة القرني) التي نشرت ديوان شعر قبل أن تكتب روايتها " ذاكرة بلا وشاح"، و(ليلى الأحيدب)، و(زينب حفني)، و(عائشة الحشر)، و(انتصار العقيل) هن كاتبات مقالة.

(٣) انظر على سبيل المثال: نورة الغامدي، ***وجهة البوصلة***، ١٢.

تضاجع حلم التفاؤل وبذور اليأس أضحت غابات تسكن أعماقها، تعلمت في زمن الحزن كيف أن الفرح بكاء بوجه آخر..."[1].

وتقول في مقطع آخر في القصة نفسها: " **تنتابني حالة من التمزق الذاتي، يتوالد أثرها في داخلي ألف نبض خارج ولا ينطفئ جسدي...**"[2]. ويتضح من لغة المقطعين السابقين بأنها لغة ذاتية ذات طابع انهزامي حزين، تحيط بها السوداوية والتشاؤم من كل جانب.

وتنقسم لغة الكتابة في النصوص المدروسة تقنيًّا إلى اتجاهين، الأوّل: لغة الحوار، والثاني: لغة السرد.

١. لغة الحوار:

يشغل الحوار حيزًا واسعًا في النصوص السردية، إذ يعتمد الكاتب على تقنية الحوار في التواصل بين الشخصيات وكشف مواقفهم. بالإضافة إلى ما يحققه الحوار من متعة للقارئ؛ إذ يجد فيه جمال اللغة وحيوية السرد[3]. وفي ضوء هذه المعاني للحوار، تتحقق له وظيفتان، أولاها: أيديولوجية، تتمثّل في كشف المواقف والاتجاهات الفكرية للشخصيات، مع ما يرتبط به من اعترافات عاطفية. وثانيها: تعبيرية، تتجلى في قدرة الحوار على إضفاء خصوصية أسلوبية للكاتب والنص معًا[4]. ويُصاغ الحوار من خلال صياغتين، الأُولى: باللهجة العامية؛ وذلك لمنح

(١) نوال الجبر، ***عذراء نورانية***، ٦٠ – ٦١.

(٢) م. ن، ٦٤.

(٣) انظر: محمد يوسف نجم ، ***فن القصة***، ٩٦.

(٤) انظر: أحمد فرشوخ، ***جمالية النص الروائي***، ٩٤ – ٩٥.

النص خصوصية اللغة اليوميّة، وواقعية الأحداث، على أن إدراج اللهجة العامية في النص يُعدّ خرقًا لسلامة اللغة وصفائها. والصياغة الأُخرى هي اللغة الفصيحة[1].

ويأتي الحوار في النصوص السردية النسائية بوصفه من الأساليب التعبيرية المهمة في كشف أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة، بالإضافة إلى كشف أيديولوجية بعض الكاتبات، ومواقفهن إزاء موضوع الأُنوثة. وثمّة نوعان للحوار في عينة الدراسة كما هي أنواع الحوار عامة: حوار بين شخصيات النص، ويُعرف بـ(الحوار الخارجي)، وآخر داخلي، يُطلق عليه (المونولوج)، وهو اعترافات البطلة وتأملاتها وبوحها الذاتي. وسيتم بإذن الله تناول الحوار في النصوص المدروسة وفق هذين النوعين.

ففي رواية "سقر" لـ(عائشة الحشر)، توظّف الرواية تقنية الحوار الخارجي، ولا سيّما أن البطلة تتصدى للأنساق الثقافية والاجتماعية، سالكة طريق الإقناع الحواري. ونجد ذلك ماثلًا بين البطلة (مها) و(عبد الله)،. وتظهر هذه الحوارات من خلال تواصلهما الهاتفي، وقد أسهمت في التعرّف على شخصيتيهما الفكرية، ثم تقاربهما النفسي والعاطفي، ونشوء عاطفة الحب، ورغبتهما في تتويج تلك العاطفة بالزواج. ومن خلال هذا الحوار، يتضح عدة أمور ذات مساس بأزمة الهُويّة الأُنثويّة كما صورتها الكاتبة، وهي:

أ. ألم المرأة وحياتها المنغلقة، في ظل سلطة ذكورية، ونسق اجتماعي سائد. تقول البطلة في حوارها مع (عبد الله) عن جنس النساء:

" – ومن منا ليست مسكينة، من منا ليست الآن كمن تُعذّب في سقر؟

– لِمَ كل هذا التشاؤم حبيبتي؟

(١) انظر: م، ن، ٩٥.

- **لأني أرى واقعنا كما هو. ألا يأكل الناس في النار ويشربون ويتحدثون.. لكن يتعذّبون.. وهذا هو الحال الآن. نحن النساء نأكل ونشرب ونتحدّث ونتعذّب أيضًا. لا أرى واقعنا إلا كصورة مصغرة عن العذاب.. باختصار لسنا سعيدات أبدًا.**"[١]

ب. دونية الأُنوثة في مقابل أفضلية الذكورة. تقول (مها) لـ(عبد الله) في حوار بينهما:

"لمجرد أن تولد الطفلة أنثى فقد جاءت وأوزارها معها... وزرها هو أنها لم تكن ذكرًا. عبودي هذا ألمسه في كل شيء.. كل شيء.. تخيّل.. كنا مرة على سفرة الطعام ونقصت ملعقة. أبي أمرني أن أحضر واحدة لأخي، وعندما رفضت اعتبر أن هذا عصيانًا لأوامره هو وغضب كثيرًا..."[٢].

ج. سلطة النسق الاجتماعي. يقول والد (مها) لزوجته، رافضًا خطبة (عبد الله) لابنتهما؛ بحجة عدم تكافؤ النسب:

" – ليس مناسبًا أبدًا. الرجل متعلم ووظيفته مرموقة وكل من يعرفه يثني عليه. ويعلم الله أني بذلت جهدي عسى أن أجد من يعرف أصله وفصله فأوافق عليه، لكن ما دمت لم أجد له قبيلة ينتسب إليها ويكون نسبه مكافئًا لنسبنا فلن أفضح نفسي بين ربعي...

- **بالتأكيد لن نرضاه لابنتنا مادام ليس بكفء لنا."** [٣]

أما في رواية " جاهليّة" لـ(ليلى الجهني)، فتكشف معظم الحوارات عن معاناة البطلة (لين)، ولا سيّما من السلطات الاجتماعية التي كانت تواجهها، كسلطة الأخ (هاشم)، الذي ضيّق عليها بالمراقبة والمحاسبة، ثم الاعتداء على حبيبها (مالك) عندما تقدّم لخطبتها. لقد صوّرت الرواية من خلال هذه الحوارات

(١) عائشة الحشر، ***سقر***، ٦٥.

(٢) م. ن، ٦٦.

(٣) م. ن، ٩٩.

شخصية (هاشم) المتسلط، التي تمثّل في العموم شخصية الرجل المتسلط والعابث. ففي إحدى الحوارات، يقول أحد أصدقاء (هاشم) مخاطبًا إياه:

" – ياواد، الفرجة لحالها ما تتعوّض، وأنت تقول لي اكتأبت!! والله مَنَّك وش نعمة. كان استنّيت للحجّ، الونسة كلّها في الحج. كنت ح تلقط رزقك من كلّ الأجناس والألوان: جزائريّات ومغربيّات وسوريّات، و..."[1]. وقد استخدمت الكاتبة في هذا الحوار، كأغلب الحوارات، اللهجة العامية، لهجة (أهل المدينة المنورة)، حيث كانت تدور أحداث الرواية.

وفي موضعٍ حواري آخر، تتكشف فيه سلطة النسق الاجتماعي، يتمنى (مالك) المختلف بلونه وجنسيته عن (لين) ألا يُرْفَض طلبه في الزواج. يقول مخاطبًا والد (لين):

" – لا تردّني خايب يا عميّ.

جبر الخواطر على الله، وكل توب وله لبَّاسه. لا يدري كيف فلتت منه العبارة، لكنّها فلتت. ابتسم مالك بأسى وهو يقول: أنا ما ح أعتبر هادا ردّ نهائي. خد وقتك يا عميّ وفكّر بالموضوع، وح أرجع أتصل بك.
بدت ابتسامته صغيرة شاحبة. ابتسامة تشبه رضًا في بدايته، وعندما استدار مالك مغادرًا لمح الرضوض التي تملأه. وفي تلك اللحظة فقط تمنّى لولم يعش حتى ذلك اليوم. أيقن من قبل أنّ الحياة قبيحة...
تساءل إن كان يرفض مالكًا لأنّه أسود، أم لأنّ الناس سترفضه؟ وللحظة رأى أنّه يخوض في الوحل مع الآخرين، وأنّه لم ينظر إلّا إلى اللون..."[2].

وقد يأتي الحوار داخليًّا، وهو النوع الذي يكثُر في المدونة السردية النسائية التي تتقاطع وموضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة. فللحوار الداخلي (المونولوج) اليد الطولى في

(١) ليلى الجهني، ***جاهليّة***، ٣١.
(٢) م. ن، ١٣٠ – ١٣١.

التشكيل اللغوي، وتصوير عوالم الشخصيات المُتحدّثة بضمير المتكلم في النص. والسؤال المهم في هذا السياق هو: ماذا قدّم الحوار الداخلي لموضوعة أزمة الهُويّة والكشف عن أبعادها في نصوص الكاتبات؟

تمثّل رواية "الآخرون" لـ(صبا الحرز) النموذج البارز في هذا الخصوص، فبطلة الرواية تحاور ذاتها، وتروي بلسانها أبعاد أزمتها النفسية، والجسدية، والمذهبية. تقول:

" أنا مثلًا لا أستطيع كتابة أيّ شيء في المنتدى مغاير لما يجب عليّ أن أكتبه... لأني محاصرة بالصورة التي عليّ المحافظة عليها، والمكان الذي أمثله، وأنا لا أريد أن أمثل أحدًا سوى نفسي، ولا أن أغض النظر عن موطن الاختلاف لمجرد أني سأقع في ماء آسن وقد أتلوّث. ثُمّ لي الحق بأن يكون لي صوتي المنفرد ... أكره أن أكون محسوبة على جهة ما، وأن تُجير تصرفاتي نبعًا لها! "[1]

وفي قصة قصيرة بعنوان " ظله.." لـ(هيام المفلح)، تتحدث البطلة عن نفسها من خلال أسلوب الحوار الداخلي، مستهجنة فكرة ضرورة وجود الرجل في حياة المرأة. تقول:

" أدمنتْ قدماي تسلق سلم النجاح.. بيني وبين درجاته السحرية ألفة وعشرة.. حلقت الشهادات في سماء حياتي كفراشات ملونة.. اصطدتها، بمهارة صياد عتيق، بشبكة من العزيمة والإرادة والطموح.. فسقطت في شباكي، زاهية البريق، رائعة السحر.

" ظل رجل.. ولا ظل حيطة "!

تصر أمي... على تعكير صفو نجاحاتي المتلألئة.. تمرر، بين الحين والآخر، جملتها ... في سماء طموحاتي، كغراب أسود، يطير فوق فراشاتي الملونة، ويلقي بقاذوراته على أجنحتها الشفافة

(١) صبا الحرز، ***الآخرون***، ١١٥.

اللامعة..

" ظل رجل.. ولا ظل حيطة "!

عشقت العوم في بحر أشعة الشمس.. تلفحني أضواءها[١] الساطعة.. كل صباح.. يحتضن وجهها وجهي.. تغسله بقبلات سياطها.. فأنتشي برائحة النور والضوء..

فلماذا أبحث عن الظل؟ "[٢]

إن تقنية الحوار الداخلي في النصوص المدروسة أسهمت بجلاء في كشف دواخل الشخصيات الأُنثويّة المتأزّمة، ومعرفة أسباب الأزمة، وأبعادها النفسية، والاجتماعية، والعاطفية، والجسدية، والثقافية.

٢. لغة السرد:

ينهض الخطاب السردي في مجمله على بنية أسلوبية أدبية فصيحة، ترسم ملامح النص الفنية، فالكاتب يقص أحداثه، ويجسّد شخصياته، ويعرض آراءه من خلال لغة السرد؛ فالسرد عمل تواصلي بين الراوي والمروي له[٣].

وتتمظهر لغة السرد في النصوص عينة الدراسة في ثلاث صور، هي: التقريرية (السرد المباشر)، والشعرية، والوصفية.

(١) كذا، والصواب: أضواؤها.

(٢) هيام المفلح، ***الكتابة بحروف مسروقة***، ٦١.

(٣) انظر: مجموعة مؤلفين، ***معجم السرديات***، ٢٤٤.

أ. **التقريرية (السرد المباشر):**

ويقصد باللغة التقريرية: اللغة التي تسعى إلى إيصال الفكرة مباشرةً للقارئ، وتلقيها دون إعمال الفكر، بعيدًا عن الأدبية. وقد اعتمد المنتج الروائي النسائي في المملكة على هذا النوع من اللغة(١).

وثمّة كاتبات، في المدونة المدروسة، عمدن إلى نهج هذا المنهاج الأسلوبي؛ بغية عرض موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة مباشرةً للقارئ؛ لكونها من الموضوعات التي نالت اهتمام هؤلاء الكاتبات وعنايتهن، مما جعل من بعض هذه النصوص نصوصًا بعيدة عن الفن والإبداع. ففي رواية "حب على الهوا"، يمتزج صوت الراوية بصوت المؤلفة، فيظهر السرد التقريري المباشر، تقول الرواية: **" هي.. فقدت إحساسها بذاتها، وفقدت بصيرتها حين استسلمت لمجتمع لا يعترف أنّ المرأة إنسانة(٢) لها حقوق القرار.. المرأة إنسانة لها كيان..إنسانة تثاب أو تعاقب من ربها يوم الحساب، وليس من ولي أمرها..الذي يُنصّب من قبل المجتمع على حياتها، ويجعله وصيًّا عليها من يوم مولدها إلى يوم مماتها..!!!"**(٣). حيث تُثير موضوع حقوق المرأة والوصاية عليها.

وترى إحدى الناقدات أن في استخدام اللغة التقريرية سقوطًا للمسافة التي يجب أن تتوافر بين الراوي والكاتب؛ مما يؤدي في العمل الروائي المتخيّل إلى تراجع الجانب الفني إلى حدود الشكلية(٤).

(١) انظر: خالد الرفاعي، ***الرواية النسائية السعودية***، ٣٠٤.

(٢) كذا، والصواب: إنسان.

(٣) انتصار العقيل، ***حب على الهوا***، ١٧١.

(٤) انظر: يمنى العيد، ***تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي***، (بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩)، ١٨٤.

ب. الشعرية:

يكثر استخدام هذه اللغة في بعض النصوص المدروسة؛ وقد يعود السبب في استخدامها إلى إحساس الكاتبات المرهف المتولد من ضغوط الواقع، وصراعات النفس، وشعورهن بالاستلاب والرفض والغربة، وهي ملامح أزمة الهُويّة التي تعاني منها المرأة في السرد. نجد ذلك في نتاج الكاتبات كـ(ليلى الأحيدب)، و(هيام المفلح)، و(نورة الغامدي)، و(نوال الجبر). تقول (الجبر) في قصة قصيرة بعنوان "الأرائك":

" سافر الليل الساجي ناثرًا لي مسيس نجوم.. تلك التي أستعين بها لأجدها وميض أجنحة من نور تفارق الحياة وتنجلي.. دروب مضيئة بصباح يغمر مساحاته الضباب، أدارت أناملي دائرة ملأى بالأرقام يتوسط الرنين صوت تسكنه بحة الوقت هناك في وطن لم يكن وطنًا إلا في...!(...)

انطلقت خطواتي نحو أريكة تحت ظل شبه مقعد، وأشعة باردة تشرق من شمس ليست صفراء.

غموض مبهم والأفكار تستوطن سماء ذاكرتي الحية الميتة، قصة ضياعي من عوالم النسيان لم تنته.. نثرت التعب على الأريكة... (...)

أنتِ يا سرّ الحب الغائب، سيدتي، قالها بغياب وحضور، أيتها العطرة، دوما أرحل إليك ولا تجيئين...

نظرتُ إليه بتعجب مغمور بدهشة غارقة.. توقف في الهواء يرتجل الحديث، ينادي وما من بشر إلا ويسير يبحث عن مأوى بلا اكتراث بما يقول.. أردف:

سر الحكايات والعذاب، لقد دفنت آخر أنثى قبل أربعين عامًا، وكيف تجدد بك الحضور بعد...

توقفتُ شبه غائبة أبحث بين تفاصيل الأجساد الطينية السائرة عن أنثى تشبهني.. وكلماته تتهاوى في السقوط كريشة ثلجية تكوم عليها تجمد المشاعر.."[1].

فاللغة في هذا النص تقوم على الكلمة الموحية، والصورة الفنية، والاستبطان الداخلي، وهي مقومات اللغة الشعرية.

ونقرأ نموذجًا قصصيًّا آخر لـ(ليلى الأحيدب)، تقول فيه:

" – هل تحبينني؟!! " قالها وكأنه يستاك"..

- **لا أحبك! " قلتها وكأني صادقة"**
- **لا أحبك بعاديتي وإلا لانزلقت عنك منذ زمين[2] بعيد!! .. أحبك تجاوزًا وأرسم أطفالك، أسماءهم.. قبلاتك لهم.. أتخيلك أبًا فأبكي.. انهم[3] يمتدون عنك.. يا.. احدهم[4] يأخذ استقامة أنفك والآخر لون عينيك والثالث جزءًا من تركيبتك!! يا.. كم أنت موغل فيّ؟! أيها الأنت.. أيها الصمت!!"**[5].

ج. الوصفية:

يحفل المنجز السردي النسائي في موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة بأسلوب السرد الوصفي أو الوصف، حيث عمدت بعض الكاتبات إلى استخدام الوصف لكل ما يخص المرأة سواء أكان وصفًا لهيئة المرأة وجمالها، أم معاناتها النفسية والاجتماعية، بالإضافة إلى وصف المكان أو الزمان أو الحدث المتعلّق بهُويّتها المتأزّمة. وهذا الأسلوب أسهم في إبراز قضايا المرأة على العموم، خاصة أن المرأة هي القادرة على وصف كل ما يخصها من أمور. ولكن

(١) نوال الجبر، ***عذراء نورانية***، ٨٤ – ٨٥.

(٢) كذا، والصواب: زمن.

(٣) كذا، والصواب: إنهم.

(٤) كذا، والصواب: أحدهم.

(٥) ليلى الأحيدب، ***البحث عن يوم سابع***، ١٠٧.

الوصف الذي نقرؤه في نتاج الكاتبة السعودية لا يخرج عن كونه وصفًا بسيطًا حينًا، ومركّبًا حينًا آخر[١]. والوصف عند بعض الكاتبات تقنية تكشف عن مقدرة خاصة، أو أسلوب مفضّل، كما هو شأن الكاتبتين (أميمة الخميس)، و(رجاء عالم).

ففي رواية " البحريات" لـ(أميمة الخميس)، تصف الراوية هيئة (رحاب) بقولها: **"رحاب المرأة التفاحة صدرها وظهرها ممتلئان مكتنزان، دون ملامح واضحة للخصر؛ إنما ردفان ذابلتان قائمتان فوق ساقين رفيعتين، إنها تفاحة بلا نضارة.. بلا رائحة، وإن تلبس امرأة نظارة في بيروت عام ١٩٦٨، فهذا يعني أن يسحب منها عشر درجات من مقياس جمالها، على الرغم من عيني رحاب الجميلتين، وحاجبيها المقوسين باتجاه منابت شعرها."**[٢]

وتصف رواية " خاتم" لـ(رجاء عالم) ولادة (سكينة):

" هكذا أصبح البيت على (خاتم) كتلة حمراء، مقمطة في خرقة رمانيّة وملفوفة على صدر سكينة، لم تقترب منها جارية ولا شقيقة تشبثت الأم بوليدها بين غيبةٍ وذهول، لمعة وحشة صارت تضربهم من عين سكينة، يجاوبها برقُ عين الشيخ نصيب، هذا الذي ختمَ على القادم مع ارتفاع الأذان لصلاة الفجر في الحرم، في صمتٍ كان قد قطع الحبل السُرّي، أغلق على السرة بريال فضة وختم على النزف بالعنبر الأسود: "أشهد ألا إله إلا الله والله أكبر، سميناك خاتم" كَبَّرَ الاسم، ثم ترك لزوجته أن تُحكِمَ عليه القماط، عيون الخيبة حَوَّطَت النفساءَ التي لولا شفقة (شارة) الجارية لما أسعفتها عنايةُ البيت ولا برشفة (مُغَاط)، الشراب الموصوف لشد الظهر وحَبْكِ عظام الأنثى المبعثرة بالولادة."[٣]

***

(١) الوصف البسيط هو: نوع من أنواع الوصف، الذي يعتمد على الجمل الوصفية القصيرة. ويقصد بالوصف المركّب: وصف الأشياء عن طريق الإيحاء المعقّد. كما يوجد أنواع أُخرى للوصف. انظر: عبد اللطيف محفوظ، ***وظيفة الوصف في الرواية***، (لبنان، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٩)، ٤٩.

(٢) أميمة الخميس، ***البحريات***، ١٠٤.

(٣) رجاء عالم، ***خاتم***، ٢٦.

وختامًا: فإن بنية اللغة وتقنياتها المستخدمة في نصوص الأزمة الأُنثويّة لدى الكاتبات في المملكة؛ خدمت موضوعة أزمة الهُويّة في نتاجهن، فعبّرت عن أبعادها ودلالتها ومضامينها. فالشعرية تتناسب والجوَّ النفسي الحزين المخيِّم على الشخصيات الأُنثويّة، ثم كان الوصف ليوضّح صور الأزمة، ويمنح المزيد من التأمل. كما أن المعجم اللغوي المستخدم في لغة النصوص يكشف عن حال أُنثى السرد.

ويمكن أن نصنّف لغة النصوص المدروسة من ناحية القوة والضعف على أنها في مجملها لغة ضعيفة، وركيكة، نلحظ ذلك على مستوى اختيار اللفظة، والصياغة، والتركيب، كما تفتقد إلى السمات الفنية والأدبية، إلا إذا استثنينا بعض تجارب الكاتبات، كـ(رجاء عالم)، و(نورة الغامدي)، و(هيام المفلح)، و(ليلى الجهني)، و(أميمة الخميس)، مع اختلاف أساليبهن ومستويات إبداعهن؛

ولعل السبب في حالة الضعف يعود إلى جملة أمور، منها:

١. عدم الاعتناء بالنصوص ومراجعتها قبل النشر، مما تسبب في وقوع أخطاء طباعية، وإملائية، وسقطات في علامات الترقيم[١].

٢. ضعف الموهبة الإبداعية، أو عدم صقلها، وقلة المعرفة بأصول الكتابة الأدبية.

٣. تبّني بعض الكاتبات مشروعات فكرية ذات مساس بقضايا المرأة في المجتمع السعودي، مما قادهن إلى التوجّه نحو الرواية؛ لترويج أفكارهن، فظهرت

(١) وهي سمة تشترك فيها لغة المنتج الروائي السعودي كافة، انظر: منى المديهش، ***لغة الرواية السعودية: دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (١٤٠٠ – ١٤٢٠هـ)***، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩)، ٢٧٢.

كتابة روائية أقرب للمرافعات، والمقالات ذات النبرة الحادة، التي تصطدم بالخطاب الاجتماعي والديني أحيانًا.

الخاتمة

إن ظهور أزمة الهُويّة الأُنثويّة، وتداعياتها، ومظاهرها في السرد النسائي في المملكة العربية السعودية، جعلها موضع سؤال نقدي عن ماهية هذه الأزمة وخصوصيتها، وما تحمله من دلالات، وما عكسته من صور، وما تركته من أثر في فاعلية المرأة في النص.

وفي البدء، كان التوقف مع مصطلحي: الهُويّة والأزمة، بصفتهما المنطلق الرئيس في موضوع الدراسة. إذ يندرج مصطلح الهُويّة ضمن منظومة المنطق والفلسفة، ويُعدّ مصطلحًا طارئًا ومحدثًا في اللغة العربية؛ لخلو معاجم اللغة الأصيلة منه. وقد طرأ على دلالة المصطلح تحوّلات أدخلته المجال الإجرائي والإشكالي في فترة ما قبل القرن العشرين، وجعلته يتماس مع صفة (الأزمة). ولا يوجد تعريف جامع مانع لمصطلح الهُويّة، وما وجد من تعريفات لا تخرج عن كونها محاولات لمقاربة هذا المصطلح.

في حين يتشكّل مفهوم الهُويّة من حالات الوعي، والإدراك الداخليّ للإنسان، وشعور الانتماء الاجتماعيّ؛ ما جعلها ظاهرة مركّبة من سمات نفسيّة وأُخرى اجتماعيّة. ومن ثم كانت الهُويّة المسؤولة عن شعور الإنسان بالنرجسيّة أو الدونيّة. كما أن الهُويّة ليست كينونة ثابتة الخصائص والمقومات فقط، بل هي قابلة للتغيير.

وتنبع أهمية الهُويّة من كونها حاجة نفسيّة واجتماعيّة للإنسان، فهي من تحدد مكانته بين أفراد مجتمعه، فإمّا مكانة مرموقة، وإمّا تهميش ودونية. وعندما يختل النظام الداخليّ (النفسيّ والاجتماعيّ) للإنسان، الذي تتكئ عليه الهُويّة والانتماء يحدث ما يُعرف بـ(أزمة الهُويّة). كما يلقي المجتمع بظلاله على هُويّة الإنسان من

خلال معاييره القيمية، التي قد تسبب شعورًا بالقهر والتبعية، فتنتج بذلك هُويّة غير سوية.

وفي موضوعة الهُويّة الأُنثويّة، تعاني المرأة من التهميش والإقصاء، في حين يسيطر الرجل في المجتمع؛ فالسائد الاجتماعيّ الفكريّ يضخّم من مكانته الاجتماعيّة. وهو ما قاد الهُويّة الأُنثويّة إلى التأزّم، وذلك من خلال ناحيتين: تموضعها داخل مجتمع ذكوريّ متسلط، ووجود رغبة ملحة عند المرأة في ممارسة حياتها من دون قيود، مع حصولها على حقوقها كاملة. على أن صورة التهميش والدونية قد ترسخت في الذهن المجتمعيّ، كما ترسخت في ذهن المرأة نفسها، فنتج عن ذلك سلوكًا اجتماعيًّا، واعتقادًا فكريًّا، وتأزّمًا نفسيًّا إلى وقتنا الراهن. ونتيجة لهذه الصورة الذهنيّة، فرض الرجل سيطرته على المرأة، وجعلها في إطارٍ خاص لا تخرج عن حدود المنزل والإنجاب. وفي المقابل، سعت المرأة باحثةً عن ذاتها وهُويّتها من خلال الانعتاق من بوتقة الذكورة، فاتجهت إلى العمل خارج المنزل، وهي خطوة عدّها بعض المفكرين مرحلة تاريخيّة جديدة تعيشها المرأة. وقد صاحب هذا التطور في حياة المرأة ظهور دعوات وحركات نسوية، تدعو إلى تحرر المرأة. وهي حركات غربية المنشأ، ومنبع دعوتها عاطفيّ أيديولوجي، بعيدة عن المنطق والعقلانية، كما أنها لا تخلو من المغالطات والمبالغات، فهي تدفع بالمرأة إلى اعتناق فكرة منافسة الرجل؛ مما أدى إلى ظهور نماذج نسائيّة مسترجلة، وهي فكرة منافية لحكمة الله، والفطرة السوية في خلق المرأة، فعلاقة المرأة بالرجل علاقة تكامليّة، وليست علاقة صراع أو ضديّة. كما أن الدين الإسلاميّ ساوى بين الجنسين، فلا تفاضل بين ذَكَر أو أُنثى إلا بالتقوى.

وقد بقيت الكتابات النسوية في الثقافة العربيّة كتابات مغلوطة، لم تواكب التطور الاجتماعيّ والثقافيّ الذي حصل للمرأة، فكانت عائقًا أمام تفكير المرأة والمجتمع على حدٍّ سواء.

وإزاء أزمة الهُويّة الأُنثويّة، تتحمل المرأة جزءًا من مسؤولية هذا التأزّم؛ بسبب تقليدها الأعمى، وانجرافها مع كل ما يُكتب عن المرأة أو يُقال عنها، إضافة إلى إسهامها في غرس الثقافة الذُّكوريّة المتسلطة في نفوس الأبناء وأذهانهم.

وفي خضم هذه التغيرات والتحولات النسوية، أصبحت المرأة ضحية صراعات وتيارات فكريّة، مما جعلها تعيش في حالة أزمة هُويّة، تجلّت في ثلاث صور، هي:

١. أزمة البحث عن هُويّة في ظل تهميش المجتمع التقليدي.

٢. أزمة إثبات الهُويّة في ظل الصراع مع الرجل.

٣. أزمة الحفاظ على الهُويّة واستمرارها في حال حصولها على مكانتها خارج المنزل.

ولما كانت الكتابة هي أحد المنافذ نحو التغيير والتنفيس والتعبير عن أزمة الهُويّة الأُنثويّة، فقد ارتبط وعي المرأة بهُويّتها بالوعي بالكتابة؛ الوعي الذي تشكّل بفعل تحسّن ظروف المرأة الاجتماعيّة والتعليميّة. وقد سبق الرجلُ المرأةَ في مضمار الكتابة والثقافة، غير أن ذلك لا يعني على الإطلاق نقص إمكانيات المرأة الإبداعيّة وقدراتها، لكن الأمر متعلّق بالظروف التي عاشتها المرأة؛ مما أدّى إلى إنتاج أدبٍ أقل تنوعًا، وعمقًا، وفنًّا من أدب الرجل. لقد كانت قيمة الكتابة للمرأة قيمة تعادل تحقيق ذاتها، ومقاومة تهميشها، والمطالبة بحقوقها. أما مراحل الكتابة لديها، فقد مرّت بمراحل تطوّر، لاقت من خلالها كثيرًا من الصعوبات والعوائق، لعل من

أبرزها: الخلطَ ما بين الواقع والمتخيل، حيث وقعت الكاتبة في موضع المقارنة بين ذاتها وبين امرأة النص، وهي إحدى إشكاليات التلقي والنقد التي تواجه تجارب المرأة الإبداعية، فعانت من معضلتين، هما: تهميش نتاجها؛ بناءً على التهميش الاجتماعيّ والنظرة الدونية للمرأة، ومجاملة كتاباتها نقديًّا. وكلاهما جانبان مرفوضان.

وبإلقاء الضوء على فنون كتابة المرأة، نجد أن الأجناس السردية هي أكثر الأجناس كتابةً، فثمّة علاقة بين المرأة والسرد (الحكي)، إذ بدأت هذه العلاقة في صورة سرد شفهي، ثم اتجه صوب التدوين. وتؤكد الدراسات العلميّة في هذا الجانب على قدرة المرأة في التحدّث أكثر من الرجل. كما أثبتت الدراسات النقديّة والأدبيّة على قدرة السرد في التعبير عن تجليات الذات والهُويّة أكثر من الفنون الأُخرى، وهو ما يمثّل احتياج المرأة في هذا الصدد. الأمر الذي نجده جليًّا عند الكاتبة السعودية.

وتنتقل الدراسة إلى تشكلات الوعي بالهُويّة الأُنثويّة وتجلياته، حيث ارتبط وعي الكاتبات بالهُويّة بخلفياتهن الثقافيّة والاجتماعيّة والفكريّة. وكشفت الدراسة عن خصوصية هذه الهُويّة، وحالها المتأزّمة من خلال تصوير جدليّة الأُنوثة والذكورة، فالهُويّة الأُنثويّة تفتقد إلى المكانة الرفيعة، التي تشعرها بأهميتها، في حين تمنح أفضلية الوجود وامتيازه للهُويّة الذُّكوريّة، ونجد هذا الملمح منذ ولادة الطفل، ولا سيّما أن الأُنوثة ترتبط بالشيئية عند بعض التجارب الإبداعيّة، كتجربة (هيام المفلح). وتحظى المرأة بالتقدير في حالة إنجاب الذكور، فعلاقتها مع الذكورة لا تنفصل، وهو أمرٌ يؤكّد على صورة الأُنثى الانهزامية، وعدم استطاعتها الاستقلال بهُويّتها. وفي تجارب أُخرى، تتضح الهُويّة الأُنثويّة الضعيفة، قليلة القيمة والمكانة. ونتيجة لاختلاف القيمة بين الهُويّتين، قامت بعض الأعمال المدروسة على ثنائية الصراع بين الرجل والمرأة. في حين كشفت الدراسة عن طالب القيمة الذُّكوريّة في النصوص، فتارة

الرجل، وتارة أُخرى المجتمع، وفي أحايين أُخرى نجدها المرأة نفسها، مؤكِّدة إسهامها في أزمة هُويّتها.

وعلى الرغم من اعتداد بعض الكاتبات بالأُنوثة، إلا أن مفهوم الهُويّة الأُنثويّة ظهر متباينًا متزعزعًا، مبرزًا ضعف هذه الهُويّة، ومنتجًا في الوقت نفسه ذوات أُنثويّة ضعيفة، تعيش صراعًا داخليًّا في محيط النسق الذُّكوريّ. فثمّة تعالق بين خطابي الهُويّة والذات، ويُظهر هذا التعالق أزمة كلا الخطابين.

ومع منظومة القيم الأخلاقيّة في المجتمع، تحوّلت الأُنثى –كما في بعض التجارب – إلى كائنٍ مخيف ومقموع، حيث تم تكبيلها؛ خوفًا من العار والفضيحة؛ ولذلك تخرج المرأة في صورة الضحية حينًا، وفي علاقة غير متصالحة مع الرجل أو المجتمع في أحايين أُخرى.

ويتجلى الوعي بالهُويّة الأُنثويّة من خلال صور عدّة، كعتبات النص، حيث برزت ظاهرة تأنيث العنوان على المستويين: اللغوي والدلالي، ومثّل ما نسبته خمسة وسبعون بالمائة من عنوانات عينة الدراسة الواقع الأُنثوي المتأزّم. كما صيغت صياغة اسمية؛ دلالة على استمرارية الأزمة. وكشفت العنونة عن أن بعض أسباب هذه الأزمة يعود إلى الأنساق الاجتماعيّة المتسلطة على المرأة، بما في ذلك سُلطة الرجل. ومن جهة أُخرى، أبرز الغلاف بصفته عتبةً ونصًّا موازيًا الوعي بالهُويّة الأُنثويّة وأزمتها، حيث أوصل الصوت الأُنثويّ المستلب، من خلال تناغم مكوّنات الأغلفة بالمحتوى. ولجأت الكاتبات إلى تأنيث السرد باستحضار الشخصيات والأصوات الأُنثويّة، واحتكار أدوار البطولة لهن دون الشخصيات الذُّكوريّة. وانقسمت الشخصيات الأُنثويّة في النصوص إلى قسمين: شخصيات مستلبة، وشخصيات متمردة، وظهرت كلتا الشخصيتين في صورة متأزمة. على أن التأنيث السرديّ لا

يقتصر على العتبات أو الشخصيات والأصوات فقط، بل نجده في الموضوعات التي تناولتها الكاتبة السعودية، فقد تناولت التجارب موضوعات المرأة، وهمومها الأُنثويّة الواسعة، فحضرت الأُنوثة بصفتها ذاتًا، وقضيةً، وأيديولوجيّا. وهذا التأنيث الموضوعي البحت جعل الموضوعات والعوالم الأُخرى بعيدة عن دائرة العناية والتناول عند الكاتبات، وهو ما انعكس سلبًا على منجزهن السردي وتجاربهن الإبداعيّة، فعانت كتاباتهن من التكرار، ونمطية المعالجة. وكان من خطابهن السردي أن وقع في صدام مع الخطاب الاجتماعي، هذا الصدام الذي حوّل بعض الكتابات إلى نصوص مؤدلجة تفتقد إلى القيمة الجماليّة.

وانطلاقًا مما تقدّم، تحلّل الدراسة ظاهرة الأزمة التي تعاني منها الهُويّة الأُنثويّة، من حيث تحديد ملامحها وأبعادها، التي صُنّفت إلى: الأبعاد النفسيّة، والأبعاد العاطفيّة، والأبعاد الاجتماعيّة، والأبعاد الجسديّة، والأبعاد الثقافيّة. ولكل بُعد من هذه الأبعاد دلالاته، ومنها:

١. تُعدّ الشخصية الأُنثويّة في جلّ النصوص المدروسة شخصية متأزّمة نفسيًّا، فهي تعاني من القلق، والاكتئاب، أو أحد الأمراض النفسيّة، التي قد تؤدي أحيانًا إلى الانتحار.

٢. تقوم أزمة الأُنثى العاطفيّة على أكتاف أزمة اجتماعيّة أو أيديولوجيّة، ذات علاقة بهُويّة المرأة وقيمتها الدونية. ولم تكن الأزمة العاطفيّة من الأسباب المباشرة لأزمة الأُنوثة، بل مدخلًا لأزمات نفسيّة واجتماعيّة أُخرى.

٣. أوجدت بعض التجارب نوعًا من الكتابات الاجتماعيّة، التي قد تمثّل الواقع الاجتماعي للمرأة، حيث قدّمت بعض الشخصيات الأُنثوية نموذج المرأة الواقعية، التي تعاني من السُّلطات الاجتماعيّة، واستلاب الحقوق ومصادرها،

والتبعية. ونتيجة لما تعانيه امرأة النص اجتماعيًّا، كان السرد النسائي المدروس أقرب إلى أن يكون ساحة صراع مع الذات الأُنثويّة المضطهدة، والواقع الاجتماعي المُضاد للأُنوثة، وقد صرف المرأة نصيًّا عن أن تكون ذاتًا فاعلة في مجتمعها، تشارك، وتنتج، وتؤثر. بل أنتج خلاف ذلك؛ صورة ذهنية نمطية لامرأة تابعة للرجل، تحمل إرثًا عريقًا من الخضوع والاستسلام.

٤. مثّل الجسد في المدوّنة السردية النسائية وسيلة تواصل مع العالم، وحمل عديدًا من الدلالات، كبعثه للقلق؛ نتيجة ارتباط الجسد بالأنساق والقيم الاجتماعيّة، وكونه بؤرة مركزية للألم، حيث عُدّ مصدرًا له، ثم كان الجسد قناةً للتنفيس عن أزمتها من خلال حركاته الراقصة.

٥. برز صوت الأُنثى المثقّفة في النص السردي إلى جوار الصوت المستلب. وحاولت الشخصية المثقّفة المواجهة والتمرد، وخرق النسق الاجتماعي، ولكن محاولاتها باءت بالفشل؛ مما تسبب في إحساسها بالضياع، وتخبطها، وكانت عرضة للإصابة بالأمراض النفسيّة، ثم الانتحار كما في بعض التجارب؛ وذلك بسبب السائد الاجتماعي، وسلطة الرجل. وقد ظهر في خضم هذه المعاناة اهتمام المثقّفة بفعل الكتابة، الذي لم يخرج في دلالته ووظيفته عن إثبات الذات والوجود، والسبيل للحرية والانعتاق، ووسيلة للدفاع والمقاومة، ومجال للتنفيس، وإثبات للمقدرة الإبداعيّة.

وعلى الرغم من المساحة التي احتلتها أبعاد الأزمة في النصوص إلا أن هذه النصوص أفرزت مضامين ورؤى سردية رافقت أزمة الهُويّة عند أُنثى السرد، وقد حصرتها الدراسة في خمسة مضامين، هي: حرية التعبير، وحركية الأُنثى،

والسُّلطة الذُّكوريّة، وصورة الرجل، والمسكوت عنه. ومن أبرز ما توصلت إليه الدراسة في هذا الجانب ما يلي:

١. ظهرت موضوعة الصمت في ثنائية تضادية مع البوح، فالصمت الأُنثويّ في مقابل البوح الذُّكوريّ، وحملت دلالات ووظائف ومظاهر أشارت إلى أزمة الهُويّة الأُنثويّة؛ مما جعلت الصمت مرادفًا للإقصاء والتهميش. وفي بعض التجارب، استطاعت الأُنثى تجاوز الصمت إلى البوح؛ للتعبير عن رؤاها، ومشاعرها، وحالها المتأزّمة. كما كان الصمت أكثر ملازمة لفن القصة القصيرة، في حين كان يتحوّل في الرواية إلى البوح.

٢. تمرّدت بعض الشخصيات الأُنثويّة في العينة على النسق الاجتماعي وسلطة الرجل؛ رغبةً في الانعتاق، والحرية، والتغيير. ومرّت في حراكها بثلاث مراحل: مرحلة القهر والرضوخ، ثم مرحلة الاضطهاد، وصولًا إلى مرحلة المجابهة. وحققت نجاحًا في تجاوز سلطة الرجل، ثم انطلاقًا نحو تحقيق منجزها الذاتيّ والإبداعيّ، في حين فشلت في مجابهة النسق الاجتماعي السائد؛ لصعوبة تجاوزه. وكان أبرز منجزاتها الذاتيّة في هذا الصدد، حصولها على الطلاق، الذي رادف في بعض التجارب دلالة الحرية، وتمكّنها من العمل خارج المنزل دلالة على الاستقلاليّة، ثم إثبات الذات من خلال تحقيق منجز من المنجزات الإبداعيّة كالكتابة أو الفن التشكيليّ.

٣. تَقَاطَع الخطاب السردي مع الخطاب الاجتماعي في موضوع استحضار قيمة الذكورة، وذلك من خلال إعلاء شأن الهُويّة الذُّكوريّة، في مقابل تهميش الهُويّة الأُنثويّة في الخطاب الاجتماعي الواقعي، في حين يقصي الخطاب السردي الرجل ويستحضر المرأة، وهو أمرٌ تتعمده بعض النصوص؛ نوعًا من

سلب الرجل بعض مقدراته وسماته من جهة، وانتقامًا منه وانتصارًا للأُنوثة من جهة أُخرى. على أن الأُنثى في السرد واجهت السُّلطة الذُّكوريّة، التي تمثّلت في: سلطة الرجل، وسلطة النسق الاجتماعي، والأم المتسلطة. وواجهت في خضم ذلك: الفكر المتحكّم، والسلوك الجائر، كمصادرة الحقوق، وممارسة الوصاية، وعدم الاعتراف بكينونتها.

٤. مثّلت صورة الرجل في المنتج السردي النسائي بؤرة مركزيّة، وخطابًا مهيمنًا، جعله المضمون الأوّل بين مضامين السرد في الدراسة، الأمر الذي منح الأدب النسائي خصوصية موضوعية. على أن علاقة المرأة مع الرجل في جلّ التجارب المدروسة علاقة متأزمة، تتراوح بين علاقة الخصومة، وعلاقة الصراع والتسلط؛ إذ تغيب العلاقة التوافقية الناجحة. وبناءً على هذا التأزّم رسمت الكاتبة صورة سلبية للرجل، تنضح عبثًا، وخيانة، وضعفًا، وازدواجية، وذلك في خمس عشرة علاقة، كان أكثرها حضورًا: علاقة الزوج، والأخ، والأب. في حين انتظمت هذه السلبية سلوكيًّا وسيكولوجيًّا في عشرة أنماط، جاءت في مقدمتها: نمط المتسلط، ومزدوج الشخصية، والعابث، والمقهور. وفي المقابل، انحصرت صورة الرجل الإيجابية، والداعمة للمرأة في نماذج وصور قليلة، ظهرت على استحياء في بعض التجارب. موظفة دلالة الاسم للشخصيات الذُّكوريّة بما يخدم غرض التناول والمعالجة.

٥. كشفت الدراسة (المسكوت عنه) اجتماعيًّا، حيث تتعالق هذه المضامين مع منظومة القيم. وقد اتسم ظهور المسكوت عنه في النصوص بالجرأة، والتجاوز الديني والأخلاقي أحيانًا، ومن هذه المضامين التي تم تناولها في هذا الصدد: موضوعات الخطاب الديني والمؤسسة الدينية، ونقد القيم الاجتماعية، وموضوعة الجسد.

وفي خضم عمليّة تحليل نصوص أزمة الهُويّة الأُنثويّة، تمكّنت الدراسة من الوقوف على البنى الفنيّة التي اعتمدت عليها هذه النصوص، وهي تقنيات بنية المكان، وبنية الزمن، وبنية اللغة، وقد أسهمت في رسم أبعاد الأزمة، ودلالاتها. حيث اكتسب المكان دلالات رمزيّة وأيديولوجيّة بحسب الرؤية السردية، فرمز إلى المجتمع بثقافته وأنساقه؛ ولذا كانت الأُنثى المتخيلة تهرب من مكان إقامتها إلى مكان آخر تصوّره على أنه سبيلها نحو الانعتاق، فكان ارتباط التحوّل المكاني بتحوّل الهُويّة الأُنثويّة. على أن الكاتبات السعوديات يحملن الوعي عند اختيار أماكن نصوصهن، والقدرة على الإفضاء إليها بمدلولات جديدة، ذات صلة بأزمة الهُويّة الأُنثويّة، فقد حضرت الأمكنة بظلمتها، وبرودتها، وصمتها، وجفافها، وقسوتها. لكن الدراسة أثبتت أن المكان الخارجي – خارج الوطن – هو مكانٌ سلبي لا يحمل قيمة إيجابيّة، بل ارتبط بذوبان الهُويّة وضياعها؛ إذ اتضح أن الهروب إلى ذلك المكان هروب وهمي، لا يقدّم إلى الموضوع أي إضافة هادفة!

وتوظّف بعض التجارب تقنية الزمن ومظاهره، فيصحب تغيرَ الزمن تغيرٌ في المجتمع، وحمل الزمن دلالة الخوف، والظلمة، والألم، والتأمل، فكثر استخدام تقنية الاسترجاع، واستدعاء الذاكرة كثيرًا، وكأن الأُنثى في النص تجتر الماضي الأليم، فالتقنيات الزمنية أثّرت بموضوعة الهُويّة الأُنثويّة، كما أثّرت الأُنوثة بالزمن.

وصيغت التقنيات الفنيّة في نصوص الأزمة بلغة تتسم بالتنوّع اللغوي، وحملت خصوصية، تتمثّل في تشكيل معجم لغوي خاص، يضم مفردات من حقول دلاليّة معيّنة، كالحزن، والأسى، والغضب، والتمزّق، والضياع، والوحدة، والغربة. في حين تنقسم هذه اللغة إلى قسمين، هما: لغة الحوار، سواء أكان

حوارًا داخليًّا أم حوارًا خارجيًّا، ولغة السرد، التي تتوزع على صور ثلاث: التقريرية، والشعرية، والوصفية. وعلى الرغم من هذا التنوّع والخصوصية في اللغة، إلا أنها تعاني من الضعف في الصياغة، والركاكة في بناء الجمل، ومجانبة التوفيق في اختيار الألفاظ، في ظل وجود الأخطاء الإملائية، واللغوية، والنحوية.

وبعد، فقد استطاعت دراسة أزمة الهُويّة الأُنثويّة في المنتج السردي النسائي في المملكة العربية السعودية المقاربة، ثم الوصول إلى معطيات مهمّة في تحليل رؤية الكاتبات السعوديات إزاء موضوعة الهُويّة الأُنثويّة، وما تحمله من دلالات، ومؤشرات، وأسباب جعلت المرأة في النص في صورة سلبية، تتمثّل في صور الإهانة، والتهميش، والخضوع، والإقصاء، والاستلاب. وهذه الإشكاليّة التي تعاني منها المرأة أوقعتها بين نظرتين متطرفتين ومتباينتين، النظرة الأُولى: قاصرة موروثة، أفرزتها العادات والتقاليد، فحجّرت على قدرات المرأة، وفكرها، وإبداعها. والنظرة الثانية: تكوّنت نتيجة الانفتاح الثقافي والحضاري على الثقافات الأُخرى من غير وعي أو بصيرة، فأصيبت المرأة بالانبهار والإعجاب بالثقافة الأُخرى، وجعلتها قدوة، وأخذت تقلدها تقليدًا أعمى، ففتحت الباب على مصراعيه في هذا الجانب، ونادت بضرورة المساواة بينها وبين الرجل طبقًا للفكر الغربي، غير عابئة بخصوصيّة المرأة المسلمة أوّلاً، والمرأة السعودية ثانيًا.

ومن هذا المنطلق الإشكالي توصلت الدراسة إلى معطيات ونتائج عامة، وهي كالآتي:

١. إن موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة في المدونة السردية النسائية وليدة ممارسات اجتماعيّة، سادت في عصور سالفة وامتدت إلى العصر الراهن.

٢. لم يكن الوعي الذي امتلكته الكاتبة السعودية إزاء هُويّتها كافيًا في بناء هُويّة أُنثويّة واضحة الملامح تتسم بالاستقلاليّة، حيث ظهرت هُويّة هشة ضعيفة، وتابعة للرجل حينًا. وفي أحيانٍ أُخرى، كانت الأُنثى تبحث عن هُويّة، وكأن الهُويّة مجرد أُمنية؛ إذ لم ينطلق الوعي من خلفية معرفية راسخة، أو نظرة ثاقبة، مما جعلنا نعتقد أن اتجاه الكاتبات نحو هذا الموضوع أو المساس به نوعٌ من ركوب موجة فكريّة تجاريّة، خدمها الحراك الإعلامي وروجّها.

٣. ظهور أزمتين تزامنتا مع أزمة الهُويّة الأُنثويّة في عينة الدراسة، أحدهما: موضوعية، والأُخرى فنيّة. فموضوعيًّا، انحصرت موضوعات السرد في نصوص الأزمة في الهموم الأُنثويّة البحتة، أو صورة الرجل، حيث تفتقد الموضوعات إلى الطرح الهادف، والقدرة الإبداعيّة على توليف الأفكار والأحداث. وفنيًّا، ظهرت اللغة التي كُتبت بها النصوص بصورة ضعيفة وركيكة، بالإضافة إلى ما فيها من استخدام لبعض عبارات التجاوز العقدي كما في بعض التجارب، أو استخدام لغة غاضبة، تحمل نقمة على المجتمع وعلى الرجل تحديدًا.

٤. تبنّت بعض التجارب أفكارًا أيديولوجيّة، ولا سيّما أن بعض الكاتبات من كاتبات المقال أو مؤلِّفات الكتب. الأمر الذي أفقد هذه التجارب القيمة الجماليّة، وأصبغ عليها صبغة فكريّة. وقد وظّفت فن السرد لترويج هذه الأفكار.

٥. تقترب أُنثى السرد من أُنثى الواقع في كثيرٍ من معاناتها، إلا أن الكاتبات بالغن في وصف هذه المعاناة أحيانًا، كما أنهن لم يواكبن التطور الاجتماعي والثقافي الذي حصل في حياة المرأة وتاريخها؛ مما

أوجد هوة بين النموذجين (أُنثى السرد وأُنثى الواقع)، فلم تنصف صورة المرأة المشرقة في المجتمع، بل شُوّهت بهذه المبالغات!

ونتيجة لهذا الخلط الصريح في مفهوم أزمة الهُويّة الأُنثويّة عند الكاتبات، بين المنطقيّ المقبول، حيث كانت المرأة ضحية الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة، وبين المرفوض، كإقامة العلاقات المحرّمة، ومحاسبة المرأة عند وقوعها في هذا المحظور الأخلاقيّ والدينيّ كأيّ إنسانٍ آخر؛ وجب التنبيه على هذا الخلط في هذه الدراسة، ولا سيّما من يتلقى هذه النصوص من الناشئة، أو نقاد الآداب الأُخرى.

وتطرح الدراسة توصيتين في هذا الموضوع، هما:

- تتطلب دراسة موضوعة الهُويّة الأُنثويّة في السرد مزيدًا من المعالجات، والدراسات الأدبية والنقدية؛ خاصة في ظل التغيّر والتحوّل الذي قد يصيب الهُويّة، الأمر الذي يجعل من تتبعها مادةً صالحة للدراسة، كما أنها تُعدّ من الدراسات المتطوّرة في الطرح والمعالجة.

- الحاجة إلى دراسات مختصّة في الهُويّة من الجانب النفسي والاجتماعي؛ للمزيد من الفهم، والمعرفة، والعمق في هذا الموضوع، مما ينعكس إيجابًا على الدراسات النقدية التحليلية.

والله ولي التوفيق..

مصادر البحث ومراجعه

١. المصادر:

- الأحيدب، ليلى.

البحث عن يومٍ سابع، (مصر، مكتبة مدبولي، ط، ١٩٩٧).

- البشر، بدريّة.

هند والعسكر، (بيروت، دار الآداب، ط ٢، ٢٠٠٦).

- الجبر، نوال.

عذراء نورانية، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨).

- الجهني، ليلى.

جاهليّة، (بيروت، دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٨).

- الحرز، صبا.

الآخرون، (بيروت، دار الساقي، ط١، ٢٠٠٦).

- الحشر، عائشة.

سَقَر، (بيروت، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨).

- حفني، زينب.

نساء عند خط الاستواء، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٦).

سيقان ملتوية، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨).

- الخميس، أميمة.

الترياق، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٣).

البحريات، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٦).

الوارفة، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠٨).

- السبيعي، منيرة.

بيت الطاعة، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧).

- عالم، رجاء.

خاتم، (بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ط٢، ٢٠٠٧).

- العتيبيّ، فاطمة فيصل.

احتفال بأني امرأة، (جدّة، مطبوعات تهامة، ط١، ١٩٩١).

- العقيل، انتصار.

حب على الهوا، (مصر، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٨).

- العليان، قماشة.

أنثى العنكبوت، (لبنان، شركة رشاد برس، ط٣، ٢٠٠٢).

الزوجة العذراء، (الدمام، دار الكفاح للنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٧).

- العمريّ، تركية.

احتراقات أنثى، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٨).

- الفاران، أمل.

روحها الموشومة به، (الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٤).

- القرني، حسنة.

ذاكرة بلا وشاح، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥).

- المعجل، هدى.

التابو، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٧).

بقعة حمراء، (لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٨).

- المفلح، هيام.

الكتابة بحروف مسروقة، (القاهرة، الدار المصريّة اللبنانيّة، ط١، ١٩٩٩).

٢. المراجع:

أ. الكتب:

إبراهيم، عبد الله.

المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، (بيروت، المركز الثقافي العربي، د. ت).

- إبراهيم، نبيلة.

فن القص في النظرية والتطبيق، (مصر، مكتبة غريب، د. ت).

- أبو زيد، نصر حامد.

دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة، (بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ط١، ٢٠٠٤).

- أبو نضال، نزيه.

تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤).

- أبو هيف، عبدالله.

الجنس الحائر: أزمة الذات في الرواية العربية، (بيروت، رياض الريّس، ط١، ٢٠٠٣).

- أحمد قاسم، سيزا.

بناء الرواية، (مصر، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٨٤).

- أحمد، مرشد.

أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، (الإسكندرية، دار الوفاء، ٢٠٠٢).

- الأمين، إحسان.

المرأة: أزمة الهُويّة وتحديات المستقبل، (بيروت، دار الهادي، ط١، ٢٠٠١).

- أمين، بكري شيخ.

الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤).

- البازعي، سعد.

هوية المكان، هوية الإنسان: مقاربة أولية لثلاث روايات، بحث ضمن كتاب: ***الرواية وتحولات الحياة***، (الباحة، النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٨).

- البليهد، حمد.

جماليات المكان في الرواية السعودية، (الدمام، دار الكفاح، ط١، ٢٠٠٨).

- بحراوي، حسن.

بنية الشكل الروائي، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠).

- بدوي، أحمد زكي.

معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، (بيروت، مكتبة لبنان، د. ت).

- برنس، جيرالد.

المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٣).

- بلحسن، عمار.

الأدب والأيديولوجية، (الدار البيضاء، ج. ج. تانسيفت، ط١، ١٩٩١).

- بن حتيرة، صوفية السحيري.

الجسد والمجتمع: دراسة أنتروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد، (بيروت، دار الانتشار العربيّ، ط١، ٢٠٠٨).

- البهلول، عبد الله.

الصمت سياسة في القول، بحث ضمن كتاب: ***كتاب في الصمت***، (صفاقس، جامعة صفاقس، ط١، ٢٠٠٨).

- بوعزة، محمد.

تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠).

- البياتي، سوسن.

أزمة الجسد الأُنثويّ: قراءة في رواية (زيتون الشوارع)، بحث ضمن كتاب: ***سحر النص من أجنحة الشعر إلى أفق السرد***، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨).

- التميمي، أمل.

السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥).

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن محبوب.

مجموعة رسائل، (مصر، مطبعة التقدم، د. ت).

- الجبار، مدحت.

النص الأدبي من منظور اجتماعي، (مصر، دار الوفاء، ٢٠٠١).

- جراي، جون.

الرجال والنساء والعلاقات بينهما، (الرياض، مكتبة جرير، ط١، ٢٠٠٣).

- جريدي، سامي.

الروايـــة النســـائية الســـعودية: خطـــاب المـــرأة وتشـــكيل الســـرد، (بيروت، مؤسسة الانتشار العربيّ، ط١، ٢٠٠٨).

- حب الله، عدنان.

التحليل النفسي للرجولة والأُنوثة، (بيروت، دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٣).

- حجازي، مصطفى.

التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١).

- حفني، زينب:

أحلامي.. سر حياتي، شهادة من ضمن كتاب: ***الكتابة النسائية: محكي الأنا، محكي الحياة***، (المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧).

- خليل، إبراهيم.

بنية النص الروائي، (بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠).

- دودين، رفقة محمد.

خطاب الرواية النسوية المعاصرة: ثيمات وتقنيات، (عمّان، أمانة عمّان، ط١، ٢٠٠٧).

- دوبار، كلود.

أزمة الهُويّات، ترجمة: رندة بعث (بيروت، المكتبة الشرقية، ط١، ٢٠٠٨).

- رسول، رسول محمد.

محنة الهُويّة: مسارات البناء وتحولات الرؤية، (بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢).

- ابن رشد.

تفسير ما بعد الطبيعة، (بيروت، دار المشرق، ١٩٦٧)، ج٢.

- الرفاعي، خالد.

الرواية النسائية السعودية، (الرياض، النّادي الأدبيّ، ط١، ٢٠٠٩).

- الرويلي، ميجان، سعد البازعي.

دليل الناقد الأدبي، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧).

- زيتوني، لطيف.

معجم مصطلحات نقد الرواية، (لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢).

- زيعور، علي.

المنجرح في علائقية الذات والآخر داخل الدار العالمية للحضارة، بحث ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُوّية العربية***، (سوريا، دار بدايات، ط١، ٢٠٠٨).

- الزين، نزار.

تساؤلات حول الهُويّة العربية، بحث ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربية***،(سوريا، دار بدايات، ط١، ٢٠٠٨).

- السادة، ماجد.

المثقف والمجتمع: من القطيعة إلى التواصل، (الكويت، منتدى الكلمة، ط١، ١٩٩٥).

- السعداوي، نوال.

الأنثى هي الأصل، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٦).

- سيدو، أمين؛ محمد القشعمي.

موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مج ٩، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠١).

- ابن سينا، الحسين بن علي.

كتاب النجاة، (بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥).

- شبل، ماك.

الهُويّة والأدب في الجزائر، بحث ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربية***، (سوريا، دار بدايات، ط١، ٢٠٠٨).

- الصائغ، وجدان.

شهرزاد وغواية السرد: قراءة في القصة والرواية الأُنثويّة، (لبنان، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٨).

- صالح، صلاح.

سرد الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، (بيروت، المركز الثقافي، ط١، ٢٠٠٣).

- الصفراني، محمد.

التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، (الرياض، النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٨).

- صن، أمارتيا.

الهُويّة والعنف، ترجمة: سحر توفيق (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١، ٢٠٠٨).

- الضامن، سماهر.

نساء بلا أمهات: الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، (حائل، النادي الأدبي، ط١، ٢٠١٠).

- الطريطر، جميلة.

الهُويّة الأُنثويّة من الحكي الشفوي إلى الحكي الذاتي، بحث ضمن كتاب: ***محكي الأنا – محكي الحياة في الكتابة النسائية***، (المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٧).

- الظاهر، رضا.

غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء، (دمشق، دار المدى، ط١، ٢٠٠١).

- عبدالحميد، شاكر.

الحلم والرمز والأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).

- العتيبيّ، فاطمة فيصل.

السرديات النسوية في الرواية السعودية (رجاء عالم نموذجًا)، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩).

- العجمي، مرسل.

الرواية السعودية الجديدة: موضوعات الحكي وتقنيات الخطاب، بحث ضمن كتاب: ***السرديات: مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية***، (الكويت، مكتبة آفاق، ط١، ٢٠١١).

- العدواني، معجب.

ملامح المكان الخارجي في الرواية النسائية السعودية ودلالاته، بحث ضمن: ***بحوث مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث***، ج٣، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١١).

- عساقلة، عصام.

بناء الشخصيات في روايات الخيال العلمي في الأدب الغربي، (الأردن، أزمنة لنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١).

- عصفور، جابر.

دفاعًا عن المرأة، (القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠٠٧).

- العودات، حسين.

المرأة العربية في الدين والمجتمع، (دمشق، الأهالي، ط١، ١٩٩٦).

- العيد، يمنى.

تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (بيروت، دار الفارابي، ط١، ١٩٩٩).

- العوين، محمد.

صورة المرأة في القصة السعودية، (الرياض، مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط١، ٢٠٠٢).

- غازي، خالد محمد.

القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية، (مصر، وكالة الصحافة العربيّة، ٢٠٠٧).

- غبّان، مريم إبراهيم.

اللون في الرواية السعودية، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩).

- الغذّامي، عبدالله بن محمّد.

المرأة واللغة، (بيروت، المركز الثقافيّ العربيّ، ط٣، ٢٠٠٦).

- غليون، برهان.

أزمة الهُويّة وإشكالية بناء الذاتية الحضارية، بحث ضمن كتاب: ***تساؤلات حول الهُويّة العربية***، (سوريا، دار بدايات، ط١، ٢٠٠٨).

- فرشوخ، أحمد.

جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"، (الرباط، دار الأمان، ط١، ١٩٩٦).

- الفيفي، عبدالله.

نقد القيم مقاربات تخطيطيّة لمنهاج علمي جديد، (بيروت، دار الانتشار، ط١، ٢٠٠٦).

- قبيلات، نزار.

البنى السردية في روايات سميحة خريس، (الأردن، دار أزمنة، ط١، ٢٠١٠).

- قرانيا، محمد.

الستائر المخملية: ملامح الأُنثى في الرواية السورية حتى عام ٢٠٠٠، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٤).

- قطب، سيد، عبدالمعطي صالح، عيسى سليم.

في أدب المرأة، (مصر، الشركة المصرية العالمية – لونجمان، ط١، ٢٠٠٠).

- الكتاتي، محمد.

الهُويّة الثقافية للمغرب، بحث ضمن كتاب: ***مستقبل الهُويّة المغربية أمام التحديات المعاصرة***، (تطوان، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ١٩٩٧).

- كرام، زهور.

السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، (الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع مدارس، ط١، ٢٠٠٤).

- كمال، هالة.

كتابة الذات وسياسة المقاومة، بحث ضمن كتاب: ***النساء العربيات في العشرينيات: حضورًا وهُويّة***، (بيروت، تجمع الباحثات اللبنانيات، ط١، ٢٠٠١).

- كيّال، باسمة.

سيكولوجيّة المرأة، (بيروت، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٣).

- لحميداني، حميد.

، بنية النص السردي، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠).

- المبرك، تهاني.

في أعماق الروح: الحلم في القصة القصيرة السعودية، (الرياض، دار المفردات، ط١، ٢٠٠٩).

- مجموعة مؤلفين.

معجم السرديات، (لبنان، دار الفارابي، ط١، ٢٠١٠).

- المحادين، عبدالحميد.

جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، (البحرين، وزارة الإعلام – الثقافة والتراث الوطني، ط١، ٢٠٠١).

- محفوظ، عبد اللطيف.

وظيفة الوصف في الرواية، (لبنان، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠٠٩).

- المديهش، منى.

لغة الرواية السعودية: دراسة نقدية للروايات الصادرة ما بين (١٤٠٠ – ١٤٢٠هـ)، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩).

- مقدّم، يسرى.

مؤنث الرواية: الذات، الصورة، الكتابة، (بيروت، دار الجديد، ط١، ٢٠٠٥).

- المناصرة، حسين.

المرأة وعلاقتها مع الآخر في الرواية العربية الفلسطينية، (إربد، عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠٠٢).

ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية، (بيروت، دار الفارابيّ، ط١، ٢٠٠٨).

النسوية في الثقافة والإبداع، (الأردن، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٨).

- مندلاو، أ. أ.

الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس (بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧).

- منصر، نبيل.

الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، (المغرب، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٧).

- ابن منظور.

لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ٢٠٠٠).

- المهوّس، منصور.

صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية: رؤية ثقافية جمالية، (الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ط١، ٢٠٠٨).

- مود، سيس.

سراب الأخلاقية العصرية في التعليم المختلط، بحث ضمن كتاب: ***المرأة في السعودية: رؤى عالميّة***، (الرياض، غيناء للنشر، ط١، ٢٠٠٨).

- النابلسي، شاكر.

جماليات المكان في الرواية العربية، (بيروت، دار الفارس، ١٩٩٤).

- ناجي، سوسن.

الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤).

صورة الرجل في القصص النسائي، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦) .

- النعمي، حسن.

الرواية النسائية السعودية بين شرطين، بحث ضمن كتاب: ***الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية***، (الباحة، النادي الأدبي، كط١، ٢٠٠٨).

- همفرى، روبرت.

تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمد الربيعي (القاهرة، دار غريب، ط١، ٢٠٠٠).

- الورفلي، حاتم.

بول ريكور– الهُويّة والسرد، (تونس، دار التنوير، ط١، ٢٠٠٩).

- اليوسف، خالد.

انطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (نصوص وسير)، (الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٩).

ب. الدوريات:

- إدريس، نجمة.

" الأنثى والمجتمع في القصة الكويتية"، (مجلة " قوافل"، ع٣، صفر ١٤١٥هـ ١٩٩٤م)، (نادي الرياض الأدبي).

- بستاني، كارمن.

" الرواية النسوية الفرنسية: رونية نيري بطلة " التائهة" "، ترجمة: محمد علي مقلد، (مجلة " الفكر العربي المعاصر"، ع ٣٤، ربيع ١٩٨٥).

- العيد، يمنى.

" ***مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي***"، (مجلة " الطريق"، ع ٤، نيسان ١٩٧٥).

- القحطاني، نورة.

" ***فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية***"، (مجلة "علامات في النقد" ، مج ١٧، ج٦٨، فبراير ٢٠٠٩).

- الوهيبي، فاطمة.

" ***العوائق تبدو ضرورية لممارسة اللعبة ..!!"***، (مجلة " قوافل"، ع٣، صفر ١٤١٥هـ ١٩٩٤م)، (نادي الرياض الأدبي).

- اليوسف، خالد بن أحمد

" ***الإنتاج الإبداعي الأدبي للمرأة في المملكة العربية السعودية***"، (مجلة " مكتبة الملك فهد الوطنية"، (مج ١٤، ع١، المحرم – جمادى الآخرة ١٤٢٩هـ يناير – يوليو ٢٠٠٨م).

ج. المواقع الإلكترونية:

- سايمون بارون-كوهين (Simon Baron-Cohen).

"الاختلاف الأساس بين دماغ الرجل والمرأة"، The Essential Difference: Men, Women and the Extreme Male Brain، على صفحة الإنترنت ذات الرابط:

http://www.doctorhugo.org/brain4.html

- موقع Science Daily – العلوم: "إناث العناكب"، صفحة الإنترنت ذات الرابط:

http://www.sciencedaily.com/releases/2008/09/080910165846.htm

فهــرس الموضوعات

المـــــوضـــوع	الصفحة
المقدمة.	أ
التمهيد.	١
الفصل الأول: الوعي بالهُويّة الأُنثويّة، تشكّلاته وتجلّياته	١٦
أوّلًا – تشكّلات الوعي:	١٧
١. الأُنوثة والذكورة.	١٧
أ. الهُويّة الأُنثويّة/ الوجود والقيمة.	١٧
ب. الهُويّة الأُنثويّة/ خطاب الذات.	٣١
١. الأُنوثة والقيم الاجتماعيّة.	٤٢
ثانيًا – تجلّيات الوعي:	٥٥
١. عتبات النص.	٥٥
أ.عتبة العنوان.	٥٥
١. "البحريات" لـ(أميمة الخميس).	٥٦
٢. "احتراقات أُنثى" لـ(تركية العمري).	٦٢
٣. " أنثى العنكبوت" لـ(قماشة العليان).	٦٤

ب.عتبة الغلاف.	٦٩
١. غلاف "التابو".	٧١
٢. غلاف "بيت الطاعة" .	٧٢
٣. غلاف " الآخرون".	٧٤
٤. غلاف " خاتم".	٧٦
٥. غلاف " الترياق".	٧٨
١. الأصوات والشخصيات:	٧٩
أ. الصوت الأُنثوي.	٨٠
ب. الشخصية الأُنثويّة.	٨٠
١. الشخصية المستلبة.	٨٢
– الشخصية المستلبة في القصة القصيرة "جسد" لـ (ليلى الأحيدب) – نموذجًا.	٨٣
٢. الشخصية المتمرّدة.	٨٥
– الشخصية المتمرّدة في رواية "روحها الموشومة به" لـ(أمل الفاران) – نموذجًا.	٨٥
٣– الموضوعات.	١٠٠
أ. المرأة/ الذات.	١٠١

ب. المرأة/ القضية.	١٠٢
ج. المرأة/ الأيديولوجيا.	١٠٣
الفصل الثاني: أبعاد أزمة الهُويّة الأُنثويّة ودلالاتها.	١٠٥
أوّلًا – الأبعاد النفسيّة.	١٠٦
– شخصية (فضّة) — نموذجًا	١٠٨
١. الأنثى المثلية.	١١٧
٢. الأُنثى المسترجلة.	١١٨
ثانيًا – الأبعاد العاطفيّة.	١٢١
ثالثًا – الأبعاد الاجتماعيّة.	١٢٧
١. الاستلاب ومصادرة الحقوق.	١٢٨
٢. التبعيّة.	١٣٠
٣. الانفلات.	١٣١
رابعًا – الأبعاد الجسديّة.	١٣٥
١. الجسد الأُنثويّ/ الباعث على القلق.	١٣٩
أ. الخوف من الفضيحة والعار.	١٣٩
ب. قلق مرحلة البلوغ.	١٤٢

ج. القيمة الجماليّة للجسد.	١٤٤
٢. الجسد الأُنثويّ/ مصدر الألم.	١٤٧
أ. المرأة والجنس.	١٤٧
ب. الأُنثى والخُصوبة.	١٥١
٣. الجسد الأُنثويّ مُتنفّسًا.	١٥٣
خامسًا – الأبعاد الثقافيّة.	١٥٦
١. الأُنثى المثقّفة والسُّلطة الاجتماعيّة.	١٦٠
٢. الأُنثى المثقّفة والرجل.	١٦١
٣. الأُنثى المثقّفة والكتابة.	١٦٥
أ. الكتابة إثباتًا للذات والوجود.	١٦٥
ب. الكتابة حرية وانعتاقًا.	١٦٧
ج. الكتابة مقاومةً ودفاعًا.	١٦٧
الفصل الثالث: أزمة الهُويّة الأُنثويّة ومضامين السرد.	١٦٩
أوّلاً– حرية التعبير.	١٧٠
ثانيًا– حركيّة الأُنثى.	١٨١
١. مراحل التمرّد.	١٨٤

أ. مرحلة القهر والرضوخ.	١٨٤
ب.مرحلة الاضطهاد.	١٨٦
ج. مرحلة المجابهة.	١٨٧
٢. اتجاهات التمرّد.	١٩٠
ثالثًا – السُّلطة الذُّكوريّة.	١٩٤
١. أنواع السُّلطة الذكوريّة.	١٩٥
٢. المرأة ومقاومة السُّلطة.	٢٠٢
رابعًا – صورة الرجل.	٢٠٤
١. أنماط صورة الرجل السلبيّة.	٢٠٩
٢. أنماط صورة الرجل الإيجابيّة.	٢١٤
٣. أسماء الشخصيات الذُّكوريّة، دلالتها.	٢١٥
خامسًا – المسكوت عنه.	٢١٩
١. كشف المسكوت عنه.	٢٢٠
أ. الخطاب الديني، المؤسسة الدينية.	٢٢١
ب. نقد منظومة القيم الاجتماعيّة.	٢٢٨
جـ. الجسد.	٢٢٩

الفصل الرابع: أزمة الهُويّة الأُنثويّة وتقنيات السرد	٢٣١
أوّلًا – بنية المكان.	٢٣٢
– رواية " الوارفة " لـ(أميمة الخميس) – نموذجًا.	٢٣٧
ثانيًا – بنية الزمن.	٢٥٢
– رواية (حب على الهوا) لـ(انتصار العقيل) – نموذجًا.	٢٥٤
ثالثًا – بنية اللغة.	٢٦٦
١. لغة الحوار.	٢٦٨
٢. لغة السرد.	٢٧٣
الخاتمة.	٢٨٠
مصادر البحث ومراجعه.	٢٩٣

ملخص البحث

تهدف دراسة أزمة الهُويّة الأُنثويّة في السرد النسائي في المملكة: أوّلاً – إلى تحرير مصطلح أزمة الهُويّة، والوقوف على مراحل ظهوره في الثقافة العربيّة، وفهم تحولاته الفهم الصحيح، الذي يقود إلى فهم مغزى الدراسة ومعرفة مسارها، وثانيًا – استنباط نظرة المرأة لهُويّتها الأُنثويّة كما جاءت في النص السردي؛ بغية الوصول إلى منبع هذه الأزمة عبر قراءة تحليلية عميقة، ومن ثم تحديد أبعادها ومضامينها، وأثر هذه الرؤية المتأزّمة على التقنيات الفنيّة، حيث توصّلت الدراسة إلى معرفة أبعاد الأزمة النفسيّة، والعاطفيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة، والجسديّة لدى أُنثى السرد. وصنّفت مضامين النصوص المدروسة بحسب تناولها عند الكاتبات، كحرية التعبير، وحركية الأُنثى، والسُّلطة الذُّكوريّة، وصورة الرجل، والمسكوت عنه، ثم توقّفت عند أهم التقنيات السردية ذات العلاقة المتينة بموضوعة الأزمة، كبنية المكان، وبنية الزمن، وبنية اللغة.

وانتهت الدراسة إلى نتائج عامة وخاصة، لعل من أبرزها: الخلط الحاصل عند بعض الكاتبات بين ما هو أزمة ناتجة عن جريمة أخلاقيّة دينيّة، اقترفتها المرأة، ونالت عقابها على ذلك، متساوية في العقاب مع الرجل، وظهورها بالرغم من ذلك في صورة (ضحية)، وبين أزمة حقيقيّة ناتجة عن حالة الظلم، والإقصاء، والاستلاب التي فرضتها الأنساق الثقافيّة والاجتماعيّة على المرأة، من غير وجه حق، وظلت تعاني منها إلى وقتنا الحاضر، حيث جسّدت بعض الكاتبات صور هذه المعاناة. وقد قاد هذا الخلط إلى بعض المغالطات والمبالغات في وصف حال المرأة، مما أوجد فجوة بين أُنثى السرد وأُنثى الواقع. على أن موضوعة أزمة الهُويّة الأُنثويّة حصرت النتاج السرديّ النسائي في المملكة في مجمله في صورة نمطية تقليديّة، حدّت من إبداع الكاتبة السعودية، وحالت دون انطلاقتها موضوعيًّا وفنيًّا.

ABSTRACT

The study of the female's identity crisis in feminine narrative in KSA aims mainly to liberate the term (Identity Crisis) and follow on the path that led to its appearance in the Arabic culture, and to understand its turns and changes properly, which lead to suitable understanding of this research. Furthermore purpose to extract the way women see their feminine identity as mentioned in the narrative text, pointing to reach the source of this crisis, by deep analytical read that determine its dimensions and content besides the effect of this crisis vision on the artistic technique. This study concludes to distinguish the dimensions of the psychological, emotional, social, cultural and physical crisis for the narrative female.

The study also categorized the content of studied texts according to how they were dealt with by female authors, such as freedom of speech, feminine movements, masculine authority, man image, as well as the unmentionables. In addition, it also discussed the major narrative techniques that are strongly related to the crisis topic, as the structure of place, time and language.

The study concludes general and specific outcomes. First and foremost, the confusion that was pronounced in some female author's writings between crisis produced due to an ethical/religious crime committed by a woman that earned her punishment equal to a man who committed the same deed, yet still appear victimized; and between a true crisis resulting from injustice, exclusion, and alienation which were imposed by cultural and social patterns on women unlawfully ; from which they suffer still to this present day, where some female authors reflected some of their suffering in their writings. This confusion has led to fallacies and exaggerations in describing the situation of females; which lead to a gap between the reality female and narrative female.

This leading to have this identity crisis issue restricting the productivity of Saudi female authors' writings in KSA into a typical traditional pattern that limited their creativity and prevented their objective and artistic inceptions.