جامعة مؤتة
كُليّة الدّراسات العُليا

صورة المرأة عند الروائيات الأردنيات

إعداد
إياد اسبيتان الشواورة

اشراف
الأستاذ الدكتور ريم المرايات

أطروحة مقدمة الى كلية الدارسات العليا استكمالاً
لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة
العربية الأدب الحديث/ قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2020م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

MUTAH UNIVERSITY

College of Graduate Studies

جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب اياد اسبيتان عثمان الشواورة

والموسومة بـ: صورة المراة عند الروائيات الاردنيات

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في الدراسات الأدبية

القسم: الدراسات الأدبية في تاريخ ٢٠٢١/٠١/٢١

من الساعة ١ إلى الساعة ٣ قرار رقم ٣/١

أعضاء اللجنة:		التوقيع
د. ريم خليف عبدالله المرايات		مشرفا ومقررا
أ.د ماهر احمد علي المبيضين		عضوا
أ.د طارق عبدالقادر عطاالله المجالي		عضوا
د. عماد عبد الوهاب الضمور		عضو خارجي

عميد كلية الدراسات العلي

أ.د عمر المعايطة

الإهداء

إلى معلمي الأول والدي حفظه الله ورعاه

إلى ملهمتي أمي جنتي جزاها الله خير الجزاء

إلى أخوتي وأخواتي المحبة والاحترام

إلى رفيقة دربي زوجتي العزيزة

أهدي هذا الجهد

الشكر والتقدير

أتقدم بخالص الشكر والتقدير وعظيم الامتنان للمشرفة على هذه الرسالة الأستاذ الدكتورة ريم المرايات التي منحتني جل وقتها، وقدمت لي الدعم والنصيحة، وصوبت أخطاء هذه الرسالة، فلها شكري وعرفاني

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء مناقشة الرسالة الذين تحملوا أعباء قراءتها وتصويب أخطائها لتخرج بأفضل صورة.

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
قائمة المحتويات	ج
الملخص	هـ
الملخص باللغة الانجليزية	و
المقدمة	1
التمهيد: الرواية العربية وصورة المرأة	3
الفصل الأول: صورة المرأة والواقع	12
1.1 الرواية وواقع المرأة	12
2.1 المرأة والمجتمع	16
3.1 المرأة وعلاقتها بالرجل	25
الفصل الثاني: نماذج نسائية في رواية المرأة	35
1.2 المرأة التقليدية والمستسلمة	35
2.2 المرأة المتمردة	43
1.2.2 المرأة المتمردة على العادات والتقاليد	45
2.2.2 المرأة المتمردة أخلاقيا	49
3.2.2 المرأة المتمردة دينياً	51
3.2 المرأة المثقفة	56
4.2 المرأة الواعية	62
الفصل الثالث: تشكيل صورة المرأة وعلاقته بالمكونات الروائية (الزمان والمكان)	66
1.3 تشكيل صورة المرأة فنياً	66
1.1.3 بناء الشخصية النسوية	67
2.1.3 الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي	72

المحتوى	الصفحة
3.1.3 الشخصية وعلاقتها بالزمن الروائي	83
2.3 التسريع السردي	102
3.3 التبطيء السردي	109
الخاتمة	116
قائمة المصادر والمراجع	119

الملخص

صورة المرأة عند الروائيات الأردنيات

إياد اسبيتان الشواورة

جامعة مؤتة، 2020

تناولت الدراسة صورة المرأة في الرواية النسوية في الأردن، بهدف الوقوف على مجموعة من الأعمال الروائية لبعض الروائيات الأردنيات للكشف عن صورة المرأة في تلك الروايات النسوية الأردنية، من خلال استقصاء أبرز النماذج التي تناولتها تلك الروايات، إضافة إلى دراسة تشكيل شخصية المرأة كما ظهرت عند الروائيات الأردنيات.

واعتمدت الدراسة المنهج البنيوي، وجاءت الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. أما التمهيد فتناول مفهوم الرواية وتطور المصطلح، وتطور الرواية النسوية في الأردن. وجاء الفصل الأول بعنوان: صورة المرأة والواقع، حيث تناول الرواية وواقع المرأة، والمرأة وعلاقتها بالمجتمع، والمرأة وعلاقتها بالرجل. وجاء الفصل الثاني بعنوان: "نماذج للمرأة"، فتناول عددا من النماذج النسوية كما جاءت عند الروائيات الأردنيات، مثل: المرأة التقليدية والمستسلمة، والمرأة المتمردة، والمرأة المثقفة. أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: "تشكيل صورة المرأة وعلاقته بالمكونات الروائية(الزمان والمكان)"، فتناول تشكيل صورة المرأة فنياً، وبناء الشخصية النسوية عند الروائيات الأردنيات، والشخصية وعلاقتها بالمكان والزمن.

أظهرت نتائج الدراسة تنوع نماذج شخصية المرأة التي قدمتها الكاتبة الأردنية في أعمالها الروائية بتعدد القضايا التي تجسدها، فجاءت نماذجها ممثلة معظم فئات المجتمع النسائية، معبرة عن روح العصر الذي تعيش فيه، فبرزت صورة المرأة المتمردة، وأظهرت الروايات المدروسة نموذجا للمرأة المستسلمة لعادات مجتمعها وتقاليده، إضافة إلى نموذج المرأة المثقفة. أما بالنسبة للبناء الزمني فقد وظفت الروائيات الأردنيات تقنية الزمن، واتكأت الروائيات على عدد من التقنيات الزمنية، مثل تقنية الاسترجاع، والاستشراف، وظهر استخدام الروائيات الأردنيات تقنية تسريع الزمن في بعض اللحظات السردية، وذلك من خلال تقنية الحذف وتقنية التلخيص. أما التشكيل المكاني فقد تنوع أيضا عند الروائيات الأردنيات من خلال الأمكنة المغلقة، والأمكنة المفتوحة.

الكلمات المفتاحية: صورة، المرأة، الروائيات

Abstract

The image of women among Jordanian novelists

Iyad Espaitan Al-Shawawreh

Mu'ta University, 2020

The study dealt with the image of women in the novel in Jordan, and it aimed at narrating novels. In addition to the study of character formation that appeared among Jordanian novelists.

The study was based on the descriptive and analytical approach, and the study came in an introduction, three decades, and a conclusion. As for the introduction of the concept of the novel, the development of the term, and the development of the feminist novel in Jordan. And came first: the image of women and reality, as it dealt with the novel and the reality of women, silence and women and their relationship with men. And it came in the second with the title: "Models of Women," and a number of women, and 42 of 42 years old, as in the type of Jordanian novelists, such as: the traditional and the submissive, the rebellious woman, and the educated woman. As for the third, it is titled: "Formation of an Image and Its Relation to Narrative Components (Time and Place).

The results of the study showed the diversity of the study models, the diversity of the models presented by the rebellious family, and the stories were shown in the local community, so their models came in addition to the model of educated women. As for construction, the Jordanian female novelists employed the technique of time, and the female novelists relied on a number of functions, such as the technique of retrieval and supervision. As for the spatial formation, it also varied among Jordanian female novelists from the open places in space.

Key words: image, women, novelists

المقدمة

عنيت هذه الدراسة الموسومة بـ " صورة المرأة عند الروائيات الأردنيات" بتتبع الرواية النسوية في الأردن، والوقوف عند عدد من الروايات للكشف عن صورة المرأة في الأعمال الروائية النسوية الأردنية، من خلال الوقوف على أبرز النماذج التي تناولتها تلك الروايات. إضافة إلى دراسة تشكيل شخصية المرأة كما ظهرت عند الروائيات الأردنيات.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من أهمية الموضوع وقلة الدراسات النقدية فيه، وأنها تتناول الرواية الأردنية مسلطة الضوء على صورة المرأة، وهو موضوع ذو علاقة بالحضور النسوي في الإبداع بشكل عام والرواية بشكل خاص، إضافة إلى أنها تتناول مجموعة من الروائيات الأردنيات، مثل: ليلى الأطرش، وسميحة خريس، ورفقة دودين وأعمالهن الروائية، للوقوف على بنية صورة المرأة في الأعمال الروائية محل الدراسة، ولعل الدراسة الحالية من الدراسات القلائل التي هذا الموضوع.

وهدفت الدراسة إلى كشف المضامين الروائية في الرواية النسوية الأردنية، وإلى الكشف عن المضامين الروائية. إضافة إلى دراسة التشكيل الفني في هذه الروايات، واتخذت الدراسة عددا من الروايات محورا رئيسا لها، وبلغ عددها خمس عشرة رواية، وهي: (رواية تشرق غربا، وامرأة الفصول الخمسة، وليلتان وظل امرأة، ومرافئ الوهم، ورغبات ذلك الخريف، ولا تشبه ذاتها) لليلى الأطرش. وروايات (شجرة الفهود، وخشخاش، ونارة، والصحن، ودفاتر الطوفان، ونحن) لسميحة خريس. وروايات لرفقة دودين (رواية مجدور العربان، وأعواد الثقاب، وأهل الخطوة، وسيرة الفتى العربي في أمريكا)، واستعانت الدراسة بروايات أخرى مثلت عددا من النماذج بلغ عددها سبع روايات، وهي: رواية "امرأة خارج الحصار" لرجاء أبو غزالة، و"اسمي سلمى" لفاديا الفقير، و"السقوط في الشمس"، و"أعشقني" لسناء الشعلان، و" الخروج من سوسروقة" لزهرة عمر، و" سماء قريبة من بيتنا" لشهلا العجيلي. وتعد الروايات محور الدراسة من أشهر الأعمال الروائية النسوية، التي تعود إلى نخبة من الروائيات الأردنيات.

وأفاد الباحث في موضوع الدراسة من بعض المراجع، مثل: صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية" لمحمد أحمد القضاة. وملامح الرواية النسوية الأردنية

في العقدين الأخيرين، لدلال عنبتاوي. وتمثيلات المرأة في ثلاث روايات لـ "سميحة خريس"، لصبحة أحمد علقم وسمية سليمان الشوابكة. وشخصية المرأة في الرواية الأردنية، لسهى خالد العبداللات، ودراسة "رفقة دودين روائية" لإياد الشواورة، وغيرها من الدراسات. وما يميز الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة أن موضوع صورة المرأة في الرواية الأردنية كانت محور مجموعة من الدراسات، لكن قلت الدراسات التي تناولت تلك الصورة في الأعمال الروائية النسوية الأردنية، ولعل ما يميز الدراسة الحالية أيضا مجموعة الروايات التي تناولتها هذه الدراسة.

واتخذت هذه الدراسة المنهج البنيوي أساسا ترتكز عليه؛ لكونه مناسبا لهذا النوع من الدراسات، حيث جاءت الدراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة. أما التمهيد فتناول مفهوم الرواية وتطور المصطلح، وتطور الرواية النسوية في الأردن. وجاء الفصل الأول بعنوان: صورة المرأة والواقع، حيث تناول الرواية وواقع المرأة، والمرأة وعلاقتها بالمجتمع، والمرأة وعلاقتها بالرجل. وجاء الفصل الثاني بعنوان: "نماذج للمرأة"، فتناول عددا من النماذج النسوية كما جاءت عند الروائيات الأردنيات، مثل: المرأة التقليدية والمستسلمة، والمرأة المتمردة، والمرأة المثقفة. أما الفصل الثالث الموسوم بـ"تشكيل صورة المرأة وعلاقته بالمكونات الروائية(الزمان والمكان)"، فتناول تشكيل صورة المرأة فنياً، وبناء الشخصية النسوية عند الروائيات الأردنيات، والشخصية وعلاقتها بالمكان، من خلال الوقوف على الأمكنة المفتوحة، والمغلقة، وتناول أيضا الشخصية وعلاقتها بالزمن.

وانتهت الدراسة بخاتمة تناولت أهم النتائج التي توصلت لها.

التمهيد: الرواية العربية وصورة المرأة

ظهر ما يسمى بالأدب النسوي[1] خلال القرن العشرين ولاقى اهتماماً عند الباحثين والدارسين، وقد أدخل في مجال الجدل والنقاش، حتى وصل به الأمر إلى نقطة خلاف في بعض الأحيان، وعرف النقاد الأدب النسوي على أنه "الأدب الذي يكون فيه النص الإبداعي مرتبطاً بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها بغض النظر عمن يكتبه سواء أكان الكاتب رجلاً أم امرأة، فالمضمون هو الذي يحدد نوع النص الابداعي، في حين عدَّه عددٌ من الدارسين ذلك الأدب الذي ارتبط بجنس كاتبه، فهو النص الإبداعي الذي أبدعته المرأة، فالأدب النسوي أو أدب المرأة، وهو إحالة إلى أن كاتبه امرأة، بالرغم من أن بعض النقاد يرفضون مثل هذه المصطلحات لأسباب متباينة"[2]، وقد تبنت هذه الدراسة الرأي الثاني.

وقد "ظهرت النسوية في النقد الأدبي إثر حركة أنثوية إبداعية، التي نتج عنها مجموعة من النصوص الإبداعية في شتّى المجالات، وقد جاء إبداع المرأة من خلال تأسيسها لإنسانيتها التي افتقدت الكثير منها بسبب المجتمع الذي تعيش فيه، فهي إنسانة تبحث عن الحرية من خلال صوتها هي، لا من خلال أصوات أخرى"[3].

ويبقى الخلاف قائما في تحديد الأدب النسوي ما إذا كان نُسِبَ لمضمونه الذي يتناول قضايا المرأة أم كان لجنس كاتبه (المرأة)، وما يرى الباحث أن الأدب يكون نسوياً حين يندرج تحت الأعمال الأدبية للأديبات النساء حصراً شريطة أن يتناول في

---

1) الفرق بين الأدب النسائي والأدب النسوي، أن الأدب النسائي هو: الأعمال الأدبية التي تدافع عن حقوق المرأة سواء كان الكاتب رجلا أم امرأة. أما الأدب النسوي فهو: أعمال المرأة بغض النظر عن المضمون، وان راج رفض المرأة لهذا التقسيم القائم على التفريق على أساس الجنس. انظر: نجم، السيد، الفرق بين الأدب النسائي والأدب النسوي، 2014، متوفر عبر الموقع الالكتروني: http://www.adabislami.org/magazine

2) ابن بوزة، سعيدة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2007، ص13.

3) الضمور، رنا عبدالحميد، الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 2009، ص7.

مضامينه قضايا المرأة، فالمبدع والنص الإبداعي يدوران في فلك المرأة التي أيقنت أن الرجل بكتاباته عنها لم يستطع أن ينصفها، وربما لم يحاول ذلك جاداً، ولم يستطع أن يعبر عن عالمها الواقعي أو الإبداعي بصدق تعبيره عن ذاته، وقد صور الرجل المرأة في النص بوصفها ديكورات أو ملاذًا للمتعة، ولتفريغ فشله وانهزاماته المتلاحقة عبر تاريخ طويل من الانكسار والتراجع والتخلف الذي عاشه المجتمع بشقيه الذكوري والأنثوي؛ لذا سعت المرأة إلى التعبير عن ذاتها بإحساس وصدق عميقين، وعبر نص إبداعي ذي نكهة خاصة [1].

ارتبطت الكتابة النسوية بمحاولة المرأة إثبات ذاتها وإبراز الهوية الأنثوية، إذ "نقلت المرأة من عصر الخضوع للسلطة الذكورية إلى عصر جديد ثقافياً استطاعت من خلاله أن تعبر عن مكنوناتها بالقلم، فتوظيف المرأة للكتابة أو في التعبير عن مشكلات المجتمع وقضاياه يعني نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها، والمفصح عن حقيقتها وصفاتها كما فعل على مدى قرون متوالية، ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها بوساطة القلم، الذي ظل حقبة من الزمن أداة ذكورية حصرية"[2].

وبات من الطبيعي أن تتميز المرأة بأدب يخصها يمكن أن تنطبق عليه الخصائص الأنثوية النفسية، فاختلاف حياة المرأة يفضي بالضرورة إلى مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وهناك ملامح مشتركة بين المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة، فاستطاعت المرأة أن تبني وجهة نظر خاصة بقضايا المجتمع المحيطة بها، واستطاعت كذلك أن تفصل كتاباتها عن أسلوب الرجل ولغته من خلال تخليها عن تقليد الخطاب الذكوري والخضوع لسلطة الرجل الثقافية[3].

---

1) الفاعوري، عوض صبحي؛ وقبيلات، نزار مسند، ملامح من صورة الآخر في السرد النسوي العربي، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، (جامعة السلطان قابوس)، المجلد(13)، العدد(7)، 2015، ص339

2) الغدامي، عبدالله، المرأة واللغة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997، ص8

3) مناصرة، حسين، النسوية في الثقافة والإبداع، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر، 2008، ص71

والرواية كما يذكر طه بدر عبدالمحسن لم تحقق ذاتها وتتميز بوجودها وشكلها الخاص في الأدب الغربي والعربي إلا حديثاً، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي وسيطرتها في القرن الثامن عشر، فحلَّت هذه الطبقة محلّ الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة الوسطى بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث اصطلح النقاد على تسميته بالرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة الحاكمة، ولا تمثل القصص المعبرة عن الخدم والصعاليك إلا استثناء لا يمكن القياس عليه[1].

وأصبح للرواية حضور أقوى مما كانت عليه في أزمنة سالفة خاصة بعد أن دخل العنصر النسوي في المجال السردي، وأثبتت المرأة حضورها الفعلي بوصفها ذاتاً فاعلة في الخطاب الروائي. وتميزت الرواية النسوية بأنموذج تقديم الذات عبر ملامح تهوى المتابعة والمكاشفة، وتحويل الواقع بأدواته إلى فكر وبوح سردي، يتفاعل مع جاذبية الخطاب وفنية المقام، الذي يصنع مفاعيل الحركة الروائية[2].

وتعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية انسجاماً مع مكنونات المرأة النفسية، فهي "تعطي مجالاً رحباً للبوح والاسترسال عما يختلج في نفسيتها من هواجس وهموم وقضايا دونما قيد، وتقول الروائية حنان الشيخ في ذلك: " غالباً ما أشعر براحة نفسية عند كتابة الرواية، لأن الرواية تسمح لك بالدخول إلى عالم شاسع وكأنك في رحلة طويلة"[3]، وتؤكد بثينة شعبان أن الرواية العربية ولدت على يد كاتبات، إذ تقول: "إن الكاتبة زينب فواز كانت الرائدة في هذا المجال، ففي عام 1899 أصدرت روايتها

---

1) عبدالمحسن، طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1938)، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص193.

2) حجازي، محمد، المستويات الدلالية للسرد: متابعات تأويلية، مجلة دراسات، العدد34، 2013، ص141.

3) صيداوي، رفيف، الكاتبة وخطاب الذات، عمان، الأردن، المركز الثقافي العربي، 2005، ص96

الأولى (حسن العواقب)، أو ما تعرف بـ (غادة الزهراء) وتلتها لبيبة هاشم في رواية (قلب الرجل) عام 1904، وفي السنة نفسها نشرت لبيبة ميخائيل صويا رواية بعنوان(حسناء سالونيك)"[1].

وتقول ليندا عبيد: "والكاتبة الروائية امرأة تعيش في مجتمع تتقاذفها قوانينه، تخوض معركته، بحثا عن إنسانيتها، وتحرر ذاتها، خاضعة للفشل حينا، وللنجاح السلبي حينا آخر، ولما كان القلم أداة للكفاح، يعبر بالحروف عن عالم المرأة الداخلي، وينقل معاناتها بإحساس، لا يستطيع الرجل مهما امتلك من القدرة تصويره بدقة، لاختلاف الانفعالات النفسية، والطبيعة البيولوجية لكل منها"[2].

وفيما يخص مسيرة الرواية الأردنية الحديثة، فإن الحديث عنها لا ينفي تجاوز مراحل البدايات الأولى، التي كانت الخيط الأوّلي الذي دفع بالرواية الأردنية إلى حيز الوجود، واتخاذ المكان الذي تستحقه على خريطة الرواية عربيا وعالميا، فتتسم مرحلة البدايات، أو كما سمَّاها النقاد مرحلة الريادة والتكوين، بوجود عدد من الروائيين الذين نحوا منحى خاصا بهم، على وفق الإمكانيات المتاحة لهم، فكتبوا في المضامين السياسية متعمقين في مصطلحات القومية والوطنية، مضيفين إليها المضمون التاريخي التسجيلي، فأفسحوا المجال للخيال كي يوظف هذه المضامين فنيا[3].

ففي العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين لم تكن الرواية الأردنية قد دخلت عوالم التشكيل الروائي الفني، حيث إن العناصر المكونة للعمل الروائي لم تكن ترتبط فيما بينها، فمن ناحية الزمن كان تاريخيا أكثر منه اجتماعيا أو فلسفيا، إضافة إلى ذلك فإن السرد كان خاليا من الاهتمامات الفنية، وخاصة القدرات اللغوية والأسلوبية

---

1) شعبان، بثينة، مئة عام من الرواية النسائية العربية، دمشق، سوريا، دار المدى 2000، ص17

2) عبيد، ليندا عبدالرحمن، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، عمان، الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، 2007، ص20

3) الكركي، خالد، الرواية في الأردن، عمان، الأردن، مطبعة كتابكم، 1986، ص15.

البلاغية، التي لم تكن تسير إلا في إطارها التقليدي الساذج، وهم بذلك كانوا يعدونها أعمالا روائية تدخل ضمن ما يسمى بالقص الروائي[1].

أما في عقدي الخمسينيات والستينات فقد تقدمت الرواية الأردنية من ناحية واحدة، وهو الارتقاء بمستوى الإطار الروائي وتكوينه الكلي العام، أما الأبعاد والعناصر السردية فإنها لم تقم بينها علاقات جدلية فنية، بل ظلت كما بدأت أبعادا يسهل تفكيكها وفَصْلها عن بعضها، كما أن اللغة بقيت على حالها لغة ارتداد وليست لغة امتداد، لكونها لم تغامر في تراكيب جديدة بل دارت في قالبي التكرار والتقليد[2].

وأخذت الرواية الأردنية بالتطور بعد منتصف خمسينيات القرن العشرين، على أيدي مجموعة من الكتاب، أمثال محمد سعيد الجنيدي، وحسني فريز، وأمين شنار، وتيسير سبول، وغالب هلسا، وغيرهم من المبدعين، واستمرت في التقدم حتى بلغت منزلة مرموقة في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي[3]، وواصلت تقدمها حتى يومنا هذا.

وقد ظهرت كتابات متباينة، "فظهرت أشكال واقعية وأخرى تسجيلية ورواية نقدية، وكتب بعضهم في تجاربه الشخصية، وغيرهم في تجارب عاشها آخرون"[4]. لقد "تجنب الكتَّاب الأوائل التخصص في الرواية حيث ظلت جزءا من إنتاجهم الأدبي، أما الجيل الجديد من الكتاب فقد اهتم بالتركيز على القضية على حساب الأسلوب، وإن الشكل الحقيقي لم يظهر جلياً في المحاولات الأولى فلم نلحظ هناك معرفة بأساليب السرد والاسترجاع والحوار الداخلي وأهمية اللغة، بل ظهر على معظم تلك الأعمال السرد التاريخي وأسلوب المذكرات وظل الوصف خارجيا أو أخلاقيا بحيث نجد الكاتب

---

1) قطامي، سمير، الحركة الأدبية في الأردن(1948-1967)، عمان، الأردن، وزارة الثقافة والتراث القومي، 1989، ص171.

2) السعافين، إبراهيم، الرواية في الأردن، عمان، الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، 1995، ص96.

3) القعايدة، فيصل نايف، الرفض والتمرد في الرواية الأردنية: أعمال غالب هلسا الروائية أنموذجا، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، 2010، ص3.

4) الكركي، الرواية في الأردن، ص147.

في كثير من الكتابات يفرض حضوره على شخوصه"[1]. و"إذا ما كان الحديث عن عام 1967 وما تلاه من أحداث نجد أن العمل الروائي قد تحدَّد ضمن أشكال واضحة اجتاز مؤلفوها تردد الفترة السابقة من صورة للرواية التاريخية أو أسلوب للمذكرات أو للرواية أو التسجيل المباشر بل حقَّقوا نقلة هامة من ربط للوعي الفردي بالقضايا الاجتماعية والكشف عن الأبعاد النفسية للشخوص ولكن معيارا فنيا لم يكتمل لجميع هذه الأعمال بل ظل هناك معايير نسبية لكل عمل من هذه الأعمال"[2].

وبذلك فإن الرواية الأردنية دخلت بعد النصف الثاني من الستينيات في المرحلة التأسيسية الفعلية، إذ إنها أقامت لنفسها الأرضية الصلبة التي انطلقت منها، ومن تلك الأعمال رواية "أَنتَ منذ اليوم" لتيسير السبول، و"الكابوس" لأمين شنار[3]، وخاصة بعد نكسة حزيران التي عملت على إخراج الوعي الروائي الحقيقي في الأردن من حيز القوة إلى حيز الفعل[4]، فشكَّلت حرب حزيران منطلقا حقيقيا لولادة الرواية الأردنية شكلاً ومضموناً[5].

وقد حقَّقت المرأة المبدعة في الأردن حضورها مثل الرجل، وإن تأخر ذلك قليلاً، فالمرأة "لم تتقاعس عن دورها الاجتماعي والإبداعي؛ بل سارت في توازٍ واضحٍ، تعمل وتكتب وتبدع وتستخدم أدواتها الفنية بدقة ووضوح، وتسّنى لها إعادة ثقة القارئ بها وبذائقتها، وتفوقها في فن الرواية على وجه الخصوص، وفي هذا الفن شكلت نصوصها بِحرية تامة، وتمردت على قلق الأسئلة والإهمال وقالت ما تريد هي، ولم تقبل بالفشل، بل وضعت النجاح والتفوق أمام ناظريها، وعندما تتصفح ببلوغرافيا الرواية في الأردن تدرك حجم إنتاجها ومشاركتها وممارستها كتابة الرواية والقصة

---

1) السعافين، الرواية في الأردن، ص19.

2) المحاميد، أحمد عقلة، المعاناة في الرواية الأردنية: دراسة تطبيقية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2012، ص31.

3) السعافين، الرواية في الأردن، ص33.

4) عبدالخالق، غسان، الغاية والأسلوب: دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن، عمان، الأردن، أمانة عمان الكبرى، 2000، ص18.

5) الكركي، الرواية في الأردن، ص63

القصيرة"[1]. فمنذ أواسط الخمسينيات وحتى منتصف السبعينيات، لم يصدر أي عمل روائي نسائي في الأردن، فصدرت أول رواية نسائية أردنية عام 1976 هي رواية "سلوى" للروائية "جوليا بطرس" [2].

يمكن القول إن أكثر ما برز على بدايات الروائيات الأردنيات أن أعمالهن الروائية كانت متواضعة ومرتبكة، وإلى حد ما غير ناضجة فنياً، ثم بدأت بواكير النضج الفني في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات من القرن العشرين، حيث قدمت المرأة نتاجها بثقة، وأصبح صوتها يشكل جزءًا من المشهد الأدبي، واستطاعت أن تفرد لنفسها مساحة وسط إنتاج الرجل متجاوزة نتاجاتها المرتبكة والتجريبية السابقة لإيصال صوتها وخطابها وتحرير نفسها من استعباد الرجل، وإن إيمانها بأن "الأدب هو الأدب سواء أكان ما كتبه امرأة أم رجلا، وجنس الكاتب لا يبرر الجودة أو الرداءة، وحين نتحدث عن أدب نسوي، فإن ما يقصد به النص الناجح المؤثر، وتلتقي المرأة والرجل على أكثر من هم فني ينصرف إلى أسلوب الكتابة وموضوعها على حد سواء"[3]، ويؤكد هذا الرأي ما هو ظاهر في المشهد الروائي والقصصي النسوي الأردني؛ إذ استطاعت المرأة خاصة الروائية أن تلتقي مع الرجل وتنافسه وتتفوق عليه في بعض الأحيان في بعض رواياتها، وإن الإبداعات النسوية استطاعت أن تشكل أدبا تسللت أشعته البازغة إلى سواحل المشهد الثقافي الراهن[4].

---

1) القضاة، محمد أحمد، صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد37، العدد1، 2010، ص45.

2) شهاب، أسامة يوسف، الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية في الأردن وفلسطين، مجلة جامعة دمشق، المجلد29، العدد(1+2)، 2013، ص625.

3) الصائغ، وجدان، الأنثى ومرايا النص، مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر، دمشق، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2004، ص5.

4) الصائغ، الأنثى ومرايا النص، ص5.

وكانت الرواية النسوية الأردنية في بداياتها شأنها شأن الروايات العربية تميل إلى أسلوب الوعظ والخطابة والرتابة وتنتهج أسلوب المقالة والتقريرية المباشرة، وحين نقارن بين أول رواية نسوية أردنية وأول رواية عربية نجد أن الصورة تقترب في شكلها ولغتها التقريرية ومباشرتها ومعالجتها، بل تكاد تكون متطابقة بين الروايات، وكانت رواية "سلوى" 1976 لجوليا صوالحة[1]، من روايات البدايات المرتبكة في طروحاتها ومعالجاتها وفنيتها؛ بسبب عدم وجود رواية أردنية حينذاك يقاس عليها، فضلا عن عدم تمكن المرأة الأردنية من طرح نفسها في مجتمع أبوي كان يرفض حينذاك أن يفصح عن اسم أمه أو أخته، وبالتالي استطاعت مع كل ذلك أن تسجل وتؤرخ لانطلاقة روائية نسوية على الرغم من أن عمرها كان يناهز السبعين، ولعل هذا التأخر في الإنتاج الروائي مرده إلى الظروف الموضوعية والثقافية التي كان يمر بها المجتمع الأردني آنذاك والمنطقة برمتها؛ مما انعكس على مشاركات المرأة المبكرة [2].

كان السرد الذي قدمته المرأة الأردنية يفاجئ الدارس بتأخره زمنيًا في الحضور، وإن أسباب هذا التأخر لا تعود إلى المرأة الأردنية بصفتها هذه، بل إلى ظروف لها علاقة بتاريخ جغرافي وديمغرافي، ووضع تعليمي، تركا أثرهما على المرأة الأردنية بقدر ما تركا أثرهما على بلدها وإنسانه وتاريخ الكتابة فيه. و"قد بدأت انطلاقة الرواية النسوية تنحو إلى النضج الفني والانفتاح على عوالم جديدة في أواخر الثمانينيات وبدايات التسعينيات"[3].

يتضح من خلال ما سبق أن بداية الرواية النسوية الأردنية تأخرت نوعا ما مقارنة بالرواية النسوية العربية، ولعل ذلك يعود إلى أسباب اجتماعية حدَّت من إبداع المرأة الروائي، ولكن ذلك لم يطل ذلك كثيرا، فبدأ تغير مكانة المرأة في المجتمع، حيث بدأت تأخذ دورها الإنساني، وبدأت بالتعبير عن رأيها، لذلك رغم تأخر الرواية النسوية الأردنية إلا أنها بدأت تشق طريقها لتواكب مسيرة الرواية النسوية العربية، واتخذت لها

---

1) سعى الباحث جاهداً الحصول على رواية "سلمى" لجوليا صوالحة، كونها تمثل أول رواية لكاتبة أردنية، تلك التي نشرت في منتصف السبعينيات، لكنه لم يتمكن من ذلك.

2) القضاة، صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية، ص46.

3) القضاة، صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية، ص47.

مكانا مرموقا، ومن أبرز الروائيات الأردنيات: جوليا صوالحة، لأنها صاحبة أول رواية نسوية أردنية، والروائيات سميحة خريس، وليلى الأطرش، ورفقة دودين، وهن الأكثر إنتاجا روائيا في الأردن.

الفصل الأول

صورة المرأة والواقع

1.1 الرواية وواقع المرأة

يصور الأدب الحياة الإنسانية عامة، والحياة الاجتماعية على الخصوص، كما يعكس تطور النشاط الفكري والمعرفي للمجتمع، ولأن الأدب شديد الصلة بالمجتمع، فهو يعبر عن بُنى فكرية واجتماعية واقتصادية يفصح من خلالها أفراد الجماعة عن سر وجودها الفكري والمادي، كما أن الصراع بشتى أشكاله وأنواعه مشروع في المجتمع، فكذلك الكتابة الأدبية لها مشروعية التعبير عن هذا الصراع، معتمدة في ذلك على طريقة فنية أدبية لتخلق ما يسمى بمجتمع النص، ونتيجة لهذه العلاقة الوطيدة التي نشأت بين الأدب والمجتمع، ظهرت عدة اتجاهات ومدارس نقدية تنادي باجتماعية الأدب، والتي أقرت ضرورة تأويل النص الأدبي الروائي وتفسيره، على أنه ظاهرة اجتماعية قبل كل شيء[1].

إنَّ أكثر الفنون الأدبية استيعابا للواقعية ومحاكاة الواقع هو الأدب الروائي؛ فالعالم الروائي الفني مشابه لحد ما للواقع المعيش، وما يفرق العالم الفني عن الواقع المعيش هو أدبيته، فالفن أساس الواقع، ومصدره التجربة والحياة، يستمد منهما جذوره وانطلاقته الأولى، ثم يأخذ بالابتعاد عنه والاستقلال ليشكل لذاته عالمه الخاص المتميز بقوانينه وأنظمته، فالحياة والفن وجهان لعملة واحدة[2]. يمتاز الفن الروائي بأنه يجمع بين جاذبية الحكاية وجماليتها من جانب، والتسجيل الواسع للأصداء الاجتماعية والنفسية التي تشتمل عليها الرواية من جانب آخر[3]. وإنَّ الإدراك الفنيَّ الذي يمارسه

---

1) حمودة، عبدالعزيز، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد252، 1997، ص184.

2) التكريتي، جميل اصيف، المذاهب الأدبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990، ص219

3) محيلان، منى محمد، رؤية الروائية الأردنية للعلاقات الاجتماعية المعاصرة: رواية سميحة خريس (نحن) نموذجا، المجلة الأردنية للعلوم الاجتماعية، المجلد(4)، العدد(3)، 2011، ص251

الإنسان مشروط دائما بتلك التصورات التي يولدها الواقع الحقيقي، والعالم الذي يحيط بالإنسان داخل الوعي الاجتماعي، فالمذهب الواقعي هو منهج فني يرتكز إلى معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع الحقيقي الذي يتم إدراكه من جانب الفنان[1].

ولقد تنوعت نماذج شخصية المرأة التي قدمتها الكاتبة الأردنية في أعمالها الروائية بتعدد القضايا التي تجسدها، فجاءت نماذجها ممثلة معظم فئات المجتمع النسائية، معبرة عن روح العصر الذي تعيش فيه، وممثلة لفكره وحضارته، ومترجمة للعديد من ظواهره الاجتماعية، ومعبرة عن رؤية الكاتبة الشمولية المعمقة للواقع الذي تعيش فيه؛ لأن الشخصية كما نعلم يتمحور حولها المضمون الذي يود الروائي قوله؛ ولذا فقد مثلت هذه النماذج اللبنة الأساسية في أعمال الكاتبة، وانبثقت منها رؤية جديدة، فاستطاعت شخصيات الكاتبة أن تجسد رؤيتها تجاه قضايا المرأة الاجتماعية، هذه الرؤية انعكست على الشخصيات، وظهرت في رسمها من خلال تقديم أبعادها المختلفة: (البعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الأيديولوجي) وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، ومن خلال أساليب الرسم المتعددة.

وتميزت الرواية النسوية الأردنية بالأصالة والإبداع والانتماء لقضايا الوطن والأمة العربية، فصورت المرأة الأردنية من خلاله العمل الروائي مشاعرها بصدق ودقة، وحملتها ما تصبو إليه نفسها، وما تتطلع إليه من طموحات لبناء عالمها الذاتي الخاص، وعبرت عن المسكوت عنه، وواكبت في أدبها التطور والتجديد والحداثة[2].

إن صورة المرأة في الرواية الأردنية تعطي فكرة عن التغير الذي حصل في المجتمع، فقد تنوع التعبير عن المرأة فنيا، وأصبح الحديث عنها في الرواية أمرا طبيعيا، لكن صورتها تراوحت بين نموذجين أصليين في الثقافة السائدة: صورة المرأة المثالية، رمز الطهر والنقاء مثل العاشقة البريئة، والأم المثالية، والمرأة الوطن، وهناك

---

1) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص24

2) عنبتاوي، دلال، ملامح الرواية النسوية الأردنية في العقدين الأخيرين، مجلة أفكار، العدد(359)، 2018، ص29-30

صورة أخرى هي صورة المرأة الجسد، رمز الإغراء والشهوة والخطيئة والشر في الوقت ذاته.

لم تكن الرواية مرآة تعكس واقع المرأة في المجتمع الأردني، أو أنها تعبر عن صور المرأة الأردنية في واقعها المعاش، كما يقول نزيه أبو نضال أن الرواية: "لا تعكس واقع المرأة في الأردن إلا جزئيا، بفعل التكوين الطبقي لمعظم الكاتبات، إنها أقرب ما تكون إلى مساحة من الورق تمارس الكاتبة عليها حريتها أو أحلامها المفقودة، وأحيانا تقدم من خلال هذا الورق مرافعتها في ما يجب أن تكون عليه الحياة"[1]. هذا القول يعني أن شخصية المرأة في الرواية الأردنية لم تكن في مجملها ممثلة لواقع المرأة الحقيقي، بل هي وعاء لحرية المرأة التي تستطيع من خلالها أن تمارس تلك الحرية التي تحلم بها، وقد تكون في بعضها محاولات للدفاع عن بعض قضايا المرأة التي تعاني منها داخل المجتمع، لكن هذا القول لا يمكن تعميمه على جميع الشخصيات الروائية عند الروائيات الأردنيات، فقد وظفت بعض الروائيات الشخصيات التي تمثل واقع المرأة، وهي شخصيات تعبر عن حقيقة واقع المرأة في المجتمع وتطرح قضاياها، فنجد الشخصيات عند الروائية "سميحة خريس" مثلا هي شخصيات واقعية وليست شخصيات ورقية.

تقول "سميحة خريس" عن شخصيات رواياتها: " أنظر عادة إلى أبطال روايتي كما لو كانوا بشرا من لحم ودم، هم أساسا استعاروا من الناس أحداثهم وحالتهم وأرواحهم، كثيرا ما يحدث معي وأنا منهمكة بكتابة رواية أن اندمج مع شخوصها أكثر مما أشعر بالمحيطين بي، بناتي يسألنني عن أبطال روايتي وكأنهم أخوة افتراضيون لهم، والحقيقة أن شخوص الرواية كثيرا ما يعلمونني عن الحياة الواقعية، ويفتحون عيني ووعيي على ما يجري حولي، يمكنوني من فهم ما خفي في نفس الإنسان. الكاتب لا يحلق إلا ليفهم المشهد أكثر، من هنا أعتقد أن أبطال العمل أكثر قدرة على

---

1) أبو نضال، نزيه، الفكر النسوي في رواية المرأة الأردنية .. النساء قادمون، 2012، متوفر عبر الموقع الالكتروني: http://alrai.com/article/500636.html

البقاء كنماذج وأنماط في أذهان الناس ولو بعد مئة عام"[1]. وهذا يعني أن أبطال الرواية كما ترى سميحة خريس هم الناطقون بواقع الحال، وهم على مقربة كبيرة من الروائي، حتى إنهم يشكلون حالة من التمازج مع الروائي، ويظهر قول خريس إن شخوص الرواية ينتمون إلى الواقع، وهم يشكلون مصدر وإلهام الروائي، والتعامل معهم يكون من باب أنهم من لحم ودم، لا أسماء على الورق.

يجد الدارس للنماذج النسوية التي تناولتها الأعمال الروائية النسوية خصائص مشتركة مع الأعمال الروائية العربية، وهذه الخصائص هي [2]:"

1. التعبير عن القهر الجسدي المفرط للأنثى، أو الفعل الجنسي الذي لا يوفر متعة إنما يكاد يكون اغتصابا، وقد تسلل هذا القهر إلى السرد من فكرة التنميط الجنسي القائمة على التمايز الثقافي بين الذكور والإناث، بما في ذلك توهم الفوارق العقلية، والحسية، والعاطفية، فالسرد النسوي امتثل للثنائية الضدية بين الذكورة والأنوثة.
2. تمثيل التعارض بين الجنسين بوصفه طباعا ثابتة لا يجوز تغييرها نتيجة لهذا القهر، فاتصفت المرأة بالرقة والليونة واللطف، والحساسية المفرطة، وتميز الرجل بالقوة والعنف والصرامة والعقلانية، فعرضت هذه الفوارق على شاشة سردية مرتبطة بالثقافة الأبوية.
3. فضح هشاشة المؤسسة الزوجية، واختزال المرأة فيها إلى كائن ثانوي، وليس شريكا، من خلال رسم صورة قاتمة للعلاقات الزوجية، وتحول البيت إلى معتقل للزوجين يتواجدان فيه مجبرين دون أن يتشاركا في أي شيء.
4. العناية بحال بلوغ الأنثى، وبالعذرية، واختلاف المواقف تجاه هذه القضية.

---

1) الربيعي، كريمة، حوار مع سميحة خريس، 2015، متوفر عبر الموقع الالكتروني: file:///C:/Users/MCC/Downloads/doc_2850.pdf

2) علقم، صبحة أحمد؛ والشوابكة، سمية سليمان، تمثيلات المرأة في ثلاث روايات لـ "سميحة خريس"، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات، المجلد(15)، العدد(1)، 2012، ص ص132-133.

5. اندفاع المرأة أحيانا في ممارسة دور إصلاحي، متوهمة أنها سوف تتمكن من تغيير بنية المجتمع التقليدي بأداة خارجية، لكنها غالبا ما تخوض تجارب كثيرة فتواجه بعزوف الرجل عن تقدير ما تقوم به، فقوة النسق الثقافي في مجتمعها التقليدي جعلها تعيد تكرار تجارب أسلافها من النساء.
6. مقاربة صورة المرأة المأزومة عبر أشكال من القمع والمعاناة والنبذ التي تتعرض لها في المجتمع الأبوي، ما جعلها تنشد حريتها بطرق مختلفة تبدأ من نكران جنسها إلى تجاوز الأعراف والتقاليد".

قد تنطبق هذا الخصائص على بعض الأعمال الروائية لكن لا يمكن تعميمها، وخاصة الأعمال النسوية الأردنية، فيمكن القبول بالقول إن صورة المرأة مع الآخر كانت بشكل ضدي في أغلبها، لكن فيما يخص الفعل الجنسي بوصفه اغتصابا لا متعة، فإن ذلك كان بعيدا عن ساحة الرواية النسوية الأردنية إلى حد ما، ولعل ذلك يعود إلى تقييد الكاتبة بالعادات والتقاليد التي يتصف بها المجتمع الأردني بوصفه مجتمعا بدويا تقليديا، لذلك ابتعدت الروائيات عن الخوض الدقيق في العلاقات الجنسية، سواء كانت العلاقات المحرمة خارج شرعية الزواج أو ضمن المؤسسة الزواجية.

ويمكن القول إن الأعمال الروائية النسائية كانت ضمن معايير تحكم السرد الروائي، لا تستطيع الكاتبة أن تتجاوز تلك المعايير المجتمعية إلا في حدود ضيقة، خاصة في القضايا الأخلاقية التي يرفض المجتمع أن تخوض بها المرأة، فهي من المحرمات، مع الإشارة إلى أن بعض الروائيات استطعن الولوج في تفاصيل تلك القضايا، لكن في العموم وخاصة في بدايات الرواية النسوية الأردنية كانت مقيدة في المعايير الأخلاقية التي رسمتها العادات والتقاليد والقيم في المجتمع.

2.1 المرأة والمجتمع

اهتمت الرواية النسوية العربية بالفكر الاجتماعي الذي كان المكون الأبرز والقاسم المشترك في الرواية النسوية العربية على صعيد المحتوى المنتج فنيا، والذي يبرز حضور الواقع الاجتماعي مستندا إلى منظومة قيم المجتمع ومعاييره وأعرافه

المتوارثة من جيل إلى جيل مادة ومعنى، مُشكِّلاً أنماطا اجتماعية شديدة الحضور، ولا تكاد الرواية الأردنية تبتعد عن هذا الاتجاه، فقد ازدحمت بمعالجة القضايا المجتمعية التي سادت المجتمع، ولعل قضايا المرأة التي لازمتها كانت محطة للرائدات في فن الرواية الأردنية، وقد تباينت تلك القضايا وتنوعت طرحاً ومعالجة في سياقها السردي، ومن القضايا التي لا تكاد تخلو رواية نسوية من طرحها قضية المرأة والمجتمع. إذ شكلت الأعراف والعادات والتقاليد حاجزا لصعود المرأة العربية على كافة المستويات، فكانت عائقاً لتحقيق تطلعاتها وتحقيق أهدافها في أغلب الأحيان، فالمجتمع الأردني كحال المجتمعات العربية لم تأخذ فيه المرأة حقها كما ينبغي في ظل فترة معينة، وظلت حبيسة تلك العادات والتقاليد، حتى في أبسط حقوقها مثل: التعليم، والزواج، والعمل.

وهناك "إشكاليات تحدُّ من حرية المرأة هي مؤسسة العائلة والمؤسسة القانونية ومؤسسة العرف والعادة والمؤسسة الأخلاقية والمؤسسة الحكومية بأجهزتها التنفيذية والتشريعية، ومؤسسة الرأي العام إضافة إلى مجموعة من القيم والمفاهيم وكم هائل من التراث الحضاري بجمع أشكاله حيث يختزن في عمقه مفاهيم الرجولة والأنوثة"[1]، فالمرأة حبيسة تلك المؤسسات التي ترسم لها ملامح الطريق، والخروج عن الطريق المرسوم هو خروج عن المعتقدات المجتمعية يرفضه المجتمع ويحاربه.

يمرُّ المجتمع بتغيرات تظهر على السطح، وتصبح متلازمة له، ومن ضمن ملامحه الظاهرة، لذلك "يأتي البوح الروائي المكبوت فرصة لظهور التعبير عن تلك التغيرات السريعة التي تحدث في المكان وعلاقات الشخوص المتغيرة، والابتعاد الاجتماعي عن قيم النبلاء، وأداء المجتمع الفروسي، ولا تظهر مهمة العمل الروائي هنا توثيقا اجتماعيا بحتا، بل تكون ما يشبه الرثاء على ما فات أو الهجاء للمكان والزمان والشخوص والأدوار، مما يشكل استعادة التوازن للمبدع، وتفريغ الشحنة التأثرية المعبرة عن حزن المبدع بسبب التشوه الذي يشوه محيطه"[2].

---

1) حمارنة، صالح، غالب هلسا والمرأة، المجلة الثقافية، العدد(29)، 1997، ص131

2) الصالح، نضال، سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية، عمان، الأردن، أمانة عمان، 2005، ص49

وقد رصدت الروائية "رفقة دودين" التغير الاجتماعي الذي طرأ على حياة الناس في الأردن من خلال شخصية الحاج سلامة في رواية " أهل الخطوة"، الذي كان يعاني من فقدان زوجه؛ إذ تقول:

"**قال وقد – دبت فيه صحوة إشراقة مفاجئة: نعم لم أترك قرية وكنت أسأل عن امرأة آوي إليها... ولم أجد.... الزمن تغير زمان الرجال يتبرع له الأجاويد بحرمة عندما تموت حرمته من فوق تراب المقبرة... أما اليوم... فالإنسان بلا قيمة يعيش ويموت**"[1].

وعكس هذا الموقف حاجة الرجل للمرأة، وتعاطف الناس مع الرجل الذي فقد زوجه، إذ يتم التبرّع له بزوجة من باب التعاطف والتعويض لتستمر الحياة، وهذا الموقف وإن عكس تعاطف المجتمع، إلا أنه يسلط الضوء على الموقف من المرأة التي لا تستمر الحياة بدونها مع التحفظ على فعل التبرع وحيثياته، من حيث استشارة المرأة وموافقتها أو غير ذلك.

وتبرز في هذا السياق قضية حرية المرأة وحقها في اختيار شريك حياتها، فذلك الحب الذي جمع بين (شادن وكفاح) في رواية (مرافئ الوهم) لليلى الأطرش لم يشفع لشادن أن تختاره زوجاً امتثالاً لعادات رسخت في أذهان الأهل، فقد رفضت العائلة زواج شادن من كفاح، متحججين باختلاف الديانة بينهما، مع استعداد (كفاح) لتغيير ديانته، وترضخ شادن لقرار عائلتها تماماً، وتبدو (شادن) عاجزة عن القفز عن تقاليد العائلة، محكومة بثقافة العيب والحلال والحرام. لذا تتخلى عن حبها فيذهب كل واحد في طريقه. وهنا تظهر صورة المرأة المستسلمة لقرارات العائلة التي استندت إلى الأعراف والعادات والتقاليد، لكن شادن تتحرر من قيود العائلة وتتمرد على تلك العادات التي حرمتها من حبها، فلما تزوجت من رجل آخر واكتشفت خيانته فيما بعد، لم ترضخ للقيود المجتمعية، فطلبت الطلاق وأصرت عليه، حتى في هذه الحالة كان الأهل يستندون لتقاليد المجتمع، فوقفوا ضداً لهذا الخيار، فالطلاق بالنسبة للمرأة عيب

---

1) دودين، رفقة محمد، أهل الخطوة، عمان، الأردن، وزارة الثقافة منشورات مكتبة الأسرة، 2013، ص24.

كبير، ويجعلهم في بؤرة ألسنة الناس من مبدأ العيب، لكن (شادن) تتحول من المرأة المستسلمة إلى متمردة، فتصر على الطلاق وتحصل عليه رغماً عن أهلها، تقول:

" **ثار أبي، وندب حظه ابنة متهورة تطلق رجلاً ناجحاً ... وأقسم أن يقاطعني**"[1].

هذا الموقف الذي يعبر عن سلطوية الأب الذي يتماهى مع الأعراف المتوارثة في المجتمع التي تنظر أحيانا إلى المطلَّقة على أنها شيء معيب، ومن هذا المنطلق كانت المرأة تتحمل فوق طاقتها وتصبر على زوجها كي لا يقال عنها مطلقة، وأحيانا تستكين إلى الاستسلام وتقبل الظلم الواقع عليها خوفاً من ردة فعل الأهل.

وهذا النموذج من النساء اللواتي يخضعن لإرادة الأهل في الزواج كان ماثلا في نماذج كثيرة رسمتها الروائيات الأردنيات في أعمالهن الروائية، فنجد شخصية منى في رواية (امرأة الفصول الخمسة) لسميحة خريس تشكل نموذجا لتلك المرأة المستسلمة لقرار الأهل في الزواج مع أنها تبدي ظاهريا الشعور بالرضى والتعود على حياتها الزوجية، لكنها في لحظة مكاشفة مع شقيقتها ما تلبث أن تبوح بمشاعرها تجاه ذلك، فتقول:

" **استمر زواجي لأني حمارة وضعيفة ... لم أستطع مقاومة الأهل أو الحياة أو الناس**"[2].

وهنا تظهر "منى" أن مشكلة المرأة الأساسية تكمن مع ذاتها، لأن قلائل من النساء يستطعن امتلاك ذواتهن في مواجهة المحيط العائلي والسلطة الأبوية وتقاليد المجتمع. وبالتالي نجد أن النموذجين نموذج المرأة المتمردة والخاضعة يتساويان في شعورهما بالمرارة والحسرة والخيبة والفشل، فكلاهما ظل لامرأة واحدة، يضغط عليها المجتمع الذكوري بثقافته وقيوده وقوالبه.

وتظهر صورة الفتاة المغلوبة على أمرها في غير شخصية عند الروائيات الأردنية، مثل تلك الفتاة التي لا رأي لها في زواجها، فالأب السلطوي يوافق على زواجها من شخص يرى فيه حامي ابنته مستقبلا، فلا شورى ولا انتظار لموافقة الفتاة، وذلك في

---

1) الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، بيروت، لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2005، ص13

2) الأطرش، ليلى، امرأة للفصول الخمسة، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1990، ص128

رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، حيث تجد (نجمة) الفتاة التي ما زالت ترتاد (الكتَّاب) لتحصل على شيء من القراءة والكتابة، يضعها والدها أمام زوج المستقبل رغم حداثة سنها ودون أن تدلي برأيها، والمقطع التالي يوضح ذلك:

" **خرجت البنت بجدائلها المتراقصة فوق صدر ممسوح: هتفت.**

- **بابا**
- **قال: غطي راسك والحقيني،**

ولحقت نجمة بوالدها، ولم تعد إلى الكتاب قال لها: – كتبنا كتابك على أسعد التاجر من معان"[1].

هذا المشهد الذي استند في تفاصيله إلى أعراف مجتمعية تجذرت في نفوس الآباء، فأصبحت كأنها معايير يمنع الانحراف عنها، أو حقاً مكتسباً للأهل في تحديد مصير بناتهم، فالزواج المبكر الذي عانت منه المرأة قديما وما زال في بعض المجتمعات ولَّد كثيرا من الانحرافات والمشكلات، فالفتاة التي ما زالت على مقعد الدراسة تتطلب العلم، لا تعرف من أمور الحياة شيئا، وتجهل الحياة الزوجية، تجد نفسها مقيدة بأفكار الرجل الذي يبحث في جسدها عن المتعة، ونجد في المشهد كلمة (بابا) هذه اللفظة التي تمنحنا صورة معبرة عن براءة تلك الطفلة التي ما زالت عطشى لحنان الأبوة أكثر من عطشها لأحضان الزوج، واللقطة التي تزيد المشهد كآبة (كتبنا كتابك على أسعد التاجر من معان)، فهي لا تعلم بهذا الزواج مسبقا، وتم كتب الكتاب دون علمها، وقد تم انتزاعها من الأسرة رمز الأمن والحماية، فالأب السلطوي هو ولي أمرها وهو من أعطاها لذلك التاجر، لقد رسمت سميحة خريس في هذا المشهد واحدة من القضايا التي أرقت الفتيات، وأثر في النسيج الاجتماعي، وأظهرت ذلك الظلم الذي تعرضت له هذه الفتاة ومثلها كثير.

وقد احتكر المجتمع بعاداته وتقاليده كثيرا من الأشياء التي تخص المرأة، فالأهل هم أصحاب القرار في كل شيء، حتى في الزواج، وقد كان سائداً في المجتمع الزواج بالوساطة؛ أي توسيط امرأة للبحث عن زوجة أو العكس يكون، وقد عرف

---

1) خريس، سميحة، دفاتر الطوفان، عمان، الأردن، دار نارة، 2009، ص26

المجتمع وظيفة (الخطَّابة) وهي امرأة يكون عملها توفيق رأسين في الحلال كما يقولون، فهي التي تختار وهي التي تقنع، فتعرض على الأهل بضاعتها، فإن وافق الأهل فيتم الزواج، وهذا امتهان لرأي المرأة وحقها في الاختيار، ويتعامل المجتمع مع المرأة العزباء كأنها بضاعة للبيع والشراء، تقول رفقة دودين عن هذه المهنة:

"**رغم أن هذه المهنة مندثرة إلا أن ترسانة العادات والتقاليد الصارمة هي التي تدفع بترسيخ مثل هذه الطقوس الرديئة في البحث عن زوجات وأزواج**"[1].

لقد كانت نظرة المجتمع للزواج على أنه ستر للمرأة، فالمهم أن تتزوج المرأة بغض النظر عن رأيها أو موافقتها، فهي حمل ثقيل على كاهل العائلة في نظرهم.

والزواج حق اختياري بكل تفاصيله، فبه تقوم الأسرة وتشكل لبنة تسند المجتمع وتقويه، فلا إجبار للمرأة على الزواج في الشرائع السماوية، لكن العادات في بعض أركانها تجاوزت الشرع واستكانت إلى معتقدات مجتمعية آمنوا بها، فجعلوها عادة لهم، فزواج ابن العم من ابنة عمه أمر يفوق كل الدساتير، فالعرف يسمح لابن العم أن يتزوج ابنة عمه دون مشورة أو طلب موافقة منها، بل يتعدى الأمر ذلك بأن ابن العم، إن كان له أكثر من ابنة عم، فهو مخير فجميعهن في دائرة اختياره، ويمكن أن تحجز أكثر من واحدة لابن عمها، مثل زواجه وخاصة إن كان متعلما ومعروفا، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رواية "مجدور العربان" لرفقة دودين، إذ تورد الروائية على لسان شخصيتها:

" **أنت نادم لأنك لم تتزوج بعد ولم تنشئ أسرة أسوة بخلق الله، وأنا أعلم أنك تعاني من ضغوط عدة في هذا الاتجاه، وإن سلسلة بنات عمك اللواتي ارتهن على حسابك الواحدة تلو الأخرى، قد تجاوز نصف دزينة**"[2].

هنا تضع رفقة دودين إصبعها على جرح المرأة في ذلك الوقت، الذي كانت الفتاة فيه مسلوبة الحرية والإرادة، حتى في زواجها، فلا حق لها في الاختيار، فهي أمام رأي الوالد أو الأخ مكبلة القرار، فهما اللذان يزوجان أو يرفضان من يريدان، وكان

---

1) مصطفى، جمانة، الخطابة: مهنة اندثرت واستبدلت بحرية اختيار الشريك والتعرف به قبل الزواج، جريدة الغد، 2016/3/25.

2) دودين، رفقة محمد، مجدور العربان، الكرك، الأردن، دار رم للنشر، 1994، ص41.

ابن العم أولى بابنة عمه، وهذه عادة اعتادتها العشائر والقبائل، واتخذت قاعدة لا يمكن تجاوزها أو منعها، ابن العم يفرض على ابنة العم، بغض النظر عن رأي الفتاة، وكانت الفتيات يرضخن لهذا الأمر إلا في حالات نادرة، وما يسيء للمرأة في هذا الأمر أن بنات العم يعرضن على ابن عمهن كأنهن بضاعة تباع وتشترى، وقد يرفضهن جميعا، فالمرأة هنا مسلوبة الإرادة لا ذنب لها إلا أنها ابنة عم لهذا الرجل.

وتبدو صورة المرأة الزوجة التي تمثلها آمال في رواية "ليلتان وظل امرأة" لليلى الأطرش، تلك الزوجة التقليدية التي تكون تحت إمرة زوجها، رغم تعليمها وثقافتها إلا أن ذلك لم يحدث تغييرا في شخصيتها التي اكتسبت مكنوناتها من ذلك المجتمع الذي غرس في نفس المرأة أنها ملك لزوجها، ومنفذة لأوامره، فتعطيه كل شيء دون حساب، هذا ما شكل سلوكيات "آمال" تلك الفتاة المحامية التي أحبت زوجها "عادل" فأخذت تمنحه كل عطفها وحنانها، فكانت النتيجة أنها خسرته، فبادلها الحب بالتذمر والابتعاد، تقول:

"**تزوجته وأنا مقتنعة بأني أحبه، وبجنون... ولكنه ضاق برغبتي الجارفة في امتلاكه**"[1]. وتعيد مضمون هذا القول "**أحببت عادل، ولكني خسرته حين أغرقته بكل عاطفتي**"[2].

وقد سلب المجتمع بعاداته وتقاليده – التي كانت معتقداً في بعض جوانبها– المرأة حقها في اختيار مسار تخصصها الذي تميل إليه، فتقف تلك العادات والتقاليد عقبة في طريق اتخاذ القرار نحو ما تحب المرأة، ويظهر ذلك في شخصية (فردوس) من رواية "لا تشبه ذاتها" لليلى الأطرش، حيث منعتها حدود تلك العادات دراسة الطب النفسي، مع أنها كانت تميل إليه وترغب فيه، إذ تقول:

" **كان رفض والدي اختياري دراسة الطب النفسي عنيفاً، وجرحه من اختيار (مهاب)، وعالم لدراستهما ما زال طريا**"[3].

---

1) الأطرش، ليلى، ليلتان وظل امرأة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998، ص71

2) الأطرش، ليلى، ليلتان وظل امرأة، ص113

3) الأطرش، ليلى، لا تشبه ذاتها، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2018، ص14

فالوالد يستند في قراراته إلى الاعتقادات الراسخة في ذاته والنابعة من ذلك المجتمع الذي اتخذ العادات والتقاليد مانعاً لتحقيق طموحات تلك الفتاة. قال لها أبوها:

" **هل تعتقدين أن أحدا هناك سيقبل بعملك حين نعود؟ طبيبة نفسية في بلاد لا تفرق بين المرض النفسي والجنون! صحيح أن الشعب كله هناك يحتاج العلاج، لكنهم سيذهبون للمشعوذين لا للأطباء**"[1].

يظهر تأثر الوالد بمجتمعه الذي نشأ فيه، حتى وهو يعيش في لندن، فما زالت المعتقدات المجتمعية راسخة في فكر الوالد، فهو يحسب حسابا للعودة إلى مجتمعه الأصل، ونلاحظ أن الأب مقتنع بقرار ابنته، ولكنه يراعي العادات والتقاليد التي تربى عليها، فهو يعرف ذلك المجتمع وهو من تربى فيه، فنجد استسلام قناعاته الشخصية أمام النظرة المجتمعية لمهنة الطبيبة النفسية.

وإن كان اختيار التخصص الذي ترغب فيه المرأة من الأبواب التي ضيقت على المرأة من المجتمع في حقبة ما، فإن ذلك يمنعها كما حدث مع "فردوس" من حق اختيار ما تريد، ولم يقف الأمر عند تحديد نوع الدراسة، بل التعليم بعموميته للمرأة كان محط استهجان في بعض مراحله، فالصعوبات والمعيقات كانت حائلاً في كثير من الأحيان في استكمال الشاب لتعليمه، مع وجود بعض الأعداد التي تغلبت على مصاعبها ومعيقاتها، أما المرأة، فلم يكن تعليمها يجاري تعليم الذكور، فلم يكن هناك اهتماما بتعليم المرأة كما هو حال الرجل، فمحافظة الكرك بمدينتها وكل قراها لم يكن فيها إلا مدرسة ثانوية واحدة وهي للذكور، وقد تكون بعض المدارس التي كانت تعلم الإناث، ولكنها مدارس ابتدائية، فالفتاة التي تنتمي لعائلة ميسورة أو تشجع تلك العائلة العلم، فإنها تذهب لدراسة الصفوف الابتدائية الأولى، ولكن في الأغلب كان التعليم محصوراً في الذكور، ومما يظهر ذلك الجهل الذي كان علامة ظاهرة في تلك الحقبة، وطلب المرأة للعلم والتعليم ما تبرزه الصورة السردية في "أهل الخطوة"، والمشهد التالي يوضح ذلك:

---

1) الأطرش، لا تشبه ذاتها، ص14

"**أما الجدة فكانت امرأة ترفع الشعارات، وكان شعارها: يا ريتني غابة والناس حطابة،....جدتي قضت من عمرها أربعين عاما تصلي بالفاتحة وشيئا من طلع البدر علينا، إلى أن علمناها الصمدية، من عشقها للقراءة والكتابة تطلب منا أن نضع أصبعها على الكلمات فيما هي تردد وراءنا ....**"[1].

لقد كان هذا حال النسوة اللواتي كن يجهلن القراءة والكتابة، وقد عمَّ الجهل عند أغلب كبار السن، حتى في الأمور الدينية التي تخص الصلاة، فهذه الجدة التي لم تكن تميّز بين أنشودة طلع البدر علينا والقرآن الكريم، أو أصول الصلاة هي نموذج يعبر عن حال الكثير من النساء، ولكنهن بفطرتهن متدينات، لذا وجدنا الجدة تبحث بفطرتها عن القراءة والكتابة، وقد يكون حبهم للعلم وللقرآن سببا وراء ذلك البحث عن تعليم القراءة والكتابة.

وتعرض سميحة خريس في روايتها "خشخاش" العقبات التي تواجه المرأة نتيجة استبداد قوانين النظام الوجودي السائد في مجتمع الذكورة، وتغلب إيقاع الأسرة الأبوية بمستلزماته اليومية على إرادة المرأة الزوجة والأم معا.

ومن أمثلة ذلك ما ورد على لسان بطلة رواية "خشخاش"، حيث قالت:

"**نسيتها، ومن هي بمثل حالي حري بها أن تنسى، لدي ما يكفي لأتذكره، يتحول عقلي إلى دفتر دقيق بصورة غريبة، وهو يدون بجلد المهام التي سيلهث جسدي وراءها في يوم قصير. حليب الصباح، والخبز الذي ما تبقى إلا كسرة منه، إغلاق شفاطة الحمام الكهربائية، إعداد طبق البازيلاء... جمع قطع الغسيل المنسية على الحبل منذ أمس... كي مراييل المدرسة وقمصان الزوج... مسح بلاط المطبخ المتسخ، غسل شعري المتسخ قبل وصول النقاد الصغار ووالدهم**"[2].

ويظهر سوء المعاملة بين الإخوان والتمييز بينهم، ووضع المرأة الاجتماعي والثقافي ومعاناتها من مجموعة الأعراف والقيم، إذ تعاني المرأة من الظلم الاجتماعي فـ (منى) في "رواية ليلتان وظل امرأة" تعاني قمعاً من الأهل بعد علمهم بحبها

---

1) دودين، أهل الخطوة، ص15.

2) خريس، سميحة، خشخاش، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000، ص492

لـ(هشام)، وتقع (آمال) تحت وطأة المظهر الاجتماعي الذي ستعاني منه في حال انفصلت عن زوجها، لذا تريد الابقاء على الأسرة من أجل ابنها وتهمش رغباتها مع علمها بزواج زوجها من أخرى تقول عن ذلك:

"**بعد الزواج أهملت عملي في مكتب الأستاذ كسبا لرضاه، ومن أجله أصبحت زوجة وربة بيت يعود إليها**"[1].

هذا النموذج للمرأة التي سلبت حريتها ورغباتها، فكانت تهمش في كل تفاصيل حياتها، ولا يؤخذ برأيها حتى وإن كان الأمر يخصها، هذا النموذج كما يقول عبدالرزاق رشيد الناصري: "إن نموذج هذه المرأة هو صنف شائع حد الابتذال في حياة المجتمع العربي وخاصة في صفوف الطبقة المتوسطة إذ تعيش المرأة وتموت كبهيمة لا تعرف شيئاً ولا تطالب بشيء إنها نتاج عهود من التخلف والبؤس والاضطهاد وهي صورة الإدانة والفضح التي تقدمها الرواية بقوة تجسيد ونفاذ بصيرة"[2].

3.1 المرأة وعلاقتها بالرجل

ألغت المرأة في كتاباتها عن نفسها رمزيتها وجسديتها ووصاية الآخر عليها، فأنجزت بذلك شخصية نسوية تحاول أن تكون حرة قوية، مقابل شخصية ذكورية مليئة بالسلبيات والتناقضات، لذلك يجد المتأمل لشخصيات الذكور في الرواية النسوية مجموعة من الصور، أبرزها كما يقول حسين مناصرة: "الأب القاسي، والأخ المتعنتر، والزوج غير المتفهم، والمحرم المسكون بالمراقبة، والآخر ابن البيئة غير المريح، والأجنبي المعجب، والحبيب الحامل لقيم مجتمعه السلبية، والشاذ، والرقيب السلطوي، فهذه الصور وغيرها تشكل لوحة قاتمة للذكورة في واقع المرأة الاجتماعي وفي متخيلها الإبداعي"[3].

وأكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية الزوج المستهلك، وبالتالي تفرض هاتان الملكيتان عليها القيم الذكورية المضطهِدة لها،

---

1) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص41

2) الصالح، نضال، سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية، ص93

3) مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص46

وأيضا القيم الحريمية المعجونة بالتعايش مع الواقع الذكوري السلبي، ومن الضروري، حتى تستقر حياتها، أن تتقبل هذا الوضع فتتعايش معه[1].

و"بقيت المرأة في المجتمع العربي بعيدة عن التحولات البنيوية التي حدث خلال القرن العشرين؛ لأنها كانت محكومة بعلاقات اجتماعية متخلفة وأنظمة أبوية مستبدة، وأعراف وتقاليد اجتماعية راسخة، مما جعل المرأة تعاني أوضاعا اجتماعية واقتصادية متخلفة، أتاحت للرجل أن يتعامل معها ضمن هذا الوضع التاريخي الاجتماعي الأبوي المتسلط، فقد فرضت طبيعة المجتمع الأبوي بتناقضاته ومفاهيمه الصارمة، وأساليبه القاسية التي يعتمدها، لفرض هيمنته، تجاه أفراده عامة، وتجاه الأنثى خاصة كونها المستهدفة الأولى، بل ومحور النزاع، ونتيجة للطبيعة النفسية للأنثى، التي تقودها إلى التعلق بصورة أب مثال"[2].

وقد ظهر الرجل على مساحات واسعة عند الروائيات الأردنيات، وقد ظهرت تلك الصورة من خلال إبراز صورة المرأة التي تتعرض للاضطهاد والحرمان، ففي رواية " امرأة الفصول الخمسة" لليلى الأطرش تتباين صورة المرأة من خلال نادية الفقيه، التي تمثل المرأة في حالات الخضوع والتمرد. وفيها تحاول الروائية تقديم الواقع الخارجي والداخلي لبطلتها، فتغوص في الوجدان النفسي للشخصية، عبر رصد الواقع. فنادية الفقيه تُعد شخصية نامية، فتمثل "نادية" في بداية زواجها دور المرأة التقليدي، المرأة الخاضعة التي تؤثر رغبات زوجها على رغباتها وقناعاتها، تقول (نادية) في رواية "امرأة الفصول الخمسة" لليلى الأطرش:

" **الكتاب في يدي يزعجه كان يصر على سحبه من يدي ... ثم بدأت ألقيه حين يدخل، أردت أن أكون زوجته ... فأنا من سلالة تلك الأعرابية التي تناقلت النساء وصيتها**"[3].

يظهر هنا الرجل الزوج بصورته التي اعتادتها الرواية النسوية، فهو يبحث في قرارة نفسه عن السلطة الذكورية التي تتحكم بالزوجة، فيحاول حرمانها من أبسط

---

1) مناصرة، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، ص46-47

2) عبيد، تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص19-20

3) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص42

حقوقها، فقراءة الزوجة لكتاب تعد عنده تجاوزاً لذكوريته التي تلح عليه في استعباد المرأة، وأن الاطلاع على الكتب يبعدها عن خدمته، فهي ملك له بجسدها ووقتها وفكرها، والملاحظ أنها استكانت لرغباته، وسايرت فكره الذكوري، لتكون زوجته فقط.

تشعر (نادية) بالفراغ والخواء في حياتها، رغم عيشتها المترفة. وهنا تحاول الكاتبة رصد معاناة المرأة النفسية وصراعها للتخلص من دور الأنثى الذي فرض عليها "**يؤلمها أن تحس أنه لا يرى فيها إلا امرأته**"[1].

فنجد هنا أن نظرة الرجل للمرأة وطريقة تعامله مع وجودها كانت سببا في انفصال "نادية" عن زوجها، هذه النظرة الذكورية للمرأة تكاد أن تكون ملتصقة بالرجل في أغلب الأعمال الروائية، فهناك بعض النماذج من الرجال الشرقيين يميلون بطبيعتهم إلى السيطرة والتحكم، ويحصرون نظرتهم إلى أزواجهم كجسد أنثوي يمتلكونه، ليلبوا رغباتهم وشهواتهم، ولكن في حالات تضيق المرأة بهذه النظرة وبهذا التملك، فتنتصر لإنسانيتها على حساب قناعتها المجتمعية التي تربت عليها، فهي لم تخلق لتكون جسداً يملكه رجل، لذا وجدنا "نادية" تخرج من قالب الأنثى وتتمرد على الدور الذي رسمه لها زوجها، دور الزوجة الجميلة، والأم التي تحافظ على نسله، والمرأة التي تستجيب لرغباته، فتمثل نادية دور المرأة المتمردة التي تحقق ذاتها بالعمل، فتصبح سيدة أعمال ناجحة بعيداً عن عمل زوجها.

وفي رواية " ليلتان وظل امرأة" لليلى الأطرش تظهر شخصية (آمال) في معترك التصادم مع الرجل، وتكتشف زيف العالم الذكوري من حولها، ظهر ذلك حين حاول زوج شقيقتها الاعتداء عليها، تقول "نادية":

" **كيف سمح لنفسه أن يتجرأ على كرامتي ... أهي تلك الذكورية التي تدفع بالذكر لأن يتجرأ على الأنثى حتى لو فاقته في إنسانيتها** "([2]).

هنا يظهر أن النظرة للمرأة كجسد ومتعة لم يكن حصراً على الزوج، فهناك رجال قد يحيطون بالمرأة تنحصر نظرتهم لها على أنها موضوع متعة، فمحاولة

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص20

2) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص79

الاعتداء على (آمال) من المقربين لها، وهو هنا زوج شقيقتها، إذ يظهر المشهد انعدام الإنسانية في تلك النظرة الدونية للمرأة، فتكتم (آمال) هذه الحادثة وتطويها في خبايا نفسها، ففي مجتمع يحمل المرأة مسؤولية الخطأ، ويغفر للرجل خيانته، تُؤثر المرأة دائماً التكتم ولا تجرؤ على البوح بخيانة الرجل.

وتحمل (آمال) في داخلها نموذج المرأة التقليدي فتتفانى في حب زوجها وخدمته تقول:

" **من أجله أصبحت زوجة وربة بيت يعود إليها** "[1].

هي كقطعة أثاث ترقد في زوايا البيت، تنتظر عودته، فالرجل يخرج ويعمل، ويذهب للترفيه عن نفسه، ففي معتقده الذكوري أنه صاحب السلطة، فيركن زوجته إلى حين، عندما يرغب بها أو يشتاق لجسدها، هذا هو الحب عنده جسد وامرأة تجلس في بيتها تنتظره، لكنها بعد حين تكتشف أن منطقه في الحب يختلف عن منطقها، إذ تقول:

" **كان يريد أماً لأبنائه، وكنت أريد أن أكون أنا وأماً، وأحببت أن أكون أنا وزوجة فأرادني امرأته فقط** "[2].

وتبرز الشخصية هنا نظرة الرجل إلى المرأة فهو يلغي ذاتها ووجودها كإنسانة تملك من المشاعر والأحاسيس ما يستقر في نفسها، ونلاحظ أن (آمال) قد قرنت بين شخصيتين (أنا، وأمًّا) و(أنا، وزوجة)، وهذا يظهر تفكير المرأة وحقها في الحياة، فأمومتها لا تلغي ذاتها، وكونها زوجة لا يعني ابتذالها، لذا تشعر (آمال) بحيرة وأزمة إزاء خلط الأدوار التي وضعت فيها، فقد تعلمت وعملت لتحمي نفسها من الاستغلال والاستلاب، ومع ذلك فالمتوقع منها هو عكس ما حققته تماماً، يتوقع منها التبعية لزوجها وطاعته والرضوخ لرغباته.

والمرأة تغضب وتتوتر وتتألم عندما ينظر إليها زوجها كجسد أو مجرد متعة لرجلها الذي يقضي وطره منها، تريد ذاتها أن تكون بمنزلة، أو يُنْظر إليها كإنسان

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص86

2) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص87

كامل ومستقل، له مشاعر ورغبات وطموحات، وهنا أخذت بداية الشعور بالاغتراب تتشكل لدى (نادية)، في الاغتراب عن زوجها، فنجد (نادية) في رواية امرأة الفصول الخمسة تتمرد على زوجها (إحسان) من خلال رفضها أن ترتدي الملابس التي يريدها، والحوار التالي بينهما يوضح ذلك:

" – **أنا لا أحب اللون الوردي. ولا أريدك أن تلبسيه .**

– **ولكنه لوني المفضل؟.**

– **وأنا لا أطيقه.**

– **أو ليس ما تلبسينه من أجلي؟**"[1].

بهذا الحوار يتعمّق الخلاف، بين الرجل والمرأة، هو ينظر إليها كسلعة امتلكها، ويستطيع، ومن حقه أن يستمتع بها كيفما شاء، فهي ليست أكثر من متعة بالنسبة له، وعليها أن تقوم بواجبها اتجاهه.

وقد ظهرت صورة المرأة في أكثر من عمل روائي هدفا لشهوات الذكور، فهي لا تمثل لأبناء المجتمع إلا جسدا تتراكم عليه شهواتهم، وهذا ما مثلته شخصية (نارة) في رواية سميحة خريس "نارة"، التي تخبر عنه بلسانها قائلة:

"**إذا قدر منظف الزجاج المراهق أني ساهية لوهلة، يحتك بي كتفا بكتف، متعمدا الارتطام بنهدي الصلب.... تبدو ملامسة سريعة غير مقصودة**"[2].

وعندما تنجح (نارة) في دراستها، وتأخذ شهادتها الجامعية، تبقى تحت إمرة الرجال فهي، كما يخبر السارد:

" **لا تفهم، ولن تفهم كالرجال**"[3].

ولا تأخذ دوراً أبعد ممّا رسموه لها، وحين تحاول التمرد على هذا الدور تنعت بالمتمردة أو المجنونة ويسلب منها عملها، تقول معبرة عن ذلك:

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص114

2) خريس، سميحة، نارة، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2005، ص351

3) خريس، سميحة، نارة، ص379

" لم تكتف صاحبة الجلالة "الصحافة" بإلقاء أوراقي في سلة المهملات، جرى قتلي ببطء، لم يعد اسمي يظهر في الصحيفة، لم أعد أكلف بتغطية أي خبر كان"[1].

تظهر المرأة من خلال النص الروائي السابق هدفاً لحرب الرجل، فهي محاربة ومضطهدة في البيت والعمل، فالرجل الذكوري يحاصرها حتى في إبداعها، فنظرة الرجل هنا للمرأة على أنها قاصرة الفهم، فيصعب عليها أن تجاري الرجال.

وقد رسمت بطلة رواية (نارة) صوراً سلبية للرجل على المستويين الخارجي والداخلي، فنجدها تصف رائحة سائق السرفيس بقولها:

"**أشم عرق السائق، يصعب التقدير إذا ما كان شح المياه، أو إهمال زوج كارهة، أو شقاء الدنيا... وراء موجات العرق المهلكة التي يبخها جسده**"[2]. إذ يظهر هذا المشهد المكنونات النفسية التي تختلج نفس (نارة) اتجاه الرجل.

وتطرح رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش قضايا نسوية مهمة تدل على ثقافة الكاتبة واطلاعها على الشريعة والقوانين التي تؤثر في حياة المرأة، ومن خلال الحوار بين (جواد) و(سلاف) يظهر كيف تفسَر الشريعة من أجل الحفاظ على امتيازات الرجل. وفي إجابة سلاف الصارمة تعبير عن موقف نسوي من المحلل، والتحذير من الاستهتار بالمرأة. تقول "سلاف" لجواد:

"**يكفيك إساءة وإهانة لي... هل أنا متاع؟ أم امرأة من الشارع تمارس الجنس بهدف أن أصلح جنونك؟ هل تعتقد أنني ورقة "شيك" تجيره له ثم يعيده لك من جديد! لا أريد حباً يمرغ كرامتي وإحساسي... إنني أفضل كرامتي عليك، وإذا ما أردت أن أنام مع أحدهم فسيكون بزواج أختاره أنا وبإرادتي وحدها**"[3].

ونجد (زبيدة) بطلة رواية امرأة خارج الحصار لـ(هيفاء أبو غزالة) تعرض من خلال حديث زوجها نظرة الرجل لقيمة ما تفعله المرأة، فزوجها (سلامة) الذي يستهزئ بما تمتلكه من موهبة فنية في الرسم، حيث يقول: "

---

1) خريس، سميحة، نارة، ص405

2) خريس، نارة، ص351

3) الأطرش، مرافئ الوهم، ص92-93.

- **إذن، ما الذي تسعين إليه؟**
- **أريدك أن تعترف بي كفنانة.**
- **أنت تجرين وراء رسم الأشياء السخيفة: وجوه، خطوط، وأعضاء مبتورة، أليست هذه هلوسات؟**
- **هذا أسلوبي في تقصي الحقيقة.**
- **هل تعتقدين أنك وصلت إلى مرتبة بيكاسو؟"**[1]

يضع هذا المشهد الحواري الذي أظهرته (زبيدة) البطلة المتلقي على واقع تلك النظرة التي كان الرجل ينظرها إلى منجزات المرأة، فرغم القيمة الفنية لأعمالها، ورغم أنها تملك موهبة فنية في الرسم، إلا أن زوجها يجد أعمالها سخيفة، ولم يكن يعترف بها كفنانة، هكذا هي صورة منجزات المرأة في بعض المجتمعات الشرقية، فحتى وإن كانت على درجة عالية من الموهبة، فهي تفتقد للتشجيع والتحفيز، فنجدها في غالب الأوقات تتعرض للازدراء والإنقاص من منجزاتها، لذلك وجدنها فقط تريد أن يعترف بها زوجها أنها فنانة، هذا أقصى مطلبها، إلا أن الحوار يضعنا على قمة استهزاء الزوج بموهبة زوجه، عندما يضعها في مقابل (بيكاسو) ذلك الرسم العالمي المشهور، هذه المقابلة تعبير عما كان يسكن الزوج(سلامة) من نظرة سلبية لأعمال زوجه(زبيدة)، وقد تكون نظرة الزوج نابعة من طبيعة عمله (تاجر)، فالتاجر ينظر إلى الأشياء بمادياتها، فإن ما يهمه ثنائية الربح والخسارة، ولا تعنيه الأمور المعنوية التي تستشعرها الذائقة، فالرسم يحتاج لشفافية المشاعر والأحاسيس.

وتأخذ الرواية الواقعية على عاتقها تصوير المجتمع الإنساني، والتدقيق بكل ما يحيط به، فتعدد الزوجات من أهم القضايا النسوية التي تصورها سميحة خريس في روايتها "شجرة الفهود"، هذه الرواية التي تظهر سجلا شاملا للعادات والتقاليد في منطقة شمال الأردن، لذلك فهي تتحدث بلغة الرجال كأنها منهم، وتتحدث بلغة

---

1) أبو غزالة، رجاء، امرأة خارج الحصار، عمان، الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، 1995، ص15

الضرائر وكأنها منهن، على امتداد الرواية"[1]، ونجد نماذج الضرائر في هذه الرواية تمثل بما قام به (فهد رشيد) الذي تزوج أربع نساء، بأسباب مختلفة، فكانت "غزالة" أولى زوجاته وأكثرهن قربا منه، فهي تتمتع بميزات يحبها الرجل الشرقي (إخصاب، وأنوثة، وذوبان)، فقد حققت أهم ما يريده، والزوجة الثانية هي (تمام الشقران) وهي الجامدة والأرملة لزوج سابق ولها أولاد من زوجها السابق وتزوجت من فهد وقبلت الدخول لبيته بوصفها ضرة من باب كبح ألسنة الناس عنها بعد فقدانها لزوجها الأول، أما الزوجة الثالثة فهي (ذهب) التي تزوجها طمعا في ميراثها وممتلكاتها بعد وفاة والدها. أما زوجته الرابعة فهي (نوار) صغيرة السن.

فالمجتمع الأردني يزخر بمثل هذه النماذج عن المرأة التي لا يوجد أمامها سوى القبول والعيش تحت هذه الظروف في فترة زمنية سابقة، ولكن رغبة فهد الرشيد وحبه للأنثى جعلت منه رجلا لا يقنع، فهو بكل مرة يقدم على الزواج متذرعا بأسباب يخلقها، ويرضي بذلك رغبته الجنسية، لذلك كان يميل لـ(غزالة) التي تحقق له مطلبه، مما يشعر غزالة بأنها المرأة الوحيدة بعين فهد، فهو دائما مهتم بأمرها ويصحبها معه. ففي المشهد الذي يجمع (نوار) بفهد صباحية زواجهما يظهر علاقة الرجل بالمرأة من خلال تزاحم الزوجات على استرضاء زوجهن، والمشهد التالي يوضح ذلك، إذ يقول (فهد) لعروسه ساعة استيقاظه صباح زفافه، وقد أحضرت (غزالة) لهما طعام الفطور:"

- **صباح الخير... يجعله زواج الهنا... قومي يا نوار فطورك جاهز.**

انكمشت نوار في سريرها وفهد كان في الطرف الآخر من السرير نظر متفحصاً ثم ابتسم وقال:

- **والله ما في زيك مره...**

ضحكت غزالة بخلاعة وردت: – ما بتعرف خيري تاتجرب غيري...

صفق فهد كفيه وهز رأسه وضحك.

---

1) عبيدات، أروى عبدالله، الرواية النسوية الأردنية بين الالتزام والسرد من سنة 1973 – 2002، عمان، الأردن، أمانة عمان الكبرى، 2008، ص225

- **ولك مش هيك قصدي.. الله يخزي بلايشك..قصدي الفطور المحرز.. قومي.. قومي يا نوار سم بسم الله... اقعدي يا غزالة معنا... اقعدي.**

في الخارج كانت الدهشة كبيرة.. دمدمت ذهب

- **هذي المذبذبة اخت عايش شو اللي بتساويه؟؟**

ابتسمت تمام ساخرة: –وشو بيها ما هي متعودة ترقص كل ما تجوز زوجها وحده..."[1].

يظهر من خلال هذا المشهد تلك العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة، فالزوجات الأربعة راضيات بهذا الجمع، ومنغمسات في تنافس الضرائر، المهم عندهن من ترضي الزوج، والملاحظ أن الزوجات يعشن تحت سقف واحد، وكأنهن أجساد مبتغاها إرضاء السيد، وهنا يظهر أيضا استغلال الرجل للرخصة التي منحها إياه رب العزة بالتعدد، تلك الرخصة المسببة، لكنه يختلق أسباباً لنفسه وللآخرين ولكن سببه الداخلي هو البحث عن المتعة.

ومن جانب آخر، فإن (نادية الفقيه) في رواية "امرأة الفصول الخمسة" لليلى الأطرش تمثل صورة نموذجية لتلك المرأة التي تنتظر فرصة الزواج المناسب، كحال كثير من فتيات المجتمع العربي، فهي تحب "جلال"، وتقبل الزواج من "إحسان" الذي استغل الفرصة، إذ تقول:

"**هل اعتدت وجود إحسان في حياتي؟! أم أني أحبه؟ ولم أكن استطيع انتظار جلال وحين بدأ يحتل ليلي وخيالي إذ به يبتعد ويختفي حين يلمحني كنت فتاة تريد الزواج تماما كما تريد الحب، وإحسان هو الذي استعد ليمنحني الاثنين، فقبلت**"[2].

أما الرجل الأخ، فإن علاقته مع المرأة الأخت ذات محورين، فتعامله معها في طفولتها يختلف عن معاملته لها عندما تكبر، وكأن الجانب الذكوري الشرقي يبدأ بتغيير نظرته إلى الأخت، فتظهر علامات كراهيته وحقده على الأنثى، فيعدها بعضهم

---

1) خريس، سميحة، شجرة الفهود – تقاسيم الحياة، عمان، الأردن، دار الكرمل، 1995، ص17

2) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص51

عاراً عليه وعائلته، ويظهر ذلك من خلال تعامل شقيق سلمى معها في رواية "اسمي سلمى" لفادية الفقير، إذ تقول سلمى:

"**حين كنت صغيرة، كان يشتري لي حلويات راحة الحلقوم، ولكن بعد بضع سنوات، بدأ يشد شعري بأصابعه البنية الرقيقة**"[1].

وفي هذا المجتمع البدوي الأبوي، يتمتع الأولاد بالسلطة على أخواتهم، ولا يعاقبون أو يردعون أبدا عندما يسيئون معاملتهن أو يسخرون من أخواتهم، وتشكو سلمى من ذلك بقولها:

" **كانت أمي تراقبه والغمّ يعتصر قلبها. وقفت على قدمي**"([2]).

لقد أساء الأخ أمام عيني الأم التي رأت فعل ابنها ضد شقيقته (سلمى) ولم تفعل له شيئا غير التحسر، وهذا يدل على الانحياز للذكور مقابل الأنثى لتبقى ضعيفة مسلوبة الإرادة، وكل شيء من حق الابن الذكر.

1) الفقير، فاديا، اسمي سلمى، بيروت، لبنان، دار الساقي، 1999، ص95

2) الفقير، فاديا، اسمي سلمى، ص95

الفصل الثاني
نماذج نسائية في رواية المرأة

1.2 المرأة التقليدية والمستسلمة

عانت المرأة العربية من تغييب إنسانيتها في البيت والحياة، تحت حجر تقاليد مجحفة، كرست خلال عهود الانحطاط الوضعية المختلة لواقعها في البيت والمجتمع. ورغم ما حققته راهنا من بعض الحقوق، نتيجة نضالها وفرض جدارتها في المنزل والعمل والفكر والإبداع، قدمت من أجلها كثيرا من التضحيات الجسيمة؛ فإنها ما فتئت بعد تئن تحت وطأة ترسانة من القوانين الظالمة، والممارسات الذكورية الشرقية المتسلطة، إذ ما زال أمامها زمن مديد من الكفاح والنضال والاحتجاج للخروج من واقعها المأزوم.

إن الصورة التقليدية للمرأة في المجتمع العربي تمثل ابنة المجتمع الأبوي، تلك الخاضعة لعاداته وتقاليده، فهي كما جاء في الروايات موضوع الدراسة تؤمن بدونية المرأة وتفوق الرجل، وتعد الرجل محور حياتها بوصفه الملجأ والمعيل الوحيد لها، "يشير المصطلح الأبوي إلى علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب إلى المعايير الداخلية للأنوثة التي تعيش بها وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية[1].

وتظهر شخصية (نادية الفقيه) في رواية "امرأة الفصول الخمسة " لتمثل صورة المرأة التي ظهرت في حالتين متناقضتين(الخضوع والتمرد)، ولعل الكاتبة في رسم معالم شخصية (نادية الفقيه) أرادت أن تسلط الضوء على الواقع الحقيقي للمرأة في المجتمع الذكوري، فظهرت الشخصية بصورة المرأة الخاضعة لتقاليد المجتمع، والتي

---

1) جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2002، ص22

تتعرض للظلم والخنوع، ولكن شخصية نادية الفقيه شخصية متنامية، حيث تتعرض لتحولات في مسيرة حياتها، فنجدها تخرج من قوقعة الخضوع إلى فضاءات التمرد.

نجد "نادية الفقيه" تفقد استقلاليتها من اللحظة الأولى، فالراوي يذكرها فيما يذكره من أفكار تتداعى في ذهن "إحسان الناطور" الذي يستعيد في خياله ذكريات اللقاء الأولى، والمطر، وأمنيته القديمة بأن يمتلك (نادية)، ويستحوذ عليها كأي شيء من ممتلكاته الخاصة، التي لا يشاركه فيها أحد. وهنا إشارة إلى ما يعانيه هذا الرجل من حب التملك، وعمله تاجرا كان له الأثر الأكبر في ذلك، إضافة إلى هذا يشير إلى النظرة الدونية من الرجل إلى المرأة، فهو لا ينظر أنها تشكل طرفا آخر يمثل اكتمال الصورة الزوجية، وأن المرأة شريكة للرجل في تأسيس الأسرة، وأنها تملك مثله مشاعر وأحاسيس، وغرائز تحتاج إشباعها، ومع ذلك فأمنية التملك عند (إحسان) قد تحققت، يساعده في ذلك أن نادية نفسها تتحول إلى قطعة من الصلصال المرن يشكلها كيف يريد:

"**بارعة حين تتحدث.. وبدأت تبرع في أحاديث الموضة. والفساتين. لم تعد تلح عليّ كثيرا لإحضار الكتب. وغمره الرضا عن هواياتها الجديدة**"[1].

وفي بيان تفاصيل هذه الشخصية لنادية الفقيه نجد إحسان وهو يحدث نفسه[2] يؤكد نجاحه الفائق في ترويض (نادية)، إذ يقول (إحسان):

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص8

2) حديث النفس هو (المونولوج) وفيه يتحول فيه الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية، إذ يوظف للتعبير عما يحس به وعما يراد قوله إزاء مواقف معينة كما أن هذا النمط من الحوار يعطي فورية القصة، ويعمل على تكثيف الأحداث والزمان فضلا عن كونه صامتا ومكتوما في ذهن الشخصية. انظر: السعدون، نبهان حسون، الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، دراسات موصلية، العدد(26)، آب، 2009، ص46

"ولكنها تطيعك في كل شيء، حتى قراءة الكتب تركتها من أجلك، كانت تصرخ وتغضب حين تنتزع منها الكتاب، ولكنك استطعت أن تشغلها، وتنسيها تلك العادة، فاستسلمت لك، ولم تعد تقرأ إلا قليلا..."[1].

وفي حديث آخر تظهر فيه تفاصيل شخصيتها، فهي مستسلمة لزوجها (إحسان)، واستجابتها الكاملة لرغباته، وتوجيهاته، دون أي تحفظ، أو تردد، إذ تقول:

"لماذا يصر على كل شيء؟ الكتاب في يدي يزعجه، كان يصرّ على سحبه من يدي منذ أيام زواجنا الأولى. ثم بدأت ألقيه بنفسي حين يدخل، أردت أن أكون زوجته، فإذا أنا من سلالة تلك الأعرابية التي تناقلت أجيال النساء وصيتها: ولا تعصي له أمرا، ولا تفشي له سرا، ولا يشتم فيك إلا أطيب ريح، أردت أن أكون المرأة الشاطرة التي تحتوي الزوج بحبها، وحنانها... نزع الكتاب من يدي.. وأحضر تفاهات المجلات.. وسألني عنها فأجبته.. زرعني بين أصحابه من العائلات الوافدة إلى برقيس، لا هم لها إلا الحلم بالثروة، فبدأ الخواء يلفني، بدأت أحس به يخنقني"[2].

ومع أننا نلمح ثورة في حديث نادية، فهي في قرارة نفسها ترفض واقعها، وترى أنه لا يتوافق مع رغباتها وتطلعاتها، لكن تلك الثورة تبقى حبيسة نفسها وذاتها، فهي ثورة الأمنيات، وثورة تقف على حدود الذات، فلا تخرج عن كونها أحاديث النفس للنفس، فهي لم تتخذ موقفا حاسما من واقعها، فبقيت تراوح بين أماني النفس التي تشكل صراعا داخليا لها، لا تظهره لأحد، فقط هي تعيد حديثه على نفسها، وبين واقع قبلت فيه وسايرته. حتى إن قبولها الزواج من "إحسان" كان إعلان منها للتخلي عن حبها القديم، فكان يسيطر عليها تفكير المرأة التقليدي، الذي يهدف لزواج الفتاة، فقط من أجل الزواج، وحول ذلك تقول:

"كنت فتاة تريد الزواج تماما كما تريد الحب، وإحسان هو الذي استعد لمنحي الاثنين، فقبلت"[3].

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص38

2) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص42

3) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص51

كأي فتاة تحمل المكنونات الإنسانية فهي تحتاج للحب الذي هو حلم كل فتاة، ويتوازى ذلك مع رغبتها في الزواج الذي يشكل إشباعا لغريزة الجنس، والذي تتشكل من خلاله مؤسسة الأسرة، فهي لا تفضل الحب على الزواج بأن تعيش حالة من الحب الذي يشبع جانبا من جوانب الأنثى الروحي، وتتناسى الجانب الآخر الذي يشبع غرائز الجسد، لذلك قررت أن تترك الحب الذي أحبته وعاشت تفاصيله، وتوافق على الزواج التقليدي، على أمل أن يمنحها الزوج حبا آخر، وفي ذات الوقت تحقق الرغبة الأنثوية التقليدية في الزواج.

وبذلك تكون (نادية الفقيه) نموذجا يحاكي واقع المرأة المستسلمة لأن تكون الزوجة والأم، التي تهتم بشؤون بيتها وأولادها، وتبقى على قائمة انتظار عودة الزوج إلى البيت، إذ تقول:

"**عاد إحسان مع الفجر، وكنت قد أصلحت زينتي ثلاث مرات.. وضمَّخت نفسي بالعطر، حتى بان التناقص في قارورته، وإن ظل بالنسبة لي لا عبق فيه، حركت الأشياء من حولي، وأعدت ترتيبها مرارا، ماذا أريد منه؟ هل أحبه؟ أم أنني أنثى خدشها إسقاطه لها ذات يوم فأرادت أن تبرهن له أن الحياة دونه تسير، وبلا نقص**"[1].

تضعنا الكاتبة أمام نموذجين للمرأة الزوجة، النموذج الأول يمثل الواقع الذي تعيشه، فهي تنظر عودة الزوج، ومثل زوجة مستسلمة لواقع فرض عليها، تلك الزوجة التقليدية التي تبقى على موعد مع الانتظار ليعود سيد البيت، حتى وإن تأخرت تلك العودة، وهي تعيد زينتها كي ترضي غرائز زوجها، والنموذج الآخر، الذي يتمثل في محاكاة الذات، فهي في داخلها ترفض هذا الاستسلام، فهي تعيش حالتين: واقع ظاهر بالاستسلام، ورفض مخفي لا تظهره إلا لنفسها.

والكاتبة تقدم هذه الشخصية التي لا تخرج عن نموذج يمثل بعض الشخصيات الواقعية للمرأة المتزوجة، التي تنصاع لزوجها، وتنفذ رغباته، وتتحمل أخطاءه، يقول إبراهيم خليل في ذلك: "ونجد ليلى الأطرش قد أسندت إلى (نادية الفقيه) دور المرأة

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص79

العربية (سليلة تلك الأعرابية) التي تطيع الزوج، وتنفذ رغباته، ولا تعصي له أمرا، ومع ذلك يهملها إهمالا تاما، إلا ما يكون من جانب الأنوثة والذكورة"[1]، فهناك كثير من النساء تحاكي في واقعها هذه الشخصية، وتتحول إلى دمية، يصبح هدفها أن تكون الزوجة المثلى في نظر زوجها، من غير أن تبحث عن تحقيق طموحاتها أو رغباتها، فالزوج مقدس، وإرضاؤه واجب حتى وإن كان على حساب رغبات الزوجة وآمالها.

ورغم أن نادية كانت تراودها بعض الأفكار الرافضة لواقع الحال، إلا أنها لا ترقى لمستوى المواجهة مع الزوج، والتعبير عن أفكارها الرافضة بالقول والفعل، فقط هي تنفذ معتقدات تلك المرأة الأعرابية المقدِّسة للزوج، والتي تمثل معتقد المجتمع العربي الذي يؤمن باستسلام المرأة لزوجها في كل شيء، لذلك بقيت قدرات نادية كامرأة على إحداث التغيير محدودة نظراً لعدم الاتساق بين واقع داخلي متغير، وجمود خارجي يتهددها. لذا تعجز عن اتخاذ قرارها بالانفصال عن زوجها حين يخونها، وتبقى أسيرة لدورها النمطي، وأمومتها التي أجبرتها على التضحية بحريتها من أجل الحفاظ على صورة أسرة متماسكة، إذ تقول:

" **اشتريت سكوته ... ليس من أجلك يا إحسان، ولكن للحفاظ على كرامتي وعلى صورتك أمام الأولاد** "[2].

إن خيانة الزوج لزوجته تعد خرقاً لقانون الزواج، وتحطيم صورة الأنثى فيه، وعامل هدم لأركان الأسرة، نظرا لتأثيره المباشر على الحالة النفسية والاجتماعية للزوجة، إلا أن ذلك لم يكن دافعا لـ(نادية) كي تحقق تحررها من قيود الأعراف والتقاليد، فالتزمت الصمت، وقبلت بأن تكون المرأة المضحية من أجل الأولاد، وتلك الصورة الشكلية للأسرة التي تظهر أمام المجتمع، فتقدم مصلحة الأسرة والأولاد على نفسها، ولم تفكر بنفسها كأنثى، ولم تهتم بما شكلته تلك الخيانة من شرخ في صميم أنوثتها.

---

1) خليل، إبراهيم، جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش(1988 – 2014)، عمان، الأردن، دار الآن للنشر والتوزيع، 2018، ص65

2) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص200

وتلخص الروائية ليلى الأطرش رأيها في واقع المرأة، وتضع بصمتها في ثنايا روايتها "ليلتان وظل امرأة"، حيث تقول: "محيرة وعظيمة هي الحياة.. والإنسان هو الإنسان! أما المرأة فتظل ذلك المخلوق الذي يتعاظم إحساسه بالأنوثة في اشتداد الخطر، تريد لرجلها أن يعشقها حتى النهاية، أن يجللها في لحظات الخوف من الآتي، ولا بد أن تتأهب له حين يأتيها حائرا مداريا خوفه وجزعه، فيركن إلى حضنها يستر فيه ضعف الرجولة من الخطر الداهم، ولا بد للأنثى أن تستعد له فتداري زحف العمر وآثار أقدامه البيضاء. آه، لهذا تتكاثر الشعوب وتتناسل ويزداد حمْل النساء في الحروب والأزمات وحتى في المآسي الصارخة للأفراد"[1].

تتناول "ليلى الأطرش" في روايتها "ليلتان وظل امرأة" نموذجا من مصادرة حرية المرأة في اختيار شريك حياتها الزوجية حين تظهر (منى) بوصفها البنت الكبرى لعائلة الأشهب، جميلة، ومحبوبة من الجميع ما عدا شقيقتها (آمال)، أكملت الدراسة الثانوية، ورغبت بإتمام دراستها الجامعية لولا أنها ضُبطت متلبسة بجرم (الحب) بوشاية من شقيقتها (آمال)، فاستل والدها أسلحة ذكوريته ليعاقب ابنته "منى" ويوقع عليها حدّ العصيان ومخالفة قوانين السلطة الأبوية؛ فمنعها من الخروج وحرّم عليها إتمام دراستها الجامعية وزوجها من "يوسف" وهو أحد أصدقائه، ورغم مقاومتها زُفّت (منى) إلى زوجها الذي فرض عليها. كانت تحب (هشام) ولأنها دخلت دائرة الحب، وهذا محرم عند الأهل فقد زاد إصرارهم على تزويجها، وبذلك فالعادات والتقاليد تصادر أحلام (منى)، حتى حرِّم عليها مواصلة التعليم، ولم يكن أمام (منى) خيار للرفض، فهي مجبرة على القبول بالزواج التقليدي تنفيذا إجباريا للحكم الأبوي الذي يستمده من واقع المجتمع "فعلى المرأة الاستجابة التلقائية لمجتمع مغلق على نفسه، يرى اختراقه من الخارج حدثا غريبا، مثلما يستدعي ردود أفعال تماثله"[2].

---

1) الأطرش، ليلى، ليلتان وظل امرأة، بيروت لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998، ص37

2) العزة، سناء سميح، القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش، عمان، الأردن، الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2014، ص73.

إن مجالسة الفتاة للشاب من خارج دائرة المحارم، يعد خرقاً للمعتقدات الاجتماعية التي يؤمن بها المجتمع المنغلق على نفسه، وهذا في المعتقد المجتمعي الذي تعيشه "منى" يعد جرما لا يغتفر، لذا فإن ارتكاب الفتاة لذلك يوازيه أحكاما صارمة من الأهل، فصدر حكمان على "منى"، الأول: تزويجها لأول خاطب لها، دون استشارتها أو أخذ موافقتها، وفي هذا حرمان الفتاة من حق اختيار شريك حياتها، والثاني: قرار أبوي بحرمانها من التعليم. ونلاحظ أن الأحكام لا تتساوى مع قدر الجرم المجتمعي الذي ارتكبته "منى"، ولكن لا فسحة لـ "منى" لتناقش أو تحاور، أو حتى ترفض، فهي لا تملك الأدوات التي تساعدها على ذلك.

فشخصية (منى) في رواية "ليلتان وظل امرأة" نموذج للمرأة الخاضعة المستسلمة، فهي لا تملك من أمرها شيئاً، حتى خصوصية حياتها لم تعد ملكا لها، إذ تقول (منى):

"**انكشفت إرضاءً لمن حولي وتعريت ... كل التفاصيل في حياتي لهم يناقشونها ثم يقررون**"[1].

ففي مجتمع تخضع فيه المرأة لتطبيق قوانينه الصارمة، التي تخرج من حساباتها المرأة وحقوقها واحتياجاتها، فتعاقب (منى) بصرامة لأنها شعرت بشيء من الحب لـ (هشام)، في جلسة واحدة في مكان عام، كانت كفيلة بأن تقضي على أحلام فتاة، وتغير مسيرة حياتها.

تحاول (منى) كحال المرأة في مجتمعاتنا الشرقية أن تخفي تعاستها وخيبة أملها، وتضحي بإحساسها وشعورها بأنها أنثى، لكنها تنجح كأم وزوجة وعاملة. تبدي ظاهرياً الشعور بالرضا والتعود على حياتها الزوجية، لكنها في لحظة مكاشفة مع شقيقتها ما تلبث أن تبوح بمشاعرها تجاه ذلك، إذ تقول:

"**استمر زواجي لأني حمارة وضعيفة ... لم أستطع مقاومة الأهل أو الحياة أو الناس**"[2].

---

1) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص24

2) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص128

تظهر (منى) أن مشكلة المرأة الأساسية تكمن مع ذاتها، لأن قلائل من يستطعن امتلاك ذواتهن في مواجهة المحيط العائلي والسلطة الأبوية وتقاليد المجتمع. "تخسر منى الرجل الذي أحبت وتزوجت وإن ربحت تحقيق ذاتها بالعلم والعمل، كأنَّ على المرأة أن تدفع دائما ثمنا يتمثل في خيار الذات والآخر، أو بين تحقيق الذات والعيش مع الرجل الحبيب، وفي الحالين، تبدو المرأة ضحية والرجل هو المنتصر"[1].

إن نجاح المرأة في عملها أو تعليمها أو حتى في نجاح مؤسستها الأسرية لا يعوضها أبدا عن إخفاقها في تحقيق ذاتها، أو تلبية احتياجاتها هي، ويبقى ذلك شرخاً ماثلاً في داخلها يرافق حياتها.

وتظهر شخصية (سلمى) بطلة رواية "اسمي سلمى" نموذجا للمرأة المستسلمة للعادات والتقاليد، فتقع في براثن العقوبات المجتمعية الصارمة، وتستسلم للخوف، فتهرب بروحها خوفا من بطش أهلها.

إن الاستسلام الذي تمثله سلمى هو من النوع الذي تفقد فيه المرأة المقاومة أو المحاولة، فجرائم الشرف تهيمن على المجتمع البدوي، والمرأة الخاطئة مصيرها الموت، بيد والدها أو شقيقها، فهي تتحول إلى عار يلطخ سمعة الأسرة، إذ تظهر سلمى بوصفها فتاة بدوية ذات ستة عشر ربيعا، وكحال فتيات البدو فهن يجمعن أكثر من عمل، فهي طالبة في المدرسة، وبعد عودتها تذهب لرعاية قطيع الأغنام، حيث تقع في حب شاب، ثم يحدث أن تصبح حاملا منه خارج دائرة الزواج، وهذه في أعراف البدو خطيئة لا تغتفر، ومصير الفتاة القتل، وقد " كانت سلمى تتوقَّع من حمدان أن يبدي شهامة كالتي ينم عليها مظهره، لكنه بدلا من أن يتقدم لخطبتها، والزواج منها وفقا للعادات، رفض عرضها بالزواج بهذه الطريقة، فتقول "سلمى":

" **رفضَ حمدان أن يتزوّجني واختفى. قال إنني مجرد عاهرة، رخيصة، وبضاعة فاسدة**"[2].

---

1) العيد، يمنى، الرواية العربية، بيروت، لبنان، دار الفارابي، 2011، ص160

2) الفقير، اسمي سلمى، ص303

لم تقاوم سلمى هذا المعتقد، ولم تحاول أن توضح موقفها، أو أن تدافع عن نفسها، بل سلمت نفسها إلى الشرطة بناء على نصيحة معلمتها، وتقضي في السجن ثماني سنوات، وبعد خروجها وذهابها إلى لبنان وتجهيز نفسها للسفر إلى بريطانيا، إلا أنها بقيت مستسلمة لهواجسها، وخوفها، فتكاد تسمع صوت والدها وهو يتبرأ منها، ويهدد بقتلها، إذ تقول ممثلة صوت والدها:

"لن يُرفع رأسي ما دامت سلمى على قيد الحياة"[1].

وبعد مرور سنين طويلة، تعود سلمى إلى قريتها فتجد والدها قد مات، وقد تغيرت الناس وتبدلت الأحوال، إلا أنها في نهاية المطاف استسلمت للموت وعادت إليه، فسلب روحها وأفقدها الحياة طلق ناري من شقيقها محمود.

2.2 المرأة المتمردة

إن التمرد في علم الاجتماع هو محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي، غير أن هذه المحاولة، وبسبب فرديتها محكوم عليها غالبا بالفشل، ذلك أن تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي، أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها، ولكنه يواصل الصراع، رغم تكرار الفشل، لأن لا خيار أمام الإنسان سوى التمرد في مواجهة اللعنة[2].

وخلال النصف الأخير من القرن العشرين، استطاعت بعض النساء العربيات والباحثات والكاتبات أن يكسرن حواجز فكرية متعددة، ويناقشن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين، ولعل أهم مساهمة قدمنها هؤلاء هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية التي ترى الأشياء بعين واحدة هي عين الرجل، أو تتكفئ على الذات دون رؤية الآخر، أو تلك الثنائيات الموروثة التي تفصل الدين

---

1) الفقير، اسمي سلمى، ص115

2) أبو نضال، نزيه، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 – 2004)، عمان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص25

عن السياسة، وعن الأخلاق وعن الاقتصاد والجنس وغيرها[1]. وقد عبرت النساء عن تجليات التمرد الإنساني في اختيارهن للمواجهة في ميدان الأدب الذي أصبح موقعا لاكتشاف الهوية والحرية المصادرة بأدوات عالم يقوم على القوة الذكورية والعنف والتراثية، وإن تجربة الكتابة عن المرأة هي (تحرر من)، وهي الخروج على تقاليد الجماعة والأنوثة المحجمة[2].

واتسمت بعض كتابات المرأة بالجرأة في التعبير، إلا أنه من الغريب أن يضع الكثير من الأدباء والنقاد العرب مفهوم الجرأة لديها على أنها جرأة على استعراض تجارب حسية تقترب من المناطق المحظورة أو المخفية في حياة البشر، فعندما يوجد الموضوع الكبير توجد الجرأة وينتفي الخوف، وتكون أدواته أذكى من السقوط في فخ الإثارة أو المخالفة ومن ثم تبقى حدود جرأته داخل حدود الإطار الأخلاقي والموضوعي للأشياء، وتبقى داخل حدود الإطار الفني للإبداع، وهذا النوع من الأعمال الذي تكون ثقة الكاتب بموضوعه أكبر من اجتهادات الرقيب، هذا العمل هو الذي يستحق أن يوصف بالجرأة[3].

ويلاحظ عند متابعة الرواية النسوية العربية أن القاسم المشترك الأعظم في هذه الروايات إنما ينطلق من صراع الضد بين الرجل والمرأة، إذ يظهر الرجل هو المسؤول المباشر عن اضطهاد المرأة وتخلفها وحرمانها من حقوقها، وبالتالي فإن رواياتهن تكاد تتحول في كثير من الأحيان إلى مرافعة دفاع عن الضحية لإدانة المجرم[4]. وإن الكاتبة تستهدف من خلال كتاباتها الأنثوية المتمردة تحقيق أمرين مترابطين: الأول: التعبير عن ذاتها بحرية ضد كل قوانين التحريم، فيكون أن تجعلها الكتابة حرة،

---

1) سعداوي، نوال، المرأة والدين والأخلاق، دمشق، دار الفكر، 2000، ص97

2) الديلمي، لطيفة، مفهوم الحرية في الابداع، في خصوصية الابداع النسوي، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، 1997، ص42

3) هادي، ميسلون، من هي الكاتبة الجريئة، من هو الكاتب الجريء، مجلة الآداب، العدد(1+2)، 2000، ص6

4) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 2002، ص43

والثاني: أن تبلغ الذكر بأن قاموس اشتراطاته في كيف يجب أن تكون الفتاة من حيث لغتها وعقلها ومشاعرها وأحاسيسها الجنسية وسلوكياتها الفعلية هي على النقيض تماما مما يعتقد أو يريد، وذلك فإن الكتابة الأنثوية المتمردة تلعب دورا تنويريا مهما للخروج من عصر الظلمات وتسهم في تحرير الرجل من الأوهام[1].

والمرأة المتمردة لا تعني تلك التي باعت أخلاقها ودينها، وسارت في طريق الفاحشة، لكن التمرد يعني خروج المرأة على قوانين المجتمع السائدة، وفي غالب الأحيان تتعرض المرأة في المجتمع الذكوري إلى اضطهاد وسلب للحرية، ويصطف المجتمع إلى جانب الرجل، فحرية المرأة عندهم عار وعيب، لذلك حوصرت المرأة بقضبان مجتمعية حدت من تقدمها وإبداعها، إلا أن ذلك لم يمنع بعض النماذج من الخروج على كل ما هو يمنع انطلاقتهن وإبداعهن، فكان نموذج المرأة المتمردة الذي يمكن بحثه من خلال ما يلي:

1.2.2 المرأة المتمردة على العادات والتقاليد

تمثل (آمال) في رواية "ليلتان وظل امرأة" لليلى الأطرش نموذجا للمرأة المتمردة المثقفة، فهي محامية مشهورة فرضت حضورها على مجتمع الرجال الذين كان يعز عليهم أن يضعوا قضاياهم في يد امرأة، تعلمت وتزوجت بمن تحب بمساعدة والديها اللذين شعرا بعقدة الذنب مما جنياه على شقيقتها الكبرى "منى". تصدم "آمال" بزيف العالم الذكوري من حولها حين حاول زوج شقيقتها الاعتداء عليها، إذ تقول آمال:

" **كيف سمح لنفسه أن يتجرأ على كرامتي ... أهي تلك الذكورية التي تدفع بالذكر لأن يتجرأ على الأنثى حتى لو فاقته في إنسانيتها**"[2].

تكتم (آمال) هذه الحادثة وتطويها في خبايا نفسها، ففي مجتمع يحمل المرأة مسؤولية الخطأ، ويغفر للرجل خيانته، تُؤثر المرأة دائماً التكتم ولا تجرؤ على البوح بخيانة الرجل.

---

1) السيوف، نبيلة فايز، قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية، ص43

2) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص79

تحمل "آمال" في داخلها نموذج المرأة التقليدي فتتفانى في حب زوجها وخدمته، إذ تقول:

"**من أجله أصبحت زوجة وربة بيت يعود إليها**"[1].

لكنها تكتشف أن منطقه في الحب يختلف عن منطقها، إذ تقول:

" **كان يريد أماً لأبنائه، وكنت أريد أن أكون أنا وأماً، وأحببت أن أكون أنا وزوجة فأرادني امرأته فقط** "[2].

لذا تشعر آمال بحيرة وأزمة إزاء خلط الأدوار التي وضعت فيها، فقد تعلمت وعملت لتحمي نفسها من الاستغلال والاستلاب، ومع ذلك فالمتوقع منها هو عكس ما حققته تماماً، يتوقع منها التبعية لزوجها وطاعته والرضوخ لرغباته.

وتجسد "آمال" أزمة المرأة المعاصرة ومعاناتها حين تخرج إلى العمل، إذ تصطدم برفض زوجها الذي أحبها من خلال عملها، فيشتد الخلاف بينهما إزاء إصرارها على امتلاك ذاتها وحريتها. وتتمادى "آمال" في تمردها ورفضها للواقع فتخرج عن طوق النمطية الأنثوية التي تقرها نظرة الرجل الدونية للمرأة فترفض الإنجاب لأكثر من طفل، إذ تقول:

"**لم يفهم عادل أن الحمل والولادة تؤكد دوري الأنثوي وخضوعي له**"[3].

ومع تحقيق ذاتها تجد (آمال) نفسها في مأزق يدفعها إلى إنكار أنوثتها والتمرد عليها، وهنا تتفصم العلاقة بين المرأة وأنوثتها لصالح العمل الذي تحقق من خلاله الشهرة والنجاح، إلا أنها تشعر بالغربة عن جوهرها الأصلي، الأمر الذي يؤدي إلى إحباط شديد التعقيد في علاقتها بزوجها الذي يتركها لأخرى. وحين تخسر زوجها، تحاول آمال أن تخفي انكسارها وهزيمتها حفاظاً على صورتها أمام الناس، وتحاول استعادته. وهي بذلك تؤكد أن المرأة على الرغم مما حققته من نجاح في عملها لم تتحرر بعد من نظرة المجتمع الذكوري للمرأة المطلقة.

---

1) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص86

2) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص87

3) الأطرش، ليلتان وظل امرأة، ص116

وفي رواية "وتشرق غرباً" لليلى الأطرش، يتصدر المشهد الروائي شخصيات نسائية متعددة تتباين في حضورها، وتبدو "هند النجار" أكثرها حضوراً، إذ تمثل نموذجاً للمرأة المتمردة. تحصل على حقها في التعليم رغم معاناتها من قمع السلطة الأبوية التي تميز بين الذكور والإناث، فوالدها رفض أن يبيع الأرض لتعليمها، فيقول والدها: " **شو بيقولوا الناس؟ شكري النجار باع أرضه علشان يعلم بنت**"[1].

لم تقتصر معاناتها على حقها في التعليم، بل على حقها أيضا في الزواج ممن تحب، فقد رفضت عائلتها الرجل الذي تقدم للزواج منها بسبب اختلاف الدين، وطالبها أشقاؤها بالحفاظ على سمعة العائلة، وعلى العادات والتقاليد التي استباحوها لكونهم رجالاً، ويحرمونها عليها لأنها امرأة، رغم استعداد حبيبها لتغيير دينه من أجلها.

ونجد الكاتبة قد رصدت محطات حياة (هند النجار) من دراستها الابتدائية وانتهاء بانخراطها في أعمال المقاومة بعد حرب حزيران ودخولها السجن أثر عملية انتحارية تفشل في إكمالها، وتضفي الكاتبة على (هند النجار) الملامح التي تجعل منها نموذجا حقيقيا مستمدا من واقع الحياة، وتهتم الكاتبة برسم أبعادها الأربعة: الخارجي، والداخلي، والاجتماعي، والفكري.

ولم تكن "هند النجار" امرأة مستسلمة لواقعها المجتمعي في جميع مراحل حياتها، لكنها تتحول إلى امرأة تتخطى العادات والتقاليد في ظاهرة زواج الفتيات صغيرات دون إكمال دراستهن، فلما تقدم لخطبتها قريب لها يعمل في الكويت، كان موقفها واضحا من ذلك، كما تقول:

"**وتملكت هند عندما علمت بذلك رغبة كبيرة في تحدي الوالد وخذلانه.. تمقت أن لا يقيم الناس وزنا لرأيها ومشاعرها**"[2].

فهي ترفض أن يهمش دورها، وأن يتجاهل الآخرون رأيها وأحاسيسها، ففي قضية زواجها كان لها رأيا مخالفا لوالدها، فأعلنت الرفض، واستطاعت أن تقول لا، ويرى إبراهيم خليل أن الكاتبة تقدم (هند النجار) كشخصية ذات أبعاد ثلاثة " الأولى

---

1) الأطرش، ليلى، وتشرق غربا، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988، ص111

2) الأطرش، وتشرق غربا، ص88

باعتبارها شخصا يخوض تجربة، ويعاني بعض ويلاتها، والثاني: باعتبارها شخصية روائية تحركها الكاتبة لتؤدي وظائف دلالية محددة، والثالث: باعتبارها رمزا للمرأة بإشكاليتها التي تحدد تبعا لعلاقتها بالآخرين"[1].

إن الشخصية النموذجية تقدم انطباعا وصورة عن الوضع الاجتماعي الذي تمارسه، حيث يحاول الكاتب أن يسمو بشخصياته إلى درجة عالية من النمذجة، فيحدد عوامل تشكلها مع أجزائها وتفاصيلها الدقيقة، كي ترتقي لتعبر عن طبقة أو فئة أو شريحة اجتماعية معينة[2]. "ونلمح من خلال توظيف شخصية "هند" وما أضفته عليها الكاتبة من ملامح تجعل منها نموذجا قادرا على التحمل، متميزة بالرزانة وتقدير الأمور حق قدرها، وجعلها دائما بقراراتها الصائبة موضع إعجاب، يجعلنا ندرك نوعا من التحيز نحو شخصية نسوية استطاعت النجاح في الدراسة والعمل والانتساب ثم الانخراط في أعمال المقاومة، دون أن نلمح أي ضعف أو خذلان يمكن أن تتسم به"([3]).

وتظهر شخصية (سلاف) في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش نموذجا آخر للمرأة المتمردة، فيبدو أنها شخصية متمردة منذ طفولتها، إذ تقول:

" **منذ وعيت وغير العادي هاجسي، وأحلم بدور لم يلعبه سواي**"[4].

رغم تقاليد العائلة الصارمة، فقد حطمت "سلاف" أسواراً قبل زواجها وبعده، وفي تمردها تبدو (سلاف) صاحبة جرأة كبيرة، فقد اتخذت من صلابة خالتها لميعة وقدرتها على النجاح مثالاً تحتذي به.

---

1) خليل، إبراهيم، تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، 1999، ص159.

2) الشوابكة، مهند علي، الرواية الأردنية (1995 – 2000)، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 2010، ص12

3) الرشود، تمام سلامة، البناء الفني في روايات ليلى الأطرش، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، 2009، ص71

4) الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، بيروت، لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2005، ص74

وتعاني (سلاف) من تمرد الرجل وطيشه، الرجل الذي يقف إلى جانبها في عملها ودراستها، ويسلبها في المقابل كرامتها وإنسانيتها، يجرحها بكلماته ثم يتوسل الصفح، يطردها مطلقة ثم يعيدها باكياً معتذراً، وما بين طلاق وعودة، وما بين بوهيمية الحب والغفران تتحول العلاقة بينهما إلى تعذيب سادي، فيفشل زواجهما. ويظهر الوعي والتمرد في رفض سلاف زواج المحلل أو زواج المتعة وترى فيه نوعاً من القهر والاختزال، إذ تقول:

"**لن أقبل المحلل ففيه امتهان لي، ولن أنام مع غيرك لأعود لك**"[1].

تبدو (سلاف) امرأة أخرى في علاقتها الجديدة مع (جواد)، فقد أنضجتها التجربة وبدلت وعيها، وأخرجتها من ذاتها الأولى، فالزمن كان كفيلاً لفهمها معنى الأنوثة والحياة. وتصبح سلاف بعيداً عن زوجها امرأة قادرة، فهي لن تكون رهن إشارة الرجل، وهذا ما جاء بقولها:

"**لن أخدع ربي من أجلك أو أمارس الحرام لتنكح وتطلق متى تشاء...**"[2].

لذا ترحل (سلاف) بأولادها بعيداً عن جواد الذي لا يرى فيها سوى جسدٍ يشتهيه، وبعيداً عنه تشق طريقها في الحياة، وتنجح في عملها، وتفرض احترامها على الجميع، فتمتلك ذاتها وحريتها. ورغم ذلك تجهد لإخفاء فشل زواجها عن أعين الآخرين؛ لتحافظ على صورتها أمام الناس، لكنها حين يصاب جواد بالشلل تقف إلى جانبه مراعاة لعشرة كانت، وحباً لأولادها.

2.2.2 المرأة المتمردة أخلاقيا

تظهر (إلهام) في رواية "الصحن" لسميحة خريس فتاة عادية في جمالها ولباسها وأحلامها، لا تثير اهتمام أحد، تعيش في حي شعبي بسيط، فيصف السارد "إلهام" بقوله:

---

1) الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، ص87

2) الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، ص89

"كان يا مكان في قديم الزمان، امرأة شابة، شعرها ليس حريريا، وبشرتها ليست كالحليب، وجنتيها ليست بلون الورد، سمراء كأنها الحنطة محمولة على السنابل قبل الحصاد"[1].

تبدأ حكاية "إلهام" عندما تموت أمها، إذ تكتشف مساحات جديدة في حياتها كانت مغيبة في دائرة الرضا والحياة والقبول والامتثال الذي عاشته وتعلمته من أمها، فراحت تبحث عن جسد يملأ هذه المساحات، ووجدت في جارهم "منير النحات" ضالتها، على الرغم من أنه يصغرها سنا، فتسلمه جسدها طوعا من دون خجل أو حياء أو تردد، ولعل هذا التحول في شخصية إلهام يعود إلى انقطاعها عن مصدر من أهم مصادر الحياة بالنسبة إليها، ففقدها لأمها هو الحد الفاصل للتحولات التي شهدتها حياة إلهام، فالحب الذي ألفته من تلك الأم والحنان والأمان، كل ذلك اختفى، فأخذت نفسها الأنثوية البحث عن مصدر بديل، دون التفكير في نوعية هذا المصدر، أو توافقه مع القيم التي تعلمتها وتربت عليها، ودون الحرص على التفكير في حلاله وحرامه، كانت فقط تبحث عما يعوضها ذلك.

فلما كان "منير النحات" المصدر الذي وجدته أمامها، وهي في تلك الحالة النفسية العطشى لحاجات الأنثى، فقد تمردت على كل مخزونها المجتمعي والديني، وتشكلت لديها انحرافات أخلاقية أوقعتها ضحية للحرمان، لكن "منير النحات" المصدر الجديد لـ "إلهام" وإحساسها بالحب، ووجودها الإنساني، بدأ يظهر على واقعه، حين أراد أن يحول هذا الجسد إلى تمثال يضعه بموازاة التماثيل الأنثوية التي تملأ غرفته، وهي من المحال أن ترضى بذلك، وتقرر الخروج من صومعته، والبحث عن الراحة والأمان اللذين لم تجدهما في جسد "منير النحات"، وتعلن ذلك بقولها:

"سيكون لي حبيب آخر، رجل يأكل ويشرب كما الناس، يثنيني بين ساعديه، ويقول ببساطة أحبك"[2].

وحين تغادر حياة "منير النحات" تعلن بأنها امتلكت الحرية، بقولها:

---

1) خريس، سميحة، الأعمال الكاملة: الصحن، عمان، الأردن، دار ورد للنشر والتوزيع، 2008، 125/2

2) خريس، الأعمال الكاملة: الصحن، 160/2

"**أصبحت حرة..حرة**"[1].

إن كان المنعطف الأول الذي شكل التحول في حياة إلهام، أو هو نقطة البداية في حياتها الجديدة هو فقدانها لأمها، وخسارتها لذلك الحب الأسري الذي كانت تعيشه، فقد كان "منير النحات" المنعطف الأكبر لتحولات "إلهام" وانتكاسة جديدة ولعلها الأخطر، فالبحث من جديد عن مصدر آخر، وتبني "إلهام" لفكر يحمل الحرية على معنى آخر غير ما هي عليه، إن قول "إلهام": " حرة .. حرة"، يعني أنها كانت تعبر عن الكبت الذي كانت تشعر به، وعن القيود التي فرضها "منير النحات" عليها، ويظهر أنها لم تكن تبحث عن متعة جسدية فقط، وإلا لكان "منير النحات" ملجأ لذلك، لكنها كانت تبحث عن ذاتها، وهذا ما لم تجده عند "منير النحات".

إن المتمعن في الصورة التي بدت عليها شخصية "إلهام" يجد أن المرأة لا تتجه إلى التمرد على الأخلاق عن طيب خاطر، بل هي مدفوعة بسبب الثقافة المجتمعية التي تحيط بالمرأة، وبتلك النظرة الدونية لها، فـ"إلهام" تلك الفتاة اليتيمة التي عاشت في كنف أمها، لم يكن المجتمع رحيما عليها بالقدر الذي يغرس في نفسها التآلف المجتمعي، والحب الإنساني الذي ينهض بقلوب الناس، ولا يمكن لنا أن نشخص هذا النموذج للمرأة المتمردة على الأخلاق، إلا عبر المتدخلات التي شكلت الشخصية ذاتها، الجيران، والسوق، والعمارة، والرجال، والنساء، كل ذلك مع ظروف الحياة الخانقة شكل لدى "إلهام" معتقدات أصبحت راسخة في ذاتها، دون التفكير في ممازجتها مع المعتقدات الدينية أو الأخلاقية أو المجتمعية.

3.2.2 المرأة المتمردة دينياً

أصبحت الكتابة بحثا عن أفق أوسع للحرية، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية، بين ما ترغب بإعلانه وبين المسكوت عنه، و"الروائية تجد في بطلاتها وسيلة الاعتراف التي تحقق لها هذا الهدف بردم الهوة بين الأنا والعالم، وتكاد تكرر ما قاله الروائي الفرنسي الشهير بلزاك: أنا سعيد لكوني

---

1) خريس، الأعمال الكاملة: الصحن، 161/2

روائيا، لأنني استطعت، من خلال شخصيات أبطالي، أن أبوح بكل ما لم أكن أجرؤ على البوح به بنفسي"[1].

وفي رواية "خارج الجسد" نجد البطلة "منى" التي تزوجت "محروس" رغما عنها، وذلك هروبا من بيت أبيها وسلطته وجبروته، ورغبتها في استكمال دراستها، وهي تشير إلى تلك الصورة السلطوية التي ظهر عليها والدها، تقول منى:

" **ما أقساك يا والدي وما أقبح حضورك ذاك**"[2].

هنا تظهر العلاقة التي وصلت إليها الفتاة مع أبيها، فهي عندما تستقبح حضور والدها دلالة على الشعور النفسي بالإحباط، ويظهر ما كانت تتعرض له من ذلك الأب، فنجده بعد أن عرف بجلوس ابنته مع زميلها في مقهى الجامعة لتشرب الشاي، يقوم بمعاقبتها، وتصف منى ذلك بقولها:

" **ثلاثة أيام وأنا ممددة فوق الفراش في بيت عمي في كل يوم يتحول لون جسدي إلى طيف مختلف، مزيج من الألوان البنفسجية والبرتقالية والزرق والسود يحيط بالجروح والتشققات**"[3].

إن تعامل الأب السلطوي مع ابنته قد جعلها تكرهه، وتنقم عليه، ومن ثم تنقم على المجتمع.

ومن الصور التي غرست في نفس منى كراهية الواقع ما لاحظته في الجامعة من مجتمع فاسد أخلاقيا حيث أخذ أحد الأساتذة يراود زميلتها إخلاص عن نفسها، وهذا ما حدث معها شخصيا، كل ذلك أدى بها إلى أن تعاهد نفسها ألا تمنح جسدها لغير من تحب، ومحروس زوجها لم يكن من تحب، فلم تستطع مشاركته فراش الزوجية، ومنحه جسدها، فتقول:

---

1) نقلا عن: أبو نضال، تمرد الأنثى، ص26

2) البطاينة، عفاف، خارج الجسد، بيروت، لبنان، دار الساقية، 2007، ص19

3) البطاينة، خارج الجسد، ص43

"أقسمت أن تنام قوانين الحلال والحرام في حضن أبي وقبيلتي ومحروس، عاهدت جسدي ألا أحله إلا لفرد يوقع عليه لا على الورق، ويوقع جسدي عليه لا على وثيقة نجاة"[1].

وتنتقل الكاتبة إلى تصوير العلاقة التي كانت تربط بين منى وزوجها محروس، العلاقة التي أدت فيما بعد إلى الخروج عن تعاليم الدين، إذ بدل أن تكون العشرة بينهما قائمة على المودة والرحمة، فقد تحولت إلى علاقة بين اثنين لا يربطهما شيء، فمحروس يحاول أن يغتصب زوجته، إذ تقول:

"لست أنسى محاولة اغتصابه لي، جثته التي تتمايل من شحمها في كل الاتجاهات تبعث في نفسي القرف، رائحة العرق المتصبب، ورائحة فيه الكريهة تكاد تفوق رائحة المرحاض ... هجم عليّ وحملني بين يديه كالوحش ... شدني إلى صدره ... يضمني بعنف، يحاول تقبيلي متجنبا ضرباتي"[2]. حيث انتهت العلاقة بالانفصال.

ثم تظهر "منى" بعد سفرها مع زوجها الثاني (سليمان)، الذي أرادها متعة جسدية لا غير، وبعد أن طلقها بسبب حملها منه، ورفضها لإسقاط الجنين، تسير في طريق الانحراف عن مبادئ الدين، وإقامة علاقة جنسية خارج إطار الزوجية من رجل مسيحي (ستيوارت)، وتنجب من هذه العلاقة طفلتها الثانية، وهي بذلك ترتكب مخالفتين، الأولى أنها أقامت علاقة خارج إطار الزوجية، والثانية، أنها أقامت علاقة مع رجل من غير دينها، وهي بذلك تتمرد على الدين والعادات والتقاليد. ويبدو أن الكاتبة أرادت أن توحي إلى أن ما حدث لمنى كان بسبب الضغط الاجتماعي والنفسي، الذي كانت تمر به وليس لأي سبب آخر.

ونجد أن خروج منى على قوانين الدين والأعراف كان ناتجا عن الظروف المحيطة بها، فهي تعبر عن الكبت الذي تتعرض له، فقد فقدت الحب من الأسرة،

---

1) البطاينة، خارج الجسد، ص116

2) البطاينة، خارج الجسد، ص120

ومن الزوج، لذا لجأت إلى العلاقة الحرام كي تعوض ذلك النقص، فبعد أن أقامت علاقتها مع (ستيوارت) الذي شعرت معه بالحب، وحسن التعامل، تقول:

" **أدركت بعد شهور، أن متعة الحب ليست متعة السرير، ولا متعة الجنس، هي توق للحياة وللسعادة وللحضور، اتساعا يشمل كل ما نحن فيه، فعلا وقولا، وإحساسا، وفكرا كان حديثنا متعة، والنظر إلى وجه الآخر لهفة، والصمت عالما جميلا والمزاح وشوشة، والجد لذة، والعمل انبساط، والطعام رغبة، والسير تيقظ حواس... وكان ود أحدنا من الآخر انبجاس عشق للحياة**"[1].

إن التمرد على المعتقد أو العادات والتقاليد، أو التمرد على الحد الذي رسم للفتاة، قد يكون في بعض جوانبه ذو إيجابية، ففيه أحيانا انطلاقة نحو تحقيق الذات، والرحلة نحو القادم بثقة تامة، وفي بعض جوانبه تبدو السلبية واضحة، فالتمرد قد يكون حالة من فرض واقع جديد مختلف، يتنافى مع الواقع الذي اعتاده الإنسان أو تربى عليه، ولقد تعرضت المرأة لكثير من الظلم والقهر المجتمعي، إلا أن ذلك بقي في بعض جوانبه خوفا على المرأة من الوقوع في المحظورات بالسبة لمن حولها، كما أن الاستبداد الأسري للذكور على الإناث في أغلبه كان منافياً لحرية المرأة كإنسان، والحرية لا تعني تخطي المرأة لحدود المعقول والمقبول، فنجد شخصية البطلة في رواية "السقوط في الشمس" لسناء الشعلان التي لم تسمها، قد انساقت وراء قلبها، فلم تترك للعقل فرصة للتدخل في تحديد السلوكيات، فهي امرأة شرقية عربية مسلمة، ومع ذلك تذهب مع رجل غريب عنها، بقانون الدين، إلى دولة أخرى، وتبات معه بنفس الغرفة، ناسفة بذلك كل القيم التي تربت عليها، وحطمت أسوار الدين الذي أمنت به، إذ تقول:

"**أسافر معك؛ لأنك تحتاج إلى حمايتي، تحتاج إلى قوتي، تحتاج إلى حبي، يدك التي تحضن يدي بقوة تريد أن تقول لك: أنت من يحميني، أنت الذي أرغب في حبه، وأحلم بلقياه، لم أعلم أن الذين يسرقون من قبل من يحبون يشعرون بمثل هذه السعادة، سعادة تسكن قلوبهم، تفتتهم، وتنشرهم رذاذا في وجه الشمس، آلاف الأقدام تفصلنا عن الأرض، الكل في الطائرة نيام، قسمات وجهك النائم تفيض بالأمن**

---

1) البطاينة، خارج الجسد، ص357

والسعادة، أطبع قبلة على جبينك، إحدى المضيفات تلمحني، تبتسم لي، وتهز رأسها كأنها تقول: قبضت عليك"[1].

إن العبارة الأخيرة من المضيفة (قبضت عليك) تلمح إلى أن هذا السلوك فيه خروج عن المألوف، وإن السفر مع حبيبها إلى دولة أخرى، يعني تمرد على المجتمع الذي تربت فيه، وهي تظهر ممانعة المجتمع لهذا السلوك من خلال حوارها الداخلي مع نفسها، وهي تتمنى إخبار أمها بما يحدث، إذ تقول:

"**ليتني أملك أن أرسل لأمي لأقول لها: إنني أعيش أسعد لحظات حياتي معك، لأقول لها: إنني معك هنا في إيطاليا لمدة أربعة أيام، ولست في المدينة حيث يجب أن أكون**"[2].

فهي لا تملك أن تخبر والدتها لأنها تعلم يقينا أن أمها سترفض ذلك وستؤنبها عليه، لأن فيه مخالفة صريحة لعاداتها وتقاليدها ودينها.

ومما يشير إلى أن كثيرا مما تفعله هو تمرد على الأخلاق المجتمعية خاصتها، تلك الملابس التي يرفضها المجتمع، وهي تعلم يقينا بذلك، وتقول واصفة ذلك:

"**كطفلة تنتظر صباح العيد ألبسه بسعادة غامرة، يناسبني تماما، كتفاي عاريان تماما كما لم أتعود، لو كنت في بلادي لما استطعت أن أزور الأسواق بثوب يكشف عن الأكتاف إلى هذا الحد**"[3].

فهي لا تملك القدرة على ارتداء تلك الملابس في مجتمعها، ومع ذلك تخالف هذا الاعتقاد، وتسمح لنفسها أن ترتديه حتى لو كان يكشف جزءا من جسدها.

---

1) الشعلان، سناء، السّقوط في الشّمس، عمان، الأردن، دار اليازوري للنشر والتوزيع، 2005، ص219.

2) الشعلان، سناء، السّقوط في الشّمس، ص220

3) الشعلان، السّقوط في الشّمس، ص224

3.2 المرأة المثقفة

رسمت "سميحة خريس" امرأة "خشخاش" دون هوية محددة، متعمدة إغفال الملامح التقليدية لبطلات الروايات، كالوجه المعلوم والصفات الخلقية الثابتة والاسم الشخصي واللقب العائلي، فنجد الشخصية الكاتبة أنها تخلصت من اسمها، إذ تقول:

"**كان ذلك عندما كان لي اسم**"[1].

تناقش هذه المرأة قضية الكاتبة الإبداعية وهمومها من خلال حكاية كاتبة قصة هاوية تنشر محاولاتها الإبداعية في الصحف والمجلات، ولم يسبق لها أن نشرت كتابا، ثم تقرر أن تتحول إلى كتابة الرواية بعد مشاهدتها في التلفاز لقاء تكريميا لإحدى الروائيات الفائزات بجائزة أدبية، فقد أثار هذا التكريم غيرتها، ودفعها إلى التفكير بجدية في تحديها بكتابة الرواية، إذ تقول:

"**تتحدث بثقة، وتحرك كفيها كثيرا، كأنما تشك بفهم المذيع الذي استضافها احتفالا بحصولها على جائزة أدبية**"[2].

ومن خلال سيرة الكاتبة الروائية، تعرض الكاتبة العقبات التي تواجه المرأة الروائية "نتيجة استبداد قوانين النظام الوجودي السائد في مجتمع الذكورة، وتغلب إيقاع الأسرة الأبوية بمستلزماته اليومية على إرادة المرأة الزوجة والأم معا"[3]، فتقول:

"**نسيتها، ومن هي بمثل حالي حري بها أن تنسى، لدي ما يكفي لأتذكره، يتحول عقلي إلى دفتر دقيق بصورة غريبة، وهو يدون بجلد المهام التي سيلهث جسدي وراءها في يوم قصير. حليب الصباح، والخبز الذي ما تبقى إلا كسرة منه، إغلاق شفاطة الحمام الكهربائية، إعداد طبق البازيلاء .... جمع قطع الغسيل**

---

1) خريس، سميحة، الأعمال الكاملة: خشخاش، عمان، الأردن، دار ورد للنشر والتوزيع، 2008، 504/1

2) خريس، سميحة، الأعمال الكاملة: خشخاش، 496/1

3) الكيلاني، مصطفى، رغبة الكتابة والحياة، سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية، عمان، الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2005، ص184

المنسية على الحبل منذ أمس... كي مراييل المدرسة وقمصان الزوج... مسح بلاط المطبخ المتسخ، غسل شعري المتسخ قبل وصول النقاد الصغار ووالدهم"[1].

إضافة إلى كثرة الأعمال المنزلية المطلوبة من المرأة، وعدم مساندة الزوج لها، هناك أيضا تحامل النقاد على إبداعها، إذ يصر بعضهم على أن المرأة لا تكتب في رواياتها إلا حياتها الخاصة، إذ تقول:

"**لا تكتبي بالنيابة عني، اتركيني أتحدث، سيكون ذلك أصدق... لو تركتك تتحدثين، سأقع في شباك النقاد، سينبشون كلماتك بحثا عني، ثم يتدخلون في حياتي سرا وجهرا**"[2].

لكن هذه العقبات لن تحول دون مواصلة الروائية إبداعها، كما تقول:

"**أريد أن أتنفس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب...**"[3].

فالكتابة فعل حرية تريد بطلة رواية "خشخاش" لسميحة خريس سلوكه والمحافظة عليه، وهي سواء أكانت تمثل شخصية الروائية خريس أو غيرها، لا تقدم نفسها امرأة عادية، بل امرأة تبحث عن موقعها في الإبداع والمجتمع والتاريخ والحياة[4]. ذلك لأن "سميحة خريس" كما تقرر إحدى الناقدات تطرح العادي والمألوف والمكرور لاجتراح حالة جديدة تتجاوز هذا المألوف المفصل عبر تراكم تاريخي واجتماعي، ليكون لبوس المرأة في المجتمعات العربية[5].

إن شراء امرأة لنباتات الزينة هو أمر اعتيادي ولا يشكل حدثا خارقا أو خارجا عن المألوف، لكن ارتباط هذا الحدث بنبتة "الخشخاش" التي ستقود فعل التغيير في أعماق البطلة سيمدها بقلق يتنامى ويكبر حتى يغدو محفزا مهما للتفكير في تغيير نمط حياتها إلى نمط جديد، وكأنه يمثل هروبا من الحياة الاعتيادية والملل الذي يمثله

---

1) خريس، الأعمال الروائية الكاملة: خشخاش، 492/1

2) خريس، الأعمال الروائية الكاملة: خشخاش، 502/1

3) خريس، الأعمال الروائية الكاملة: خشخاش، 496/1

4) أبو نضال، نزيه، الرواية الغرائبية، مجلة أفكار، العدد(162)، 2002، ص22

5) دودين، رفقة، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، عمان، الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2008، ص221

(البياض) إلى لون جديد هو اللون الأخضر لون الحياة القادمة التي ستمارس فيها حرياتها المجتمعية المفتقدة[1]، والتي تتمثل في رغبتها الشديدة والملحة في كتابة رواية مغايرة للمألوف والسائد، فالخشخاش خدر الجميع، فغابوا عن الحقيقة التي تراوغ البطلة في كشفها، فهم مخدرون جميعا وأولهم البطلة التي تحاول أن تخرج من عالم الخدر والخشخاش، عالم الحريم من خلال كتابة الرواية، فتقرر الفرار من واقع الخدر إلى واقع الكتابة، أي من الواقع المفروض عليها إلى الواقع الذي تطمح إليه، ولكنها بحاجة إلى معجزة خارقة، وتتشكل المعجزة في هذه الرواية شكل نبتة أهديت لها من صاحب محل نباتات زينة تتحول إلى كائن حي، امرأة لا تلبث أن تتوحد مع بطلة الرواية وتصبحان واحدة، غير أن هذه النبتة "الخشخاش" تملك حرية تفتقد إليها بطلة الرواية، فتصبح نبتة الخشخاش معادلة للحرية التي ستطلق طاقات المرأة البطلة الطامحة إلى فعل التغيير.

وتظهر شخصية المرأة في رواية "مرافئ الوهم" لليلى الأطرش بإنسانية عالية، وقدرة فائقة على التخلص من عقدة المرأة التي لا تستطيع أن تعمل ما يعمله الرجال، ولذلك تظهر المرأة وهي تعمل بعمل الرجل التي تحتاج لظروف قوية، وحين تتغيب (سلاف) عن عملها تتعرض للهمز واللمز والانتقاد من زملائها، مما يدفع (شادن) للدفاع عنها بقوة وإقناع وترفض اتهامات الزملاء لـ(سلاف) على عكس شخصية (نور) زوجة (سيف العدناني) التي مثلت نموذج المرأة المستسلمة لحاجات الزوجية والبيت، ويكشف الحوار والمساجلات النصية الأزمة الحقيقية بين سلاف وشادن من جهة و(سيف) و(كفاح) من جهة ثانية، فـ(كفاح أبو غليون) لا يستطيع تحمل امرأة قوية ومشاهدتها(سلاف) تقوم بعملها غير آبهة بتلك العلاقة التي ربطتها معه في الماضي مما يكشف ما في داخله من أزمة اتجاه طليقته؛ وكأنها في هذا المشهد ترد عليه مما جعلته يحاور نفسه بغضب وقهر حين قالت له:

"**تتمسك بي لأنك أضعتني، هذا ليس حبا**"[2].

---

1) غرايبة، هاشم، برد الواقع: دفء الفن في رواية سميحة خريس "خشخاش"، أفكار، العدد14، 2000، ص66

2) الأطرش، مرافئ الوهم، ص39

هذه العبارة تؤكد ثقة (سلاف) بنفسها وبعملها وقدرتها على المواجهة.

رغم الحب الذي يجمع "شادن" بـ"كفاح" في الماضي، إلا أن عائلة "شادن" ترفض زواجها من "كفاح" لاختلاف الدين، رغم استعداده لتغيير دينه، فترضخ شادن لقرار عائلتها تماماً، وتبدو شادن عاجزة عن القفز عن تقاليد العائلة، محكومة بثقافة العيب والحلال والحرام. لذا تمضي هي وكفاح كلٌّ في طريقه. تحاول بعد حبها الفاشل ترميم حياتها فتتزوج من آخر، لكنها تصطدم بخيانته فتصر على الطلاق وتحصل عليه رغماً عن أهلها الذين وقفوا إلى جانب الزوج الخائن، إذ تقول:

"**ثار أبي، وندب حظه، ابنة متهورة تطلق رجلاً ناجحاً ... وأقسم أن يقاطعني**"[1].

تبدو (شادن) شخصية متمردة على عادات مجتمعها وتقاليده، تطلق زوجها بإرادتها بعد أن صدمتها العلاقات الاجتماعية ذات الطابع الذكوري التي تتيح للزوج الخيانة، ورأت فيها تعدياً على فرديتها وسحقاً لإنسانيتها، إذ تقول:

" **رفعت صوتي كما لم يعهد أبي أو خبرته من نفسي ... أخرجت الآخر من حياتي بقراري وحدي**"[2].

رضخت (شادن) للعلاقات الاجتماعية التي حرمتها ممن تحب، لكن القمع الذي مورس عليها حين خانها زوجها، دفعها للتمرد لتؤكد حريتها الفردية.

وما بين زوج خائن وحبيب غادر يصبح العمل نوعاً من الخلاص لتفريغ الهموم الداخلية، لذا تشق "شادن" طريقها إلى الشهرة والنجاح (إعلامية وروائية)، وتثبت جدارتها بحرية انتزعتها رغماً عن أهلها، لكن رغم بريق الشهرة والنجاح لم تستطع "شادن" التحرر من إرثها الثقافي والتربوي فخطواتها كانت مربوطة ومغلولة إلى عقل يحدد مسيرتها، وتمردها كان محسوباً بمقدار، إذ تقول:

" **أنا امرأة ... تحلم بمغامرة تحيي جذوة الحياة وتقلبها فلا تجرؤ ... وأحسد نساء يندفعن بعاطفة وإقدام إلى المغامرة** "[3].

---

1) الأطرش، مرافئ الوهم، ص13

2) الأطرش، مرافئ الوهم، ص13

3) الأطرش، مرافئ الوهم، ص16

وهنا تبدو شخصية المرأة رغم تمردها محصورة ضمن إطار الفرد الذي يملك العقل الحسابي، إذ لا يعبر صاحبه عن مشاعره أو أفكاره أو يتصرف إلا بما يخدم غاياته ومراميه.

ويبدو أيضاً أن الموقف الأيديولوجي عند الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتبة، فمفهوم الحرية عند "شادن" ومن خلفها الروائية مرتبط بدرجة وعي المرأة وتصورها لنفسها ككائن مستقل يرى أن الحرية هي وعي بالضرورة الاجتماعية والتربوية، التي تحدد علاقتها بالآخر ضمن إطارها المشروع. لذا لم تجرؤ "شادن" على المغامرة، بل تذهب إلى أبعد من ذلك إذ ترى أن القدر هو الذي يحدد مصيرها، بقولها:

" **تفرض الحياة واقعها وسطوتها وشروطها فنقبل دون أن نفهم ...** "[1].

لأن "شادن" تنتمي إلى بيئة محافظة بعاداتها وتقاليدها تكتم عواطفها، تقول:

"**علمتني أمي أن امرأة عربية مثلي يضيرها أن تصرح بمشاعرها**".

ولأنها كذلك تخفي سرها عن الآخرين، وتغلف الأسى والخذلان في حياتها بمرح ظاهر كي تحافظ على صورتها أمام الناس.

ورغم مرور السنين تحتفظ "شادن" بحب الماضي في أعماقها، وكأن الماضي يسكن الحاضر ويفعل في حركته، إذ تقول:

"**هل خطر لك في فراق السنين أنني كنت أنجح من أجلك أتميز لتعرف أشتهر لتسمع** "[2].

حين يفرض عليها لقاء كفاح بعد خمسة وعشرين عاماً، تبالغ في مظهرها وأناقتها رغبة في استعادة الماضي وتجديده، فتبدو امرأة تقليدية تحاول التأثير على الآخر من خلال مظهرها. لكنها حين تلقاه تتعمق خسارتها لرجل الماضي فخسارة الماضي مقدمة لخسارة الحاضر، إذ تقول:

"**وجه غير هذا احتلني وضاع فيه العمر**"[3].

---

1) الأطرش، مرافئ الوهم، ص8

2) الأطرش، مرافئ الوهم، ص27

3) الأطرش، مرافئ الوهم، ص24

وجاءت شخصية (شمس) في رواية "أعشقني" لسناء الشعلان معبرة عن المرأة المتمردة والثائرة على القوانين، والمثقفة التي تسعى إلى تغيير الواقع المزري، إذ حملت لواء الدفاع عن حقوق الناس وحرياتهم ووقفت ضد الظلم واستبداد أنظمة الحكم القائمة على القهر ومصادرة الحريات الفردية، وهي زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض، وأديبة وكاتبة مشهورة، وهي حبيبة خالد رامي، فتاة قتلت من قبل أجهزة المخابرات، لأنها مناضلة سياسية ومعارضة.

تبدأ الرواية بكلام امرأة عاشقة اسمها "شمس"، من مجرة درب التبانة، تقول فيه:

"**وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بعد خامس ينظم هذا الكون العملاق، وهو الحب، وإن الحب هو البعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا، وحده الحب هو الكفيل بإحياء هذا الموات**"[1].

تضع "شمس" نفسها في دائرة الحب، الذي نستشعر أنها ترفع من قيمته، فهو لا يؤثر على المشاعر والأحاسيس، ويدخل الفرح إلى القلب، بل هو يمنح الإنسان العلم والمعرفة، فيصبح العاشق أكثر وضوحا للرؤيا، ويكون صاحب فكر وعلم، والحب يخلق الحياة.

إن فكرة الرواية تتمحور في نقل رأس "باسل المُهري" بطل الرواية إلى جسد امرأة هي "شمس"، نقل عقل رجل فاعل ومؤثر في دعم السلطة إلى جسد امرأة مناضلة سياسية وقفت ضد الفساد في بلدها مما حدا بالمخابرات العسكرية الإمساك بها ورميها في السجن ثم قتلها بعد أن فشلوا في أخذ أي اعتراف منها، ويشاء القدر أن يتعرض "باسل المُهري" لحادث اغتيال في نفس اليوم، أدى به إلى أن يفقد جسده كله إلا الرأس، وفي الوقت نفسه فقدت "شمس" رأسها وبقي جسدها سليما نابضا بالحياة، فتقول:

"**اجتمع الأطباء وأكدوا له إن هذا الجسد الأنثوي المنسرح في أحضان الموت بابتسامة قرمزية مترعة بالسلام والرضا هو الجسد الوحيد الملائم جينيا وأنسجة وخلايا لجسده... لذلك عليه أن يقبل أن يدسّ روحه ودماغه في هذا الجسد الصغير**

---

1) الشعلان، سناء، أعشقني، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع، 2012، ص2

على كره أو رضا حتى ينجو بحياته، وإلا سيموت، وعليه أن يقرر وبسرعة فالتأخير ليس في صالحه"[1].

ورغبة في النجاة من الموت يقبل (باسل) بإجراء العملية، وقد أجرى الأطباء العملية بنجاح، وتم نقل رأس الرجل إلى جسد المرأة المناضلة شمس، إننا أمام تجربة نقل عقل سليم بجسم معطوب لجسم سليم وبعقل معطوب، رجل في جسد امرأة، أو جسد امرأة بعقل رجل، وهنا يتقابل الموت والحياة، فالموت وجه آخر للحياة، يجتمع القاتل والمقتول وجها لوجه اجتماع أنانية ومصلحة، وبذلك استطاعت الكاتبة سناء الشعلان من خلال خيالها أن تأخذ القارئ إلى فضاء رحب فيه عنصر الإثارة والتشويق من جانب، واحتقار وسخرية من رموز السلطة الطغاة من جانب آخر. واستطاعت أن تصور مشاعر الرجل النفسية وهو يعاني التغيير البيولوجي في جسده.

4.2 المرأة الواعية

لم تكن صورة المرأة عند الروائيات الأردنيات جميعها في صورة سلبية، أو في صورة المرأة الضعيفة المقهورة، بل برزت بعض النماذج التي تمثل الصورة الإيجابية للمرأة، فنجد ذلك النموذج الذي يمثل المرأة الواعية التي تعلم ما يدور حولها، وتحدد مسبقا أهدافها، فلا تقبل بما يمليه عليها الآخر، فنجد "سلاف" شخصية متمردة منذ طفولتها " **منذ وعيت وغير العادي هاجسي، وأحلم بدور لم يلعبه سواي**"[2]. فرغم تقاليد العائلة الصارمة حطمت أسواراً وأصفاداً قبل زواجها وبعده. وقد اتخذت "سلاف" من صلابة خالتها "لميعة" وقدرتها على النجاح مثالاً تحتذي به. وكانت تؤمن بأنه لا يمكن لها أن تحقق ذاتها داخل أطر المجتمع التقليدية التي تحد من حريتها الفردية.

تعاني "سلاف" من نزق الرجل وطيشه، ذلك الرجل الذي يقف إلى جانبها في عملها ودراستها، ويسلبها في المقابل كرامتها وإنسانيتها، يجرحها بكلماته ثم يتوسل الصفح. يطردها مطلقة ثم يعيدها باكياً معتذراً، وما بين طلاق وعودة. فبعد أن طلقت

---

1) الشعلان، أعشقني، ص8

2) الأطرش، مرافئ الوهم، ص74

"سلاف" من زوجها "جواد"، وأراد أن يعيدها لعصمته بإيجاد محلل، يتزوجها ثم يطلقها، ويتزوجها هو مرة أخرى، رفضت "سلاف" زواج المحلل أو زواج المتعة وترى فيه نوعاً من القهر والاختزال "**لن أقبل المحلل ففيه امتهان لي، ولن أنام مع غيرك لأعود لك**"[1].

وتبدو "سلاف" في علاقتها الجديدة مع جواد امرأة أخرى أنضجتها التجربة وبدلت وعيها، وأخرجتها من ذاتها الأولى، فالزمن كان كفيلاً لفهمها معنى الأنوثة والحياة. وتصبح سلاف بعيداً عن زوجها امرأة قادرة، فهي لن تكون رهن إشارة الرجل "**لن أخدع ربي من أجلك أو أمارس الحرام لتنكح وتطلق متى تشاء ...**" [2]. لذا ترحل سلاف بأولادها بعيداً عن جواد الذي لا يرى فيها سوى جسدٍ يشتهيه، وبعيداً عنه تشق طريقها في الحياة، وتنجح في عملها، وتفرض احترامها على الجميع، فتمتلك ذاتها وحريتها. ورغم ذلك تجهد لإخفاء فشل زواجها عن أعين الآخرين؛ لتحافظ على صورتها أمام الناس، لكنها حين يصاب جواد بالشلل تقف إلى جانبه مراعاة لعشرة كانت، وحباً لأولادها.

وتعد شخصية "نارة" بطلة رواية "نارة" لسميحة خريس التي سمتها باسم بطلتها "نارة"، نموذجا يحاكي المرأة التي تريد أن تزيل الستار عن عيوب المجتمع التي تلاحق المرأة، وخاصة الرجال، فكانت على تضاد مع الرجل، ومع نظرة المجتمع للمرأة، على مساحة الرواية، منذ أن كانت طفلة حتى أصبحت امرأة ذات ثقافة، وتعمل في مجال الصحافة، وأول وقفة لـ"نارة" مع العيوب المجتمعية ونظرتهم للمرأة تلك التي تبدأ منذ الطفولة، حتى الطفلة هي في دائرة نظرة المجتمع الضيقة للمرأة، فما هو مسموح للأطفال الذكور، ممنوع للأطفال الإناث، حتى بعض الألعاب حرمت على الطفلة لأنها أنثى، فتقول:

"**حلم الطفولة الآخر هو نوع من الصعلكة البريئة، إذ طالما اشتهيت دعك ركبتي بتراب الحارة، وتمزيق بنطالي على الإسفلت الأسود، ولكني بنت**"[3].

---

1) الأطرش، مرافئ الوهم، ص87

2) الأطرش، مرافئ الوهم، ص89

3) خريس، نارة، ص331

هذا واحد من أحلام "نارة" ورغم بساطته الطفولية إلا أن ذلك كان بمثابة الخطيئة والسبب أنها بنت، هذه الأحلام الطفولية التي بنت داخل "نارة" الشعور بتحقيق الذات في مجتمع ذكوري، فكل ما كان في طفولتها تراكم داخل نفسها، وكان له دور في حياتها المستقبلية.

درست "نارة" تخصص الإعلام والصحافة، وانخرطت في عمل يعد ذكوريا أكثر منه أنثويا، ولكنها كانت على دراية بذلك المجتمع وتعامله مع المرأة، فاختطت لنفسها طريقا للتعامل مع واقعها، كي تحقق لنفسها نجاحا تبحث عنه، فاعتقاداتها التي ترسخت لديها أن تهاجم لتدافع عن ذاتها، فكانت على صدام مع الرجل، مع أن عملها يتطلب التعامل معه، ونجد ذلك في سلوكياتها مع المصحح اللغوي في المجلة التي تعمل فيها، فتلجأ إلى الهجوم لتشكل حاجزا دفاعيا لنفسها، إذ تقول:

" **يا بنتي!! على مين يا عمو؟؟ أنت تصحح أخطائي الإملائية والنحوية لأنني أعجبك، أو على الأقل يثير اسمي خيالاتك ... يا لقسوة ما أذهب إليه، فالكهل الرصين لم يبد طوال السنوات التي عملنا فيها معا، أي سلوك يمكن تفسيره على هذا المحمل الشيطاني، ولكني كنت بحاجة للدفاع عن مستواي المهني ... على الأقل أمام نفسي**"[1].

هذا المشهد يظهر أن فكر "نارة" كان يعبر عن مستوى ثقافي جعلها تقدر خطأ تسير عليه وسط طبيعة عمل تحتاج لأن تكون الفتاة قوية، ونلحظ أن جرأة كامنة في داخل "نارة" تتمثل في هذه المواجهة مع المصحح، فمن قوة الشخصية أن تسير الفتاة في هذا الاتجاه الجريء الذي يلامس أنوثتها، وجسدها، لكنها تجاهر بذلك كي تحمي نفسها، فهي تعلم أن مهنتها تحتاج للجرأة، وإظهار قوة الشخصية، وإلا سلبت حقوقها وهمش دورها.

نجد "نارة" تحقق ذاتها، وتنجح في المسيرة التي اختارتها لحياتها، فقد أصبحت كاتبة روائية يشار لها بالبنان، وتعد شخصية "نارة" ثورة على المعتقدات المجتمعية التي تقلل من دور المرأة، واسمها يحمل دلالة واضحة على المراد، فالنار هي التي ستحرق

---

1) خريس، نارة، ص332

وتلغي تلك المعتقدات البالية، ولعل سميحة خريس جعلت من شخصية بطلة روايتها نموذجا للمرأة الواعية المتحدية لظروفها والتي تصنع لها مكانا، وتحارب من أجل قضية المرأة عامة.

الفصل الثالث

تشكيل صورة المرأة وعلاقته بالمكونات الروائية

(الزمان والمكان)

1.3 تشكيل صورة المرأة فنياً

تعد الصورة الأدبية انعكاسا لفكر الأديب الذي يعبر عنها عن طريق اللغة وتكون هذه الصورة أحيانا متعلقة بالحالة النفسية التي عليها الأديب. وهي "تمثيل بصري بموضوع ما، وتعتبر المعارضة بين الصورة والمفهوم عند باشلار أساسية لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين، فالصورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي"[1]. فالصورة على ذلك تعبير عن موضوع ما في الواقع لذلك اعتبرها باشلار انعكاس للخيال الذي يساهم في إبداع اللغة البعيدة عن المجاز.

ويلجأ الأديب إلى الاستعانة بالصورة وسيلة للتأثير في الآخرين بأسلوب فني جميل، حيث تبقى الصورة وسيطا مهما، وأداة من أدوات التعبير يتم من خلالها التفريق بين مختلف العصور والتيارات والأدباء، "فالصورة تزيد من قيمة العمل الفني كما ترمز إلى عبقرية الأديب وشخصيته وتمكنه لأنها الوسيلة التي ينقل بها تجربته، فهي بمثابة المتنفس أمامه، إذا ما أعياه التعبير المباشر عن نقل انفعالاته، يلجأ إليها لتسعفه في رسم ملاح تجربته"[2].

وقدرة الصورة في الرواية على تكثيف إيحاءات التضاد بين الضلال والدلالات والرموز في مقاطعها المتواترة، هو ما يجعل بلاغتها سردية وجوهرية؛ أي أنها تعتمد على وظائف التكوين في بنية الشخصيات والمشاهد والفضاءات ومقاطع الوصف

---

1) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، لبنان، دار الكتب اللبنانية، 1985، ص136.

2) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عمان، الأردن، دار الفكر العربي، (د.ت)، ص128.

والسرد، ومن ثم فهي تجاوز نطاق الجملة أو اللفظة المفردة وإن كان يصدر عنها أحيانا تشكيلات الصور المتراكبة[1].

ولأن موضوع الصورة الفنية يحتاج دراسة مختصة به، لذا يمكن الوقوف على صورة المرأة الفنية في الرواية في دراسة مستقلة، فهي ليست محورا رئيسا في هذه الدراسة، ويمكن تناول الشخصية على النحو الآتي:

1.1.3 بناء الشخصية النسوية

تعد الشخصية من المقومات الأساسية في الرواية، فهي "تكشف عن القوى المحركة للواقع، ودونها لا وجود للرواية، والشخصية الروائية شفافة أمام القارئ"[2]، وسلوكها معلل، أما "الشخصية الواقعية أو التاريخية فتفترق عن الروائية بأنها أكثر فرادة، ولا يستطيع القارئ أن يدرك سلوكها تماما، ويكاد يتوافق النقاد وعلماء النفس والاجتماع في أن الشخصية تتشكل من أبعاد أربعة: مادية جسدية، ونفسية، واجتماعية، وثقافية. ومعلوم أن الروائي حتى يجعل شخصياته مقنعة فإنه يقدمها من خلال هذه الأبعاد على تفاوت، ويرسمها بطرائق متعددة، وهنا تبرز مقدرة الروائي ويكمن سر إبداعه"[3].

وكما تذكر عبيدات " وأياً ما كان دور الشخصية في الرواية ينبغي أن تكون متوافقة مع منطقين: الأول منطق الواقع الاجتماعي الذي تنعكس عنه الشخصية... وإن بناء الرواية أقرب عوالم الفن إلى تصوير الحياة البشرية بسردها المألوف في

---

1) ماجدولين، شرف الدين، الصورة السردية في الرواية، القصة، السينما، الجزائر، الدار العربية ناشرون، 2002، ص23

2) فورستر، إدوارد مورغان، أركان الرواية، ترجمة: موسى عاصي، بيروت، لبنان، دار الفكر، 1994، ص34

3) محيلان، منى محمد، رؤية الروائية الأردنية للعلاقات الاجتماعية المعاصرة: رواية سميحة خريس (نحن) نموذجا، المجلة الأردنية للعلوم الاجتماعية، المجلد(4)، العدد(3)، 2011، ص252

الواقع، وصدق الكاتب في استحياء ملامح النموذج الذي ينقله عن الواقع، يؤدي إلى أن تكون شخصياته ممتلئة حياة وحرارة ومصنعة فنياً"[1].

تكثر في رواية "وتشرق غربا" الشخصيات الرئيسة والثانوية، والإيجابية والسلبية، والمسطحة والمستديرة، إذ قصدت الروائية لخلقها وتوظيفها، لتقديم فكرة معينة أو لتفاعلها مع البطل الرئيسي، مما أوجد شخصيات تتسم بالبساطة، وأخرى تتسم بالتعقيد، وشخصية "هند النجار" البطلة الرئيسة لرواية "وتشرق غربا" تلعب دورا محوريا، إذ تجذب الشخصيات الأخرى نحوها، وتتحرك الأحداث من حولها حتى تصل إلى مرحلة التأزم، حيث تلتصق الأحداث بمراحل عمرها المختلفة بدءا من الدراسة الابتدائية وانتهاء بانخراطها في أعمال المقاومة بعد حرب حزيران ودخولها السجن إثر عملية انتحارية تفشل في إتمامها.

تلقي الروائية الضوء على هذه الشخصية وترصد تحركاتها داخل الأحداث المختلفة، بل تجعل من مراحل تكوين الشخصية الخاصة بـ"هند النجار" ومدى قدرتها على التحمل والعطاء بوصفها الشخصية النموذج، حيث تدلل على هند بوصفها امرأة بما قدمته المرأة الفلسطينية في مرحلة مقاومة الاحتلال، فهي الشخصية المحورية الممتدة في الرواية. وتضفي الروائية على هند النجار السمات والملامح التي تجعل منها نموذجا حقيقيا مستمدا من واقع الحياة حيث تتصرف بسهولة ويسر كي تكون حقيقية، وتهتم الروائية برسم أبعاد الشخصية: الخارجي، والداخلي، والاجتماعي.

فأما البعد الخارجي فله أهمية في سلوك الشخصية وتصرفاتها، فهي ترصد حالة (هند) عندما شاركت في لعبة شد الحبل في المهرجان الرياضي الكبير في مدرستها، ويتضح البعد الخارجي من خلال وصف الشخصية/ تقول:

"**كان أملها ضعيفا بجسدها النحيل، فلم تفز أبدا أثناء التدريبات... فكرت مدرسة الرياضة بتغييرها عدة مرات، ولكنها عندما تنظر في عينيها الواسعتين الحزينتين فيهما كل الرجاء تغير رأيها وتبقيها**"[2].

---

1) عبيدات، الرواية النسوية الأردنية بين الالتزام والتمرد، ص365

2) الأطرش، وتشرق غربا، ص27

حيث يلعب الحظ لعبته مع هند فتفوز بالمسابقة وتربح لعبة تضفي عليها طابع الحزن الذي ترصده الروائية في روايتها حيث يظهر "**في عينيها نظرة مختلفة عن كل ألعاب العالم...نظرة وجلة وحزينة**"[1].

أما البعد الداخلي فهو الذي يرسم الحالة النفسية حيث تبرز المشاعر والعواطف ويظهر أن الروائية عمدت إلى تحميل هند النجار الكثير من الأعباء الفكرية التي تود توصيلها للمتلقي، فنجد هاجس الخوف يسيطر على (هند) بسبب مجيء اليهود إلى بلدتها تسأل الأب، فيؤكد لها وجود العسكر الذين يحمونها بأسلحتهم، فتعلم هند "**أنه ليس في بيتها سلاح ولا مع والدها.. وعندما جاء اليهود إلى بيت حسنة ومحمد عبدالله وأم وليد.. لماذا لم يدافع العسكر عنهم**"[2].

ويظهر البعد الاجتماعي كعامل مفسر لسلوك الشخصية وتفكيرها المنطقي، حيث تحاول هند النجار تخطي العادات والتقاليد الخاصة بتزويج الفتيات صغارا ودون إكمال دراستهن، فقد تقدم لخطبتها قريب يعمل في الكويت، إذ تقول:

" **وتملكت هند عندما علمت بذلك رغبة كبيرة في تحدي الوالد وخذلانه .. تمقت أن لا يقيم الناس وزنا لرأيها ومشاعرها**"[3].

وتوظف "ليلى الأطرش" في روايتها "امرأة الفصول الخمسة" مجموعة من الشخصيات المحورية والنامية فرضتها طبيعة الرؤية التي تمثل تضارب المصالح الشخصية مع القضايا الوطنية، مما يجعل المتلقي قادرا على اتخاذ مواقف محددة تجاه هذه الشخصيات التي قد يتوافق معها أو قد يتعارض.

فنجد شخصية "نادية الفقيه" شخصية نامية تنكشف تدريجيا خلال القصة وتتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التطور ظاهرا أو خفيا، وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق. وشخصية نادية نموذج للمرأة سليلة الإعرابية الطامحة إلى رضا زوجها وسعادته، وإن

---

1) الأطرش، وتشرق غربا، ص28

2) الأطرش، وتشرق غربا، ص18

3) الأطرش، وتشرق غربا، ص88

كان ذلك على حساب ما تفضله من أعمال ورغبات، ويبدو أن (نادية) في قرارة نفسها راغبة في الثورة والرفض تقول:

" **كل لحظة على مدار العام حلمت وخططت أن أثور.. أن يندفع ذلك الإنسان الرابض في رافضا.. ورسمت حوارا لرفضي وحفظته**"[1].

لكنها تهدأ وتتكمش، ولا يبرز ذلك التحول إلا عندما تقرر أن تكون حصتها من الصفقة التي أجراها زوجها إحسان عقارا مع الاحتفاظ بالذهب الذي اشتراه، وتظهر بوادر الثورة حين اتخذت قرارا بتحديد علاقتها بزوجها إلى حين شراء العقار، تقول:

"**سننام في غرفتين منفصلتين**"[2].

وتستمر الروائية في هذا التطور عندما تقرر (نادية) العمل في بيع العقارات وتفتح مكتبا لها في لندن وتسجل في الكلية الأمريكية، وتقدم المساعدات للأهل في فلسطين خصوصا ما يتعلق بالثقافة التي يهملها "إحسان"، تقول:

"**ما رأيك في مبلغ عشرة آلاف جنيه من مكتبي لمؤسسة الدراسات هذه مؤسسة ثقافية لنشر الوعي القومي**"[3].

أما في رواية "ليلتان وظل امرأة (لليلى الأطرش)، فتظهر شخصيتان محوريتان رئيسيتان تجري من خلالهما أحداث الرواية، وهما (منى وآمال)، فتؤدي كل منهما شخصية المرأة العربية، على الرغم من المفارقات التي تجري بين الأختين، فنجد شخصية (منى) الأخت الكبرى التي تستلم زمام الأمور للحديث منذ بداية الرواية، ثم تأخذ (منى) على عاتقها إكمال الحديث حيث تتناوب مع (آمال) والراوي سرد أحداث الرواية التي تجري من حولها، ومن خلال حديثها عن نفسها تبرز مجموعة من العوامل الاجتماعية والنفسية والاقتصادية التي أثرت في حياتها، لتنتج شخصية مضطهدة، وتظهر هذه الشخصية بصورة واقعية، تعبر عن مشاعرها ومعاناتها بصدق وعفوية.

وتستخدم (ليلى الأطرش) تقنيتي المونولوج الداخلي والاسترجاع عبر شخصية "منى" عند الحديث عن ذاتها إذ تسرد الأحداث التي مرت بها وعبر هذه التقنية تعود

---

1) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص57

2) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص64

3) الأطرش، امرأة للفصول الخمسة، ص165

إلى الوراء إلى عالم زمني يعود عشرين عاما للخلف، حيث تتحدث عن الحقد الذي نشأ بين الأختين، وعن حرمانها من الدراسة لتصبح نموذجا للمرأة العربية غير المتعلمة غير قادرة على الوصول إلى درجة من التحقق الذاتي، بالرغم من عملها في صالون التجميل ونجاحها الذي حدت منه الانتفاضة.

ونجد سميحة خريس تطرح هواجس الروائي في حرصه على أن تبدو شخوصه وأحداثه نابعة من الواقع حتى لا يتهم هذا الروائي من النقاد بأنه رومانسي أو تجريدي فاقد الصلة بالواقع الحياتي، لذلك نجد "خريس" مثلا في رواية "خشخاش" تعود وتبحث بشكل محموم عن المحل الذي انتشرت منه الزهرة الليلكية، تلك الزهرة التي خرجت منها عروس البحر، مشروع الكتابة، لكي تثبت أن هذه الزهرة حقيقية وليست وهما، وبالتالي فإن مشروع الكتابة ليس متخيلا من أساسه"([1])

في حين أقامت (سميحة خريس) روايتها (نحن) على كاهل أربع شخصيات نسائية رئيسة، هن: الشابة والحامل والطفلة والعجوز، لا تعرف إحداهن الأخرى، وجمع بينهن رحلة طريق خلال عاصفة مدمرة، لكن القارئ يكتشف في نهاية الرواية وجود صلة بينهن، ومن المرجح أنها صلة قربى جمعت بين جدة، وحفيدتيها، وابنتها المتزوجة، وهي حيلة فنية معبرة عن انقطاع الصلة بين أفراد الأسرة، وإنكار بعضهم بعضا، بالإضافة إلى شخصيتين ثانويتين هما ابنا العجوز الشاب، والكهل.

ونجد "سميحة خريس" في روايتها (نحن) "لا تمنح شخصيات روايتها أسماء، بل ميزتها بالمراحل العمرية من الطفولة إلى الشباب إلى الكهولة إلى الشيخوخة، لأن الشخصيات في هذه الرواية منتخبة لخدمة قضية المرأة بعيدا عن الاسم بما فيه من فرادة وتخصيص؛ ولتشمل جميع مراحل المرأة العمرية"[(2)].

---

1) الصالح، سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية، ص194

2) محيلان، رؤية الروائية الأردنية للعلاقات الاجتماعية المعاصرة، ص252

2.1.3 الشخصية وعلاقتها بالمكان الروائي

يُعدُّ المكان كأيِّ عنصر من عناصر البناء الفني "محدَّدا عبر الممارسة الواعية للفنان فهو ليس بناءً خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدود المساحة ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما"[1].

وقد ارتبطت دراسة المكان بالتحليل لكونه هو المجال الذي تجرى فيه أحداث الرواية، وإن كانت الرواية أيضا بالأساس حدث روائي وشخصيات وفكرة، وللرواية جانب أخر هو "مكان اللقاء هذا المكان الذي يسمح لشخصيات متعددة، بالالتقاء ضمن إطار عام وسياق واحد وبالتالي يساهم في تكوين الحدث الروائي، إذا المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها بعضا"[2]. فالرواية هي التي تحدد المكان الذي يتحرك فيه البطل، و"المكان هو نظام وجود الأشياء في المجال الذي تجرى فيه أحداث القصة، فمكان الرواية ليس المكان الطبيعي إذ إن النص الروائي يختلف عن طريق الكلمات، مكانا خاليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها"[3].

ويعد المكان من أهم العناصر الرئيسة التي لها دور في تجسيد الأبعاد الإنسانية للرواية، فليس بمقدور الحدث الروائي أن ينمو إلا في مكان ما، وقد يكون للطريقة الفنية التي يستخدمها الكاتب دور هام في إظهار جماليات المكان إلى جانب الدور البارز للشخصية في إظهارها.

فالزمان يُدرك نفسيا ويقدم عن طريق الأفعال، أما المكان فيأتي إدراكه عن طريق الحس، ويقدم بالوصف غالبا[4]، والمكان في الرواية فضاء واسع، فقد يتسع المكان الذي

---

1) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص60.

2) برادة، محمد، الرواية العربية واقع وآفاق، بيروت، لبنان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981، ص210.

3) عزام، محمد، تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة النقد، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص113.

4) قاسم، بناء الرواية، ص76.

تتحرك فيه الشخوص كما فعل " بلزاك" فتعدى البيت أو الحيز المحدود إلى المكان المدينة كما فعل " زولا" وقد يضيق أكثر لتصل إلى غرفة مغلقة يدور الإنسان فيها بلا نهاية كما عند "الآن روب جرييه"[1].

ويعد المكان ركيزة أساسية للعمل الأدبي لاسيما الرواية، فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات ولا يهم إن كان المكان حقيقيا أو خياليا، إذ "يخلق الكاتب عادة عالما روائيا تقع فيه أحداث الرواية، يعد انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيل، وإن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع إلا انه يختلف اختلافا جوهريا يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية أو العكس، حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة تكون معادلا موضوعيا لما يدور في داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر"[2]. وبناء على ذلك فإن "المكان سواء أكان واقعيا أم خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن"[3].

وفقدان المكان في العمل الأدبي فقدان لقيمة هذا العمل " إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[4]، وبناء على ذلك فإن المكان جزء أساسي من مرتكزات الرواية وليس مظهرا ثانويا، بمعنى أن جماليته تتفق وتتناسق مع جماليات الرواية الكلية ولا تخرج عنها بوجهتها ويرتبط بحركتها ويقدم بما يدفع أحداثها إلى الأمام.

والمكان عامل فعال وبناء في الرواية وإلا أصبح عبئا يثقلها، ويكتسب المكان أهمية أخرى إذ إنه " يثير إحساسا ما بالمواطنة وإحساسا آخر بالزمن والمحلية حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء دونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم

---

1) بورنوف، رولان؛ و أوئيلين، ريل، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1991، ص92-93.

2) موسى، إبراهيم، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الخواف"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد(12)، العدد(2)، 1993، ص313.

3) بورنوف وأوئيلين، عالم الرواية، ص98.

4) باشلار، جماليات المكان، ص6 .

ومطامح شخوصهم فكان واقعا ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه، أو كيانا مبنيا في المخيلة ولم يكن المكان يوما إلا امتحانا ذاتيا لمواجهة النص المعقد، وكانت مواجهة فيها من أحكام الذات الشيء الكثير"[1]. ويمكن الوقوف على موضوع المكان في الروايات موضوع الدراسة على النحو الآتي:

الأماكن المغلقة

يمثل المكان المغلق غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة[2]. والأماكن المغلقة متعددة منها الأليفة، التي نعود إليها آخر النهار لنرتاح من تعب وشقاء اليوم، كالبيت رمز الدفء والاستقرار النفسي والجسدي، والأمكنة المغلقة كالمقاهي، والمخيفة كالسجن، وهذه الأمكنة بدورها تنقسم إلى أمكنة الإقامة الاختيارية كالمقاهي والبيت وأمكنة الإقامة الجبرية كالسجن، ودور الرعاية، ودور العجزة.

وتعددت الأمكنة المغلقة عند الروائيات الأردنيات، وكل مكان يحمل دلالات يشير إليها النص الروائي، فنجد دار الرعاية عند "ليلى الأطرش" تمثل المكان المغلق، وهي مؤسسة من مؤسسات الدولة، تقوم مقام بيت الأسرة، تختص بها وزارة التنمية الاجتماعية، وتعمل على احتضان من فقد أحد أبويه أو كلاهما، ففيها يتربى ويتعلم، وتساعده الدار على الاندماج الاجتماعي، وتقدم دار الرعاية الطعام المناسب للأطفال، لكن الروائية في هذا المكان تظهر بعض السلبيات التي تؤثر في سلوكيات الشخوص، فنجد أن المشرفين على هذا المكان يجبرون الجميع على تناول صنف الطعام الذي تم تحضيره، ومن يرفض أو يمتنع يلاقي عقابه، فنجد "نادرة" التي تكره الفول قد قامت أم الدار بضربها ودس رأسها في صحن الفول صائحة:

---

1) النصير، ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسة نقدية، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص5-8.

2) النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص5-8.

"**اتسممي يعني أمك الـ .. استغفر الله العظيم.. ستطعمك أحسن منه؟ .. كادت نادرة تختنق.. نفضت رأسها ومسحت الفول عن وجهها بكمها وهمست في خوف لا أحبه. لا أطيقه. رفستها الأم ومضت**"[1].

ونجد الأطفال المقيمين في الدار يعانون من سوء المعاملة، ويفتقدون للعطف والحنان وقد افتقدوه أصلا، فهذه "نادرة" تخبر عن سوء المعاملة بقولها:

"**كثيرا كنت أهب من نومي مذعورة فتضربني أمنا.. تلفني بالغطاء لأنخمد وتعود إلى نومها سريعا.. لم تسألني عن صراخ نومي، فلم تعرف عن حلم يتكرر في ليالي.. أراني أسقط في فراغ سحيق وظلمة، فأهب مع فزعي**"[2].

نجد المكان المغلق هنا "دار الرعاية" قد مثل الحرمان والنبذ والوحدة، وقد كان هذا المكان حاضرا في السرد الروائي عند ليلى الأطرش، وأغلبه كان عبر تقنية الاسترجاع للمشاهد التي حدثت في الماضي، وقد أثر هذا المكان تأثيرا واضحا في شخصيات الرواية الذين كانوا يعيشون في هذه الدار، وهو مرتكز لتفسير سلوكيات الشخصيات فيما بعد، ويظهر التأثير نفسيا في أغلبه مما جعله ملازما لحياة الشخصيات القادمة.

والبيوت واحدة من الأمكنة المغلقة التي يعمد إليها السارد ليشكل صورته السردية التي يريد، وهي ذات دلالات يمنحها النص، ومن تلك الدلالات ما ورد في النص السردي التالي من رواية "أعواد الثقاب":

"**هاهم اليوم وقد حل بهم النكال وتضعضعت منهم الأحوال وابتلاهم الله بويل ودمار، كانوا وما زالوا وقود حروب طاحنة لحمر ومرد، إنجليز وتركمان، يدخلون البيوت من غير أبوابها تخاف النساء فيها من عيون برقاء ووجوه مرد**"[3].

نلاحظ المكان المغلق الذي يعبر عنه البيت في الصورة السردية السابقة، قد أعطى دلالة واضحة للحال التي كان عليها المجتمع أثناء حكم الإنجليز، والبيت هنا يشير إلى انتهاك الجنود لكل شيء، فالبيت آخر حد يلجأ إليه الإنسان ليحافظ على

---

1) الأطرش، أبناء الريح، ص27

2) الأطرش، أبناء الريح، ص26

3) دودين، رفقة، أعواد الثقاب، عمان، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2000، ص10.

نفسه وأهل بيته، فهو الخط الأحمر لكرامة الإنسان، فلما يقتحمه الجنود يعني أن كرامة الشعب قد استبيحت ولم يبق في بلدهم ملجأ لكرامتهم وحريتهم.

والبيت في العادة يكون مصدر أمان وراحة وسكينة، فهو مصدر من مصادر التنشئة الاجتماعية لأفراده، لكنه قد يصبح مكانا طاردا بغيضا في حالات أخرى، وذلك كما ظهر بيت "نادرة" عندما استعادتها أمها من دار الرعاية، فعند دخولها بيت أمها لاحظت اتساع البيت ووجود غرفة مستقلة لها، فتسأل نفسها:

" **لماذا تركتني أمي في دار الرعاية ما دام لي مكان في بيتها؟**"[1].

كان هذا السؤال مع أول وهلة لدخول "نادرة" المكان، لكن بعد أن عرفت المكان وأمضت فيه وقتا تبدل الحال، فقد بدأت تشعر بغربتها عن ساكني هذا البيت الذين ظهرت على سلوكياتهم سوء المعاملة، فهذه أمها وأختها وأخوها يتبادلون الكلمات البذيئة، والسلوكيات المنحرفة، وتعمل الأم والأخت في الأعمال غير الأخلاقية برعاية أخيها، وأخذوا يطالبونها في الانخراط معهم في ذلك، سواء بالترغيب أو الترهيب، ثم تحول الأمر لاستخدام العنف مع "نادرة"، إذ تقول:

"**ضحك ومجون ولهاث وكلمات بذيئة تصف أمي وأختي، وأخي يشارك بشتائم فاضحة ونكات مكشوفة ويقبض الثمن!**

أنا والنجوم وخشونة السطح.. تراجعت عن القفز مرات. ردني التهيب وخوفي من الموت..هدني تعبي.

أيقظني أخي، سحبني من شعري قال: لا أنت أحسن من أمك ولا من أختك.. ولا من بنات جامعات ينافسن أمك وأختك على الصنعة"[2].

ونجد أن البيت "المكان المغلق" الذي يفترض أن يكون مأمن شخوصه، ويبث في قاطنيه الراحة والطمأنينة يتحول إلى مكان يبث الرذيلة ويشوه السلوكيات، وهنا نجد علاقة المكان علاقة وثيقة بينه وبين الشخصيات، فهو يحمل مرتكزات أو مرجعيات للأحداث التي تمر على الشخصية.

---

1) الأطرش، أبناء الريح، ص143

2) الأطرش، أبناء الريح، ص144

ومن الأماكن المغلقة "السجن"، وقد جاء عند "سناء الشعلان" في روايتها "أعشقني" ليرتبط بالسلطة الحاكمة وسياستها التعسفية ضد بعض الشخصيات الروائية المعارضة لها، إذ تقول:

"**هاهي تلك العنيدة القادمة من غياهب الزنزانات الانفرادية في معتقلاتنا السياسية في أقاصي كواكب المجرة تترجل عن صهوة كبريائها ورفضها وصمودها بعد طول عناء وتلفظ أنفاسها الأخيرة على يد جلاديها دون أن تتراجع عن أي موقف سياسي أو عن أي رأي لها معارض لسياسة حكومة درب التبانة**"[1].

ويظهر السجن الصورة التعسفية التي كانت تتعرض لها الشخصية النسائية في الرواية، ففيه تتعرض الضحية للضرب والتعذيب والإهانة، ومع ذلك فهي تتحمل وتصبر وتقاوم، وهنا نجد المرأة تتعرض في السجن لما يتعرض له الرجل، فلا تحميها أنوثتها عند سجانيها، وهي كذلك تصبر وتتحمل بعزيمة وصبر تضاهي به الرجال.

وجاءت الخيمة مكانا مغلقا في السرد الروائي عند "رفقة دودين" في روايتها "أعواد الثقاب" ليتمثل دلالات أسعفت الروائية في تمثل الأحداث، ففي ولادة "الموشكة" تلك المرأة التي شردتها الحرب عن مكان سكناها، فأصبحت دون بيت أو ساتر يسترها وأسرتها، هذه المرأة التي جاءها الطلق وهي في العراء مع جموع اللاجئين، فكانت الخيمة مكان تستتر فيه، إذ تقول:

"**أما النساء فقد لفهن وعمهن ضجيج استثنائي، وقد سرت فيهن همهمات، وهنهنات، استفسر الرجال فقلن لهم إن الشابة (مُحيلة) قد عمها الطلق، وهي على وشك ولادة، ولا بد أن تضرب خيمة تلد فيها في الحال، دب فيهم حماس الحياة، وتناسوا الهموم التي سيلجأون إلى بيعها بعض الوقت، رمى الرجال على النسوان عباءتهم كرد فعل أول، وأسرعوا يضربون في العراء خيمة الموشكة التي بات صوت مخاضها، يشق الصفوف ويخترق الآذان**"[2].

---

1) الشعلان، أعشقني، ص14

2) دودين، أعواد الثقاب، ص12.

إن الخيمة التي تسترت فيها المحيلة عند الولادة، ما هي إلا مكان روائي يحمل دلالات أولئك النازحين واللاجئين الذين كانت الخيمة رمزا لهم، ورفيقة لهم في طريق نزوحهم وهجرتهم، فأينما حلوا بنوا، وأينما رحلوا هدموا الخيمة، ذلك المكان الضيق بحقيقته الذي حمل معاناة شعب، لا بل شعوب، فيها بثوا همومهم، وفيها سهروا، وفيها بكوا، وفيها استراحوا، حتى أصبحت مشفى أو غرفة ولادة، بها تستتر المرأة ساعة ولادتها، وكأن الخيمة كانت أقرب إلى الشعب المضطهد من أمتهم المهزومة. وقد أصبحت الخيمة واقعا لا مفر منها، تقول:

"**الخيمة المضروبة صارت واقعا معيشا والمرأة الموشكة... ويرهفون السمع وتغضنات وجوههم، تشاكل الحصى الممتد أمامهم بحرا من اللظى، هم يبتهلون قائلين: يا مخلص الروح من الروح**"[1].

هذه الصورة السردية التي تصف حالة من حالات تكررت بين اللاجئين، تلك الحالة التي ينتظر فيها الجميع قدوم مولود جديد، والدعوات التي كانت ترافق أولئك المجتمعين انتظارا، حيث تظهر صورة التلاحم الأخوي الذي شكلته الظروف ليكوِّن رابطا قويا بين هذه الجموع التي تركت أرضها جبرا، وهربت بأرواحها طلبا للسلامة، لقد شكلت تلك الظروف الصعبة عاملا هاما من عوامل التقارب بين اللاجئين، فظهر التعاون بينهم، وأصبحت القلوب متآلفة تحنو على بعضها.

الأماكن المفتوحة

إن المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية والهواء الطلق، فمن الأماكن المفتوحة نجد القرية التي تطلق العنان لدلالات مختلفة منها الشعور بالحرية والقوة والانطلاق، كذلك الوطن الذي تشعر فيه بالأمن، والاستقرار والطمأنينة التي يحلم بالعيش فيها كل فرد من المجتمع أو إنسان في العالم.

لقد وظَّفت رفقة دودين في روايتها "أهل الخطوة" الأمكنة المفتوحة، وكانت في أغلب مواضعها ذات دلالات إيحائية، وقد كانت الطرقات من هذه الأمكنة المفتوحة

---

1) دودين، أعواد الثقاب، ص12.

حيث نجد الطرقات تمثل مكانا روائيا مفتوحا، ففي وصفها للطرق التي كان يسير فيها الجد تقول:

"**ولكل حادث حديث، طرقات في أثر طرقات، كان يقطعها جدي في سويعات ماشيا على قدميه، وهو من أصحاب الخطوة والخطى، ولكنها لم تك الطرقات المسيسة، كانت طرقات الله في بلاده الواسعة، تقطعها أنت وشطارتك، هي اليوم طرقات، وما هي بطرقات....**"[1].

نلاحظ على هذه الصورة السردية أنها وصفت تلك الطرقات مقارنة بين الماضي والحاضر، وهنا يظهر السارد التطور الذي حصل لهذه الطرقات، وهو تطور يعمم على مناحي الحياة كافة، لأن الطرق دليل التقدم والتطور في أي بلد كان، فالمقارنة التي أجراها السارد من خلال الطرقات "المكان المفتوح" أظهرت الحال السابقة وما كانت عليها تلك الطرق، وما أصبحت عليه الآن.

وتأتي صورة تلك الطرقات القديمة في صورة سردية أخرى، ترسم معالم الطريق القديم، الذي يربط القرية بالمدينة، لم تكن الطرق طرقا، بل هي بقايا طريق، إذ تقول دودين في روايتها "مجدور العربان":

"**أنا الآن – أنحدر بحماري، إن الحمير خير من تشق الطرقات في الجبال، إن أقدامها المدببة وخصوصا إذا كانت محذية تتلاءم وهذه الطرق التي لا تتسع إلا لقدم أو اثنين أرى حماري شاقا طريقه... ويعرفها خير معرفة... هاأنذا إذا ما حاولت أن اجتاز بعض المسافات مقاطعة فهو لا يستجيب لي يصر على قطع الطريق دون توجيه من أحد "مكوربا" أحيانا منحدرا في أحيان أخر، وأنا تركت له أمر قيادتي في هذه الرحلة**"[2].

في الصورة الأولى كانت إشارة إلى حال تلك الطرق القديمة من خلال وصف الطرق الجديدة "هي اليوم طرقات"، وبذلك فهي قديما لم تكن طرقات، وهذا تعبير عن سوء الطرق آنذاك، أما في الصورة السردية الثانية، فقد جاء الوصف دقيقا لتلك الطرق

---

1) دودين، أهل الخطوة، ص12.

2) دودين، مجدور العربان، ص66.

المتعرجة، والضيقة، والوعرة، وذات الانحدارات الصعبة، وهي طرق فقط للدواب، فلم تكن المواصلات آنذاك تأتي إلى هذه الطرق، وهي لا تأتي أصلا إلى هذه الأمكنة، وكأنها تخلو من البشر.

يظهر المكان الروائي عند "رفقة دودين" جليا بمضامينه التي حملت دلالات واسعة، فالطريق، التي تمثل مكان الرجوع شائكة وخطرة، وليس من السهل السير عليها، فتقول:

"**تحادث كبار السن عاقدين ديوانا لا ينفض أبدا، يتدارسون أمرهم، شاري الهموم وطوته طيات الغياب وطريق العودة زرعته الذئاب بالخوف والتباب، وعليهم أن يتدارسوا الأمر وأن يضربوا موعدا للقاء**"[1].

ويظهر المكان المفتوح الذي يمثله الشارع عند "سناء الشعلان" في روايتها "أعشقني"، فالشارع عندها هو مكان عمومي للجميع، إذ تقول:

"**وهم لا يدرون أنني اكتشفتها قبلهم بمساعدة صديقي الآلي الذي بحث لي دون توقف حتى كاد شحنه ينفذ في الشارع العمومي الضوئي السريع**"[2].

يظهر الشارع هنا مكانا مفتوحا يستقبل جميع فئات المجتمع (العمومي) فلا ينحصر المرور فيه على فئة دون أخرى، ويمارس الناس فيه حريتهم للتنقل، فلا حدود ثابتة له.

وتعد المدينة واحدة من الأمكنة المفتوحة التي تضفي على السرد جمالية، وتمنحه دلالات يحملها هذا المكان ويعبر عنها "المدينة هي المكان الذي تلتقي فيه كل عناصر الحياة المنتشرة والكثيرة، فيها تتعدد وجوه الإنتاج الحضري، كما تتحول بداخلها الخبرة والتجارب الإنسانية إلى إشارات ورموز وأنماط للسلوك، وقواعد للنظام"[3]، ففي رواية "أهل الخطوة" لرفقة دودين تظهر المدينة من خلال بعض الأمكنة التي امتازت بها المدينة، مثل المقاهي، والمطاعم، إذ تقول:

---

1) دودين، أعواد الثقاب، ص20.

2) الشعلان، أعشقني، ص66

3) غنيم، محمد، دراسة في الأنثروبولوجيا الحضرية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987، ص154

"**في المرة القادمة نلتقي في مطعم محترم، إن شاء الله في عمان، طاولات نظيفة، وشي من الموسيقى وربما أرجيلة، ونادل أو نادلة..**"[1].

إن المدينة التي تشكل مكانا مفتوحا في النص الروائي الذي وظفته رفقة دودين من خلال السارد، هذه المدينة هي العاصمة عمان، التي تعني المَدنيَّة والتحضر والتقدم، وكأن السارد يجري مقارنة بين عمان العاصمة والمدن الأخرى، وذلك من خلال مكان مغلق هو المطاعم، فالفارق كبير بين المدن والعاصمة عمان، لأن العاصمة كانت تشهد نقلة نوعية، لأنها واجهة المملكة فالاهتمام بها يكون أكثر، إضافة إلى اختلاط سكانها وتوافد الأجانب والعرب إليها، للسياحة أو العمل، وهم بذلك شكلوا تلك النقلة النوعية، وخلقوا الفارق بين مدن المملكة وعمان.

وقد تأتي المدينة موطنا مؤقتا للشخصية، فهي ليست الموطن الأصلي، فقد تكون جهة للدراسة، أو للسياحة، أو للوظيفة، أي أنها تعد مكانا للشخصية لفترة ما، وهذا ما نجده في مدينة "لينينغراد" التي كانت موطنا مؤقتا لـ "مريم"، حيث جاءت إليها من أجل الدراسة، إذ تقول:

" **جلست بجانب النافذة وراحت تراقب شوارع لينينغراد ... كان الوقت ليلاً، وكانت المدينة هادئة لا يقلق نومها صوت السيارات القليلة التي تمر بين الحين والآخر، ولا حشرجات الشجر التي تداعبها رياح شباط الباردة. استكانت البنايات على جانبي الشارع، وبدت لها عملاقة طيبة ومتسامحة أرهقها عبث الناس بها نهاراً، وهم في حركة دائمة يدخلون في أحشائها ويخرجون، يتراكضون بداخلها**"[2].

ومثلما كانت المدينة مكانا مفتوحا، فقد جاءت القرية لتشكل مكانا مفتوحا أيضا، ففي رواية "سقف من طين" لكفى الزعبي تظهر القرية مكانا مفتوحا موحشا، على لسان شخصية "مريم"، فقد اختفت منه الإضاءة، هذا المكان الذي افتقر لجملة من الخدمات، إذ تقول:

---

1) دودين، أهل الخطوة، ص141-142.

2) الزعبي، كفى، سقف من طين، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2000، ص7

"ورأت مريم شجر السرو في الساحة يتحرك ملوحاً بأيد كثيرة، وخُيل إليها أن شجرة الفلفل البري ساحرة تلاعب الريح بشعرها ....ولسببٍ ما التزم الجميع خط سير يحاذي جدران البيوت المنتهية بأسيجة بنيت من حجارة كبيرة مختلفة الشكل وصف بعضها فوق بعض، فبقيت بينها فراغات وجحور يصدر منها صفير زواحف وحشرات مختبئة .....وقد وضع شبك حديدي على بعض تلك النوافذ التي لاحظت مريم أنها فتحت في نقطة عالية من الجدران، وفسرت ذلك بأن أصحاب هذه البيوت قد حصنوا أنفسهم بهذه الطريقة من الغولة. مشى جميعهم ...إلى أن انتهى الزقاق، واتصل بشارع أوسع كان معبداً بطريقة سيئة يتخلله الكثير من الحفر .....كان شارعاً مظلماً ساكناً قد غط سكانه في سبات عميق"[1].

هذا الوصف الذي ساقته الروائية على لسان "مريم" إنما هو مشهد، تظهر فيه القرية بكل تفاصيلها التي تعبر عن التشوهات التي طالتها، رغم أن المشهد بدأ بصورة مبهجة، فشجر السرو يتحول إلى كائن حي يرحب بالقادم، وشجر الفلفل يظهر كأنه ساحرة تلاعب شعرها، لكن المشهد لم يكتمل على نفس الوتيرة المعبرة عن جمال الريف، فتظهر الصورة الحقيقية التي عليها المكان.

وتظهر القرية عند "رفقة دودين" في روايتها أعواد الثقاب بمكان يشكل الأمل، ذلك الفضاء الممزوج بطرد الخوف من النفوس، وطرد الجوع، فتقول:

"وكأنهم في اللحظة والتو ينزعون عن أجسادهم لباس الجوع وعن أنفسهم لباس الخوف، خلقا جديدا سيبعثون وقد طلعت قريتهم من على حاجب الموجب، على حافة مبارحة أزمة الوجود الأولى"[2].

إن تحديد المكان "قريتهم من على حاجب الموجب"، وهي قرية أردنية، تسكنها العشائر الأردنية، تحركها الغيرة والحمية، منها بدأ نزع الخوف، فلا بد للعودة من يوم، ولا بد من نزع ما زرع من ذئاب الخوف.

---

1) الزعبي، سقف من طين، ص7-8

2) دودين، أعواد الثقاب، ص20.

3.1.3 الشخصية وعلاقتها بالزمن الروائي

يعد الزمن بالنسبة للعمل الروائي محورا أساسيا وعنصرا مهما، فهو يتدخل بشكل مباشر في الرؤى الفنية للرواية، ويعمل على تجسيد الأبعاد الفكرية والاجتماعية في العمل الروائي، وفق نظرة الروائي لها، فقد أصبحت البنية الروائية تتشكل وتتحدد وفقا للبنية الزمنية في النص، فهي تحدده وتعطي البناء الروائي هيئته ومبناه الخاص[1]، لذلك تتناول الدراسة مرتكزات الزمن الروائي، وارتباطه بالشخصيات عند الروائيات الأردنيات.

1.الترتيب أو النظام وعلاقتها بالزمن

تتسع مدارك مؤلف الرواية الحديثة والمعاصرة عند اطلاعه على الأعمال النقدية ومعرفة المناهج والطرق التي يعتمدها الباحثون في تحليل بعض الخطابات، ويزداد علمه الأدبي تقنية فيحاول أن يجيد في إبداعاته حتى تكون ميدانا خصبا للبحوث الأكاديمية إضافة إلى الجانب الفني فيها. وتظهر هذه التقنيات في استعمال عناصر القصة أو الحكاية، وتشابكها فيما بينها لتكون نسيج القصة، ومن المؤكد أن هذا التنوع والتداخل بين عناصر القصة يؤكد أنماطا للسرد أو الحكاية، وبذلك تتنوع القصص حسب توظيف هذه العناصر الأساسية فيها.

ومن بين هذه العناصر "الزمن، والمكان"، فالزمن الذي يتشكل في كل موقف وفي كل لحظة، لأنه الإطار الحافظ للعناصر الأخرى من أن تزول وتندثر، فلا شيء يعدوه ولا يحل دونه، وهو من الوحدات الأساسية الأولى في بناء الرواية، كما أنه الأداة الطيعة لدى المؤلف والصعبة في آن واحد، تضفي على الرواية أشكالا متنوعة من الفهم ومن التأويل. و"المكان من العناصر المهمة في القصة والرواية ففيه تدور الأحداث وتتحرك على أرضه الشخصيات"[2].

---

1) القبيلات، نزار، البنى السردية في روايات سميحة خريس(من عام 1995 – 2003)، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 2006، ص7

2) عبدالله، محمد حسن، الريف في الرواية العربية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص180.

واهتمت الدراسات بالزمن في جميع العلوم، على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها وأولته العناية البالغة، لأنه يشكل إطار كل حياة، وحيز كل فعل، وكل حركة، بل يعتبر الإطار الحافظ لكل الموجودات وحركتها، وسيرها ونشاطها، ودق مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريبا عن التعريف الشامل النهائي، لكن مظاهره جلية واضحة في كل مناحي الحياة وقطاعاتها[1].

لقد انقسمت المناهج النقدية والدراسات الأدبية بين من يحاول أن يفسر العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، أو شبهه الذي يدخل معه في نسق واحد، وذلك ما تبنَّاه الشكلانيون والبنيويون إذ إن العمل الأدبي شكل مستقل بل هو عالم قائم بذاته ، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه، وعن النسق الذي يدخل فيه، وأن دلالة الأشكال هي نوع وظيفي فقط، والمعنى أن الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنظمتها الداخلية[2]. والعمل الروائي ينهض على جملة من العناصر المتضافرة المتآلفة التي تكسبه وحدته العضوية وشعريته على وفق المفهوم الذي يجمع عليه النقاد، والذي يجعل من العمل السردي جنسا أدبيا[3].

ويطرح الزمن القصصي، بوصفه مبحثا ينظر في العلاقات بين الزمن والقصص، إشكاليات تتجاوز المسائل التي يطرحها الفلاسفة وعلماء اللغة، لأن القصة في جوهرها فن زمني، لكونها تقدم حكاية قائمة على الحركة والفعل متعاقبة أحداثها في الزمان أو متزامنة، هذا من جهة، ولأن الراوي يتخذ موقعا زمنيا محددا فيما يخص الأحداث من جهة أخرى، فيكون أمره بين المتابعة الدقيقة للتعاقب حينا وضروب من التحريف للمسار الزمني الحقيقي أو المتوهم، أحيانا أخرى، فيلخص ويكرر، وإذا كانت الزمنية القصصية متصلة بزمن الخطاب من حيث العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن

---

1) زايد، عبدالصمد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ط1، تونس، الدار العربية للكتاب، 1988، ص7.

2) كجور، عبداللمك، النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية، العدد(11)، 1997، ص39.

3) الشوابكة، محمد علي، السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة، عمان، الأردن، 2006، ص11 .

التلفظ، فإن تعدد المستويات الخطابية التي تتجلى في كل أثر قصصي يجعل الزمنية القصصية متعددة الوجوه[1].

و"تعتمد دراسة البناء الزمني للخطاب السردي على العلاقة الممكنة بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، وقد صنفها (جينيت) (Jennette) في أصناف الترتيب والديمومة والتواتر"[2]، ومن خلال هذه الأصناف أو العناصر السردية يقوم الراوي بإدخال تغييرات على الحدث الذي يصوره، إذ إنه لا يذكر الأحداث حسب ترتيبها الزمني أو الذي ينبغي أن تكون قد حدثت فيه ترتيبا، بل يقدم ويؤخر، فيذكر أحيانا أحداثا لاحقة قبل أحداث سابقة، ويذكر الحدث ثم يذكر بعد ذلك حدثا كان معاصرا له، "أي أن الأحداث على الرغم من وقوعها في وقت واحد فإن الراوي لا يمكن أن يسردها في وقت واحد، وهكذا نجد الترتيب الزمني للسرد مغاير لترتيب زمن الأحداث"[3].

ونجد البنية الزمنية في رواية "القرمية" لسميحة خريس، مكونة من زمن السرد الذي وضعته الروائية، متوافقة مع الزمن الحكائي للرواية الموثق تاريخيا، وقد يميل بعض الدارسين إلى اعتبار هذه الرواية رواية تاريخية، ذلك أنها سارت وفق مؤشرات تاريخية حقيقية، وراعت أهم ما جرى في الزمن الحكائي، وسارت سيرا طبيعيا معه، ولم يحدث في الرواية تغيير على المسار التاريخي المتسلسل حكائيا، فتجلى مستوى النظام الزمني في السرد الروائي لهذه الرواية، وحدث توافق بين الزمنين، وقد بدأت الرواية افتتاحيتها بواقعة تاريخية مدونة، وقد أشارت الروائية في بداية السرد إلى تاريخ وقوع عصيان الشوبك في الصفحة الأولى من السرد، وأشارت كذلك إلى تاريخ نشوء أول حكومة عربية مستقلة في دمشق في آخر مقاطع السرد في الرواية، أما باقي المتواليات

---

1) القاضي، محمد، الخبو، محمد؛ والسماوي، أحمد؛ والعمامي، محمد نجيب؛ وعبيد، علي؛ وبنخود، نور الدين؛ والنصري، فتحي؛ ومهيوب، محمد، معجم السرديات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص240.

2) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص22.

3) الكردي، عبدالرحيم، الراوي والنص القصصي، القاهرة، مكتبة الآداب، 2005، ص61-62.

الحكائية فقد سارت وفق ترتيب الأحداث في زمن الحكاية دون وجود إشارات صريحة، وذلك بهدف مراعاة الترتيب الزمني، بين زمن السرد الروائي وزمن الحكاية فالإشارة التاريخية الأولى جاءت كإشارة وضعتها الروائية لموضوع سيطرة الأتراك وتجبرهم على أهالي المنطقة في جنوب الأردن، إذ تقول:

"**منذ عصى أهالي الشوبك 1905 أوامر الجند الترك، وتشعلقوا كالجن فوق أسوار القلعة مانعين نساءهم من نقل الماء إلى الجند، ومنذ اقتاد الترك ثلاثة فرسان إلى سجن استانبول، والشيخ معتكف في كهفه**"[1].

من هنا بدأ تسلسل الأحداث وفق الترتيب الزمني المتصاعد في زمن الحكاية وذلك بدءا من حادثة الشوبك، وقدوم جيش الثورة العربية الكبرى إلى تحرير الأراضي العربية انطلاقا من العقبة وحتى دمشق، فهناك انتهت المواجهة العربية مع الأتراك بإعلان حكومة عربية مستقلة في دمشق، فقد وضعت الروائية إشارتها التاريخية الثانية في آخر المقاطع السردية من الرواية.

وفي رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس نجد أن الزمن الحكائي للرواية يشير إلى فترة ماضية من تاريخ عمان، التي أصابها التطور والتقدم المستمر فقد نقلت خريس هذه الأحاديث المبعثرة على لسان شخصيات عمانية، ومن خلال راوٍ مقنع يتوافق وجوده وعنوان القصة، ونلاحظ أن الأحداث في هذه الرواية جاءت غير مرتبة زمنيا وغير خاضعة لذلك المستوى الزمني النظامي الترتيب الذي يعتمد تسلسل الأحداث وتتالى سردها نظرا لهذا التقسيم بين الأحاديث.

2.الزمن الخارجي

في رواية "سيرة الفتى العربي في أمريكا" لرفقة دودين، يتمثل الزمن الخارجي بالحقبة الزمنية التي سبقت ميلاد شخصية البطل، ورصدت الثورة ضد الاستعمارِ والعنف السياسي وواقع البلاد العربية وويلات الحرب، فالنص وقف عند مشاهد لثورات طفولية وشبابية. أما الثورة الكبرى، فكانت تختفي وراء الزمن العام أو الخارجي للنص، هذا الصراع والثورة التي كشفت عن الفجوة بين الدول المتحضرة كأمريكا وبين دول

1) خريس، القرمية، ص9

العالم الثالث، ورصدت أيضاً ذكريات حرب العراق والعدوان الثلاثي، التي ذكرت منها الكاتبة ملامح بسيطةً في النص، أما الصورة الزمنية الأكثر سيطرة فتتجسد بالزمن الخارجي، إذ تقول:

"... **ويستسلم والدي،... حديث الصواريخ يجعله رقيقاً ليناً هادئاً متفائلاً يختصر الحديث ....أنت تخلط بين السلاح ...يا أبو العبد**"[1].

وفي رواية "سقف من طين" لكفى الزعبي يظهر الزمن الخارجي من خلال السنوات الماضية من عمر "مريم" بطلة الرواية التي افتتحت الأحداث معها، وهي في الثامنة عشرة من عمرها، وعبر شريط الاسترجاع الزمني تناولت طفولتها قبلَ هذا العمر. في حين تجسد الزمن الخارجي بطفولتها المبكرة أي قبل مرحلة دراستها وشقيقاتها، وكذلك حياة العائلة في البيت القديم. ومن الأزمنة الخارجية في النص فترة انقطاع مريم في بلاد الغربة ودراستها للهندسة ست سنوات، حيثُ غابت تفاصيل هذه المدة التي أنهت معها البطلة روايتها، حيثُ تركت الزمن مفتوحاً تُحاك معه حياتها اللاحقة، التي كانت مفتوحةً على طموحات لا يبزغ في ثناياها إلا صورة أمها وحنانها، وسط هذه المتغيرات والمعاناة والفقر، وأنانيةُ الشقيق الذكر، وحنان الشقيقات.

"**.... ابتعدت السيارة واختفت الأم ... رأتهما تلهثان، تبكيان، ترجوان**"[2].

وفي رواية "امرأة خارج الحصار" لرجاء أبو غزالة، فالزمن يتمحور بالفترة التي قضتها شخصية "زبيدة"، وهي في بيت أسرتها قبل وصولها مرحلة الطفولة المتأخرة التي ارتدت إليها وهي تسرد حكايتها مع زوجها "سلامة" الذي ذكرها باستبداد والدها على الرغم من ضعفه جسدياً ومادياً، حيثُ كان النصيب الأكبر في كُلّ شيء للذكر، أما الأنثى فلا تنال من حقوقها إلا اليسير فهي عبر شريط الاسترجاع الزمني تعود لطفولة حملت موهبتها وإبداعها الذي تجاهله والدها عندما زوجها وهي في الثامنة عشرة، ثم تجاهل زوجها لها بتركيزه على المادة لا الروح والعقل، وعبر هذا الشريط لم تقف الروائية عند الفترة السابقة من حياة بطلتها، وما تحمله معها من بوادر وآمال

---

1) دودين، رفقة، سيرة الفتى العربي في أمريكا، عمان الأردن، لمؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998، ص29

2) الزعبي، سقف الطين، ص111

وحياة طفولية أسرية تعايشت مع الوجود العثماني، ومع الحرب العالمية، وتوابع الاحتلال وويلاته، إذ تقول:

" **كنتُ في يوم من الأيام طفلةً محرومةً من العطف والرعاية، يوم دخل الأتراك بيروت في الحرب العالمية الكبرى، ويوم لملموا الشباب ونفوهم إلى السنغال.... ورجع معظمهم ومعه الحمى الصفراء، حمى تسلق الاستعمار، .... أما في الحرب العالمية الثانية عسكر الفرنسوية في الجبال والسهول ...كنتُ حامل فيك، ولدتك تحت الضرب، كنت خايفة، وكان صراخك والعياذ بالله مثل زامور الخطر ...عمر طويل لم أر فيه يوم أحكي عليه ....عمر من الهم والكد والتعب، وعمر طويل من جيوش الاحتلال من رومان ويونان وأتراك وفرنسوية كُلهم راحوا وانتهوا...**"[1].

كما تجسد هذا الزمن في حياتها وهي ناضجة، فالزواج وتكوين الأسرة التي لم تكشف الكاتبة منها إلا لحظات التذمر من الزواج والسفر إلى الأهل ثم العودة مع مواكبة بسيطة من ولديها لحياتها القاسية، حيثُ الشغف بالرسم، وتنكر الزوج لهذه الموهبة، أما تفاصل الحياة وبدايتها وتطورها فكان مخفياً عن أحداث النص الفعلية.

3. الزمن الداخلي

أ.الاسترجاع

الاسترجاع هو "إيقاف السرد لمجرى تطور الأحداث ليعود لاستحضار أحداث ماضية"[2]، أو "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[3]، ويعد من أكثر الأشكال والتقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، ويقسم الاسترجاع إلى نوعين: الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع الخارجي، ويمكن تحديد الاسترجاع الداخلي بأنه: " الذي يكون حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني

---

1) أبو غزالة، امرأة خارج الحصار، ص28-29

2) بوطيب، عبدالعالي، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، 1993، العدد(2)، ص134.

3) علقم، صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص234.

للحكاية الأولى"[1]، والاسترجاع الخارجي هو "الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[2]. وتسمى هذه التقنية الاستذكار أو التذكر.

يعود "شيوع الاسترجاع بوصفه تقنية من تقنيات البناء الزمني في الرواية إلى كون السرد فعالية استرجاع لأحداث سابقة على لحظة المتابة"[3]، وهذه الفعالية غالبا ما تتكئ على عمل الذاكرة، ولئن كانت فعالية التذكر "تتسم بطبيعتها بانقطاعات السرد فيها بين جزئيات المحكي فإنها في الوقت نفسه لا تكف عن إنتاج ما يرمم هذه الجزئيات"[4].

وتقنية الاستذكار "أداة محببة للروائي لما فيها من إثراء عمله الأدبي، فالرواية "تميل أكثر من غيرها للاحتفال بالماضي، لتلبية بواعث جمالية وفنية، فمن خلال هذه التقنية يتمكن الروائي من كشف عوالم شخصياته للقارئ حينما يعرض للظروف التي عاشتها في الماضي وبقي أثرها في الحاضر بحيث تخدم التسلسل الروائي وتقدمه بصورة لا يشعر القارئ معها بفراغ في تكوين الشخصية"[5]. وإن اعتماد الروائي على تقنية الاستذكار يمكنه من كشف بواطن الشخصية الساردة، ورؤيتها الذهنية والنفسية للمجتمع بكل شرائحه وطبقاته"([6])

ويمكن إجمال وظائف الاستذكار أو الاسترجاع فيما يلي[7]:"

1. يملأ الفجوات التي أهملتها القصة زمنيا، كالرجوع لذكر أحداث وقعت لشخصية ما، وتساعد على الفهم والتوضيح.

---

1) جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

2) جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

3) الصالح، نضال، معراج النص: دراسات في السرد الروائي، دمشق، منشورات دار البلد، 2003، ص39.

4) الصالح، نضال، معراج النص: دراسات في السرد الروائي، ص39.

5) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، عمان، الأردن، المركز الثقافي العربي، 1990، ص121.

6) عبيدات، الرواية النسوية الأردنية بين الالتزام والسرد، ص411

7) مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، بيروت، دار الحكمة، 2000، 2000، ص19.

2. تقديم معلومات خاصة ماضية زمنيا بالعقدة أو الإطار المكاني أو أي عنصر من عناصر الحكاية.
3. التذكير المكرر بوقائع سبق ذكرها من قبل، وإعطائها تأويلا جديدا مقارنة بالأحداث التي جاءت بعدها.
4. المقارنة بين وضعيتين: وضعية السارد الحالية ووضعيته في الماضي".

وجاء الاستذكار في رواية رفقة دودين(مجدور العربان) مدخلا زمنيا يحدث مفارقة زمنية شاسعة، تعود إلى ماضي عاشته الشخصية، وهي مرحلة ترتبط ارتباطا وثيقا بحاضر الشخصية، وهو أول مرحلة تحضيرية قصدت إليها "رفقة دودين" للبحث في مكامن الذات الساردة بقولها:

"**إجراء روتيني، ربما للتأكد من قدراتي الجسدية، قد يفترضون أن السنوات التي قضيتها هناك.. أين؟ ربما أوجدت رجفة في يدي، رفة في عيني، اللعنة، لماذا أصر على اجترار ذلك الماضي البعيد، بعيد أم قريب؟ أم بعيد قريب؟، أم قريب بعيد؟، علي ألا أفسد اللحظة...**"[1].

وجاء الاسترجاع لتوضيح معالم الشخصية، وإضفاء نوع من الاستحضار الزمني للخلفية التي تشكل تلك المعالم للشخصية، فماضي الشخصية يدل على معاناة حملها ذلك الماضي، ومن الضرورة أن يؤثر في حاضر الشخصية ومستقبلها، فذلك السجن الذي أصبح ماضيا جاء به السارد ليكون مفتاحا لحاضر الشخصية، مع كراهية الماضي المستحضر، لماذا أصر على اجترار ذلك الماضي، وهنا يظهر استذكار مشاهد الماضي بمرارة، ولكن وصف الشخصية وتلك الرجفة التي تظهر على يديه، والرفة التي في عينيه، كان لابد لها من توضيح، أو بيان لأسبابها، لأنها تستمر مع أحداث الشخصية أثناء الحكاية المسرودة.

ومن المشاهد الاستذكارية ما ورد في رواية "أعواد الثقاب" لرفقة دودين بقولها:

---

1) دودين، مجدور العربان، ص7.

"يستعيد الحاج رشيد مشهدا مر به قبل الهجيج، يمعن في هذه اللحظة باستدعاء المشهد..... وقد انقطع الرجاء، دخل على ابنته الثريا، فوجدها باكية نائحة، لم تنتظر الثريا تقدمه، بل وقفت تتقدم منه وهي تبكي"[1].

ومن خلال هذه التقنية يمكن للراوي أن يوضح حقيقة شخصياته ويضفي عليها الخلق الذي يريده. ويظهر من خلال النص الروائي السابق عند رفقة دودين الذي يمثل حالة الاستذكار عند الحاج رشيد، وهو يمثل توضيحا للظروف التي كان يعيشها الحاج رشيد قبل الهجيج، ففيه استطاعت الكاتبة أن تستحضر الماضي لتضعه أمام القارئ في الحاضر.

وتأتي الكاتبة شهلا العجيلي في روايتها "سماء قريبة من بيتنا" لتعكس على لسان بطلتها (جمان) صورة لذكرياتها وهي طفلة معتمدة على شريط الاسترجاع، الذي تخلله محطةً بسيطة قدمت فيها لثراء أهلها الذي لم تبين أسبابه، بل مهدت له بإقطاعية جدها وادخاره للمال الذي مكَّنه من شراء الكثير من الأراضي، ليتزوج بعد ذلك من جدتها ويصبح أكثر ثراء، بسبب إرثها من والدها، وهو ما انعكس على والد (جمان) وأشقائه، إذ تقول (جمان):

" **كان جدي لوالدي إقطاعياً كبيراً في منطقة وادي الفرات، امتلك أراضي شاسعة، عمل فيها عشرات الفلاحين، وعاشوا حولها مع أسرهم. وسع جدي أعماله من بيع المحاصيل الوفيرة نحو تجارة المستلزمات الزراعية ...أما ثراء العائلة فجاء من طرف جدتي، التي ورثت أراضي أبيها وليراته الذهبية، وحثّت زوجها على التملك، وكان هو ذا عقلية مغامرة، لاسيما أن مغامراته الأولى كانت بما لها هي..**"[2].

هذا الاستذكار إنما كان للإجابة عن أسئلة قد يطرحها المتلقي عن مصادر ثراء عائلة (جمان)، فكان المشهد تعريفاً للمتلقي عن حقيقة وضع أسرتها المادي، وكأنها هنا تقدم إقرار ذمة عن مصدر أموالهم وثرائهم.

---

1) دودين، أعواد الثقاب، ص16.

2) العجيلي، شهلا، سماء قريبة من بيتنا، الرياض، منشورات ضفاف واختلاف، 2015، ص87.

والماضي هو محراب الاستذكار يذهب إليه السارد ليستحضر منه مشاهد، لإجراء مقارنات مع الحاضر، أو لاكتشاف مكامن النفس في الشخصية ضمن السرد الروائي، فاستحضار السارد لمشهد تلك الأم التي كانت تقارع ألم واقعها بقوة العزيمة وألفة التعب في رواية "مجدور العربان" لرفقة دودين، ويظهر أن السارد كان يبحث عن مشاهد في الماضي تقوي العزيمة في الحاضر، فذهب إلى مشهد نواح أمه بقوله:

"**فيما مضى من زمن كانت أمي وهي تقطع يومها القائظ مترنمة بالنوائح حد الترنح وكان يأتيها حين من الدهر لا تنبس إلا بمقطع من بكائية تضج في صدرها وتنطلق عبر جوفها محلقة في سماء صيف الحصاد والبيادر، أعجب لها مستزيدة تجلس نائحة وأمام كومة الغسيل عاصرة نائحة، وعلى فوهة مغارة الدواب تكنس الحوش وأجزاء من الشارع باكية .... تنوح تتسلل بعض كلماتها إلى وعيي وأجد في نفسي غضاضة من أن أسألها، ذلك أن الرجال لا يليق بهم الترنم بالبكائيات.... ليتك يا أمي تجلسيني أمامك وتعلميني ما يعينك على قضاء يومك المعنى المضني بالعمل وأنت تعيشين ابتهاج الحزن...**"[1].

هذا الاستذكار الذي تمثله الصورة السردية السابقة، إنما هو غوص في أحداث الماضي الذي كان ماثلا أمام السارد، وكانت الأم هي مصدر هذه الصورة السردية، فالخوف الذي بدأ يسكن نفسه ويشعره بالقلق كان لابد من إيقافه وطرده من داخله، فكانت الأداة استحضار مشهد قوة الأم وقدرتها على التحمل لتشكل دافعا نفسيا لطرد القلق والخوف، فالأم التي تحملت كل ذلك التعب والضنك بكل ابتهاج، مع قلة الحيلة وضعف الحال، فالأحرى به هو أن يتحمل أكثر.

والاستذكار هو اجترار فعلي لموقف أو مشهد يريد منه السارد معالجة نفسية، أراد منها أن يقوي الذات، أو يمنعها من حدث معين، أو ليعزز قيمة ما، فالسارد في الصورة التالية اجترَّ مشهدا من الزمن الماضي، ليقوي عزيمته ويشد من آزره، إذ يقول:

---

1) دودين، مجدور العربان، ص50.

"كنت أريد اجترار أي شيء يشد من أزري وتأتيني الذكريات فقاعة في أثر أخرى كنت على أعتاب الصبا حينما مر أحد الحواة بالقرية قبل أن تصير بلدة التقى الرجال في ساحة الجامع عارضا عليهم بضاعته وأفاعيه تتمطى في أجربتها أعجب به والدي جدا وهو يقول إن بإمكانه أن يصنع رجالا لا يهابون الموت الزؤام الزاحف على شكل أفاعي وعرابيد، وكان والدي يريدني رجلا، اقتاد الحاوي مستقدما إياه... عازما عليه بشدة حتى مزق طرفا من عباءته وهو يشد فيه لنستضيفه كي يحوينا جميعا"[1].

هذه الصورة السردية لتلك الأم ما هي إلا صورة تتصل بمكامن النفس، فضعف النفس الذي كان يعيشه السارد، كان نابعا من ضغوطات الحياة، ومن الظروف التي كان يعيشها، ومن أجل الاستقواء على هذه الظروف، ذهب إلى الماضي ليستل منه الصورة التي تذكره بقوة أمه رغم الحاجة والتعب ورغم الحزن، فأراد أن يتلمس مكامن القوة في شخصية أمه كي يستمد منها تلك القوة.

ونجد تقنية الاسترجاع في رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس في حديثها عن حلوى "الحلقوم"، حيث بدأت الروائية سرد الأحداث من لحظة عودة الحاج "تقي الدين" وهو أحد تجار عمان من القدس، فقد ظهر تلف "الحلقوم" التي يحضرها من بيروت وطرابلس، حيث يسافر إلى بيروت وطرابلس بقصد التجارة وشراء بعض المواد الغذائية ومنها "الحلقوم" ولكنه غير شراء هذه السلعة من طرابلس ليشتريها من القدس، بعدما شعر أن هذه السلعة المصنوعة في طرابلس لم تعد تروق له، وقد تعرض سير الزمن في السرد لاسترجاع خارج الزمن السردي الحاضر وهو استرجاع غير بعيد المدى، فجيء به كي يعلل قيام الحاج تقي الدين بشراء "الحلقوم" من القدس بدلا من شراء "الحلقوم" الطرابلسي الشهير، إذ تقول:

---

1) دودين، مجدور العربان، ص63.

"قبل أشهر طلب الحاج تقي الدين كمية مني، ولكن صانعي أرسل نوعية لا ترتقي إلي، استخسر الحاج دفع قروش فائضة عن ثمن الراحة التي عهدها تأتيه من بيروت أو دمشق، فقرر ألا يعاود الطلبية"[1].

ونجد إلهام في رواية "الصحن" قد دخلت ساحة الأحداث بمفردها لتشكل مع محيطها الخارجي والمختلفة عنها صراعية الرواية، فقد بدأ الراوي العليم بسرد ما هو خاص بحياة "إلهام" ومعاناتها مع أهلها وأهل حارتها، فقد عرف الراوي "إلهام"، لكنه وجد نفسه مضطرا لعرض جزء من ماضيها، الأمر الذي استدعى الخروج عن زمن الرواية والعودة إلى الماضي، وذلك من خلال سرد استرجاعي، عرف الراوي من خلاله بعض الشخصيات التي ظهرت في السرد وشاركت إلهام التي كانت تعد شخصية محورية في رواية "الصحن"، إذ تقول:

"تهز خالتها رأسها مستغفرة، وتتمتم ... الله يهديك يا بنتي، أمها امرأة صامتة ولكن امها رحلت، أخذها النوم العميق الطويل المجهول، ولا تعرف سببا لرغبة الإناث المتحلقات حولها بدعوى العزاء في ترداد عبارة: الله يرحمها... كانت كاملة مكملة"[2].

ويكمل الراوي السرد عن حياة أم "إلهام" التي ماتت خارج الزمن الروائي الذي بدأ بعد وفاتها، إذ يقول:

"كان الملل ينام في سرير أمها، يزحف كعشيق حذر إلى جوارها"[3].

ونجد مشاهد الماضي غالبا ما تكون حاضرة بين يدي الروائيات، وخاصة مرحلة الطفولة، فتأتي كأنها وقفة تريد بها الروائية أن تضع المتلقي على أحداث قد تجاوزتها الروائية سابقاً، فلم تأتي على ذكرها وتفصيلها، فتختار لها زمناً مناسباً في أحداث الرواية، فبدل أن تستعرضها حاضراً، تجعلها محطة استذكارية، فنجد في رواية "مطارح" لروائية ملص توظيفا لهذه التقنية في غير مشهد، ومن ذلك قولها: "**فقدي لأمي أوجعني ...أتذكر أمي واصطحابها لي إلى سوق الحرير ... وسوق النسوان ...**

---

1) خريس، دفاتر الطوفان، ص19

2) خريس، الصحن، ص11

3) خريس، الصحن، ص18

أسواق مليئة بالبضائع الجميلة تشتري حلوى السمسمية والبشمينة ... ثم تتوقف عند بائع الحرير الذي يغص دكانه بألوان وأشكال مختلفة من الأقمشة ..... وقد فتحت عيني على حياة مليئة بالتناقضات وسط أب متعب راغب عن الدنيا نذر نفسه لله ولخلواته وأقرانه من شيوخ العدوية والصوفية وقد وضع لأمي قائمة طويلة من الممنوعات من الحلال والحرام"[1].

هذا الاستذكار الذي وظفته (ملص) في هذا المشهد يظهر مقارنة بين زمنين، الزمان الماضي بجماله وبساطته، بالزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية بما فيه من تناقضات حياتية، ونجد هذا المشهد يشير إلى شخصيتين (الأب، والأم)، تلك الأم التي كانت تراعي أطفالها، وتحاول أن تلبي احتياجاتهم النفسية والمادية، من خلال اصطحاب طفلتها إلى السوق، فهي تهتم بتأمين ملابسهم وطعامهم، إضافة إلى الترفيه عن أنفسهم، أما الأب الذي زهد في حياته ولم يهتم بشؤون أسرته، وذهب في طريق التصوف الذي شغله عن كل تفاصيل بيته إلا من بعض الأوامر التي يصدرها الأب للأم التي تحمل قائمة من الممنوعات، وهنا إشارة إلى أن بعض رجال الدين قد كانوا في بعض سلوكياتهم سبباً في انحراف الأبناء، أو شعورهم بالحرمان العاطفي الأبوي، وتركوا أسرهم بعيدا عن اهتماماتهم بحجة الزهد والتعبد، هذه السلوكيات التي تظهر نتائجها على شعور أهل بيته، ولا ينحصر ذلك على الأبناء بل حتى على الزوجة، حيث تقول ملص:

"... **وتجلس بانتظار الشيخ الذي لا يأتي ... يتركها في زوايا الانتظار ... ليرجع منتصف الليلة..**"[2].

يترك الزوج الشيخ زوجه وأطفاله ليكون في رفقة أصدقائه من رجال الدين والتصوف، ولا يعود إلا بعد منتصف الليل، والزوجة لا عمل لها إلا انتظاره، وهنا يظهر استسلام الزوجة لطبائع زوجها.

---

1) ملص، سحر، مطارح، عمان، الأردن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2014، ص14

2) ملص، مطارح، ص12

وقد تكون تقنية الاسترجاع أداة لروائي كي يفصِّل فيها أحداث مرت سابقاً، هذا التفصيل الذي يعيد المتلقي إلى زمن ماضٍ دون إحداث فاصلٍ ظاهرٍ في السرد، وأحيانا قد يدخل هذا الاسترجاع، خاصة إذا كان لأحداث تاريخية، الروائي في دائرة التقرير المباشر، فيرى الروائي أن هذه الأحداث التي مرّت لها أهمية كبيرة من وجهة نظره، فيأتي بالاسترجاع كي يضع المتلقي مباشرة على تلك الأحداث، يظهر ذلك في رواية " الخروج من سوسروقة" للروائية زهرة عمر، إذ يأتي مشهدها الاستذكاري في قولها:

" لم نتحد ولم نتجمع وظلت صفوفنا مبعثرة في أراضي القفقاس الشاسعة. لا يجمع صفوفنا حرب ولا سلام... كل طرف منا يقاتل أو يهادن حسب مصلحته دون اعتبار لمصلحة أي طرف آخر، قد يلتقي أو قد يختلف معه بين آن وآخر... لم نتحد في دولة واحدة وجيش واحد ولم نجمع صفوفنا في اتجاهٍ واحد...بقينا عشائر وشعوباً نختلف أكثر مما نلتقي في مواجهة العدو... د شامل وعندما وح صفوف الشيشان والداغستان، ابتعدنا نحن عن المعركة قدر الإمكان. وعدنا الأتراك والإنجليز والفرنسيون بالمساعدة... وهكذا لم نقبض إلا الكلام... ونحن لم نقبض على أيدي بعض وبقينا نقاتل، قبائل وشعوباً نواجه عدواً واحداً، وندير ظهور بعضنا لبعضنا الآخر... فماذا كانت النتيجة "[1].

نلحظ من خلال هذا المشهد الاستذكاري أنه يتجه نحو التقريرية المباشرة، وكأن الباحثة تنقل الحالة التي كان عليها قومها، ويبدو أنها تحولت هنا إلى أن تكون ناقلة للأحداث كما هي، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن هذه الفترة وتلك الأحداث كانت على درجة من الأهمية لدى الروائية، وحاولت أن تنقل ما آلت إليه الأحداث آنذاك.

1) عمر، زهرة، الخروج من سوسروقة، عمان، الأردن، دار أزمنة، 1993، ص30

ب.الاستشراف أو الاستباق

يعني الاستشراف التنبؤ بمصير ما لشخصية من شخصيات الرواية أو وقوع حدث قبل وقوعه، حيث يعمد الراوي إلى تقديم لمحة عامة موجزة – في العادة – تتعلق بنهاية حادثة معينة قبل وصول السرد لهذه النهاية.

ويمثل الاستشراف عنصر تشويق وإثارة يدفع بالمتلقي للإقبال على مواصلة القراءة، وهو وسيلة ممهدة للأحداث المهمة التي يقترب منها السرد، غير أن الاستشراف أقل استخداما من الاستذكار في الروايات بوجه عام، ولعل سبب ذلك عائد إلى طبيعة الفضاء الذي تتحرك فيه كلا التقنيتين، فالماضي يكون في مخيلة الراوي ويرسم بناء عليه أحداث رواياته، أما الاستشراف، فلا ندري بعد ما الذي سيأتي به الراوي فـ" الإشارات إلى المستقبل أقل عددا، وهي أقرب إلى الافتراض والتوقع أو التوجس في طبيعتها منها إلى الواقع فقد يتحقق بعضها أو لا يتحقق"[1]، ويقسم الاستشراف إلى استشراف داخلي لا يتجاوز الإطار الزمني للحكاية الأولى، واستشراف خارجي يتجاوز حدود الحكاية الأولى، وهناك أيضا الاستشرافات مثلية القصة، والاستشرافات غيرية القصة[2]. ومن وظائف الاستباق التي يمكن ذكرها ما يلي:

1. الإعلان عن المواقف أو الأحداث التي سيأتي ذكرها مستقبلا بالتفصيل.
2. إثارة التوقع وحالة انتظار لدى القارئ.
3. ملء ثغرات لاحقة.

إن رؤية المستقبل، وتناوله في السرد الروائي يمثل في بعض حالاته تمهيدا لأحداث تالية له، وكأن السارد يتخذه عنصرا تشويقيا للقادم من الأحداث، وفي الصورة التالية من رواية "مجدور العربان" رؤية مستقبلية لشيء يتوقعه السارد، ويفصل في سرده، كأنه حاصل أمامه:

---

1) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص39.

2) زيتوني، لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، لبنان، دار النهار للنشر، 2002، ص17.

"ثم وفي نهاية العمر.... حين يبلغ العتي منه، ثمة من يحلق لك ذقنك، ومن يطعمك ما تشتهي ويشتري لك الدواء، إلى أن تنطفئ فيك الحياة كما ينطفئ السراج بهفة واحدة بسهولة – بسلاسة – ثم يجمعون أي أولادك وجهاء القوم على المناسف وأنت قرير العين في لحدك والدود يتقدم فيك تفتيتا لا توقفه رشات الحناء ولا العطر المتقادم... ما الذي سأقول لأمي حين تنظر في وجهي، بأي الوجهين تأتي المكارم"[1].

هذه الصورة السردية تمثل الاستشراف الذي جعله السارد حدثا يتنبأ به، ويسرد حقائقه، ذلك الذي يعتمد على وصف صورة القادم من الأيام، عندما يصل الإنسان إلى مرحلة عمرية متقدمة، فالأحداث التي يسردها السارد لم تأتِ بعد لكنها متوقعة، وهذا التوقع من المؤكد أنه مبني على تجارب سابقة، فالإنسان عندما يكبر في السن يحتاج لمن يساعده، حتى في حلاقة ذقنه، فلا يعود يملك القدرة على التحكم في هذه العملية، حتى حاجته إلى الطعام والشراب، وتصل الحياة إلى أرذلها، حتى يأتيه الموت، ثم يستمر السارد في الوصف لما بعد الموت، وكيف يكون الأولاد بعد موته، ثم ينتقل إلى مرحلة أخرى هي مرحلة القبر وما يحدث فيه من أكل الدود لجسده.

وأحيانا يكون الاستشراف في السرد الروائي من خلال سرد بعض الألفاظ الدالة عليه، فيكون السرد للماضي وفيه توقع للحاضر، وهذا ما ورد في حوار الأستاذ الأنيق مع طلبته، والذي يتذكره السارد، فيستحضره في السرد بقوله:

"كان ينفخ في نار التحضر فينا كي تتقد، يطالبنا بأن نعكف في كل يوم على كتابة مذكراتنا بخط أنيق ونلصق فوقها ما تيسر من زهرة يابسة أو حتى صورة لقط ما قائلا بود شديد:

– ستجدونها في المستقبل كنزا لا يفنى هذه اليوميات.

ولم أجدها كنزا لا يفنى وجدتها الشيء القادر على قرع ناقوس البؤس والحزن في أعماقي كلما هاجمتني نسائم فرح أسرع إليها فاكا رموزها"[2].

---

1) دودين، مجدور العربان، ص45.

2) دودين، مجدور العربان، ص52.

في اللوحة السردية السابقة، تظهر اللفظة التي استخدمها الأستاذ ليخبر طلبته بأهمية المذكرات، فجاء السارد بلفظة (ستجدونها) وهي استشراف للمستقبل، فلما أراد الأستاذ بيان أهمية تلك المذكرات وحث طلبته على الاهتمام بها، والحفاظ عليها، أخبرهم بمستقبل يثبت أهميتها، ولكن لا يكون الاستشراف دائما صحيحا فقد يخالف الواقع المستقبلي، وهذا ما أورده السارد بخطأ قول الأستاذ:

"**ولم أجدها كنزا لا يفنى وجدتها الشيء القادر على قرع ناقوس البؤس والحزن....**".

لكن الاستشراف من الأستاذ كان حاضرا في الصورة السردية السابقة.

هذه الأحداث المستقبلية المتنبأ بها من الشخصيات الحوارية، التي تضيف جمالا للسرد، وتمهد لأحداث تالية، كما ورد في الاستشراف الذي نلمحه في الصورة السردية التي أوردها حوار السارد مع والدته في رواية "مجدور العربان" لرفقة دودين، إذ يقول:

"**لا تخافي يا أمي هذه الرحلة ضرورية بل وجد ملحة، قد أعود لك إنسانا آخر أرضى بالواقع من الأمر وربما عدت وفي جعبتي الوظيفة التي تتمنين وتجعلك تسيرين بين نسوة المآتم في البلد مزهوة وربما فاء الله عليك بشيء من نافلة بغير ذات شوكة**"[1].

توضح الصورة السردية سبب توظيف الاستشراف الذي جاء به السارد، فالواضح أنه جاء لوظيفة نفسية هي تهدئة نفس الوالدة وبث الطمأنينة في نفسها، فهو ينتقل بها من الحاضر إلى المستقبل الذي يتوقعه ويتنبأ به، فيرسمه صورة حقيقية ماثلة أمامها، فالسارد يعلم أن هذا الاستشراف الزمني هو ما تتمناه الوالدة، وقد يكون طمأنينة لنفسه هو، فيحاول أن يقنع نفسه بالمستقبل الزاهر، واستبدال الحاضر المتعب بالمستقبل المريح الذي يبحث عنه.

هذه التقنية التي كانت تلجأ إليها الروائيات في حالات كثيرة، وغالبا ما تلجأ الروائية له في سردها عندما تبحث النفس عن الخروج من الواقع وخاصة من الواقع

---

1) دودين، مجدور العربان، ص52.

السيئ إلى الواقع الأسوأ، وهذا ما حدث في تلك الصورة السردية التي جاء به السرد الروائي في رواية "مجدور العربان" أيضا لرفقة دودين:

"**راس مالها أن تسقط الحجر السوداء الأولى تلك وعندما تسقط، تسقط ومعها حجر أو اثنتان والاثنتان ستسقطان أربعة والأربعة ثماني تتوالى الحجارة الساقطة على أم رأسي، ورأسك أيها الحمار العزيز، نموت رجما بالحجارة، ثم يجرفنا السيل نموت أنا وأنت ميتة شنيعة، حيث تفتت المياه جسدنا وتبقينا على مسارات المياه بعد انجلاء العاصف، سنصير عبرة لمن هو غير معتبر**"[1].

لما كان ذاهبا من قريته إلى المدينة يرافقه حماره، ودخل في أزمة المطر المنسكب عليهما بغزارة، كان السارد يوظف هذه التقنية للخروج من الواقع إلى ما هو أسوأ، فذهب إلى المتوقع الأسوأ، فالظروف التي يعيشها في المطر هي ظروف صعبة، ولكن السارد فيما يبدو كان يبحث عن متنفس للخروج من الحالة ولكن إلى حالة أسوأ، وقد يكون هذا في بعض الحالات تمهيدا لتقبل ما سيحدث في أسوأ حالاته، وكان الأسوأ هو الموت، وبذلك تكون النفس قد دخلت في الحدث المتوقع وابتعدت عن عنصر المفاجأة الذي يدخلها في اضطرابات نفسية قد تكون هي قاتلتها.

وهذا الحدث المتوقع الذي يحدِّث به الإنسان نفسه يسير في واحد من اتجاهين، إما أن يكون استشرافا لمستقبل قادم في صورة سلبية، فبدأ يحدث نفسه في خطوات نهايته ويرسم الصورة المعتمدة على ذلك، أو أنه يذهب إلى رسم صورة إيجابية يكون سردها مبنيا على إنقاذ نفسه، وفي كلتا الحالتين فإن الهدف منهما الخروج من المشهد الحاضر إلى مشهد مستقبلي.

وفي رواية "أعشقني" لسناء الشعلان تأتي بعض المشاهد السردية استشرافا للقادم، فتظهر هذه التقنية في قولها:

---

1) دودين، مجدور العربان، ص72.

"قد يخشى الجميع منك يا ورد، ويعتقدون أنني سألد لهم كائنا فضائيا متوحشا، مثل تلك المخلوقات التي يزعمون وجودها في العوالم الفضائية التي لم يصل إليها الإنسان"[1].

يظهر هنا الاستباق الافتراضي لما سيحدث فيما بعد، فالشخصية تتنبأ بما يواجهه جنينها عندما يولد، مما خلق لدى المتلقي أفق الانتظار، فيتخيل ما سيحدث في قادم الأحداث.

وقد قدم الراوي في رواية "الصحن" لسميحة خريس سردا استباقيا في بداية الرواية حين أظهر من خلاله صفات "إلهام" وأحداثا أخرى تجري معها في العمل، ومن مجمل هذه الصفات التي أوردتها أنها كما تقول:

"لم تغازل ابن الجيران الذي ظنته ولدا حتى رفع تمثاله الرخامي فأثار غريزتها"[2].

فالراوي لم يوضح أو يفسر مدى أهمية هذه الصفة أو الحادثة التي بدأ بها، فشكل هذا سردا استباقيا للأحداث ولمجرياتها التي تعيشها "الهام" لكنه عاد بعد سرد عدد من الصفحات وبوساطة التداعي الحر لشخصية "إلهام" ليسهب ويفصل وقوع الحدث بقوله:

"تلك الظهيرة كان يحاول الصعود محتضنا جسدا مرمريا بحجم بشري ... دفعته نحوه بثبات، فاحتضنه بحرص أكبر، شكرا قال لها، ولم تجب، فقط تبعت خطواته الصاعدة وعيناها على الوريد النافر على طول الساعد الأسمر القادر على احتضان جسد المرمر، واصل حديثه ووجهه يختفي وراء تفصيل سريالي...."[3].

لقد مهدت هذه الحادثة الطريق لبناء علاقة غرامية بين الفتى الفنان والفنانة غير المشبعة.

---

1) الشعلان، أعشقني، ص104

2) خريس، الصحن، ص12

3) خريس، الصحن، ص25

2.3 التسريع السردي

يعد التلخيص من التقنيات التي توظف لتسريع زمن السرد الروائي، وهو "إيجاز سردي يعمل على تقليص زمن السرد الروائي أمام زمن الحكاية أو زمن القصة، بمعنى أن وحدة من القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروفة"[1]. ففي رواية "شجرة الفهود" لسميحة خريس، استخدمت الروائية التلخيص ليقوم بسرد بعض الأحداث سردا سريعا وموجزا، فقد خصصت الروائية الجزء الثاني من الرواية للحديث عن "فريدة الابنة" التي أظهرت صورتها مفارقة واضحة، بينها وبين عائلة الفهود التي أظهر أفرادها تمسكهم بالإرث وطمعهم بالحصول على الثروة في حين كان الراوي المشارك (فريدة الابنة) تظهر تمسكها بقيم الحياة وعشقها للأرض الوطن وللمحبوب، وبما أنه لا مجال لتتبع أهم تطورات الأحداث عند العائلة وسرد أغرب القصص عنهم خاصة حين راحوا يحملون ويتوهمون باحتمالية وجود نفط في أرضهم، لذلك لجأت الروائية إلى استخدام تقنية التلخيص التي توجز أهم أخبارهم وتقفز عما هو مناف لنظرة "فريدة الابنة"، التي أسهبت في سرد عشقها لجرش وآثارها وعمان وذكرياتها، إذ تقول:

"**أراقب عودة وقع الحياة إلى يوميات الفهود وأراهم يتشاغلون بتقاسيم الحياة أسعد يذهب إلى مكة المكرمة، ويعود حاجا فيوزع علينا مسابحه البلاستيكية، غادة تنجب مولودا ذكرا وتوزع صرر الحلوى الملونة بالتل والشرائط الزرقا و..عريب تجهض حملها الأول فنواسيها قائلين خيرها بغيرها، جمال يعالج والده ويعيد التمثال الذهبي إلى صندوقه... فهد بن خيرالله يدعونا إلى حفل خطوبته، ونازك تذكرنا بأيام زمان إذ تولم لنا المناسف، إذ ترجح أن مرام لابن خالها، منجد يفتح شركة استيراد وتصدير يوظف الابن البكر لمحمد بن منذور فيعملان على نقل المؤن على خط بغداد، رابعة تجري عملية المرارة وتعرض علينا أربع حصوات بحجم حبة الحمص تحفظها في دورق زجاجي.**

---

1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص145

سلمى تبيع "دونما" وتشتري مرسيدس لعريس الغفلة، وليد يصاب بداء النسيان، ليث يمتنع عن التدخين إثر نوبة قلبية خفيفة، خير الله يحال إلى المعاش...."[1].

نجد أن التلخيص هنا جاء على شكل خلاصة استذكارية لأحداث مرت بها إحدى الشخصيات، وهنا جاء التلخيص لأحداث مرت بأكثر من شخصية(رابعة، وعريب، وجمال، وفهد، ونازك، ومرام، ومنجد، ومحمد، وغادة، وسلمى، ووليد، وليث، وخيرالله...).

ونجد سميحة خريس أيضا في روايتها "دفاتر الطوفان" توظف تقنية التلخيص مستخدمة السرد الاستذكاري، الذي تمثل في استذكار (مسعد) لرحلة قدومه إلى عمان، وما واجهه من متاعب ومصاعب أثناء تلك الرحلة، فيقول (مسعد):

" **قلت لحالي هو أنا بدي أظل أراكض لهاظ وهاظ؟ اشتريت البغلة، قرشين من المحامي، قرشين من الحمصي، قرشين من الحج أبو عبدالرحمن، كان عريس وأعطاني أكثروعروسه نجمة أعطتني كمان، وأعطتني بكيس كل كنادر جوزها القديمة، وكبود محرز، وقالت لي لا تضيع القرشين يا أهبل، اشتريت راجي لكبرتي ... مالي سند ولا ظهر، سندي راجي اللي أخذتها برخيص عمنها مشروحة...**"[2].

هذا المشهد الاستذكاري الذي جاء على لسان (مسعد)، هو موجز لمرحلة زمنية في حياته، تلك التي بدأها في عمان بعد وصوله إليها، هذه الفترة التي كان يعاني فيها الفقر والحرمان، حيث نلاحظ أنه اعتمد في بدايتها على مساعدة الناس، فهو لم يكن يملك ثمناً لشراء بغلته(راجي)، فجمع ثمنها ممن يعرفهم من الأصدقاء، تلك المساعدات على قلتها إلا أنها مكنته من شراء البغلة، وقد أشار مسعد إلى قلة المساعدات بقوله(قرشين) وهي دلالة على القلة، فالمبالغ التي تبرع بها الناس له قليلة، لكن استطاع أن يجمع ثمن بغلته، فالمتبرعون كثر لذلك كان القليل مما تبرعوا به كان كافياً، هذه الفترة الزمنية الطويلة التي حملت معاناة (مسعد) جاءت في هذا المشهد الاستذكاري، فلخص لحياة (مسعد) آنذاك بطريقة فنية اعتمدت على تقنية التلخيص التي وظفتها سميحة خريس.

---

1) خريس، شجرة الفهود، تقاسيم العشق، ص242-243

2) خريس، دفاتر الطوفان، ص58-59

وفي رواية "امرأة خارج الحصار" نجد "رجاء أبو غزالة" وظَّفت تقنية التلخيص عند عرضها وصف شخصية (ثريا) بطلت روايتها، (ثريا) تلك الشخصية الحالمة، التي أمضت حياتها ساعية لتحقيق أحلامها الكثيرة، وقد مرَّ وقت طويل بين تلك الأحلام وتحقيقها، ونجد "رجاء أبو غزالة" قد كثفت من المساحة الزمنية التي حملت تلك الأحلام، فأدخلت تقنية التلخيص إلى الوقفة الوصفية لتلك الشخصية، فيقول الراوي:

"**كان ما انتظرته ثريا طويلا قد أتى. لم تطل التساؤل إن كان يطابق أحلامها القديمة أو هو شبيه بالفارس ابن البلد الذي يدخل عليها آخر النهار بكيس يطفح بالفاكهة حتى عنقه. ولكنه كان هو. ليس كما الوجه في الحلم. ليس كما الطول في الانتظار. ولكنه عند ثريا القادرة على الصبر أكثر. هو القوي الذي حملته الريح، وقاده شارع في بيروت إليها**"[1].

أحلام (ثريا) كان لها بداية تلك التي بدأت معها (ثريا) الحلم، والتي انتهت عند تحقيقها، تلك الفترة الزمنية بين بداية الحلم وتحقيقه هي مساحة زمنية طويلة، رافقتها أحداث كثيرة، من أجل ذلك لجأت "رجاء أبو غزالة" إلى تقنية التلخيص في حلم (ثريا) الرئيس، وهو انتظار فارس أحلامها، ذلك الفارس الذي انتظرته طويلا، فالفتاة منذ مرحلة المراهقة يبدأ معها حلم الزواج من فارس ترسم له الفتاة صورة في مخيلتها، تحقق حلم (ثريا)، ومن وقت حلم (ثريا) بفارسها إلى وقت عثورها عليه، هو وقت طويل تمثل بمرور سنوات، ولكن لم تأتي "رجاء أبو غزالة على تفاصيل أحداث تلك الفترة الفاصلة بين الحلم وتحقيقه، لذلك ظهرت تقنية التلخيص من أجل تسريع الزمن الروائي.

أما التقنية الثانية لتسريع زمن السرد فهي تقنية الحذف، ويعرف الحذف بأنَّه: "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث؛ أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كليا، أو مشار إليه فقط بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي، من قبل ...،

1) أبو غزالة، امرأة خارج الحصار، ص103

ومرت بضع أسابيع، أو سنتين"[1]. وقد يأتي الحذف صريحا فيبتر أحداثا عديدة، فيحدد المدة التي عمل على تجاوزها وحذفها من الرواية من خلال إشارة زمنية معلنة أحيانا من قبل الراوي، ومن ذلك ما أوردته سميحة خريس في رواية شجرة الفهود "**بعد شهر وضعت غزالة مولودا ذكرا أسماه فهد؛ ليث**"[2].

ونلاحظ أن الروائية وظفت الحذف هنا من أجل تسريع سردها الروائي وإشعار المتلقي بالحذف، فهي لا تريد الإسهاب في أحداث يمكن تجاوزها والقفز عنها ولكنها تشير إلى الحذف صراحة.

ونجد زهرة عمر في روايتها "الخروج من سوسروقة" توظف هذه التقنية في تسريع سردها، فتقول:

"**لقد مضى ما يزيد على العشرين عاماً للنزوح الأول... بعد حروب دامت نحو مئة عام... كان جنود القيصر كالنمل، نقتل واحداً، فينبت مكانه عشرة... والمقاتلون عندنا في تناقص متواصل**"[3].

إن الفترة الزمنية التي تفصل بين زمن السرد وبداية الحدث، هي فترة زمنية طويلة تتمثل في عشرين عاماً، وهذا يعني توالي الأحداث وكثرتها، ولعل تلك الأحداث لم تكن على درجة من الأهمية لتفصيلها، ومن المؤكد أن تفاصيلها تحتاج لمساحات واسعة من الرواية، لذا وجدنا الروائية قد لجأت إلى التسريع الزمني، فجاءت بـ"عشرين عاماً"، فاختزلت هذه الأعوام وقفزت إلى زمنها، ونلاحظ أن الروائية لم تسرع الزمن على حساب تفاصيل المشهد، فجاءت بأهم محطاته، ليكون المتلقي على علم بما حدث في تلك الفترة الزمنية المختزلة(حروب، وقتل).

وقد يأتي الحذف ضمنيا، بمعنى "أن الحذف لا يصرح به في النص، بل يفترض وجوده"[4]، تورد سميحة خريس في رواية "شجرة الفهود" وهو ما يمثل تقنية الحذف الضمني بقولها:

---

1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156

2) خريس، شجرة الفهود، ص42

3) عمر، الخروج من سوسروقة، ص30

4) جينيت، خطاب الحكاية، ص119

"يعود منجد من الكويت ..... من هذا أيضا؟؟.....

عمة....منجد ابن أخوك حلو مثلك؟؟

قطيعة هذا الحراث

ما عيبة الحراث؟ ليتنا حراثون، ... وليت فؤوسنا التي نذرناها لمهمة أخرى تعود بنا جذورنا... حراثين، تتطوع أمي بلا حرج لشرح تاريخ الرجل مع أبي، وكيف خرج غاضبا من أرضنا وهاجر إلى الكويت وما عاد أحد يراه منذ تلك الأيام، تتصور أمي أنه عاد ثريا"[1].

نجد هنا أن الحذف الضمني الذي وظفته "سميحة خريس" قد أسقط أحداثا مهمة من بينها خروج منجد من العمل في الهضبة وسفره إلى الكويت، وعودته إليها عارضا على أبناء فهد شراء الأرض منهم.

ومن توظيف الزمن ما أوردته "رفقة دودين" في رواية "أعواد الثقاب" بقولها:

"قال الراوي: قتلهم الحزن والغم إلى أن جاءهم مندوب الوكالة طارشا، قال الطارش. أيها الفقراء: يا من تقلب وجوهكم في البؤس وأنتم في شقاء هل أدلكم على من يشتري همومكم"[2].

نلحظ من خلال استخدام الروائية للزمن في المشهد السابق أنها اعتمدت على تسريع الزمن في هذه اللحظة السردية، فقد سرعت الروائية في الأحداث واختصرت عامل الزمن، فالأحداث التي كانت تدور مع أهل القرية من خلال هجيجهم إلى ذلك الوادي وما تعرضوا له من جوع وعطش، وحركة بعض الشخصيات، ووصف تلك المعاناة، أرادت الروائية أن تنهي تلك الأحداث التي أصبحت متكررة أو اكتمل وصفها الحكائي، فجاءت بشخصية جديدة على المشهد، وهو الطارش، لينهي السرد السابق، ويختصر الزمن الحكائي، وينتقل إلى مشهد آخر، وقد كان الانتقال بسلاسة لم تحدث فراغا في السرد الحكائي.

---

1) خريس، شجرة الفهود، ص156

2) دودين، أعواد الثقاب، ص11.

وقد عملت الروائية على تبطيئ الزمن وتسارعه في نفس المشهد، وذلك كما ورد في مشهد ولادة الموشكة، ونزاع الشايب بدوي، وذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، إذ تقول:

"**اللحظات تمر بطيئة ويجيء من الفزيع الشرقي مناد يقول: إن الشايب بدوي بدا كما لو أنه ينازع، تسارع الرجال تاركين النساء يتحلقن حول خيمة المرأة الموشكة، يهرولون صوب الشايب بدوي، من فورهم غطوه بعباءة، وقبلوه أي جعلوا وجهه بمواجهة القبلة وتحلقوا حوله**"[1].

"**ويقولون: إن الطلق تسارع مع المرأة في الخيمة فيرد جمع الرجال: احتضار الرجل تسارع هو الآخر ونحن ننتظر شيئا ما**" [2].

"**يطول احتضار الرجل ويقل تسارع الطلق مع المرأة**"[3].

في هذين المشهدين اللذين ارتبطا ببعضهما في السرد الروائي، نلحظ أن الروائية عمدت إلى البطء في الزمن عند حالة ولادة الموشكة " اللحظات تمر بطيئة"، هنا نجد الروائية تعمد إلى إظهار الزمن بطيئا، وذلك لتصوير الحالة الصعبة، التي كانت تعيشها المرأة وعاشها معها أهل القرية، فاللحظات الصعبة دائما ما تكون بطيئة على من يعيشونها، وتسرع الروائية من الزمن في انتقال الرجال إلى الشايب بدوي الذي كان يحتضر في القرية، ويظهر من خلال المشهد السابق أن الروائية سرعت الزمن في حالة الموت، وكان بطيئا في حالة الولادة، وكأن الإشارة إلى سرعة انتهاء الحياة، فالموت أسرع من الولادة، وكأن هناك إشارة إلى كراهية الحياة، أو إلى ظروف الحياة، الصعبة، فالمولود يتأخر في المجيء كرها فيما سيلاقيه، والشايب يسرع إلى الموت حبا في ترك هذه الحياة.

---

1) دودين، أعواد الثقاب، ص14-15.

2) دودين، أعواد الثقاب، ص15.

3) دودين، أعواد الثقاب، ص15.

ومن اختصارات الزمن في رواية "أعواد الثقاب" لرفقة دودين قولها:

"**حملت مع الحاملين النائب ياسر عمرو على كتفي لما فاز في الانتخابات، وإن هي إلا عدة أيام أخر، حتى حلَّ مجلس النواب**"[1].

فلم ترغب الروائية أن تفصل في أيام الانتخابات، وما حدث فيها، فقد أرادت أن تنتقل إلى الأحداث الأهم، فجاء بجملة " وإن هي إلا عدة أيام أخر" هذه الجملة اختصرت من أحداث ملأت أيام ما قبل حل مجلس النواب، وهنا جاءت الجملة بين حدثين مهمين في السرد، الحدث الأول الترشح للانتخابات وما يحمله من حملات دعائية، وشعارات انتخابية، والحدث الثاني "حل مجلس النواب، فاكتفت الروائية بهذين الحدثين واختصرت الزمن الروائي.

ويأتي تسريع الزمن في المشهد السردي التالي إذ يقول:

" **وهكذا انقضت الألف ليلة الأولى، صار في الوادي قرية على وشك أن تصير بلدة، عدة محاجر أحاطت بها سوار معصم، كان الزمن السائر أماما كفيلا بإنباتها، محاجر الكسراوي ومحاجر الهلالي، ومحاجر أبو يسري**"[2].

لجأت الروائية إلى اختصار الزمن وتسريعه، ولكن لم يظهر فراغ حكائي في هذه النقلة التي وظفتها "رفقة دودين"، بل كانت النقلة تبعد الملل عن القارئ وتنتقل به إلى الأحداث الأهم التي يبحث عنها المتلقي. ومن ذلك أيضا ما أوردته في قوله:

"**ليلة ليلاء أعقبت الألف الأولى مباشرة، وحللت في هذا الجمع زائرا لسويعات، ثم نازحا لسنوات، وراويا لما سيأتي من حكي، وباحثا عن طريق الصبر، مناضلا سائرا على خطى الرفيق مخلص بطل قريتنا، قبل محطة الهجيج الثانية الذي سجن لعقد من الزمان في منطقة قالوا اسمها جفر وأشاروا إلى نأيها وبعدها حتى أن إحدى نساء القرية سألت بفضول ولما سمعت قدر بعدها عما تعرف من قرى وحقول:**

فيه هناك شمس؟"[3].

---

1) دودين، أعواد الثقاب، ص25.

2) دودين، أعواد الثقاب، ص23.

3) دودين، أعواد الثقاب، ص24.

3.3 التبطيء السردي

يلجأ الروائي لعدد من التقنيات من أجل تعطيل السرد في الرواية، مثل المشاهد الحوارية والوقفة الوصفية، وذلك من أجل التخفيف من سرعة السرد وإبطائه، مما يسبغ على الرواية وتيرة بطيئة، "فالمشاهد الحوارية والوقفات الوصفية تعملان على تهدئة حركة السرد، إلى الحد الذي يوهم المتلقي بتوقف حركة السرد عن النمو تماما، أو بتطابق الزمنين"[1]. وفي هذا التبطيء يصبح الزمن قصيراً جداً، والمساحة النصية طويلة، وذلك كوصف الأماكن، ووصف الشخصيات جسديا أو نفسيا، بحيث يكون الزمن خافتا أو غائبا، لأن الوقفة تعني غياب الزمن السردي إلى حد كبير، وتأتي هذه التقنية في وصف السارد للأمكنة، وهذا ما كان في رواية "أعواد الثقاب" لرفقة دودين في وصفها لبئر الماء، فقد اختلق السارد وقفة أصبح فيها الزمن لا شيء، ومن الملاحظ إطالة هذا الوصف، يقول السارد:

" **ونعود إلى البلدة، إلى بيتنا المجاور للبئر الغربي، لنجد النبع حزينا والواردات كذلك، البئر الغربي نازحة عيونه، الدلاء تتمرجح في عمقه، ذات العين الأولى ولا مياه، وذات الثانية ولا مياه، نزح النبع لا مفر من الانتظار، وطرد السأم بأحاديث مملة، أما من جميلة تطل لتجم المياه، فلتجم أيها الغربي، ولتعد عيون جوفك الأربع، دافقة بالمياه.....**"[2].

في بداية الوصف كأن السارد أراد أن يمهد لوقفته الزمنية، وذلك بقوله: "ونعود إلى البلدة القديمة" هنا إشارة إلى شيء قادم، وهو الوصف الذي يبطيء الزمن، هذه الوقفة التي تعبر عن تغير في المكان، بعد أن كان البئر يعمه الناس من كل حدب وصوب، يملؤون الماء منه، وبعد أن كانت تعج به الحياة، أصبح البئر نازح لا ماء فيه، حتى الدلاء أصبحت تتأرجح تعبيرا عن خلو البئر من الماء، إنه وصف يأخذ المتلقي إلى المكان يشاهده ويعايشه، لكن ذلك الوصف يشعرنا بتوقف الزمن في لحظات هذا المشهد السردي.

---

1) يوسف، آمنة، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دمشق، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2015، ص89

2) دودين، أعواد الثقاب، ص43.

وتظهر الوقفة الزمنية أيضا في رواية "أعواد الثقاب" لرفقة دودين في قول السارد:

"**يجب أن تعلما أن الطريق ليست مفروشة بالرياحين والعقائديون من الرجال هنا لا يتحمسون كثيرا لهذا الأمر بالنسبة للنساء، يكفي النساء في هذه المرحة صبرهن عليكم احمدوا الله أنكم لا تلقون في الشارع وأحدكم يخرج من صباحية ربنا ولا يعود إلا وقد انقضى الليل**"[1].

في هذا المشهد لا نشعر بوجود الزمن، وكأنه قد توقف أو اختفى، فلا يظهر إلا المشهد الوصفي. وهنا نلحظ أن الزمن الذي حددته الروائية من "صباحية ربنا إلى انقضاء الليل"، هذا الزمن الذي يحمل عناء الإنسان العامل الذي يبحث عن رزقه، ويتعب، وهو حال كل الباحثين عن أرزاقهم، وهو زمن البسطاء والفقراء، وكأن الزمن يكرر نفسه في كل يوم، وعلى نفس الحال، خروج في الصبح وعودة بعد انقضاء الليل، فكل اليوم بعيد عن إنسانيته وعلاقاته، أصبحت الحياة بحث عن الرزق فقط، لا شيء في يوم الإنسان غير خروج وعودة، تحمل معها التعب والضنك.

وتأتي تقنية الحوار أداة من أدوات كسر رتابة السرد، من خلال فتح المجال للشخصيات الروائية لتتحدث مع بعضها بعضا بحرية دون تدخل الراوي، إذ تلجأ الروائية للحوار الداخلي لتبطيء السرد، ففي رواية "خشاش" لسميحة خريس تقول:

"**أريد أن أتنفس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب، أنا امرأة عادية بسيطة، أكتب القصص بين الحين والآخر، هواية بدأت بالخواطر المدرسية، وأثمرت بأن تشرق في بعض الصحف شذرات مما أكتب في صفحات الهواة والواعدين**"[2].

فاستخدام تقنية الحوار الداخلي بغرض مناجاة الذات، أدى لاتساع في زمن السرد على حساب زمن الحكاية.

وأحيانا يكون الحوار الخارجي الذي يحدث بين الشخصيات من التقنيات التي يوظفها الروائي لتبطيء السرد، ففي رواية "نحن" لسميحة خريس تظهر هذه التقنية في

---

1) دودين، مجدور العربان، ص62.

2) خريس، خشخاش، ص22

عدد من المشاهد، ومن أمثلتها مشهد الولادة للمرأة الحامل، ففيه كان الحوار بين الفتاة الشابة والمرأة الحامل، يظهر بعضا من الظروف المحيطة بشخصية المرأة الحامل، إذ تقول:

"**همست (الشابة) متوجسة:**

- **ستلدين؟؟**

شهقت المرأة شهقة ناعمة، كأنها تنفست أو تذكرت السبب الذي أخرجها من بيتها بحثا عن منقذ، قالت بارتباك واضح:

- **ربما.. ربما ألد الآن.. خفت من البقاء وحدي..**
- **أنت وحيدة في البيت في هذه الظروف؟؟**

تحدثت بانفعال وبكلمات متلاحقة:

- **خفت ... زوجي أخذ ابني الأكبر عند جدته، لأني سألد.. تعرفين.. يعني.. ليس هناك من يعنى بالولد...**

... بحلقت الشابة قبل أن تضغط دواسة البنزين مواصلة السير ...

ألا يعرفون موعدك .. أعني موعد الولادة !!"[1]

وقد يكون يوظف الروائي الحوار بين الشخصيات ليكشف عن مكنونات تلك الشخصيات، فيعرِّف بأفكارها أو معتقداتها، أو بما تحمل من ثقافة ومعرفة، ويمكن أن يؤدي الحوار دور الكاشف عن نفسية الشخصية، إضافة إلى دوره التقني في السرد، فنجد "سميحة خريس" في روايتها "شجرة الفهود"، قد وظفت هذه التقنية في غير موضع من الرواية، فنجد مشهداً حواريا جماعيا يدور حول شخصية (محمد الرشيد)، فيبدأ الحوار بالسؤال عن (محمد رشيد):

" – **وين محمد الرشيد.. يعني ما بنشوفه...؟**

ويرد أحمد الرشيد

- **مشغول**

يسخر منذور

---

1) خريس سميحة، نحن، عمان، الأردن، دار نارة للنشر والتوزيع، 2008، ص10

- **دائما مشغول**

ويرد ليث

- **لولا اللي بسووه كان الدنيا ولعت نار، مش شايفين الغلا ذبحنا.**

يستنكر سعيد

- **انتوا بتحكوا هالحكي؟ شو نسوي إحنا اللي عقد حالنا!!**

يعود منذور للسخرية

- **يعني شغل النقابات وبلاويها بده ينفع؟... يا عمي السياسة ما وراها غير وجع الراس.**

ويقول ربيع

- **هالحكي من قلة الحيلة، وإلا ليش ما نحط إيدينا بيد ونساوي شغلة تنفع الناس...**
- **يا ترى انتفاضة الجنوب بتغير الأحوال؟**
- **- قولوا يا مسهل**

أسمع الحوار ويضرب الحنين شطآن قلبي، تهمس رابعة:

- **ما أثقل دم الزلم... ما عندهم غير هالسيرة"**[1]

نلاحظ من خلال المشهد الحواري السابق أنه كان بين مجموعة شخصيات الرواية، ويدور الحوار بين هذه الشخصيات حول الظروف السياسية وما تمثله النقابات في هذا الجانب، وذلك من خلال انتماء (محمد الرشيد)لإحدى النقابات، فكان الحوار مفتاحا لهذه الشخصية التي تهتم بالجوانب السياسية، والأمر الثاني كان حول الأوضاع المعيشية للمجتمع آنذاك، التي اتسمت بغلاء الأسعار، ويظهر هذا المشهد الحواري محاولة ابتعاد الناس عن الانتماءات السياسية، وعدم إيمانهم بفاعلية الحركات السياسية والنقابات، حتى أن النساء كانت لا ترغب بسماع الحديث عن السياسة، وهذا يظهر في نهاية الحوار عندما قالت رابعة: **(ما أثقل دم الزلم... ما عندهم غير هالسيرة).**

---

1) شجرة الفهود – تقاسيم الحياة، ص197-198

أما الوقفة الوصفية فهي أيضا من التقنيات الزمنية التي تعمل على إبطاء سرعة سير السرد الروائي، ولا تكاد تخلو رواية من الوصف، فالسرد يتعلق بتعاقب مجريات الأحداث في الزمن الروائي، بينما الوصف محكوم بنقل صورة الأشياء بمكنونها، ولا يعد الوصف مقتصرا على تعطيل السرد تماما، بل هو كما يقول جيرار جينيت(Gerard Jennette) "هو تقنية بطء مطلق حيث لا يوافق مقطع ما من مقاطع الخطاب السردي أي مدة زمنية في القصة"[1]. فالوصف كما يقول البحراوي: "هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى، فهو يقوم على أساس على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة والشم"[2]. وقد يلجأ الروائي إلى الوقفة الوصفية من أجل تفسير أحداث ضمن سياق السرد الروائي، وقد يأتي من أجل وصف الشخصيات الروائية ورسمها، وقد جاءت الوقفة الوصفية في رواية "شجرة الفهود" لسميحة خريس على لسان شخصية "فريدة الابنة" وذلك بقولها:

"**عالمي الضيق سرير أمي، أرقد ملاصقة لأمي وتنام جدتي على فراش صوفي قرب باب الحجرة وكأنها الحارس، "رباب وفهيد" ينامان على طراحة أصغر....**"[3].

نجد الراوي المشارك لجأ لوصف المكان كي يبرز بعض الأبعاد الخاصة بشخصية "فريدة الابنة" التي تنام مع أمها نوار في غرفة صغيرة لهما، إضافة إلى أخويها اللذين ينامان بعيدا عن أمهما، بينما الجدة تنام منفردة على فراش خاص بها، ويساهم هذا الوصف في تقريب الشخصيات من ذهن القارئ وزيادة توضيح الحال العام لهذه الأسرة الصغيرة.

وفي رواية "رغبات ذلك الخريف" لليلى الأطرش تأتي الوقفة الوصفية على لسان الراوي، فيصف المكان (عمان) بقوله:

---

1) جينيت، خطاب الحكاية، ص108

2) البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص180

3) خريس، شجرة الفهود، ص9

"**يضيء الصباح نوافذ نامت على التباين، تصحو عاصمة يدغدغ الفقر أطرافها يستدير وجهها غربا فتنتشي بجاه وثروة وخضرة..تكركر أمعاؤها بالتزاحم وتلاطم الأكتاف في بطن جبالها.. أسواق وأدراج مسقوفة معتمة وقديمة، ومكاتب، ومدرج روماني عتيق كالتاريخ ومسجد.. تمتزج روائحها.**

كقبلة للتائهين يتلقف حضن عمان وجوها تائهة، تصحو مدينة الحجر..تلفح شمس تموز نعاسها..رحيمة ثم لاهبة"[1].

عمان هي المكان الذي اجتمعت فيه شخصيات الرواية في النهاية، وقد جاء وصف المكان من خلال ضوء الصباح، وهو من مستلزمات الوصف البصري الذي يظهر البعد الاجتماعي للقاطنين في عمان المتمثل في الفقر والغنى.

ويرى الباحث أن بعض المشاهد الحوارية قد تكون وقفة وصفية، فتشكل تلك المشاهد تقنيتين معا، يظهر ذلك وقت احتضار(ناشخوة) بطلة رواية، فنجد الحوار يضعنا على خط النهاية لحياة (ناشخوة)، وكأن السارد أراد أن يضع مشهد الموت في واجهة المتلقي، ولكن يتضح أن هذا الحوار قد منح بطأً للزمن، أو لعله كان وقفة مثلت حوارا وصفياً للمشهد، فالأخوات يتهامسن على مقربة من جسد (ناشخوة) ليضعن المتلقي على حدود المشهد"**بهمسٍ راعش تمتمت الابنة الكبرى:**

- **هل وصلنا إلى الفصل الأخير؟...**

همست الوسطى وهي تقترب بوجهها من الأخريات:

- **إنها تسلم الوديعة...**

تمتمت الصغرى:

- **سيغلق كتاب عمره قرن...**

قالت بهية وهي تقلب كفيها:

- **لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم ... إنا لله وإنا إليه راجعون**"[2].

---

1) الأطرش، ليلى، رغبات ذلك الخريف، عمان، الأردن، وزارة الثقافة، 2010، ص5

2) عمر، الخروج من سوسروقة، ص118

يمكن لنا هنا أن نعد هذا المشهد حواريا ووصفيا، فهو يمثل الحوار الذي يؤدي وصفاً لمشهد الاحتضار، لذلك يمكن القول إن هذا المشهد أدى تقنيتين معاً، تقنية الحوار بين الأخوات، وتقنية الوقفة الوصفية. وفي الحالتين كان له دور واضح في تعطيل الزمن السردي، الذي عمدت إليه الروائية من أجل إبطاء سرعة سير السرد الروائي.

ويمكن القول إن الحوار والوقفة الوصفية لا تنحصر وظيفتهما في إبطاء سرعة سير السرد، ولكن هذه الوظيفة هي واحدة مما تؤديهما هاتان التقنيتان، فالحوار مثلا يضع المتلقي على مقربة من واقع الشخصيات، خاصة عندما يوظف الروائي اللغة المحكية في الحوار كما فعلت سميحة خريس، فقد منح ذلك المشهد واقعية عند المتلقي، وكذلك الوقفة الوصفية، فقد تكون ضرورة في أحيان كثير كي يضع الروائي المتلقي على أبواب تفاصيل المشهد.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الأعمال الروائية لعدد من الروائيات الأردنيات بالدرس والتحليل، للوقوف على صورة المرأة في أعمالهن الروائية، فبدأت الدراسة بتسليط الضوء على مسيرة الرواية النسوية الأردنية، منذ مرحلة الريادة والتكوين، ويمكن القول إن البدايات للروائيات الأردنيات متواضعة في منتصف السبعينيات وبدت مرتبكة ومتأرجحة بين الخجل والخوف من سطوة الرجل، وغير ناضجة فنياً، ثم بدأت بواكير النضج الفني في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات.

تنوعت نماذج شخصية المرأة التي قدمتها الكاتبة الأردنية في أعمالها الروائية بتعدد القضايا التي تجسدها، فجاءت نماذجها ممثلة معظم فئات المجتمع النسائية، معبرة عن روح العصر الذي تعيش فيه، وممثلة لفكره وحضارته، ومترجمة للعديد من ظواهره الاجتماعية، ومعبرة عن رؤية الكاتبة الشمولية المعمقة للواقع الذي تعيش فيه؛ لأن الشخصية يتمحور حولها المضمون الذي يود الروائي قوله؛ ولذا فقد مثلت هذه النماذج اللبنة الأساسية في أعمال الروائيات الأردنيات، وانبثقت منها رؤية جديدة، فاستطاعت شخصيات أن تجسد رؤيتها تجاه قضايا المرأة الاجتماعية، هذه الرؤية انعكست على الشخصيات، وظهرت في رسمها من خلال تقديم أبعادها المختلفة: (البعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي) وفق المنطق الذي تفرضه أحداث الرواية وجوها العام، ومن خلال أساليب الرسم المتعددة.

وتنوعت أساليب الروائيات في رسم شخصية المرأة، وكانت هذه الأساليب في مجملها متوافقة مع طبيعة الشخصية، ومكانها، وزمانها، وملامحها، وقضاياها وهمومها وتطلعاتها، ولذلك تمكنت الروائيات في أغلب أعمالهن من إقناع المتلقي بصدق هذه الشخصية وواقعيتها، فهناك علاقة وطيدة بين طبيعة الشخصية، ومكانها، وزمانها، وملامحها، وأبعادها، ورؤيتها الفنية، وبين أسلوب رسمها

وقد اهتمت الكتابة النسوية بمسائل جوهرية في حياة المرأة، أهمها نقد الظلم الاجتماعي الموجه من قبل الرجال، والحث على التمرد النسوي ضد مجتمع الرجال والمطالبة بالحرية. والصراع من أجل التخلص من القيود الاجتماعية التقليدية ضد المرأة. بالإضافة إلى أن صورة المرأة في الروايات كانت تتعدى وجودها الفردي لتعبر

عن حقائق أبعد من هذا الوجود، كأن تكون رمزا للنوع الأنثوي، أو لشريحة اجتماعية خاصة.

واهتمت الرواية الأردنية برسم صورة المرأة التي تعددت عند الروائيات الأردنيات، فبرزت صورة المرأة المتمردة التي كانت على النقيض من الاستسلام، فتمردت على ما هو واقع، وذهبت في طريق التغيير، والتحرر، فرفضت العادات والتقاليد المجتمعية، التي تحد من حريتها، أو تضعها في دائرة الاستعباد، فجاءت بعض النماذج مدافعة عن حقوق المرأة، فالرواية من خلال هذا النموذج وجدت مساحة من التعبير عن بعض قضايا المرأة، لكنا وجدنا في بعض هذه النماذج خروجا عن تعاليم الدين، فكان التمرد بابا من الأبواب التي أدخلت المرأة في شكل من أشكال الرذيلة، فأساءت فهم الحرية، وكأن الحرية عندها تكمن في ابتذال جسدها، لمن دفع سواء أكان مالا أم حبا، فكانت هي الخاسرة في نهاية المطاف، لأنها خسرت نفسها، فالتمرد كان على مستويات، تكاد أن تكون متشابهة في بعض معالمها، لكنها تختلف في مضمونها، فالمرأة عندما تمردت على العادات والتقاليد والسلطة الأبوية في بعض الأحيان، تلك التي منعتها من الدراسة مثلا، أو أرادت أن تفرض عليها زواجا تقليديا هي غير راغبة فيه، أو حين قررت الانفصال عن زوجها رافضة أن تكون مجرد جسد يشبع رغباته، فقد كان ذلك من باب التمرد الإيجابي الذي حقق للمرأة مكانتها، ولكن عندما يكون التمرد من باب الولوج إلى الرذيلة باسم الحب، أو البحث عن الذات، أو بسبب اقتصادي، فإن ذلك يفقد المرأة كل شيء حتى إنسانيتها.

وأظهرت الروايات المدروسة نموذجا للمرأة المستسلمة لعادات مجتمعها وتقاليده، فتسير في خط موازٍ لتلك العادات، وعدت الخروج عليه تعارض مع تلك المعتقدات المجتمعية، وقد ظهر ذلك في بعض سلوكيات تلك الشخصيات، من خلال القبول بالزواج من رجل لا تربطه بها أي علاقة.

وكانت المرأة المثقفة العاملة نموذجاً من النماذج التي تناولتها الرواية النسوية الأردنية، تلك التي تستطيع أن ترسم لحياتها خطاً يضعها على الطريق الصحيح، والتي تعتمد على نفسها وعملها من أجل تحقيق ذاتها، فلم تكن مستسلمة للزوج أو للأب، بل وازنت بين كل ذلك.

أما بالنسبة للبناء الزمني فقد وظفت الروائيات الأردنيات في رواياتهن تقنية الزمن، واتكأت الروائيات على عدد من التقنيات الزمنية، مثل تقنية الاسترجاع، لذا شكل الاسترجاع مدخلا زمنيا أحدث مفارقة زمنية شاسعة، يكون فيه عودة إلى الماضي الذي مرت به الشخصية، وهي مرحلة ترتبط ارتباطا وثيقا بحاضر الشخصية. أما الاستشراف فقد وظفنه في رؤية المستقبل، وتناولنه في السرد الروائي ليمثل في بعض حالاته تمهيد لأحداث تالية له، وكأنهن اتخذنه عنصرا تشويقيا للقادم من الأحداث، وقد جاء الاستشراف في الأعمال الروائية المدروسة من خلال سرد بعض الألفاظ الدالة عليه.

وقد عمدت الروائيات الأردنيات في الروايات المدروسة لاستخدام تقنية تسريع الزمن في بعض اللحظات السردية، فقد سرعن في الأحداث واختصرن عامل الزمن فيها في مواطن كثيرة، وذلك من خلال تقنية الحذف وتقنية التلخيص. وكما أن التسريع تقنية لجأن إليها الروائيات الأردنيات، فقد كان التبطيء الحكائي تقنية أخرى من تقنيات السرد التي ظهرت على مشاهد بعض السرديات عند الروائيات الأردنيات.

أما التشكيل المكاني فقد نوعت الروائيات الأردنيات في أعمالهن الروائية من الأمكنة تراوحت بين أمكنة مغلقة، مثل: الغرف، والبيوت، والسجن، وكان ذلك لمنح الصورة السردية دلالات ذهبن إليها، أو أردن أن يوصلهن إلى المتلقي. وأمكنة مفتوحة، ولعلهن وظفن الأمكنة المفتوحة أكثر من الأمكنة المغلقة، فتناثرت على صفحات رواياتهن، وكانت في أغلب مواضعها ذات دلالات إيحائية، وقد كانت الطرقات، والشوارع، والمدينة، من الأمكنة المفتوحة التي وردت في سردهن الروائي أكثر من غيرها. والمكان العام كان إحدى الأمكنة المفتوحة الذي وظفته الروائيات الأردنيات في رواياتهن، وقد كان المكان العام هو الوطن بكل ما يحمل من معنى.

قائمة المصادر والمراجع

إسماعيل، عز الدين، (د.ت)، **الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، عمان، الأردن، دار الفكر العربي.

الأطرش، ليلى، (1988)، **وتشرق غربا**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأطرش، ليلى، (1990)، **امرأة الفصول الخمسة**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأطرش، ليلى، (1998)، **ليلتان وظل امرأة**، بيروت لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.

الأطرش، ليلى، (2005)، **مرافئ الوهم**، بيروت، لبنان، دار الآداب للنشر والتوزيع.

الأطرش، ليلى، (2010)، **رغبات ذلك الخريف**، عمان، الأردن، وزارة الثقافة.

الأطرش، ليلى، (2018)، **لا تشبه ذاتها**، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع.

باشلار، جاستون، (1987)، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط3، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

بحراوي، حسن، (1990)، **بنية الشكل الروائي**، عمان، الأردن، المركز الثقافي العربي.

برادة، محمد، (1981)، **الرواية العربية واقع وآفاق**، بيروت، لبنان، دار ابن رشد للطباعة والنشر.

البطاينة، عفاف، (2007)، **خارج الجسد**، بيروت، لبنان، دار الساقية.

بورنوف، رولان؛ و أوئيلين، ريال، (1991)، **عالم الرواية**، ترجمة: نهاد التكرلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

ابن بوزة، سعيدة، (2007)، **الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي**، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر.

بوطيب، عبدالعالي، (1993)، إشكالية الزمن في النص السردي، **مجلة فصول**، العدد(2).

التكريتي، جميل أصيف، (1990)، **المذاهب الأدبية**، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

جامبل، سارة، (2002)، **النسوية وما بعد النسوية**، ترجمة: أحمد الشامي، القاهرة، المركز القومي للترجمة.

جينيت، جيرار، (2000)، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

حجازي، محمد، (2013)، المستويات الدلالية للسرد: متابعات تأويلية، **مجلة دراسات**، العدد(34).

حسين، مروة، (1972)، **دراسات نقدية على ضوء المذهب الواقعي**، بيروت، لبنان، مكتبة المعارف.

حمارنة، صالح، (1997)، غالب هلسا والمرأة، **المجلة الثقافية**، العدد(29).

حمودة، عبدالعزيز، (1997)، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، **سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد(252).

خريس، سميحة، (1999)، **شجرة الفهود – تقاسيم الحياة**، عمان، الأردن، دار الكرمل.

خريس، سميحة، (2000)، **خشخاش**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خريس، سميحة، (2005)، **نارة**، عمان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع.

خريس، سميحة، (2008)، **الأعمال الكاملة: الصحن**، عمان، الأردن، دار ورد للنشر والتوزيع.

خريس، سميحة، (2008)، **الأعمال الكاملة: خشخاش**، عمان، الأردن، دار ورد للنشر والتوزيع.

خريس، سميحة، (2009)، **دفاتر الطوفان**، عمان، الأردن، دار نارة.

خليل، إبراهيم، (1999)، **تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي**، عمان، الأردن، وزارة الثقافة.

خليل، إبراهيم، (2018)، **جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش(1988 – 2014)**، عمان، الأردن، دار الآن للنشر والتوزيع.

دودين، رفقة، (1994)، **مجدور العربان**، الكرك، الأردن، دار رام للنشر.

دودين، رفقة، (1998)، **سيرة الفتى العربي في أمريكا**، عمان الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.

دودين، رفقة، (2008)، **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة**، عمان، الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى.

دودين، رفقة، (2000)، **أعواد الثقاب**، عمان، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع.

دودين، رفقة، (2013)، **أهل الخطوة**، عمان، الأردن، وزارة الثقافة منشورات مكتبة الأسرة.

الديلمي، لطيفة، (1997)، **مفهوم الحرية في الإبداع، في خصوصية الإبداع النسوي**، عمان، الأردن، وزارة الثقافة.

الربيعي، كريمة، (2015)، **حوار مع سميحة خريس**، متوفر عبر الموقع الالكتروني: file:///C:/Users/MCC/Downloads/doc_2850.pdf

الرشود، تمام سلامة، (2009)، **البناء الفني في روايات ليلى الأطرش**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن.

زايد، عبدالصمد، (1988)، **مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة**، تونس، الدار العربية للكتاب.

الزعبي، كفى، (2000)، **سقف من طين**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي.

زيتوني، لطفي، (2002)، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، لبنان، دار النهار للنشر.

السعافين، إبراهيم، (1995)، **الرواية في الأردن**، عمان، الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن.

سعداوي، نوال، (2000)، **المرأة والدين والأخلاق**، دمشق، دار الفكر.

السعدون، نبهان حسون، (2009)، الحوار في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، **دراسات موصلية**، العدد(26).

السيوف، نبيلة فايز، (2002)، **قضايا المرأة بين الصمت والكلام في الرواية النسوية العربية**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

شعبان، بثينة، (2000)، **مئة عام من الرواية النسائية العربية**، دمشق، سوريا، دار المدى.

الشعلان، سناء، (2005)، **السّقوط في الشّمس**، عمان، الأردن، دار اليازوري للنشر والتوزيع.

الشعلان، سناء، (2012)، **أعشقني**، عمان، الأردن، الوراق للنشر والتوزيع.

شهاب، أسامة يوسف، (2013)، الاتجاه الواقعي في الرواية النسوية في الأردن وفلسطين، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد29، العدد(1+2).

الشوابكة، محمد علي، (2006)، **السرد المؤطر في رواية "النهايات" لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة**، عمان، الأردن.

الشوابكة، مهند علي، (2010)، **الرواية الأردنية (1995 – 2000)**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

الصالح، نضال، (2003)، **معراج النص: دراسات في السرد الروائي**، دمشق، منشورات دار البلد.

الصالح، نضال، (2005)، **سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية**، عمان، الأردن، أمانة عمان.

الصائغ، وجدان، (2004)، **الأنثى ومرايا النص، مقاربة تأويلية لبلاغة الخطاب النسوي المعاصر**، دمشق، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

صيداوي، رفيف، (2005)، **الكاتبة وخطاب الذات**، عمان، الأردن، المركز الثقافي العربي.

الضمور، رنا عبدالحميد، (2009)، **الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

عبدالخالق، غسان، (2000)، **الغاية والأسلوب: دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن**، عمان، الأردن، أمانة عمان الكبرى.

العبداللات، سهى خالد، (2019)، **شخصية المرأة في الرواية الأردنية**، عمان، الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع.

عبدالله، محمد حسن، (1998)، **الريف في الرواية العربية**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

عبدالمحسن، طه بدر، (د.ت)، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1938)**، القاهرة، دار المعارف.

عبيد، ليندا عبدالرحمن، (2007)، **تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة**، عمان، الأردن، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة.

عبيدات، أروى عبدالله، (2008)، **الرواية النسوية الأردنية بين الالتزام والسرد من سنة 1973 – 2002**، عمان، الأردن، أمانة عمان الكبرى.

العجيلي، شهلا، (2015)، **سماء قريبة من بيتنا**، الرياض، منشورات ضفاف واختلاف.

عزام، محمد، (2003)، **تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة النقد**، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

العزة، سناء سميح، (2014)، **القضايا الموضوعية والفنية في روايات ليلى الأطرش**، عمان، الأردن، الأكاديميون للنشر والتوزيع.

عقلم، صبيحة أحمد، (2006)، **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا**، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

علقم، صبيحة أحمد؛ والشوابكة، سمية سليمان، (2012)، تمثيلات المرأة في ثلاث روايات لـ "سميحة خريس"، **مجلة البلقاء للبحوث والدراسات**، المجلد(15)، العدد(1).

علوش، سعيد، (1985)، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، بيروت، لبنان، دار الكتب اللبنانية.

عمر، زهرة، (1993)، **الخروج من سوسروقة**، عمان، الأردن، دار أزمنة.

عنبتاوي، دلال، (2018)، ملامح الرواية النسوية الأردنية في العقدين الأخيرين، **مجلة أفكار**، العدد(359).

العيد، يمنى، (2011)، **الرواية العربية**، بيروت، لبنان، دار الفارابي.

الغدامي، عبدالله، (1997)، **المرأة واللغة**، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

غرايبة، هاشم، (2000)، **برد الواقع: دفء الفن في رواية سميحة خريس "خشخاش"**، أفكار، العدد14.

أبو غزالة، رجاء، (1995)، **امرأة خارج الحصار**، عمان، الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع.

غنيم، محمد، (1987)، **دراسة في الأنثروبولوجيا الحضرية**، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

الفاعوري، عوض صبحي؛ وقبيلات، نزار مسند، (2015)، ملامح من صورة الآخر في السرد النسوي العربي، **مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية**، (جامعة السلطان قابوس)، المجلد(13)، العدد(7).

الفقير، فاديا، (1999)، **اسمي سلمى**، بيروت، لبنان، دار الساقي.

فورستر، إدوارد مورغان، (1994)، **أركان الرواية**، ترجمة: موسى عاصي، بيروت، لبنان، دار الفكر.

قاسم، سيزا، (1984)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القبيلات، نزار، (2006)، **البنى السردية في روايات سميحة خريس(من عام 1995 – 2003)**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

القاضي، محمد، الخبو، محمد؛ والسماوي، أحمد؛ والعمامي، محمد نجيب؛ وعبيد، علي؛ وبنخود، نور الدين؛ والنصري، فتحي؛ ومهيوب، محمد، (2010)، **معجم السرديات**، بيروت، لبنان، دار الفارابي للنشر والتوزيع.

القضاة، محمد أحمد، (2010)، صورة المرأة في الرواية والقصة القصيرة النسوية الأردنية، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد(37)، العدد(1).

قطامي، سمير، (1989)، **الحركة الأدبية في الأردن(1948-1967)**، عمان، الأردن، وزارة الثقافة والتراث القومي.

القعايدة، فيصل نايف، (2010)، **الرفض والتمرد في الرواية الأردنية: أعمال غالب هلسا الروائية أنموذجا**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

كجور، عبداللمك، (1997)، النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، **مجلة اللغة والأدب**، معهد اللغة العربية، العدد(11).

الكردي، عبدالرحيم، (2005)، **الراوي والنص القصصي**، القاهرة، مكتبة الآداب.

الكركي، خالد، (1986)، **الرواية في الأردن**، عمان، الأردن، مطبعة كتابكم.

الكيلاني، مصطفى، (2005)، **رغبة الكتابة والحياة، سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية**، عمان، الأردن، منشورات أمانة عمان الكبرى.

ماجدولين، شرف الدين، (2002)، **الصورة السردية في الرواية، القصة، السينما**، الجزائر، الدار العربية ناشرون.

مالك، رشيد، (2000)، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، بيروت، لبنان، دار الحكمة.

المحاميد، أحمد عقلة، (2012)، **المعاناة في الرواية الأردنية: دراسة تطبيقية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.

محيلان، منى محمد، (2011)، رؤية الروائية الأردنية للعلاقات الاجتماعية المعاصرة: رواية سميحة خريس (نحن) نموذجا، **المجلة الأردنية للعلوم الاجتماعية**، المجلد(4)، العدد(3)، ص251

مصطفى، جمانة، (2016)، **الخطابة: مهنة اندثرت واستبدلت بحرية اختيار الشريك والتعرف به قبل الزواج**، جريدة الغد، 2016/3/25.

ملص، سحر، (1990)، **إكليل الجبل**، عمان، الأردن، دار النسر للنشر والتوزيع.

ملص، سحر، (2014)، **مطارح**، عمان، الأردن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

مناصرة، حسين، (2008)، **النسوية في الثقافة والإبداع**، إربد، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر.

موسى، إبراهيم، (1993)، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية "الخواف"، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد(12)، العدد(2).

نجم، السيد، (2014)، **الفرق بين الأدب النسائي والأدب النسوي**، متوفر عبر الموقع الالكتروني: http://www.adabislami.org/magazine

النصير، ياسين، (1986)، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسة نقدية**، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.

أبو نضال، نزيه، (2002)، الرواية الغرائبية، **مجلة أفكار**، العدد(162).

أبو نضال، نزيه، (2004)، **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885 – 2004)**، عمان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

أبو نضال، نزيه، (2012)، **الفكر النسوي في رواية المرأة الأردنية .. النساء قادمون**، 2012، متوفر عبر الموقع الالكتروني: http://alrai.com/article

هادي، ميسلون، (2000)، من هي الكاتبة الجريئة، من هو الكاتب الجريء، **مجلة الآداب**، العدد(1+2).

اليافي، نعيم، (2000)، **أطياف الوجه الواحد**، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

اليبوري، أحمد، (2004)، **تطور القصة بالمغرب، مرحلة التأسيس**، الرباط، سلسلة دراسات.

يوسف، آمنة، (2015)، **تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق**، دمشق، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع.

المعلومات الشخصية

الاسم: إياد اسبيتان الشواورة

التخصص: الدكتوراه في اللغة العربية الأدب الحديث

الكلية: الآداب

سنة التخرج: 2020