الرواية النسوية خارج فضاءات الوطن

روايات عالية ممدوح أُنموذجاً

الرواية النسوية

خارج فضاءات الوطن

روايات عالية ممدوح أُنموذجاً

د. هديل عبد الرزاق أحمد

الطبعة الأولى

2017م – 1438هـ

الفهرس

المقدمة 7

التمهيد

الأدبالنسويوأدبالغربةوموقعاليةممدوحفيكلمنهما

أولاً: الأدبالنسوي،وموقعاليةممدوحمنه 13
ثانياً: أدبالغربة،وموقعاليةممدوحمنه 22

الفصلالأول

المضمونالسياسي

مدخل 29
المبحثالأول/ النضالالسياسيوالتحولات 33
أولاً: النضالالسياسي 33
ثانياً: التحولاتالسياسية 37
المبحثالثاني/ القمعالسياسي 43

الفصلالثاني

تجلياتصورةالحرب

مدخل 51
المبحثالأول/ أشكالالتوظيفصورةالحرب 55
المبحثالثاني/ أثرالحربفيالمغتربين 61

الفصلالثالث

الغربةوصورةالآخر

مدخل 67
المبحثالأول/ الغربة 71
المبحثالثاني/ صورةالآخر 78

الفصلالرابع

أزمةالجنسوتشكيلاتالجسد

مدخل 85

المبحثالأول/ الجنسفيعلاقتهببنيةالمجتمع 89
المبحثالثاني/ الجنسبوصفهرمزا 95

الفصلالخامس

البناءالفني

مدخل 103
المبحثالأول/ أبنيةالحدثوالسردوالرؤى 105
أولاً: الحدث 105
ثانياً: السردوالرؤى 111
المبحثالثاني/ الزمانوالمكان 121
أولاً: الزمان 121
ثانياً: المكان 129
المبحثالثالث/ الشخصياتوطرائقتقديمها 135
الخاتمة 143
المصادروالمراجع 145

المقدِّمة

تزايد الاهتمام في العقود الأخيرة بظاهرة كتابة النساء، أو الأدب النسوي العربي، وتصدّت دراسات عديدة، لتناول هذا الأدب، مبينة خصوصية إبداع المرأة العربية، لاسيّما في مجال الرواية. إذ تمكنت الرواية من استيعاب تجارب المرأة وأفكارها، والإشكاليات المجتمعية المتعددة التي تحيطها من كل جانب. فمعلوم أن ما تكتبه المرأة من أدب كان وما يزال مثار جدل واسع وإشكالية لن تنتهي، وتستمد تلك الإشكالية شرعيتها من جوانب عديدة، تبدأ بالتسمية (الأدب النسوي)، وتمرّ بخصوصية الجنس الأنثوي المقابل للهيمنة الذكورية، والتنميط الثقافي للمرأة في المجتمعات العربية، ولا تنتهي بالموضوعات التي تتضمنها النصوص الإبداعية، ونعني بها المضامين التي تدعو إلى التمرد على التقاليد السائدة والموروثة، والتحرر من السلطة الأبوية، أو تلك التي تحتفي بالجسد وتتجه نحو الجانب الإيروتيكي، وغيرها.

وتهدف هذه الدراسة إلى استجلاء مكامن خصوصية الرواية النسوية التي تكتب بعيداً عن فضاء الوطن، وتكمن هذه الخصوصية في مقدار الحرية التي يوفرها المكان البديل، فضلاً عن تجلي حضور مضامين جديدة توفرها البيئة الجديدة، بما تضم من أماكن، وأشخاص، وتجارب، وصراعات مع الآخر المختلف، من دون إغفال حضور صور الوطن بكل تمثلاته، بوصفه نوعاً من محاولة الأديب أو الأديبة، استعادة المكان المفقود، وذلك بإعادة رسم صوره بطرق شتى، من خلال الذاكرة والتخييل، وإعادة استحضار تاريخ تحولاته ورسمها عن قرب، من خلال وضع الشخصيات داخل هذه الأحداث والتحولات، التي أحدثت تصدعات وتشوهات في مصائر الأفراد، والمجتمعات، والأوطان بشكل عام.

ويأتي اختيارنا لروايات عالية ممدوح تحديداً، لما تتضمنه تجربتها الإبداعية من خصوصية واضحة، فهي من الكاتبات المغتربات، وتتميز نصوصها الإبداعية بالنضج الكمي والنوعي، وتتضمن فيضاً وتنوعاً في المضامين والأبنية، وقد اتخذنا من رواياتها الست الأُول أنموذجاً لاستجلاء مكامن الظاهرة التي نحن بصدد البحث فيها. والروايات هي:

- ليلى والذئب
- حبات النفتالين
- الولع
- الغلامة
- المحبوبات
- التشهي

وبنيت الدراسة على تمهيد يوضح موقع عالية ممدوح في كلٍ مما يسمى بالأدب النسوي، وأدب الغربة أو المنفى، تليه فصول تضمنت أبرز المضامين التي تبنت الكاتبة طرحها، والتعبير عنها في عالم رواياتها، وتكشف هذه المضامين عن خصوصية أدبها الإبداعي، ومتخيلها السردي، المليء بالتنوع، والنابع من صميم واقع الكاتبة ومحيطها، وتجاربها، فضلاً عن خصوصية البناء الفني لهذا العالم، وما يتضمنه من تقنيات أسهمت في رسم أبعاد وتشكيلات هذه المضامين.

وأخيراً فإن هذه الدراسة لا تدعي الشمولية والاكتفاء، إنما هي محاولة لقراءة واستكشاف الإبداع النسوي، وتسليط الضوء على أنموذج من أديبات المهجر، اللواتي جسدن في إبداعهن صوراً مختلفة للوطن، وللآخر الغربي بكل تشكلاته، فتجلى الصراع واضحاً بين محاولات استعادة المكان المحلي من خلال الذاكرة، ومحاولات التأقلم مع المكان البديل (الآخر)، وتفتح هذه الدراسة الأبواب لجميع الباحثين للخوض في هذا المجال الرحب والمليء بالغنى والتنوع، وتضاف إلى كمٍ ليس بالقليل من الدراسات التي تناولت أدب مبدعاتنا.

التمهيد

الأدب النسوي، وأدب الغربة وموقع عالية ممدوح في كل منهما

التمهيد

أولاً: الأدب النسوي، وموقع عالية ممدوح فيه.

من رحم الحركات النسوية التي نشأت وتطورت في الغرب، المتبنية لقضية المرأة والمطالبة بحقوقها، ومكانتها، وأثرها بوصفها فاعلاً اجتماعياً وثقافياً؛ جاء النقد النسوي (feminist criticism) مؤكداً أهمية وخصوصية الأدب الذي تبدعه المرأة بوصفه تمثيلاً لعالمها، تلك الخصوصية التي استمدت شرعيتها من النوع الإنساني للمرأة، ومن التنميط الثقافي لها[1]. إذ ارتفعت في ستينيات القرن الماضي أصوات تدعو إلى اضطلاع المرأة بدور أكثر تأثيراً في جميع المجالات، وبالتحديد في مجال الأدب، من حيث الكتابة والقراءة[2].

وبدأت طروحات النقد النسوي –بوصفها خطاباً منظماً- بشكل أساس مع كاتبتين هما الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف، والأديبة الفرنسية سيمون دي بوفوار، حين اتهمت الأولى العالم الغربي بأنه مجتمع أبوي، منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، فضلاً عن حرمانها اقتصادياً وثقافياً، وحين أصرَت الثانية على أنَ "تعريف المرأة وهويتها تنبع دائماً من ارتباط المرأة بالرجل فتصبح المرأة آخرَ (موضوعاً ومادةً) يتسم بالسلبية بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية"[3].

وقد أفاد النقد النسوي من نظريات واتجاهات فكرية عدة، منها النظرية السايكولوجية، في محاولة من الناقدات النسويات -الفرنسيات- فهم أسباب اضطهاد

---

(1) ينظر: موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، ص 639.

(2) ينظر: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، إبراهيم خليل، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول، ص 122.
ينظر: خطاب الأنوثة تفكيك المطلق ونقض جوهر الهوية، وفيق سليطين، مجلة الموقف الأدبي، ع 378، تشرين الأول، 2002.
Awu_dam.org/mokifadaby/ind_mokf378.htm

(1) دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ميجان الرويلي، وسعد البازعي، ص223.

النساء في المجتمع الذكوري، وبيان أسباب كبح حرية الأنوثة، متتبعات نظريات (لاكان) التي أعادت صياغة نظريات فرويد، ومن خلال هذه النظريات تغلبت النسويات الفرنسيات على العداء المستحكم ضد فرويد[1].

وقد أفاد أيضاً من الماركسية، من خلال محاولات بعض الكاتبات الماركسيات ربط تغيّر الظروف الإجتماعية بتغيّر موازين القوى بين الجنسين[2]، فضلاً عن تأكيد أن الأدب هو انعكاس لتجارب مادية واقعية، وتصوير أيديولوجي لها[3].

وأفاد كذلك، وبشكل خاص من نظريات ما بعد البنيوية، عند (لاكان) و(دريدا)[4]، معتمداً بالتحديد مقولات الثاني، التي شككت بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي، ومحاولة التخلص من الأثر السلبي لتحكم الخطاب النقدي السائد[5].

وطالب هذا النقد بإنصاف المرأة والابتعاد عن تهميشها، والكف عن وصف الرجل بالإيجابية والمغامرة والتسلط وانفتاح الفكر، مقابل وصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والتردد والعاطفية. وقد أكدت رائدة حركة النقد النسوي (فرجينيا وولف) أن خط التاريخ الثقافي والمعرفي هو خط ذكوري، وأن هناك فضاءات صمت كبيرة حاولت السكوت عن إبداعات المرأة[6].

وانصبّ تركيز هذا النقد على الأدب الذي تكتبه المرأة، مؤكداً وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري "لكلٍ هويته وملامحه الخاصة"[7]. وارتبط مفهومه في الأدب بكتابة الرواية تحديداً، ذلك أن هذه التسمية التي تبلورت فيما بعد إلى مصطلح، جاءت نتيجة للمخاض الأدبي النقدي للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حين شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية حضوراً نسوياً كثيفاً في مجال الرواية، إذ سجلت

---

(2) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلون، ت: سعيد الغانمي، ص 203.
(3) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 191.
(4) ينظر: المرأة العربية: الإبداع النسائي، النظريات النسوية، د. كورنيليا الخالد، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول، ص23.
(5) ينظر: الذات الأنثوية في ثلاثة نماذج من السرد النسوي، ص 123.
(6) ينظر: المصدر نفسه، ص 123.
ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، ص 136.
(1) ينظر: دليل الناقد الأدبي، ص 223، 224.
(2) المرأة العربية: الإبداع النسائي، النظريات النسوية، ص 21.
(3) ينظر: صوت الأنثى، دراسات في الكتابة النسوية العربية، نازك الأعرجي، ص 25.

ببلوغرافيا كمبردج للأدب الإنجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين (1830 - 1940)، نشرن ما يقارب ثلاث مئة رواية[1].

وإذ ولد مفهوم (الأدب النسوي) من رحم الثقافة الغربية وترعرع فيها، فإنه انتقل إلى الساحة العربية ليَشيع فيها، شأنه في ذلك شان أمور كثيرة كان للتأثير والتأثر -بفعل انفتاح الشرق على الغرب- الأثر الأكبر في انتشارها، والأخذ بها. بيد أننا نجد أن هذا المصطلح واجه رفض العديد من الكاتبات، وأثار إشكالية كبيرة في الأوساط الأدبية- النقدية، تكمن أسبابها في عدم فهم المصطلح ، والحكم المسبق عليه، فضلاً عن شدة غموضه، وما ينضح به من شكٍ وارتياب.

فالكاتبة (هند أبو شعر) مثلاً تخشى تصنيف أدبها ضمن هذا المسمى، لأنه برأيها يفرض عليها البقاء في دائرة ضيقة من الكتابة، وهي الكتابة عن المرأة فقط[2]، أما (غادة السمان) فتعدّ هذا التصنيف منتقصاً لقيمة أدبها وإبداعها، وتعتقد أن من الواجب أن يقيّم أدبها من دون استذكار حقيقة جنسها، لأن الإبداع بنظرها ليس مؤنثاً ولا مذكراً، وإن تصنيف الكتاب والكاتبات يجب ألاّ يخضع لتمييز جسدي وإنما لتمييز فكري[3].

أما الروائية عالية ممدوح فتنتقد هذه التسمية لأنها "تهتم بمشروع النساء ولوحدهن كأنهن يعشن في جزيرة، أو كأنَ الرجل هو العدو"، مضيفةً القول "الأمر الذي يعنيني فعلاً؛ جنس الكتابة وليس جنس المؤلف أو المؤلفة،... المهم هو الكتاب أن يكون جيداً، استفزازياً وحراً بصورة لا رجعة فيها، فمشاق وقدسية الحرية أشد كلفة من اللا حرية"[4].

---

(1) ينظر: تجربتي مع القصة القصيرة، هند أبو شعر، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول، ص 316.

(2) ينظر: القبيلة تستجوب القتيلة، غادة السمان، ص 303، 321.

(3) حوار مع الروائية عالية ممدوح، أجريته معها عبر الإنترنت بخصوص رأيها في مصطلح الأدب النسوي. الثلاثاء 10 شباط 2009، 10:23 م.

بيد أننا في المقابل من هذا نجد أن العديد من الكاتبات يجدن في مصطلح (الأدب النسوي) وثيقة اعتراف من الرجل وتأكيداً على وجود هوية لأدب المرأة، كما هو الحال مع الروائية العراقية (لطفية الدليمي) التي ترى "أنَ الهدف الأساسي من وراء السعي إلى تأصيل المصطلح... هو إعادة الاعتبار إلى عمل المرأة... إنّ محاولة التأصيل لا ترمي إلى تقسيم حصص الأدب بين الرجال والنساء ولا إلى إقامة المعتزلات الأدبية، ولا إلى تكريس فولكلور للبنى والصور والعلاقات والشخوص النسائية... إنَ إعادة الاعتبار لموقع المرأة في المجتمع لا يمكن أن ينطلق إلاَ من إعادة الاعتبار لعملها أيّا كان ذلك العمل.. وبالمقابل فإنّ إعادة الاعتبار لكيان المرأة هو الشأن الأساسي لأدب المرأة"[1].

ونجد أحياناً نوعاً من المغالاة والتعصب للمصطلح، كما هو عند الناقدة (نازك الأعرجي) حين قامت بإقصاء النساء -اللواتي رفضن التسمية- عن دائرة الثقة النسوية، واتهمتهنَ بالتبعية للرجل، وعدَت المصطلح بمثابة اعتراف بوجود المرأة وفعاليتها في المجتمع، عادّةً رفض الكاتبة للمصطلح هو محاولة للانضواء تحت حماية الذكر، لكي يعترف بها اجتماعياً، ولا تعزل فتصبح محط التفحُص والتعقيب والشك والإدانة[2].

وفي الواقع، ليس كل ما تكتبه المرأة من أدب يمكن أن نعدّه أدباً نسوياً، فمفهوم كتابة النساء Women's Writing)) يختلف عن مفهوم الكتابة النسوية (Feminist Writing –) "فالأول يعني ما تكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر. أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهي الغالبة لأسباب نفترض أنها مفهومة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي النادرة"[3]، إذ لا بد للأدب النسوي أن يحمل صفة النسوية التي تتحدد بحسب آراء النقاد عبر ثلاثة مؤشرات هي[4]:

---

(1) مفهوم الحرية في الإبداع خبرة الحرية في الأدب، لطفية الدليمي،، خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول، ص 42.
(2) ينظر: صوت الأنثى، ص 7 – 8، 10.
(1) غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، رضا الظاهر، ص 10.
(2) ينظر: الرواية النسائية العربية، د. سعيد يقطين، مجلة الأقلام، ع 3، 1998، ص 16.

1. اللغة، أي أن هناك لغة أنثوية تكون خاصة بالكاتبات.
2. الجنس وإدراك الجسد، أي أن المرأة تركز على إبراز الجسد في رواياتها.
3. التجربة، أي بحكم طبيعتها بوصفها امرأة فهي في هذه الحال تكون أقدر من الرجل على تصوير جوانب هذه التجربة.

وهو ما يؤكده الناقد (نزيه أبو نضال) من أن الرواية النسوية هي تلك التي تطرح فيها قضايا المرأة وهمومها وأفكارها، ومؤكداً ضرورة أن تكتبها امرأة، لأنها –حسب رأيه- الأقدر على اختراق عالمها كونها من صميمه، فالمرأة أدرى بالمرأة وبأفكارها وهمومها. وعلى الرغم من أنّ واقع الأدب قدّم كتّاباً عبروا في أدبهم عن المرأة وخصوصياتها على نحوٍ ربما لم تستطعه الكاتبات، لكن تبقى للمرأة –حسب رأينا أيضاً- القدرة أكثر من غيرها، على التعبير عن تلك الخصوصيات وتصوير تلك التجارب.

وهنا يبرز سؤال ملح، وهو: هل يعني هذا أن الكاتبة احتكرت أدبها في التعبير عن المرأة وقضاياها فقط، من دون أن تعبر في هذا الأدب عن القضايا الإنسانية العامة؟

في الواقع لا نظن هذا، فمن خلال اطلاعنا على الأدب الذي تكتبه المرأة، فضلاً عن الدراسات المعدة في هذا الصدد وجدنا أن الكاتبة لم تنصرف إلى التعبير عن القضايا الذاتية على حساب القضايا الإنسانية العامة، ذلك أن هموم المرأة، ومعاناتها، وما تصبو إليه من أفكار ليست بمعزل عن مجتمعها وواقعها، بل كانت من صلبه وصميمه. لذا عبرت الكاتبة العربية -ومثلها عالية ممدوح- في أدبها عن قضايا عدة تشترك فيها مع الرجل، كقضايا المجتمع -بشكل عام- وقضايا الحروب والنضال السياسي، وأزمة الإنسان والوجود، وغيرها. فالقضايا العامة والمطلقة بالنسبة للإنسان تتداخل مع هم الجنسين معاً، وليست حكراً على جنس دون غيره، وهذا ما يذهب إليه نزيه أبو نضال في "أنّ الرواية النسوية تتحرّك بحرية تامة في جميع الحقول والاتجاهات التي اشتغلت عليها الرواية الذكورية"[1]، مؤكداً مسألة اهتمام الكاتبة بكتابة الرواية التاريخية، فضلاً عن نوع من الكتابة الروائية الأقرب إلى المذكرات أو السيرة الشخصية، مع تغييرات طفيفة على بعض الأسماء[2].

(1) تمرد الأنثى، ص 275.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 275.

وبهذا يمكن القول إن الرواية النسوية من زاوية ما انعكاس للرواية التي يكتبها الرجل، وامتداد لها. فحتى الرواية التاريخية لم تكن حكراً على الكاتبة أو من ابتكارها، بل كانت امتداداً لكتابات الرجل التي سبقتها، لكنها ربما أضفت عليها نوعاً من الخصوصية حين تعمّدت أن تتناول في هذه الروايات شخصيات تاريخية نسائية. وتتضح هذه الظاهرة لدى الكاتبات الرائدات، من خلال عناوين هذه الروايات، مثل: " حسناء سالونيك " للبيبة صوايا، و" يوميات وصيفة مصرية " لزينب محمد، و" كليوباتره " لعفيفة كرم، وغيرها[1].

أما تركيز الكاتبة على ذاتها في الكتابة، واهتمامها بكتابة رواية السيرة الذاتية، فهذا ليس جديداً على الأدب، لاسيّما أن كل رواية لا بدّ لها أن تحمل شيئاً من كاتبها، أما رواية السيرة الذاتية فلا يخلو الأدب من نماذج لكتّاب في هذا المجال.

ونخلص مما سبق إلى أنَ مصطلح (الأدب النسوي) شديد العمومية وواسع الدلالة، فهو يمكن أن يدل على ما تكتبه المرأة، أو ما يكتب عنها من أجل أن تستهلكه، ويمكن أن يدل أيضاً على الأدب الذي تطور عن خطاب الحركة النسائية، المعبِر عن حق المرأة في الحرية والمساواة، الذي يعكس مديات الوعي النسائي الفكري، من خلال تصوير التجارب النسائية.

وفي محاولة للإحاطة بمجمل النتاج الروائي النسوي العربي أعدَ أبو نضال ببلوغرافيا كشف فيها عن الحجم الكبير لهذا النتاج، منذ صدور أول رواية عربية عام (1885) بقلم (عائشة التيمورية) من مصر حتى العام (2003)[2].

أما في العراق، فعلى الرغم من قلّة الأصوات الروائية النسائية التي لا توازي أعداد الروائيين، فإن مرحلة ثلاثينيات القرن الماضي التي شهدت ظهور أولى المحاولات القصصية، قد شهدت ظهور كتابات قصصية نسوية[3]، على الرغم من حقيقة الواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه المرأة العراقية آنذاك من تعليم محدود وحرية مكبّلة بقيود اجتماعية ثقيلة، وإحساس بالغبن والظلم والإهمال وعدم المساواة مع الرجل، فضلاً عن الانفصال عنه، ما أثّر سلباً في واقع هذا النتاج كماً وكيفاً. فلم تظهر الرواية بوصفها جنساً أدبياً في ساحة الأدب النسوي العراقي إلاّ في العام (1970) وتحديداً في رواية (خفايا القدر) لسعاد الزاملي، أما ما كان قبل هذا التاريخ

---

(3) ينظر: تمرد الأنثى، ص 275.

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 269، 281-327.

(2) ينظر: نشأة القصة وتطورها في العراق (1908 – 1939)، د. عبد الإله أحمد، ص 442.

من نتاج، فقد تراوح بين نتاج قصصي قصير شهدته فترة الثلاثينيات والأربعينيات، وآخر طويل بدأ ظهوره في أوائل الخمسينيات، وتحديداً في العام (1953) حين صدرت قصَة (جريمة رجل)، لحربية محمد بأربع عشرة صفحة، ويعدّها بعضهم من القصص الطويلة[1].

أما السبعينيات فقد شهدت ظهور عدد كبير من الروائيات العراقيات، بسبب تطور واقع المرأة في المجتمع العراقي وتحسن وضعها الثقافي آنذاك، فبرزت أسماء ثماني كاتبات نشرن عشر روايات، وهي:

1. خفايا القدر لسعاد الزاملي(1970)
2. الحب والغفران لمائدة الربيعي (1971)
3. أنتم يامن هناك لسهيلة الحسيني (1972)
4. عيناك علمتاني لشرقية الراوي(1972)
5. السابقون واللاحقون لسميرة المانع (1972)
6. وصال لهند نوري العبدان (1975)
7. الهمس الصامت لنورية السعيدي (1978)
8. في زنزانة الحياة لنورية السعيدي (1978)
9. الشاهد لحياة النهر(1978)
10. الثنائية اللندنية لسميرة المانع (1979)

وفي الثمانينيات، شهدت الرواية النسوية العراقية تطوراً فنياً كبيراً تجلى في معظم الروايات التي صدرت خلال هذه المدة، على الرغم مما شهدته البلاد من ظروف الحرب، إذ شهدت الساحة الأدبية آنذاك ولادة عدد كبير من الروائيات اللائي أدين دوراً كبيراً في إثراء ساحة الأدب بما قدمنه من نتاج غزير وناضج، مثل (عالية ممدوح، وثريا محيي الدين، وسلام خياط، وابتسام عبدالله، وناصرة السعدون، ولطفية الدليمي، ووفاء الجسماني، وبلقيس الدوسكي، ورابحة الجميلي).

وسرعان ما تتالت بعد ذلك الأسماء النسوية، مخترقة عالم الرواية الساحر، ومن هذه الأسماء (ميسلون هادي، وإرادة الجبوري، وهدية حسين، وبتول الخضيري، وهيفاء زنكنة،... وغيرهن)، لتشهد التسعينيات نتاجاً نسوياً أنضج وأكثر

(1) ينظر: النتاج الثقافي النسائي العراقي في القرن العشرين (1900 – 2000)، إعداد ودراسة: باسم عبد الحميد حمودي، ص 7.

تطوراً مما سبق، غير أنَه يمكن أن يعد امتداداً لأدب الثمانينيات، المتأثر بظروف الحرب وأجوائها.

واصطبغت الرواية النسوية في العراق في التسعينيات بصبغة الحروب والحصار، مجسدةً الواقع العراقي بآلامه ومعاناته في ظل تلك الظروف، وهو ما نجد بعضاً من ملامحه في روايات عالية ممدوح أيضاً.

ثانياً: أدب الغربة... وموقع عالية ممدوح فيه.

شهد العراق أحداثاً وتحولاتٍ سياسية وأيديولوجية عديدة، كان لها الأثر الكبير والبالغ في المثقف العراقي، الذي كان في صلب هذه الأحداث والتحولات وصميمها. فقد كان لهذا المثقف حتى نهاية السبعينيات، تجربة سياسية راسخة، فهو إما يساريٌ (شيوعي)، وهو الغالب، أو قوميٌ (بعثي) منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين، أو ليبراليٌ مستقل، وهو قليل.

وبعد مجيء حزب البعث إلى السلطة في العراق عام (1968)، قام هذا الحزب ببناء دولة جديدة، تبنت أيديولوجيا حزب واحد تبنى مشروعاً متكاملاً لتسييس الحياة والثقافة لصالحه، وقام بدعوة صريحة، ورسمية، إلى تأسيس أدب بعثي في العراق، وطرد وقمع أية ثقافة بديلة، مهما كان توجهها.

فكان لاصطدام واشتباك الثقافة بالسياسة والسلطة، وللاحتكار الحزبي والحكومي لهذه الثقافة، فضلاً عن الحروب التي نشبت في البلاد، وتردي الوضع الاقتصادي، يضاف لذلك الأسباب الشخصية البحتة لبعض الأدباء والمثقفين -كما هو الحال فيما يتعلق بالروائية عالية ممدوح- السبب المباشر في خروج أعداد كبيرة منهم، وبشكل جماعات إلى بلدان الخارج المختلفة، واستقرارهم فيها غالباً، ما أدى إلى نشوء ظاهرة جديدة في الأدب العراقي، هي ظاهرة أدباء (المنفى) أو (الخارج) أو (الغربة) ومثقفيه، أياً كانت التسمية أو المصطلح. وقد أوجد هؤلاء أدباً يحمل هذا المسمى، منهم على سبيل المثال لا الحصر (فاضل العزاوي، وسميرة المانع، وجنان جاسم حلاوي، ونجم والي، وسلام عبود... وغيرهم).

وتميزت الرواية المنتمية إلى هذا النوع من الأدب، باشتغال غالبيتها على الموضوع السياسي بصورة عامة، وخصوصاً موضوعات (القمع، والسجن، والليل، والغربة، والخوف، والقسر، والدكتاتور، والعنف، والحرب، ووضع العراقيين اللاجئين، وغيرها)، وهو ما نجده واضحاً في روايات عالية ممدوح.

وعلى الرغم من ترك الأديب وطنه الأصلي، ومحاولته الاستقرار في بلاد أخرى بديلة، إلاَ إنَ وطنه الأصلي لم يفارق ذاكرته، فراح يحفر فيها لاستخلاص موضوعات تتصل بحياته، عندما كان في الوطن. ويلاحظ أنَ تركيز الروائي العراقي كان منصبّاً -في كثير من الأحيان- على التقاط التجارب المؤلمة والصعبة، التي عاشها، أو شهدها في وطنه. ويحاول الكاتب في روايته التي يكتبها بعيداً عن وطنه، أن يستحضر هذا الوطن، من خلال قص الذكريات، لاسيَما تلك الخاصة بطفولة الراوي -الذي هو الكاتب نفسه أحياناً– محاولاً استعادة مشهدية المكان والزمان المفقودين[1]، من أجل خلق موضوع يربطه بوطنه الغائب، وكما نجده واضحاً في رواية (حبات النفتالين) التي تُسرد من خلال رؤية الطفلة (هدى).

وإذ يرى أحد الباحثين ويؤكد قلة وجود أدب روائي عراقي، هدفه التوغل في أعماق الغربة، أو المنفى، وتصوير معاناة الإنسان الذي فقد وطنه وما يواجهه من صعوبة معايشة المجتمع الجديد -الآخر- ويصفه بالأمر الطبيعي، لأن الكتابة عن الآخر تتطلب من الكاتب، أولاً نضج تجربة المنفى لديه، والذي يتطلَب انقضاء زمن معقول، لكي يتبلور الآخر بـ (زمانه، ومكانه، وأحداثه، وشخصياته، وغيرها)، في ذهن الكاتب، الذي شغلته همومه الذاتية، المرتبطة بوطنه المفقود (زماناً، ومكاناً، وغير ذلك)، الذي يحاول أن يستحضره في عالمه الروائي[2]؛ فإننا لا نتفق معه، ذلك أننا لاحظنا وجود كلا الاتجاهين في روايات عالية ممدوح، أي أن الغربة ومعاناتها فضلاً عن الآخر الغربي قد تبلور وجودهما في عالم روايات الكاتبة، فضلاً عن استحضارها للزمان والمكان الوطني، وهو ما نأمل أن تكشف عنه هذه الدراسة.

(1) ينظر: رواية المنفى العراقية من عام 1979-2003، أطروحة دكتوراه، حمزة عبد الحمزة عليوي، 2008، ص 100، 101.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 96 – 100، 141 – 142، 179 – 180.

عالية ممدوح في سطور[1]

ولدت الكاتبة العراقية عالية ممدوح جميل في منطقة الأعظمية في بغداد عام (1944) ودرست في مدارسها. فأكملت دراستها الثانوية في (ثانوية الأعظمية المسائية) لأنها كانت تعمل صباحاً لتعيل عائلتها بعد وفاة والدها.

تخرجت في الجامعة المستنصرية، قسم التربية وعلم النفس في العام (1971) بدرجة جيد.

بدأت مشوارها في الكتابة مبكراً جداً، ونُشرت لها بعض القصص في مجلات مهمة، مثل (الحسناء البيروتية) و(المعارف السورية) باسم (عالية رمزي) لرفض والدها أي أمر له علاقة بالكتابة، فعادت لاسمها الحالي بعد وفاة والدها.

غادرت العراق بصورة نهائية في الثامن من حزيران عام (1982) لأسباب شخصية بحتة، منها خلافاتها الشخصية مع زوجها، ولأنها رفضت إرسال ابنها الوحيد إلى الجبهة، وزجه في الحرب العراقية– الإيرانية.

كانت رئيسة تحرير جريدة الراصد الأسبوعية إلى يوم مغادرتها العراق، لكن زوجها الأستاذ مصطفى الفكيكي أصر على بقاء اسمها إلى الأيام الأخيرة لصدورها، فضلاً عن عملها محررة في مجلة (الفكر المعاصر).

تنقلت بين مدن عدة، منها بيروت والرباط ولندن، حتى استقرت في باريس، التي تقيم فيها حالياً.

حاولت نيل شهادة الماجستير في الجامعة اللبنانية عن أدب نجيب محفوظ، لكن الحرب الأهلية أحرقت كل شيء، وكان أستاذها المشرف على الأطروحة آنذاك الدكتور (نزار الزين).

نالت جائزة نجيب محفوظ في (11 كانون الأول 2004) عن روايتها (المحبوبات) الصادرة عام (2003).

أما أعمالها، فهي، مجموعتان قصصيتان، هما:

1. افتتاحية للضحك، دار العودة، بيروت، 1973.
2. هوامش إلى السيدة ب، دار الآداب، بيروت، 1977.

---

(1) حصلت على هذه المعلومات المتعلقة بحياة الكاتبة الشخصية من خلال الكاتبة نفسها في حوار أجريته معها عبر شبكة الإنترنت، في 26 نيسان 2009.

وقد كتبتهما حين كانت في بيروت.

ولها ثماني روايات هي:

1. ليلى والذئب، منشورات الراصد، بغداد، 1981. وهو العمل الوحيد الذي كتبته وطبعته في العراق.
2. حبات النفتالين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار فصول، القاهرة، 1986. وطبع بطبعة أخرى في دار الآداب، بيروت، 2000. وترجم هذا العمل ضمن ((ذاكرة المتوسط)) ومقرها في أمستردام إلى اللغات الآتية (الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والهولندية، والإسبانية).
3. الولع، دار الآداب، بيروت، 1995.
4. الغلامة، دار الساقي، بيروت، 2000.
5. المحبوبات، دار الساقي، بيروت، 2003.
6. التشهي، دار الآداب، بيروت، 2007.
7. غرام براغماتي، دار الآداب، بيروت، 2010.
8. الأجنبية، دار الآداب، بيروت، 2013.

ولها كتاب أيضاً بعنوان (مصاحبات)، قراءة في الهامش الإبداعي والثقافي ونصوص متفرقة، دار عكاظ، الرباط، 1993.

الفصل الأول

المضمون السياسي

الفصل الأول

المضمون السياسي

مدخل

ما لا شك فيه أنَّ العلاقة بين الرواية –بوصفها ملحمة العصر الحديث-[1] والأيديولوجيا، هي علاقة واضحة المعالم، ومباشرة. فالرواية أياً كان شكلها الفني، إنما تعبر عن مكنون أيديولوجي سواء على نحو مباشر أم غير مباشر. ولعل التلازم وعلاقة التأثير والتأثر، بين العمل الأدبي والمتغيرات المرتبطة بالواقع السياسي والاجتماعي تبدو عميقة. فالرواية -بوصفها سرداً- تمتلك قدرات فنية هائلة، تمكنها من استيعاب طروحات الواقع وأزماته، فضلاً عن استيعابها لإشكاليات الفكر، والصراع الأيديولوجي والطبقي، فـ "شكل الرواية ومضمونها مستمدان من الظواهر الاجتماعية بشكل مباشر أكثر مما هي الحال مع الفنون الأخرى"[2].

والرواية بما تحويه من أفكار وآراء ونظريات فلسفية، تتفاعل مع الظروف والأوضاع الاجتماعية والسياسية والفكرية والفلسفية للمجتمع والأفراد وتعبر عنها، فهي نتاج التفاعل بين الأديب ومجتمعه من ناحية، وبين الأديب نفسه والإطار الفلسفي الذي ينتمي إليه. فالأديب يمتثل بصورة أو بأخرى، إلى حقيقة مفادها أن عالمه الروائي لا بد له أن يرتبط بعلائق مع الواقع المعيش، فالواقع هو المرجعية الرئيسة لأي خطاب روائي، وهو أحد العناصر الرئيسة التي يستقي منها الكاتب مقومات عمله الأدبي وعناصر عالمه الروائي.

ولما كان هذا الواقع المعيش مرتبطاً بالتحولات السياسية المؤثرة في الواقع الاجتماعي والفكري للفرد ومجتمعه، فإنّ (الموضوع السياسي) شغل اهتمام أغلب الأدباء والمثقفين، واحتل حيزاً ملحوظاً في نتاجهم الأدبي، حتى "لا يكاد أدب قطر من الأقطار أو مجتمع من المجتمعات يخلو منه"[3]. فالسياسة كما هو معلوم، تتداخل في كل أمور الحياة المعاصرة، فهي نسق اجتماعي ذو هيمنة شاملة على كل أنساق الحياة المختلفة، لذا نجد أصداءها واضحة في الأدب، لكونه جنساً يتفاعل مع رؤى الواقع وتحولاته.

---

(1) ينظر: النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد لحمداني، ص 7 – 8.

(2) الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، ميشيل زيرافا، ترجمة: سما داود، ص 7.

(1) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث، د. صالح هويدي، ص 42.

وتعدّ موضوعة (السياسة) محوراً مهماً من محاور الأدب العربي المعاصر – بشكل عام– وفن السرد –بشكل خاص– إذ استطاعت الرواية على الرغم من حداثة سنها أن تُحدث أصداءً واسعة في المنظومة الثقافية، وأن تثبت وجودها -بوصفها جنساً أدبياً– في الساحة العربية، لـه قابلية استيعاب هموم الواقع العربي وأوجاعه، والتعبير عنها بمصداقية عالية.

لذا ظهر ما يعرف باسم (الرواية السياسية - Political novel) والتي يمكن تعريفها بأنها "الرواية التي تلعب القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي"[1]، وهو ما يكاد يسم معظم النتاج الروائي العربي بشكل عام، ذلك أن الزمن العربي مبتلى بالفواجع المتلاحقة؛ والعراقي بشكل خاص، لكونه شهد أحداثاً سياسية متنوعة، وحفل بثورات وحركات عديدة، أثرت في مجالات الحياة المختلفة، فانعكس تأثيرها في الأدب. إذ يقول سليمان البكري، إنه "لم يترك شيء أثره على النتاج الأدبي العراقي الحديث كما تركت السياسة أثرها"[2]. ويؤكد د. شجاع العاني أن الباحثين قد أجمعوا "على أن أدب القصة في العراق، من أوفر الآداب العربية اهتماماً بأمور السياسة"[3]، إذ يتفاعل الأدب -وتحديداً الرواية– مع ما يحدث من أحداث وما يستجد من متغيرات، فـ "التحولات التي تحدث في الحياة تنعكس في العمل القصصي لأنّه غير معزول أبدا عن حركة التاريخ. بحكم كون الكاتب نفسه يعيش في خضم الأحداث فاعلاً ومتفاعلاً"[4]. فالكاتب يعي تماماً أهمية هذه الأحداث والمتغيرات، ودورها في حياة الفرد والمجتمع، فضلاً عن بعدها التاريخي، لذا يستغل الكاتب توظيف أحداث الواقع السياسي والاجتماعي،... وغيرها، وتحولاته ليقدم صوراً خاصة يعبر من خلالها عن رؤيته للحياة والواقع وموقفه منهما.

وتعود بواكير توظيف المضمون السياسي في الرواية العراقية إلى عشرينيات القرن الماضي، وتحديداً في العام (1928) بصدور رواية (جلال خالد) لمحمود أحمد السيد، التي تبنت رصد الحالة السياسية التي مر بها البلد قبل وبعد ثورة العشرين. وسار على الخطى نفسها من بعده ذو النون أيوب، ما جعل د. عبد الإله أحمد، يصف اتجاه رواياته بالواقعية السياسية، لغلبة هذه الاتجاه في أدبه، ولا يعني هذا أن أدبه

---

(2) الرواية السياسية، د. طه وادي، ص 6.
(3) الرواية العراقية والسياسة، سليمان البكري، مجلة الأقلام، ع 7، س 20، 1985، ص 41.
(1) المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني، ص 5.
(2) الشاطئ الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، 33.

خـلا مـن المضـامين الأخـرى، فقـد تناولـت رواياتـه أمـوراً أخـرى لا صـلة لهـا بالسياسة[1].

واستمر الكاتب العراقي في رواياته، في توظيف المضمون السياسي، الذي تعددت أشكاله وتنوعت، تبعاً لما شهدته البلاد العربية بشكل عام، والعراق بشكل خاص، من اضطرابات سياسية، أدت إلى حدوث تحولات ومتغيرات عديدة، كإخفاق ثورة 1941، وقيام ثورة 1958 ضد النظام الملكي، ومن ثم انقلاب شباط 1963، وما تبعه من أحداث وصراعات عنيفة، وصدامات دموية، في تشرين الأول من السنة نفسها، خلفت أوضاعاً مترديـة وشعوراً بعدم الاستقرار، يضاف إليها أحداث العام (1968) وما أحدثته من تحولات في الساحة السياسية، إذ انعكس تأثير هذه الأحداث المتواصلة في نتاج الأديب وأثرت فيه، فـ "في خضم الصراعات والتحديات اليومية التي يخوضها الإنسان بصورة فردية أو جماعية لا بدَّ أن يكون للأديب موقف فلسفي واضح يحدد منهجه الفكري"[2]، لهذا حظيت (السياسة) باهتمام المثقفين والأدباء، ونالت الموضوعات التاريخية والسياسية والفكرية اهتماماً من الكاتب العربي والعراقي، وأدت دوراً كبيراً ومهماً في تحديد مسار اتجاهه الأدبي.

وما قدمناه لا ينطبق على نتاج الكاتب الرجل فحسب، بل إن الكاتبة أيضاً بوصفها جزءاً من بلدها ومجتمعها، لم تكن في معزل عن الأحداث السياسية أو بعيدة عمَّا أدّت إليه تلك الأحداث من تحولات أثَرت في حياة الفرد وأفكاره، إذ كانت في تماس وتفاعل معها. وفيما يتعلق بالكاتبة العراقية نجد أن توظيفها للموضوع السياسي في أدبها الروائي لم يظهر إلاّ بعد عام (1968)، إذ اقتصر نتاجها الروائي قبل هذا العام على تناول الموضوعات العاطفية، وبعض القضايا الاجتماعية الواقعية[3].

وتسلط الروايات ذات المضمون السياسي أضواءها بشكل عام على أمور عدة، أهمها علاقة المواطن بالسلطة، مركزة على مشكلات الأيديولوجيا وقضايا الفكر، والصراع الطبقي، والنضال السياسي من أجل حرية الوطن والإنسانية. فترصد جدلية الصراع بين الحاكم والمحكوم، وما يؤدي إليه ذلك من استبداد، ومصادرة لحقوق الفرد، بشتى الأشكال والوسائل من اعتقال، وقمع، وقهر، داخل زنازين التعذيب.

---

(3) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، د. عبد الإله أحمد ج1، 195 – 269.
ينظر: نشأة القصة، ص 252 - 253.

(1) في المعنى والرؤيا دراسات في الأدب والفن، بديعة أمين، ص 49.

(2)ينظر: رواية المرأة العراقية دراسة موضوعية فنية، سناء شعلان عطية القريشي، ص 5، 6، 82، 83.

المبحث الأول

النضال السياسي والتحولات

أولاً: النضال السياسي

يشغل المضمون السياسي حيزاً واسعاً من مساحة العالم الروائي للكاتبة عالية ممدوح، ويؤثر بشكل كبير ومباشر في تحديد مسارات هذا العالم، عبر تحكمه بمجريات الأحداث في الروايات، وأثره في الشخصيات المتواجدة فيه. وتسعى الكاتبة في رواياتها إلى تجسيد دقائق (الهم السياسي) للفرد العربي -بشكل عام– والعراقي – بشكل خاص– فتبدو بمثابة الشاهد على تلك المرحلة التي تقف على أحداثها، أو بمثابة المؤرخ لها. لكن بعيداً عن صرامة منطق المؤرخ وعقلانيته، لكون الكاتب الروائي كما هو معروف مطالباً بالإبداع لا بالنسخ عن الواقع، لذا فهو يجمع إلى جانب التعبير عن الأحداث والتحولات الخارجية التي تصيب المجتمع، الاهتمام بالشخصيات ومحاولة التغلغل إلى دواخلها، ورصد مشاعرها، وما يعتمل في وجدانها من أحاسيس إزاء ما يحدث من مواقف ومتغيرات، فعالم الكاتب الروائي وأفق فضاءاته، أوسع من عالم المؤرخ وفضائه، لسعة عالم الرواية وإمكانيتها في استيعاب خصائص الفنون الأخرى. ويمكن القول إنّ لسلطتي التاريخ والواقع السياسي والاجتماعي هيمنة واضحة في المتخيل السردي لعالم الكاتبة الروائي.

ترصد الكاتبة في رواياتها، الأحداث السياسية، في البلاد التي تكتب عنها، فضلاً عن التحولات الخطيرة، التي تهز الواقع السياسي والاجتماعي لتلك البلدان، وانعكاس تأثيرها في الفرد والمجتمع. فنجد في رواياتها معظم أشكال المضمون السياسي، إذ تصادفنا مضامين النضال السياسي -المحلي والقومي- ومظاهرات الشعب الغاضب، وحركاته الثورية، وتبادله المنشورات. وفي المقابل منه، نجد الخوف الذي يسيطر على الشخصيات بسبب سطوة السلطة وجبروتها، فضلاً عن الفشل، والإخفاق السياسي، والخديعة، وخيبة الأمل، وشتى أنواع الصدام السياسي، بين الفرد والسلطة، التي تتمثل بالاعتقالات، وتعرض الفرد لمختلف أنواع القمع، والقهر، والامتهان، في سجون التعذيب، فتسلط أضواءها بشكل كبير على الهدر الإنساني فضلاً عن الفكري، الذي تمارسه السلطة ضد الفرد.

ويبرز الفعل السياسي المتمثل بقضايا (النضال) في معظم روايات الكاتبة، بل يمكن أن نعدّ رواياتها (ليلى والذئب، والغلامة، والتشهي) روايات سياسية، لغلبة المضمون السياسي فيها، فهو المحور الرئيس الذي تدور حوله مجمل الأحداث، وهذا لا يعني خلو الروايات الأخرى من هذا المضمون، بل هو موجود فيها أيضاً لكنه ليس الحدث الرئيس أو الموضوعة المهيمنة والمتحكمة بمجريات الأحداث فيها، كما نجد في تلك الروايات.

فرواية (ليلى والذئب) تدور أحداثها حول العمليات النضالية التي تسعى نحو تحرير الأرض وتحقيق حرية الإنسان، وتتميز فيها الكاتبة برؤية ذات شمول حي لجوهر أزمة الوجود الإنساني، التي يعاني منها الفرد العربي، حين ترجئ ظواهر القمع، والقهر، والجوع، والتخلف... وما عداها، في البلاد العربية إلى النفط، الذي تجعل منه ظاهرة، تلتحم موضوعياً وبشكل مباشر، بكل مشكلات الإنسان العربي المعاصر، بدل أن يكون مادة تسهم في بناء هذا المجتمع وتقدمه. في هذه الرواية يقرر مجموعة من الشباب الذين ينتمون إلى إحدى المنظمات القيام بمهمة تستهدف نسف آبار النفط في المنطقة العربية، مؤمنين بمبدأ أن العرب لا يمتلكون شراً أعنف من النفط[1]، ولرفض (رياض) سياسة القتل وإراقة الدماء، التي ينتهجها كل المناضلين، بضمنهم (نوال) و (عباس)، فإنه يعتقد بقدرته القيام بفعل النسف مادام لا يتطلب جريمة قتل، ولا يرى أن ما يقوم به أقل عنفاً مما يقوم به بقية الرفاق من فعل نضالي يستهدف العدو، بل يجد نفسه أعنف منهم، وكما يتضح في قوله لصديقه (عباس) **"أمن يفكر بالنفط فقط يكون محشواً باللا عنف... أنا أرى نفسي أشد عنفاً منكم جميعاً، أنتم جميعاً بدأتم بالنظرية وانتهيتم بالفعل، وأحياناً كثيرة بالانتحار أنا سأصل إلى الانتحار فوراً... إنّ النفط يأسرني، تلك الآبار الجميلة والثروات المحبوسة في رحم الأرض، وذلك التهافت القاتل على استخدام تلك الثروات، هناك وسيلة واحدة للكفاح يا عباس تعوضكم عن التردد باستخدام تلك الآبار، وهي نسفها جميعاً... لا أستطيع القتل، الأمر يحتاج إلى فعالية قصوى... إنني أكره جميع التبريرات، وجميع الجرائم، وما دام الأمر لا يتطلب جريمة قتل فأنا أستطيع تنفيذه بحذافيره"**[2].

وتنشغل الرواية في أغلب صفحاتها، بالحديث عن ضرورة النضال وأهميته، ورسوخ قيمه ومبادئه في نفوس الشخصيات، التي تسعى نحو الخلاص من الظلم الذي تعانيه الشعوب المنكوبة. وتركز الكاتبة في رؤاها على القضايا التي تخص إنسانية الإنسان، من خلال التركيز على ما يتعرض له الإنسان من أشكال متنوعة من

(1) ينظر: ليلى والذئب، عالية ممدوح، ص 51.
(1) المصدر نفسه، ص 49 – 50.

الظلم، والجوع، والعنف، وغيره، فتجعل من هذه الأشكال والمظاهر السلبية، الموضوعة الأبرز والأكثر حضوراً بوصفها هدفاً، وبوصفها موضوعةً معادية تصبو الشخصيات الروائية إلى القضاء عليها من خلال الفعل النضالي. لكن الفعل النضالي في هذه الرواية تعدى كونه مواجهة العدو بوصفه إنساناً كائناً والتصدي له والقضاء عليه للتخلص من شروره، بل جاء هنا متمثلاً بما يمتلكه العرب أنفسهم من ثروات في رحم أراضيهم، فنفط العرب هو العدو الذي تسعى شخصيات الرواية إلى القضاء عليه من أجل خلاص الشعوب من كل ما تعانيه. فالكاتبة هنا حولت (النفط) من مادة طبيعية محايدة، إلى المتسبب الأبرز في مظاهر الجوع، والتخلف، التي يعاني منها الإنسان العربي المقهور.

وما يلاحظ لدى الكاتبة تعمدها إبراز قضية (نضال المرأة) في رواية (ليلى والذئب)، إذ نجد (نوال) وزوجها (رياض)، يظهران إيماناً عميقاً بما ينويان فعله، من أجل حياة أفضل للإنسان، واضعين قضيتهم الأولى، الأرض والحرية، نصب أعينهم[1]، إلاّ أننا نجد أنّ جذور هذا الإيمان تبدو أكثر ترسخاً لدى (نوال)، التي تبدو أقوى من (رياض) في كل شيء، وكما يبدو من حديث الراوي عنها، حين كانت معه في الصحراء في طريقهما لتنفيذ عملية نسف آبار النفط **"كانت أسعد حالاً منه، لم تتنهد أو تتبرم، فقد ظلت تذهب إلى (الأرض..)، تهز رأسها ولا تقف إلا لثوان ثم تستأنف السير"**[2]، على العكس من (رياض) الممتلئ بالخوف والتردد والتشاؤم من القادم، لإحساسه أنّه ربما سيغدر بهما.

إن اختيارها (نوال) -الشخصية النسائية- أنموذجاً للمناضل الذي يتسم بسمات البطولة والقيادية، يأتي لتأكيد تنامي الوعي بأهمية دور المرأة في العمل القيادي، وأنها لا تقل شأناً عن الرجل في هذا الدور، بل تبرز هنا في عالم هذه الرواية، قائداً ومحرضاً للرجل، ونجده تابعاً ومنقاداً لها في أغلب الأحيان. ولعلّ هذا عائد إلى خصوصية كونها كاتبة، فأرادت أن تمنح المرأة في رواياتها دوراً بارزاً ذا أهمية وأبعاداً خاصة، فمعظم الشخصيات النسائية في هذه الرواية مناضلات، لا يخشين الموت، ولا يخفن أو يترددن من حمل السلاح واستعماله **"نوال ولمياء، وفاطمة، وهدى، إنك لن تسمع عويلاً من هؤلاء الفتيات، لكنك لا تلبث أن ترى الأرض كيف ترتج، والآبار كيف تغمر بالنار، إنّ خاصية كل واحدة منهن هي إن خطرهن مساو لبريقهن، وإسلوبهن لا يخطئ، ورعبهن أمام الموت خال من الرومانتيكية"**[3]، وتتجلى هذه الظاهرة أيضاً في حديث (نوال) عن (لمياء العراقية) **"يأتيها كل شيء باطمئنان، الموت والغذاء والحرب والدموع، التحقت معنا لتكف عن الحياد... هي**

---

(2) ينظر: ليلى والذئب، ص 25 - 26، 39، 71 – 74، 171 - 172.
(1) المصدر نفسه، ص 38.
(2) ليلى والذئب، ص 117.

على معرفة وثيقة بالأرض، تعشق الجغرافية مثلك، لا تتحدث إلاّ نادراً، لكنها تستطيع القيام بكل ما يطلب منها... هي رقيقة إلى درجة أننا كنا نتصور أنّ حمل قنبلة سوف ينهيها، لكنها كانت تعود، دائماً صامتة وشاحبة أحياناً إلاّ إنها مبتسمة، ورصينة... لم تختر أحداً صديقاً حميماً لها، كانت ترانا جميعاً في خندق واحد، ليست جريئة تماماً، ولا متحفظة، إلاّ إنها الاثنان معاً، في كل العمليات التي اشتركت بها لم أشترك معها بعملية إلاّ إنّ (اسعد) احد رفاقنا ضرب رأسه بشدة وهو يقص علينا جرأتها"[1].

فالكاتبة سعت في روايتها نحو إبراز نضال العنصر النسوي والتأكيد من خلاله على مقدرة المرأة في خدمة المجتمع الإنساني بشكل عام، والمطالبة بحقوقه، والمرأة هنا لم تنشغل بالمطالبة بحقوق النساء كما هو متعارف عليه في ما يدعى بالأدب النسوي، بل تجاوزته إلى قضايا أوسع هدفها الإنسان ومصيره في هذا العالم، والسعي نحو الحصول على حريته.

ثانياً: التحولات السياسية

حظي الواقع والتاريخ باهتمام خاص من لدن المبدعين بشكل عام، لتلونهما بألوان الحياة وأشكالها، ولاختزالهما حدّي الزمان والمكان. ففرضا وجودهما في الفن الروائي بشكل خاص، إذ يعمد الروائي في أغلب الأحيان إلى الأحداث الماضية ليجعل منها خلفية لمسرح أحداثه، ومرآةً تعكس حيوات شخصياته المتخيلة في عصر معين، فيجعل من بعض أحداث التاريخ إطاراً لرواياته. ويمكن القول إنّ أغلب الروايات العربية تستمد فضاءاتها من التاريخ، فغالباً ما نجد الرواية ترتكز على خلفية تاريخية ما، قد تنتمي إلى الماضي البعيد أو القريب. ولسنا نقصد بحديثنا (الرواية التاريخية) التي على غرار روايات (جرجي زيدان) ومن سار على خطاه، بل نقصد الرواية التي تتخذ من أحداث الواقع التي غدت تاريخاً بتجاوزها لحظة الحاضر؛ فضاءً لمتخيل عالمها الروائي. وهو ما نجده في معظم روايات الكاتبة عالية ممدوح، إذ تكشف في متخيلها الروائي بعض صور الواقع الاجتماعي السياسي العراقي، وبمستويات متنوعة ومتباينة، فهي تعرض جزءاً من مشاهد واقعية للحياة والواقع العراقيين. فالواقع العراقي كما هو معروف، مفعم لدرجة كبيرة بالمتناقضات التي تعدّ نتيجة طبيعية للتقلبات والتحولات السياسية التي مر بها وما يزال، وقد استثمرت الكاتبة هذا الواقع بوصفه مادة غنية اعتمدت عليها، واستطاعت من خلاله إثراء عالمها التخييلي وإسناده وتقويته، لاسيّما اعتمادها على تلك التبدلات المصيرية، التي أثّرت بشكل كبير في واقع الإنسان العراقي ومجتمعه ومصيرهما.

---

(1) المصدر نفسه، ص 73 - 74.

وهي إذ تتعامل في رواياتها مع المتغيرات التاريخية السياسية، فإنها تعكس من خلالها هموم الفرد في ظلها، وتعبر عنها وعن آثارها فيه، وفي تقرير مصيره وتحديده، ومن ثم موقف هذا الفرد من تلك التقلبات والمتغيرات التي تخص مرحلة بعينها. وإذا كانت "الرواية... تسرد أحداثاً تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم؛ أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل"[1] فإنّ الكاتبة تنشغل في معظم رواياتها، بتجسيد معظم قضايا المضمون السياسي، باستخدام بعض الأحداث الحقيقية، والوقائع التاريخية المعاصرة، ذات الصلة بالسياسة وتحولاتها لترصد وتجسد حركة الشخصية في داخلها.

وتتفاوت درجات اعتماد الكاتبة على الواقع والتاريخ السياسي، من رواية إلى أخرى، تبعاً لطبيعة الرواية، ولطبيعة التحولات السياسية، ومديات آثارها في الفرد، وانعكاساتها في نفسيته ومحيطه الاجتماعي. ففي رواية (الغلامة) نجد أن الكاتبة تتخذ من تاريخ العراق المعاصر في ظل تحولاته السياسية المؤثرة في مجريات أنساق الحياة الأخرى فضاءً لعالمها الروائي، معززة متخيلها به، ومستندة إلى كتب ومصادر عديدة تخص هذا التاريخ ذكرتها في نهاية الرواية.

وتشكل التحولات السياسية ركيزة مهمة في واقع هذه الرواية، بوصفها أحداثاً تؤثر في واقع الشخصيات وتحدد شكل مصيرها. إذ تتخذ الكاتبة من انقلاب (8 شباط 1963) بوصفه تحولاً سياسياً مفصلياً في تاريخ التحولات في العراق؛ حدثاً رئيساً لروايتها، لتنقل من خلال ما حدث لشخصيات الرواية لاسيّما (صبيحة)، مأساة الإنسان العراقي في تلك المرحلة السياسية من نظام الحكم في العراق، فتجعل الكاتبة من هذا الحدث السياسي المفصلي في تاريخ العراق، أثراً مفصلياً بدوره في حياة (صبيحة) ومن معها في النادي الأولمبي الرياضي، الذي يتحول إلى معتقل، يتم فيه استجواب، وتعذيب، وامتهان، وقتل أصحاب الأيديولوجيات والانتماءات التي لا تتوافق مع انتماء السلطة التي صعدت آنذاك من بعثيين وقوميين، ونعني هنا الشيوعيين. إن ما تتعرض له (صبيحة) ومن معها في النادي الأولمبي من ممارسات يكشف الطبيعة السلبية لهذا التحول، وقد عبرت الكاتبة من خلال هذه الشخصية عن مرحلة مهمة في تاريخ العراق السياسي في ظل تحولاته السياسية، إذ تهتم الكاتبة بالتركيز على الشخصية في داخل الحدث التاريخي، وكيفية التعامل معه، وأثر هذه الأحداث في مصير هذه الشخصية في داخل النص الذي هو متخيل بالضرورة، على الرغم مما يبدو فيه من واقعية متأتية من اللجوء إلى الحدث التاريخي، الذي يعد جزءاً من محاولات الكاتبة في إثبات هويتها، وهوية نصها المتخيل، إلاّ أننا نجد أن هاجسها الأكبر يكمن في التركيز في إبراز الأزمة الإنسانية في ظل الظروف المحيطة.

---

(1) في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، ص 12.

وتمتلئ الرواية بالأحداث السياسية التي تظهر من خلال انعكاسات تأثيراتها في أحداث الرواية وشخصياتها، كما نجد في أثر انقلاب تشرين من العام (1963) في الفرد والسلطة، وكما يتضح في قول صبيحة **"هدى... غير موجودة، فرّت وراء مصعب إلى لبنان... ففي صباح يوم** 18 **تشرين الثاني من عام ثلاثة وستين صحت بغداد على أصوات "إطلاق النار وبدأ منع التجول. أُعلن اسم جديد لرئيس الجمهورية، وتم تشكيل مجلس قيادة ثورة من العسكريين فقط، بدلاً من المجلس السابق الذي كان خليطاً من المدنيين والعسكريين. و... أعلن حل الحرس القومي""**[1].

ونصادف فيها أيضاً الفصل المعنون –ليحفظ الله الملك- تروي في بعض صفحاته، مرحلة سياسية ذات أهمية كبيرة، في تاريخ العراق الحديث، هي مرحلة الحكم الملكي، منذ تتويج الملك فيصل الأول ملكاً على العراق، وكيف استقبلته الحشود العراقية، مروراً بمقتل الملك غازي، وصولاً إلى مقتل العائلة المالكة، وتقطيع جثة الوصي، وحرقها وإلقائها في دجلة، وقيام (جميل) والد (هدى) بأخذ حصته من لحم الوصي، إذ كان مضطرّاً لفعل ذلك، لأنه من سلك الأمن الرسمي[2]. فالكاتبة ترصد في روايتها سلوكيات الشخصيات ومواقفها إزاء المتغيرات والتحولات، إذ عمدت إلى وضع شخصياتها في صلب حدث تاريخي معين، لتستقرئ نفسية الشخصية وموقفها وردّ فعلها إزاء الحدث. فالحدث التاريخي أو التحول السياسي في رواياتها ليس غاية في حد ذاته، بل ما يهمها هو استقراء الشخصية في داخل الحدث والمتغير، وانعكاسات المتغيرات والتقلبات وآثارها في واقع هذه الشخصية ونفسيتها.

ونجد في بقية الروايات كذلك، تضمين الكاتبة لأحداث حقيقية لبعض التحولات السياسية في الواقع العراقي، ففي رواية (حبات النفتالين) تضمن أحداثاً ترتبط بتاريخ العراق السياسي، إذ تشغل فيها صفحات بالحديث عن المظاهرات التي خرج بها الشعب العراقي بمختلف مستوياته الثقافية والاجتماعية، بعد تأميم قناة السويس[3]. فتصور انعكاسات هذا الحدث وآثاره في نفسية الشخصيات جميعها في داخل الرواية، وموقفها إزاءه -بوصفها فاعلاً ومنفعلاً–وكما يتضح أثر الحدث من خلال قول هدى **"كلنا طلعنا بالمظاهرة: جدتي وقفت أمام الجامع مع نسوة الطرف، تقرأ الصلوات وترسلها للشباب وهم يمرون أمامها رافعين اللافتات... تهوس ويطلع صوتها وكأنّها واقفة على خط النار. "أم ستوري" تحزّمت بالعباءة الصوف على الخاصرة، تفرّعت وشدّت عصابتها السوداء على رأسها وأطلقت الهلاهل... السيدة رسمية**

(1) الغلامة، عالية ممدوح، ص 159.
(1) ينظر:الغلامة، ص 110 – 114.
(2) ينظر: حبات النفتالين، عالية ممدوح، ص 186 - 188، 190.

هيأت عدة الإسعاف... أبو محمود استحضر أنواعاً جديدة من الأجبان، نشرها وسط أطباق كبيرة وتركها في عهدة أم محمود... أم عزيز العمياء جلبت أطباق العيد الكبيرة، نثرت عليها الحلويات وأطلقت صوتها "اليوم كل شيء بلاش للشبان" كلهم طلعوا: الصفارون، النجارون، الحدادون، البناؤون. الخالة نجية... بهيجة، لائقة والخالة نعيمة يطلقن أصواتهن بالدعاء... العمة فريدة..."[1]. فتسرد (هدى) عن العصيان الذي شهدته بغداد في ذلك اليوم، لخروج الجميع للمشاركة في تلك المظاهرات، وعن والدها (الشرطي) الذي خلع ملابسه الرسمية واندس مع الحشد، فتبدو الرواية كأنّها تؤرخ لمرحلة الخمسينيات، وهو ما يؤكد أنّ العالم الروائي للكاتبة يرتبط في معظمه بالواقع (التاريخي، والسياسي، والاجتماعي،... وغيره) بوصفه المصدر الرئيس الذي تستخلص منه مكونات عالمها، بيد أنّ أحداث التحولات المرتبطة بالواقع بشكل عام لم تأتِ مقحمة في عالم هذه الرواية تحديداً، كما أنها لم تأتِ بوصفها الموضوعة الرئيسة التي بنيت عليها الرواية أو صيغت من أجلها – كما هو الحال في رواية (الغلامة)- بل وردت وروداً طبيعياً تناسب مرحلياً مع زمن الرواية.

أمّا في رواية (التشهي) فإن التحول السياسي الذي تضمنه فيها هو دخول الجيش الأمريكي إلى العراق. فترصد آثار هذا التحول في نفسية الشخصيات في الرواية، من خلال شخصيتي: (سرمد) الذي يعيش خارج بلده، و(ألف) التي لم تترك بلدها، وكلاهما يعمل في الترجمة ويعشق الإنكليزية، فالكاتبة اختارت لروايتها شخصيات عراقية تعمل في مجال الترجمة لتعبر من خلالها عن موقف إنساني واجهه الفرد العراقي الذي خسر بلده وأحسّ بالعجز عن التواصل مع الآخر الغربي، فتقول (ألف) لـ (سرمد) في التسجيل الصوتي الذي بعثت به إليه **"هؤلاء الشقر فيما بيننا اليوم فماذا سنفعل باللغة الإنكليزية التي أحببناها سوياً، فأتلعثم وأنا لا أقدر على قول YES، كيف تنزل اللغة فتصير من وزن الذبابة. كيف لا نقدر على ترجمة مفردات عديدة ونحن أمام أولئك القوم فتتعرض أنت ونسبك ولغتك وبلدك للترجمة... كيف تصير اللغة الإنكليزية التي استهوتنا فترجمنا عنها وتبادلنا بها المعارف والشغب والأحلام والاستيهامات، لغة السفّاح الغازي. هل شعرت بذلك يا سرمد وأنت ببلاد الفرنج. تؤرقني إذا ما تفوّهت بها أو ترجمت عنها جميع ما يمر بنا من إبادات ومجازر "**[2].

ونخلص إلى أن الكاتبة أظهرت من خلال تضمينها الواقع السياسي وتحولاته في عالمها الروائي، أزمة الإنسان –العراقي– في ظل هذه التحولات، بوصفه فرداً

---

(3) المصدر نفسه، ص 186 - 188.

(1) التشهي، عالية ممدوح، ص 266.

داخل مجتمع محكوم بتبعيته للمتغيرات السياسية. فتبدو في رواياتها وكأنّها تقدم حقائق موثقة عبر استنادها للواقع، إلاّ أنّها لا تتبع الطريقة التسجيلية في التعبير عن هذا الواقع، بل تصب جلّ اهتمامها في التعبير عن التجربة الإنسانية الحياتية في ظل الأحداث والتحولات، من خلال انعكاس تأثير هذه الأحداث في حياته ومصيره، وموقفه منها، فتسعى وبشكل أكبر نحو التركيز على التحولات السياسية بوصفها عاملاً سلبياً، له آثاره السلبية المدمرة للشخصية داخل النص. فالكاتبة تتصل بالصراعات والتحولات السياسية اتصالاً عميقاً، مبتعدة في ذلك عن الدوران في حلقات من الهموم المصطنعة والملفقة، بل إنّها تكشف عن هموم إنسانية حقيقية تعبر من خلالها عن مواقف إشكالية للإنسان إزاء واقعه، فتبدو قضيتها هي التركيز على الهم الإنساني وتحديداً –العراقي– لتؤكد من خلاله هويتها وهوية نصها.

المبحث الثاني

القمع السياسي

لعلّ أبرز الفنون استيعاباً لمضامين القمع والقهر السياسي الذي تمارسه السلطات -محلية كانت أم استعمارية- هو الفن الروائي. فالرواية في عصرنا هي "إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها "قراءة" مجتمع ما. إنها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل"[1]. ولا شك في أن موضوع القمع السياسي قد شغل حيزاً مهماً في الرواية العربية بشكل عام، إذ تمتلئ التجربة الروائية للكتّاب العرب بتناول ومعالجة مشكلة الحرية، عبر تجليات القمع والقهر والاغتراب في السجون، والمطاردات، والمنافي، وفي التشويه الجسدي والنفسي، وفي الهجرة داخل الذات وخارج الوطن.

وعالية ممدوح في رواياتها، جعلت من موضوعة القمع والقهر السياسي – بأشكاله المتعددة– الموضوعة الأبرز حضوراً في عالمها الروائي، إذ لا تخلو رواية منها، وقد تمكنت من خلالها رصد جدلية الصراع الواقعي الإنساني القائم على ثنائيات (الفرد/ السلطة)، (المقموع / القامع)، فصبّت اهتمامها على تناول جوانب مختلفة في العلاقات القائمة بين الإنسان بوصفه فرداً، ومحيطه المتمثل بالقوى الحاكمة. ولأنها تركز في أدبها على الفئات المضطهدة وعلى القضايا الحقيقية التي تحول دون إنسانية الإنسان وحريته؛ فإنّها ترصد تطور وعي الفرد داخل مجتمعه في ظروف وشروط غير متكافئة. فتصادفنا شخصيات تسعى إلى التغيير وإحلال مبادئ حرية الفرد، لكنها تصطدم بقوى لا يمكنها أن تتجاوزها لسعة نفوذها، ومقدرتها في التحكم بمصير الأفراد، تلك هي قوى الأنظمة الشمولية التي تمتلئ بها البلدان العربية، وهو ما تحاول الكاتبة أن تركز عليه في رواياتها. لذا فمن الطبيعي أن يبرز موضوع (السجن السياسي) في عالمها الروائي بوصفه مظهراً طبيعياً "من مظاهر غياب الديمقراطية في المجتمع، ومن ثم فهو جزء من القهر، وشكل من أشكال علاقة السلطة بالإنسان العربي؛ تلك العلاقة القهرية التي تسعى السلطة من خلالها لتطبيق ظاهرة التسلط – الرضوخ"[2].

ففي (ليلى والذئب) يبرز السجن في نهاية الرواية بوصفه مصيرا للشخصيات التي سعت نحو التغيير، وإحلال مبدأ المساواة في القضاء على مسببات الموت، والتمايز الطبقي، والجوع، والتخلف، إذ يبرز في هذه الرواية شبحا الموت، والفقر

(1) القمع في الخطاب الروائي العربي، عبد الرحمن أبو عوف، ص 13.
(1) السجن السياسي في الرواية العربية، د. سمر روحي الفيصل، ص 5.

بوصفهما أزمة حقيقية توصد أمام الإنسان أبواب الحياة وتشل إرادته، وتسلبه معاني إنسانيته.

ولا نصادف موضوعة (السجن السياسي) في هذه الرواية فحسب، بل تبدو واضحة في رواية (الغلامة) أيضاً، التي يمكن أن نعدّها رواية كتبت لتعكس حجم الظلم والاضطهاد السياسي، الذي تعرض له الفرد العراقي، في مرحلة التحولات السياسية التي شهدتها البلاد، طيلة عقود كاملة. تصور الرواية من خلال ما حدث لـ (صبيحة)، واقعاً محكوماً بسيطرة السلطة وتسيدها على الفرد، فضلاً عن الهدر الذي تمارسه السلطة ورجالها ضده، حين تمحو من خلال هذه الممارسات، أيّة قيمة ممكنة لإنسانيته. فصبيحة -القروية القادمة من (السماوة) إلى بيت خالتها فخرية في (الأعظمية) لإكمال دراستها الجامعية في كلية الآداب- يقتادها رجال الحرس القومي في فجر التاسع من شباط عام (1963) إلى النادي الأولمبي الرياضي، فتتعرض بين أيديهم لشتى أنواع التعذيب والامتهان الجسدي، والاغتصاب أو ما تطلق عليه متهكمة **"دوريات الازدحام الجنسي "**[1]، رغم عدم انتمائها لأي تنظيم، وعدم إيمانها بأية أيديولوجيا، ولكن بسبب علاقة الحب التي كانت تربطها بـ (بدر) الشيوعي، مذ كانا في (السماوة)، على الرغم من تأكدهم انقطاع العلاقة بينهما منذ شهور.

ومن خلال حجم الدمار والتخريب الجسدي الذي تتعرض له (صبيحة) في النادي الأولمبي، تصور الكاتبة قسوة نظام السلطة التي صعدت آنذاك وممارساتها في النيل من حياة الفرد وإنسانيته، وكما يبدو من خلال حديث (صبيحة) عند فحص الطبيبة لها في المعتقل، بعد تدهور وضعها الصحي **"تدفعني للوقوف وبدون مسند... تمد ذراعها فتسمع صوت الخلايا وهي تتكسر بين كفها... كتل الدم كانت تراها بأم العين فتزيحها بحركة شديدة الرقة وتواصل الصمت... طلبت مني خلع ملابسي بالكامل... لكنني لم أقو على رفع يدي فتهاويت حالاً... تنزع عني منامتي... فبدأت أنا بالفرجة بدلاً عنها: الحروق والعض وأشياء كثيرة... لا أغمض عيني صعوداً وهبوطاً على الألوان التي تطايرت على بدني. انتقلت الألوان من الأسود إلى الرمادي المزرق وتوقفت على اللون البنفسجي المائل للاخضرار..."**[2].

وتبدو (صبيحة) بمثابة الرمز الذي يشير إلى البلاد أو السلطة الممزقة، والمنتهكة، من قبل جميع الأطراف، والقوى المتصارعة عليها، في ذلك العقد وما تلاه، والتي صارت من نصيب القوميين والبعثيّين بطريق الاغتصاب، وظلّت بعيدة عن الشيوعيين، فجعلت الكاتبة من حبيبها (بدر) رمزاً للشيوعيين الذين اكتفوا بمغازلتها، وتبادل الحب معها، ورفع الشعارات وترديدها دونما فعل حقيقي ملموس،

---

(2) الغلامة، ص 26.

(1) الغلامة، ص 54 - 55.

ويتضح ذلك من حديث صبيحة عن بدر **"يتلو أمامي بيان الأممية العالمية بصوت مستثار يشب وينطفيء... كنت أشتهيه وأريد مضاجعته في جرف الفرات، وراء حدود حوشنا... للحظة شعرت أن بدر كانيتهرّب من النوم معي بالنضال"**[1].

يؤدي ما تتعرض له (صبيحة) من رجال السلطة الجديدة، إلى تدمير كيانها النفسي، إذ لا يقتصر هدر إنسانيتها على تعرضها للتعذيب والاعتقال فحسب، بل يتجاوزها إلى ما بعد إطلاق سراحها، فالسلطة الصاعدة تظل تلاحقها، وتهددها في محل عملها وسكنها ما يضطرها إلى تغيير مكان سكنها واسمها باستمرار، لتنتهي الرواية بالعثور على جثتها طافية في دجلة في عام (1977) **"مشوهة الوجه بصورة مرعبة"**[2] وعليها آثار حروق وتعذيب [3].

تصور الكاتبة في هذه الرواية، أشكالاً متنوعة للتجاوزات التي تتبعها الأنظمة الشمولية، ذلك أن هذه الرواية لا تقف -ضمن ثنائية (الفرد/ السلطة)- عند حدود الاضطهاد والقمع الذي تمارسه السلطة ضد معارضيها، بل تتجاوزه إلى ما تمارسه ضد مثقفيها ومفكريها الثوريين -من اليساريين- الذين يشغلون مناصب مهمة في الحكومة، وذلك عندما تبدو أفكار هذا الثوري المثقف، لا تصب في خدمة مشروعها الدكتاتوري، وأنها أضحت خطرة، فالمفكر (مسلم التقي)، القروي الذي **"نزل المدينة في وقت متأخر"**[4]، على الرغم من أنه يعد أهم المناضلين والمفكرين الثوريين، وصاحب المناصب الإدارية المرموقة، ثم سفيراً للبلاد، تتم إقالته من منصبه، ويصبح مطارداً من قبل السلطة ورجالها، بسبب ما ينشره من كتابات ودراسات، تنظِّر للشعر والأدب، لكنها مبطنة بآراء وأفكار متحاملة على السلطة القائمة آنذاك، كقوله –مثلاً– في إحدى دراساته متحدثاً عن الشعر **"ومن أجل أن أبدأ بدايتي الحقيقية فأنا أنكر النظام فأقعفي التهلكة"** [5].

تعد (الغلامة) أكثر روايات الكاتبة غموضاً، فأحداثها متشابكة ويميل السرد فيها إلى الفوضى، ربما لأن غايتها التعبير عن وضع فوضوي وغامض ساد مرحلة كاملة، بدايتها أواخر الخمسينيات حين تولى العسكر مسؤولية تنظيم الحكومات.

وتتبنى روايات الكاتبة وفقاً لواقع محكوم بممارسات مروعة لرجل السلطة، صاحب النفوذ، فتبرز ثنائية (الحاكم/ المحكوم) في معظمها. ففي رواية (المحبوبات) تطرح هذه الثنائية مفهوماً واسعاً لثنائية (القمع/ الحرية) المقابلة لثنائية (السلطة/ الإنسان المقموع) والتي تشغل حيزاً واسعاً في هذه الرواية، ولعلّه بشكل أوسع في

---

(2) المصدر نفسه، ص 59.
(1) الولع، ص 138.
(2) ينظر: الغلامة، ص 232.
(3) المصدر نفسه، ص 37.
(4) الغلامة، ص 46.

باقي روايات الكاتبة، لاسيّما (ليلى والذئب، والغلامة، والتشهّي)، فيتضح الصراع واضحاً ضمن هذه الثنائية بين (زوج سهيلة) –الضابط العسكري المؤمن بالثورة ومبادئها- الذي يمثل الطرف الأول للثنائية، وأخيها (ضياء) –المحامي الذي درس القانون والاقتصاد السياسي– الممثل للطرف الثاني للثنائية، الذي **"سببت مرافعاته المدوية ونجاحاته قلقاً للبعض... عرضت عليه فيما بعد، مناصب عدّة؛ وظائف في الديوان القضائي، محافظاً لإحدى المحافظات الجنوبية. قيل له: اختر ما تشاء يا ضياء... إننا نحتفظ بأمثالك لوقت الحاجة وقد حان الوقت لكي تعمل من أجلنا. هي القضية الوحيدة المضمونة وإلاّ... "**[1]. إن ما يتعرض له ضياء من ضرب وتهديد وتوعد من زوج (سهيلة)، فضلاً عن إحساسه بملاحقة ومراقبة السلطة له[2] واضطراره الهرب خارج البلاد طلباً للنجاة، يكشف عمق الاستبداد الذي تفرضه السلطة المتحكمة بمصائر أفرادها.

وهو ما نجده في رواية (التشهي) ولكن بشكل أكثر تأثيراً مما في (المحبوبات)، إذ تعبر عن واقع محكوم بممارسات مروعة لرجل الاستخبارات المنتمي إلى السلطة الحاكمة، من خلال الصراع القائم بين (سرمد) الشيوعي، وأخيه (مهند) رجل الاستخبارات في جهاز أمن الدولة العراقية، فالأخير لا يكتفي بملاحقة الشيوعيين والتنكيل بهم في الداخل والخارج، بل يمارس مهنته على أخيه، فيهدده، ويتوعده، ويجبره على ترك البلد إلى الأبد **"دبر أمرك بحيث تكون موجوداً على الدوام خارج البلد. لا تهتم بالمصاريف. سننفق كما تشاء وأكثر مما تشاء. أريد أن أقول لك وأنت تعرف ذلك جيداً لكن لا بأس من التكرار، لن ينقذك لو عدت حتى الموت. إننا لا نمزّق الأجساد إرباً إرباً، إنّنا نجعل منهم مماسح من الدم"**[3]، فضلاً عن سلبه حبيبته (ألف) وقتل والدها الطبيب الجراح **"اختفى الجرّاح ووجد بعد أسابيع مشروطاً بمشرطه من الرأس إلى أخمص القدمين ومرميّاً في إحدى ضفاف قناة الجيش... سيف، شقيقها اختفى هو الآخر ولكن لم يعثر على جثّته لليوم. والدتها المهندسة المعمارية المرموقة أصيبت بفالج أقعدها، ربما لليوم فأنا لا أعرف جميع ما حدث لي ولها ولنا جميعاً"**[4].

أبرزت الكاتبة قضية الصراع الأيديولوجي القائم بين الشيوعيين والبعثيين، عبر رموز بعيدة عن المباشرة، فسرمد شيوعي، وأخوه ينتمي إلى جهاز المخابرات العراقي، وهذه إشارة واضحة إلى انقسام أفراد الشعب العراقي منذ ستينيات القرن المنصرم إلى شيوعيين وبعثيين، يتصارعان على السلطة كما يتصارع هذان الأخوان

---

(1) المحبوبات، ص 106 – 107.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 107.
(3) التشهي، ص 159.
(1) المصدر نفسه، ص 227.

على ألف، التي تعد رمزاً لتلك السلطة المنتهكة، التي حلم بها الشيوعيون، وسلبها البعثيون. وقد وجدنا الملامح نفسها في رواية (الغلامة) -متمثلاً بما حدث لصبيحة– وإن كان بتوظيف مختلف.

لقد انفتحت روايات الكاتبة على أهم القضايا التي تخصّ الهم الإنساني العراقي، من دون إغفال للهم الإنساني العربي، مستعينة بالتاريخ، والواقع وتحولاته، بوصفهما مرجعاً رئيساً، تطرح من خلالهما ثنائياتها القائمة على (الفرد/ السلطة) لتعبر من خلالها عن حجم الصراع القائم بين هاتين القوتين المتضادتين، ومديات هذا الصراع، الذي تستقي مادته وموضوعاته من حياة الشعب، وأفكاره، ومشكلاته، مصورة لنا محاولات الخلاص التي يسعى إليها الفرد من سطوة السلطة وجبروتها، وهي تمارس ضدّه شتى أنواع الهدر لقيمته وإنسانيته.

الفصل الثاني

تجليات صورة الحرب

الفصل الثاني

تجليات صورة الحرب

مدخل

منذ القدم و العالم الإنساني يشهد صراعات شتى، وحروباً تختلف في أسمائها و مسبباتها، نقلتنا آثارها و أصداءها الكتب السماوية، و الأساطير، و كتب التاريخ و القصص الشعبية. وحتى يومنا هذا و موضوعيا الحرب و الصراع يعدّ من أهم الموضوعات في حياة الشعوب، فالحرب هي "أبداً أعتى الأحداث و أوسعها تدميراً لكل ما له قيمة إنسانية"[1].

و تعلقاً بذلك يبرز (أدب الحرب) بوصفه واحداً من أقدم أشكال التعبير الإنساني و أهمها، فهو يمثل جملة الأعمال الإبداعية المعبرة عن تجربة الحرب، التي تكشف بدورها عن البعد الأيديولوجي و الاجتماعي، فضلاً عن النفسي للفرد و الجماعة.

"ففي السلم يتفرغ الأدباء للفن، و في الحرب يتفرغ الأدب نفسه للحرب، يصير جزءاً منها و تعبيراً عنها"[2].

و تعد الرواية الأنسب من بين الأجناس الأدبية في التعبير عن ظاهرة الحرب، لأنها تمتاز ببنية ثقافية منفتحة تمكنها من استيعاب أبعاد الظاهرة كما تفعل مع غيرها، بوصفها عالماً يجسد الصراعات و التناقضات، و يمزج بين الواقعي و المتخيل، و الممكن و المستحيل، و المعقول و العجائبي، و يزاوج بين الذاتي و الموضوعي، و الماضي و الحاضر.

و تبرز (رواية الحرب)* في آداب البلدان التي خاضت حروباً كبيرة في تأريخها الحديث، و تختلف درجات البروز و النضج و الغنى من بلد إلى آخر و من كاتب إلى غيره، باختلاف درجات وعي الكاتب و مدى التزامه التعبير عن قضايا بلدانهم، فضلاً عن قدراتهما الإبداعية، فـ"الأديب الحقيقي هو الذي يشعر بمسؤوليته تجاه أحداث زمانه، في وطنه و في العالم"[3]، معبراً من خلال الأدب

---

(1) الحب والحرب والحضارة والموت، سيجموند فرويد، دراسة وترجمة: د. عبد المنعم الحفي، ص10.

(2) أدب الحرب، حنا مينا ود. نجاح العطار، ص12.

(*) نعني برواية الحرب هنا، النصوص الروائية التي تتناول موضوعة الحرب سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

(1) دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية، عبد المطلب صالح، ص9.

هعنأزمةالإنسانعبرتوظيفهللقضاياالمصيريةالمحددةلمساراتالحياةالبشريةوالتيتعدالحروب جزءاًمنها.
والأدبالحربيبالخالدهوماتجاوزفيطروحاتهالجوانبالحماسيةوالتعبويةوالدعائيةوالأيديولوجية[1]،وكانهدفهالأول،التعبيرعنالتجربةالإنسانيةالعامة،وهيتتعرضلشراسةتجربةالحرب. وهومانلمسهفيالرواياتالغربية،التيتناولتموضوعةالحرب،كرائعةتولستوي (الحربوالسلم)،و(وداعاًللسلاح) و(لمنتقرعالأجراس) لهمنغواي،و(دروبالحرية) لسارتر،... وغيرها.
أماروايةالحربالعربية –بشكلعام– والعراقية –بشكلخاص-التيجاءأغلبهامعباً - علىالعكسمنالروايةالغربية- بالحماسة،والتعبوية،والدعائية[2]... وغيرها،فقداقترنظهورهاالحقيقيبنكسة (5حزيران1967)[3]وماتلاهامنحروبومواجهاتمعالكيانالصهيوني،إذظهرتآنذاكالحاجةإلىنتاجأدبي،يصورالأحداثوتأثيرهاعلىالفردالعربيعموماً. أماماكانمننتاجقصصيأوروائي،قبلنكسةحزيران،فلايمثل (أدبالحرب) الناضج،علىالرغممماشهدهالوطنالعربي -وبضمنهالعراق- منحروبوثوراتعديدة،بيدأنّالنقاديسمونطبيعةالنتاجالقائمآنذاكبأنّهلميتعدّكونهمقالاتسياسيةساذجة،عنيتبشرحأسبابالحرب،وطبيعةالمنتفعينمنوراءاندلاعها[4].
وقدعنيأغلبالروائيينالعرببموضوعة (الحرب) وقاموابتوظيفهاداخلعالمهمالروائي،لتأثرهمبالحروبالتيعانتمنهاشعوبهمبدءاًمنالاحتلال،مروراًبالحروبضدالكيانالصهيوني،وصولاًإلىالحروبالخارجيةوالداخليةالتيتعانيمنهاالشعوبالعربية،فتناولالأدباءفيرواياتهممناخالحربفيتأثيراتهاعلىأوضاعالفردالعربيوبلاده،ولهذا يخشىالنقّاداليومعلىالأدبالروائيالعربي،منأنينخرطبشكلأوسعوأكثف - بفعلماتتعرضلهالشعوبالعربيةوماشهدته،منحروبوصراعاتداخليةأوموجهةمنالخارج– فيخانةمايسمى

(2) ينظر: فهرست أدب الحرب القصصي ونقده في العراق 1980 – 1988، د. نجم عبد الله كاظم، ص1.
(3) ينظر: الحرب في القصة العراقية، د. عمر الطالب، ص79 - 88.
الرواية العراقية دراسات نقدية، د. عمر الطالب، ص16 - 17.
قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، ص241- 250.
(4) ينظر: قصة الحرب القصيرة في العراق 1980 – 1990، فوزية لعيوس غازي الجابري، رسالة ماجستير، مطبوعة على الآلة الكاتبة، 1997، ص5 – 10.
(1) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، ج1، ص215.

(أدبالحرب)(1)لكثرةتناولالكتّابلهذهالموضوعة،وتوظيفهافيمتخيلهمالسردي،ذلكأنالرواية هي "أحسنمكانممكنلدراسةالكيفيةالتيبيدوالواقعفيهاأويمكنأنيبدو"(2).

وقدكانللحربالعراقيـــة-الإيرانيةأثرهاالبالغ،فيطبيعةالروايةالعراقية،التياصطبغتبصبغةالحربوأحداثها،فصارتالموضوعالرئيس،قياساًبالموضوعاتوالمضـــامينالأخرى. وهذابالتأكيديشملأدبالكاتباتالعراقياتأيضاً،إذغدتموضوعةالحربمنأهمالموضوعاتوأكثرهاتناولاعندهن،بيدأنالكاتبةالعراقيةتجاوزتفيرواياتهاالحـــــــــــــــديثعنالمعاركوالجبهات (وهذايمنحأدبهاخصوصيةمميزة)،واكتفتبتجسيدأثرالحربالنفسيوالاجتماعيوالاقتصادي.. . وماسواه،فيحياةالفردالعراقيومحيطه،ويعودالسببفيذلك،إلىبعدالكاتبةعنميادينالحربوساحاتها.

وبهذاالخصوصيقولنزيهأبونضـــال "إنّالتركيزعلىجانبالمعاناةالإنسانيةوالوجعالفرديتجدهغالباًفيالأعمالالنســويةالتيتتناولتجربةالحربكماهوالحالمعروايــــــــــة "ذهبمعـــــــــــالريح" لمرغريتميتشـــــــــــل... وهذاالنموذجنجدهلدىكاتبتينلبنانيتينتناولتاتجربةالحربالأهليةفيلبنانوهماليلىعسيرانفيروايتها "قلعةالأســـــــــطة" واميلينصـــــــــــــراللهفيروايتها "تلكالــــــــــــذكريات". وفيالمقابلفإنروايةالرجالالتيتتناولتجاربالحربعموماًتركزعلىجوانبالصراعوالبطولةوالتضحياتمنأجلالوطنوالمبــــــــــــــــــــــــــدأ.. إلــــــــــــــــــــــــخ.. وهذالايعنيبالطبعأنهاتخلومنالأبعادالإنســــــانية،كماهوالحالمعرواية "الحربوالســـــلم" لتولستوي"(3).

لذافإنّالكاتبةالعراقيةلمتكتبأدباًحربياًخالصاً،بحيثيدرجأدبهاضمنمايسمىبأدبالحرب،أوالمعركـــــــــــــــــة،لكنيمكنالقول —وهذايشملأغلبالنتاجالنســـــــــــــــــــائي— إنالكاتبةالعراقيةوظفتموضـــوعةالحرب -بوصفهاعنصـــراًمؤثراًفيحياةالفردوالجماعة- ضمنموضوعاتومضامينأخربمشاركةفيعالمالكاتبةالروائيومتداخلةمعه،بحيثيصعبالفصلفيمابينها،إذيبرزفيهذهالمضامين،الأثرالكبيرللحروبالقاسيةوالمتواصلةفيحياةالإنسانونفسيـ

---

(2) ينظر: رواية الحرب.. هل هي قدر الأدب العربي؟، عبد الرحيم العلام، جريدة الرأي، ع8927، الخميس 8 مايو 2003، على الموقع

www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=169512

(3) الرواية بحثاً، مايكل بيوتر، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، س7، ع3، 1987، ص74.

(1) "العالم ناقصاً واحد" الجانب الآخر من الحرب، نزيه أبو نضال، جريدة (الدستور) عمان، 2/ 8 / 1996، نقلاً عن: الفراشة والعنكبوت دراسات في أدب ميسلون هادي، د. نجم عبد الله كاظم، ص188.

ته،كمانجدفيرواياتلطفيةالدليمي،وميسلونهادي،وابتسامعبدالله،وعاليةممدوح،وغيرذلك. وستتبينهذهالملامحفيالصفحاتالقادمة،التيسنبحثفيهاتوظيفالروائيةعاليةممدوحلموضوعة (الحرب) فيرواياتها،وتأثيرالحروبفيدواخلالشخصياتوسلوكها،ومحيطهاالخارجي.

المبحث الأول

أشكال توظيف صورة الحرب

يؤكدأحدالنقادمسألة "تعززاشتغالالروايةفيالعراقعلىالحربفعلحربالخليجالأولى. وقدتضاعفهذاالاشتغالبفعلحربالخليجالثانية. ولئنوسمتالدعاويةبعضذلكمماكتبفيالداخل،فقدوسمتالنقديةسائرماكتبفيالخارج. وفيالخارجأيضاًتعززفيالعقدالأخيرالاشتغالالروائيعلىالديكتاتورية،وهوماتداخلفيأعمالشتى معالحرب. لقدأسفركلذلكعنمدونةروائيةواسعةوخصبةومتفاوتة"[1].

انطلاقاًمنهذهالمقولة،وجدناأنّلموضوعة (الحربوآثارها) فيرواياتالكاتبة،خصوصيةمميزةتكمنفيتنوُّع -وبمستوياتمختلفة- الكيفيةالتيترصدبهاآثارتلكالحروبفيالأفرادومجتمعاتها. وللباحثفيهذاالموضوعأنيلاحظأيضاًأنّموضوعة (الحربوتأثيراتها) تهيمنبشكلكبيرعلىمجملأجواءالعالمالروائيللكاتبة،إذتصادفناظاهرة (الحرب) فيجميعرواياتها،فيماعدا (حباتالنفتالين)،التيتصورواقعالمجتمعالعراقيوأوضاعهفيأربعينياتوخمسينياتالقرنالمنصرم.

أمابقيةالرواياتفإنّموضوعة (الحرب) فيهاتعدّظاهرةبارزة،بوصفهاالمؤثرالرئيسوالمباشرفيبقيةالموضوعات،أوتواجدهافيداخلالعالمالروائي،ونعنيهنا -تحديداً- موضوعتي (المنفى،والجنس) بوصفهماملاذاًأوتعويضاًتلجأإليهماالشخصيةالمتأزمةنفسياًوحياتياً،لأسبابذاتصلةبالبنيةالنفسيةللإنسان.

فالأديبهوفنانبالدرجةالأولى،لذافإنّهيمتازبالوعيوالأحاسيسالمرهفة،ويرتبطبهمومالحياةالتيتخصالفردومجتمعه،فلابدلهإذنوهويعيشواقعاًتملؤهكوارثالحروببمختلفأشكالهاوتبـ

(1) الحرب والديكتاتورية في الرواية العراقية، نبيل سليمان، جريدة الأسبوع الأدبي، ع978، 10/15 / 2005، على الموقع

www.awu-dam.org/alesbouh 2005/ind-isb978.htm -

عاتها، أنيوظفهذهالموضوعاتفيأدبه، مسلطاًأتركيزهعلىإبرازصورأزمةالوجودوالصراعا لإنسانيومشكلاته، فيظلالكوارثالمهددةللمصائرالفرديةوالجماعية، ونقدهابشكلمباشرأوغير مباشر.

وهذامايسمُأدبعاليةممدوح، الذييبثقمنمعاناةالواقعوفهمهونقده، ذلكأنّأعظمالفنونالخالدةلمتكن إلاّانعكاساًللنبضالداخليلمشكلاتالإنسان.

والكاتبةحينترصدفيرواياتهاواقعالحرب، وتبينمدياتتداخلهمعالواقعالنفسيالإنساني، تبتعدفيذ لكعنالقضاياالتعبويةأوالدعائيةالتيتسمأغلبالنتاجالروائي –العراقي– فيالتعبيرعنتجربةالحرب. ولسنانعنيبهذاأنّالكاتبةجعلتمن (الحرب) الموضوعةأوالحدثالرئيسفيرواياتها، بلجعلتمنهذهالموضوعة، موضوعاًمتداخلاًمعموضو عاتأخرىفيالعالمالروائي، لهاأهميتهوموقعهالبارزفيه، فضلاًعنأثرهفيبعضمجرياتالأحداثو سلوكالشخصيات.

وهيلاتعنبموضوعة (الحرب) منبابتسجيلالوقائعونقلالأحداثالحربية، بلتركزعلىالموقفالإنسانيمنتلكالحروب، وآثارهاالن فسيةوالماديةفيالأفرادوالمجتمعاتالمنكوبة، مصورةعبثيةالحرب، وغرائبيةالموت، فترصد مختلف (أشكالالتدمير) التيتخلفهاالحروبوراءهابصوروطرائقمتعددة.

ويبرزفيالرواياتأثرالحربمعناه (المادي) المتمثلبأهوالالحروبوماتخلفهمنكوارثإنسانيةومادية (خرابالمكان)، كمافيروايـة (ليلوالذئب) التيترصدمشاهدالدمارالماديوالنفسيبسببمايخلفهاالقصفالجويالإسرائيليلقرية (عينالإبل) منمجازربشعةيذهبضحيتهاعائلة (رياض)[1]، فتلازممموضوعة (الفقدان) موضوعة (الحرب) بوصفهانتيجةطبيعيةلها، فينبنيفيالروايةفضاءدعائمهالخراب، والموت، والدماء، منخلالالت ركيزعلىبشاعةمايرتكببحقعائلة (رياض) حيث **"ذراعأمهمرميةبالقربمنه، ورأسشقيقهفاضلمدفونةبينأكياسالطحينداخلغرفةالتموين"**[2].

ويبرزخرابالمكانالمزامنللحرب، فيروايـة (التشهي) أيضاً، ففيالصفحاتالأخيرةمنهذهالروايةتصورالكاتبةحجميالدمارالمادي، والنفسيالذييخلّفه دخولالجيشالأمريكيللعراق، ومايحلبمصيرالبلدوأفراده، بعدخضوعهملسطوةالاحتلال، فتند قلالكاتبةمنخلال (ألف) معاناةالإنسانالعراقيفيداخلبلدهالذيصارميداناًلحروبعديدة، ومنثموقوعهتحتسطوةالمحتلالأ مريكي، إذتقوللـ(سرمد) منخلالالتسجيلالصوتيالذيتبعثبهإليه، **"الشقردخلوامدينتنا...**

---

(1) ينظر: ليلى والذئب، ص7.
(2) المصدر نفسه.

حتى السود والصفر والسمر شقر أيضاً... بغتة يكتشفون أن القتل هو الذي يحضر ووضعهم في سلته..."[1].

وتنقل الشخصيات ما يحل بالبلد بعد الحرب وبعد دخول جيش الاحتلال لمنكوارث، إذ تصف خلو الأماكن من قاطنيها، فلا يتبقى فيها سوى آثار الحرب والدمار والتخريب، مفتقدة كل دلالات الحياة أو ما يرتبط بها، ولا تلبث مشاهد الحرب ببشاعتها أن تبدأ، حتى تكون آثارها خاتمة المتن الروائي. إذ تنتهي الرواية بقول (ألف) **"أسمعُ وقع خطوات البشر جميعاً في هذه الساعات، لا دموع ولا مناديل، فقط دخان أميركي... لا أحد يعود للمنازل. لا أطباق تنتظر من يلتهمها. لا عيون تنتظر للبعيد بانتظار أحدهم يبتسم يعود أو يمر حتى. لا شبابيك تتلألأ ليلاً بضوء الشموع ولا قبلات تنسى معها قادمة باتجاهنا. تعلَّمنا كيف نبتلع الدموع فنرقبهم وهم يضخون ثلاثة أنواع من السموم القاتلة في عروقنا ومع هذا الا يُقضع علينا..."**[2].

عبرت الكاتبة من خلال (ألف) في معاناتها وإحساسها بالتأزم النفسي والحياتي؛ عن معاناة الإنسان العراقي بشكل عام، وهو يشهد حروباً لا انتهاء لها، بل حتى غدت الحرب بالنسبة لهذا الفرد ظاهرة مألوفة اعتاد وجودها طول مدة حياته، فصار لا يظن انتهاءها بل يتوقع المزيد أو ما هو أسوأ، فأعطت الكاتبة للحرب في هذه الرواية صفة الديمومة والاستمرارية وعدم الانقطاع، وهو ما يتضح من حديث (ألف) الموجه لـ(سرمد)، **"أيهما صحيح، روتين الحرب أم الحرب الروتينية؟ أيّهما أصح لغوياً أو عصبياً؟ فلا شيء يحدث أكثر من الحرب، هي التي تحصل دائماً.. كل يوم، وتحدث في اليوم التالي والآتي وسوف تدوم طويلاً كجميع الحروب"**[3].

إنّ لمشاهد الدمار والخراب التي يخلفها القصف تبعاتها وانعكاساتها في الواقع النفسي للشخصيات، وتسلط الكاتبة رؤيتها على إبراز الإحساس بأزمة الوجود الإنساني، الذي يعد أحد إفرازات الحروب، فتنتقل من رصد الدمار المادي، والخراب المكاني، إلى رصد دواخل الأفراد التي تضاهي الأماكن التي طالها كوارث الحروب خراباً، فتحيلنا إلى الشخصيات وعوالمها، التي تعيش حياة تدور في دوامة من عدم اليقين، والبحث الدائم عن الاستقرار، والهدوء، والحب، والجمال، في عالم يسوده الخراب، والصراع. فتمتلئ روايات الكاتبة بشخصيات متأزمة، تخيِّم عليها ملامح مأساة الوجود الإنساني، وعبثيَّة الأقدار والحياة، واليأس، والضياع، كما في حديث عباس لـ(رياض)، على سبيل المثال **"عندما ترى أهوالاً وموتى بلا حصر لا تعود الحوادث تفسر نفسها بنفسها فتسجل بعد ذلك بذبات بشر يُزهقون أمامك...**

---

(1) التشهي، ص 218
(2) المصدر نفسه، ص 269 – 270.
(3) المصدر نفسه، ص 267 – 268.

لميعدبوسعيزيارةالمقابر،ولميعدبوسعيإرسالخطابغرام،لقدانصرفالعشاقإلىالرياض،وحضرالحفّارون... فهلمازاللديكوقتٌتبددهفيالعشق؟أنالاأملكهذاالوقتإلىالرياض"[1].

وكمافيروايةالمحبوبات(المحبوبات)أيضاًمنخلالالفصلالذيتفردهالكاتبةلـ(سهيلة)،لتدونفيهيومياتهابعنوان(يومياتكندا)،فتستذكرفيهحديث(كن)صديقهاالفيتناميمعهاحولمارآهمنأهوالومعاناة،أثناءالحربالفيتنامية،فيخبرهاعنأمهالتيحشرتهبينضلوعهاوقفلتعليهثيابهاخوفاًعليهوهمينتقلونفيعرباتالنقلوالقطاراتالمحمّلةبالجثثكيلايصرخأويبكيمنالجوعوالعطش**"كنتجامداًأكثرمماهومطلوبمنطفلهشٍّوهزيل،وهيتنقلنيمندصدرهاإلىمابينفخذيها،تحبسنيهناكفأسترقالنظرإلىماحوليمنبنيتهاالصفراءالمعظمةوالمريضة،علىطولالطريقالذيكانمزدحماًبالجنودالأميركيين... كنّاهدفاًسهلاً،نُحشرونسحقكالحشراتويُلقىبجثثنافيالغاباتوالمزابلوعلىمفارقالطرق. بولأميهوالذيأنقذحياتي... كانالبوليحتويعلىحصىورملوالكثيرمنالدمبلعتهولمأُعرذلكاهتماماً. منيميزفيتلكاللحظاتبينالدموالبول؟.**

ويبدوواضحامفاعلةالكاتبةلمتخيلهابشكلدائممعالواقع،فتجعلمنهذاالواقعمرجعاًرئيساًلهذاالمتخيل،ولايعنيهذاضرورةأنصورةالواقعالخارجيبوصفهمرجعاًهيصورةانعكاسيةلهذاالواقعبكلتفاصيله،بليمكنالقولإنتمظهراتالواقعالخارجيفيروايتهامتبدلةوحركية،وبعيدةكلالبعدعنالمظاهرالتسجيلية،ذلكأنواقعيةالكاتبةتنطلقمنرؤيةواقعيةنقديةتتسمبالرغبةفيإدانةالواقعالخارجيوتعريتهوكشفمعاناةالإنسان،منخلالإثراءمتخيلهاالروائيببعضالأحداثالحاصلةفيالواقع،الذيربمايقودإليهامالقارئبواقعيةمايُطرح.

ولكنيبقىهذاالواقعمجردخلفيةتبنيعليهاعالمهاالتخيلي،فتصورالأزماتالنفسيةللإنسانفيظله،وكمايبدوواضحاًفيرواية(الغلامة)حينتطرحالكاتبةفيأثنائهاالأثرالنفسيالذيخلفتهأحداثحرب(1967)فيالإنسانالعربيالمهزوم،ونظيرهالمنتصر،فتنقلمرارةنكسةحزيرانومأساتهاوأثرهاالسلبيفيالشعوبالعربيةمنخلال(صبيحة)التيتعلمضيّقةفيالخطوطالجويةالعراقية،فتسلطالضوءعلىإحساسهابالاغترابالإنسانيوالتأزمالنفسيعندماتحتفلبعضركابالطائرةبالهزيمةالكبرىالتيمنيتبهاالجيوشالعربيةفيتلكالحرب، متبادلينأنخابالخمرةفيمابينهم**"فييومالسابعمنحزيرانفيالسبعةوالستين،أناوفاتنكناندفعربةالمشروباتالروحيةللزبائن. كانوايشترونبلاحسابويشربونبإرادةباهرةويدفعونبالجنيهالاسترليني.**

---

(1) ليلى والذئب، ص 111 – 112.
(2) المحبوبات، ص 252.

ونحنعلىارتفاعمنخفض،فوقالأجواءالتركيةفيطريقنالىالنمسا.
سمعالطيارباالتفاصيلعندماكنافوقالأجواءالسورية،ونقلذلكلفريقالدرجةالأولىفبدأنانجهزل
همالخمرةبأقداححقيقية.
فيذلكاليومكانتالأشواقلهدبومصعبوهجرانوعادل،ولملاحتللسيدراميحيدر،لكينتبادل
"الشكاوىوالتظلمات""[1].

لقدصبتالكاتبةجلاهتمامهاعلىالجانبالإنساني،وبعبارةأخرى،تمحوراهتمامهابشكلأ كبرحولمايمكنتسميته (الهمالإنساني) عبرتركيزهاعلىالإنسانفيداخلأهوالكارثةالحربومعاناتها،فعبرتعنأزمةالحربوآثارهامنخلا لانعكاساتهاعلىالأفرادوالجماعات،ويمكنالقولإنّتركيزالكاتبةعلىإبرازهومالفرد - الذيتسلطأضواءفنهاالروائيعليهبشدة- هوبقصدالتركيزعلىالتجربةالإنسانيةعموماً،التيتعانيمنأزماتكثيرةتدورفيحلقتيالوجودوالم صير،فـ"كلصورةمنصورالحياةالشخصيةتتأثّربالصفةالعامةللحياة،ومعذلك،فإنّالحياةالعا متتريفيذروةأهميتهامنخلالالحدودالشخصيةواشتراطاتهاالكاملة. والحقيقة،هيأننانوليكلمظهرمنمظاهرالحياةالعامةرعايةخاصةبأحاسيسناكلها،ولكنمركزالـ قيمةيكونعلىالدوامفيالفرد،ليسأيشخصمعزول،وإنماالأشخاصالعديدينالذينيشكلونواقعالحيا ةالعامة"[2].

(1) الغلامة، ص 212.
(2) الواقعية والرواية المعاصرة، ريموند وليامز، ت: سعيد أحمد الحكيم، مجلة الثقافة الأجنبية، س7، ع3، 1987، ص67.

المبحث الثاني

أثر الحرب في المغتربين

لاتكتفيالكاتبةبتجسيدأثر الحربفيالفرد –بوصفهاصداماًمباشراً– بلتتجاوزهاإلىالأثر (النفسي) الذيتحدثهكوارثالحروبفينفوسالمغتربينعنبلادهمعندماتتحولبلادهماالتيغادروهاإلىساحةللحروبالموت. إذتركزالكاتبةعلىبيانأثر الحربفيالفردالعراقي –المغتربفيالمنافي– فترصدالدمار النفسيوالتأزمالإنسانيللفردفيعالميضيقبه.

وتبرزهذهالظاهرة -بشكلعام– فيرواياتهاالتيتتخذمنالمنفىوالمهجرفضاءًلعالمها،والرواياتهي (الولع،المحبوبات،التشهي). إذتعبرمنخلالهاعنالآثار النفسيةالمترتبةعلىالفردالعراقيوهواقعتحتتأثيرعدةعواملتؤثرفيمصيرهالحياتيوالنفسي،وأحدهذهالعواملوأهمهاهي (الحربوكوارثها). فترصدالأثر السلبيالذيتولدهالحروبفينفسيةالإنسانالعراقيالمغتربفيالمهجر،علىالرغممنبعدهعنالحربوكوارثهابوصفهاصداماًمباشراً.

في (مازن) في (الولع) يعانيمنأزماتنفسيةمتعددة،منهااستشعار هحجمالدماروالتخريبالذييطالبلده –العراق– علىالرغممنبعدهعنالحربوصفهاصداماًمباشراً،إلاًّأنهيستشعر الحالالمأساويةالتيآلتإليهاالبلادبعدحربالخليجالثانية،وكمايبدوفيقولهالذييبدوممتلئاًباليأسوبالإحساسبالفجيعة، **"فكرت، وبعدالحرب،أنَّماحدثللعراقيكفيلمحوجميعالكتاباتوالقصائدوالدواوين،الأغانيوالروايات. .. كلشيءكانشريراً،شرساًوبشعاً،فلماذاالاتكونالكتابةهكذا. لاأذكرماكانينبغيومالاينبغي،فعندماتغطينا الكوارثوالمآسيمنكلجانب،فإنناحتملاالآلامونتميإليهافقط"**[1].

ويتخذ (مازن) موقفاًمنهذهالحروبوممنيقومعليها،مندعاةحريةالإنسانوالعالم،وينتهجونفيالمقابلأساليبتبتعدعنالإنسانية **"كنتأشاهدبلديوهوينفصلعنشجرةالعالمالواحدة. رجلاهإلىفوقوذراعاهإلىأسفل. وهؤلاءالطواويسكانوايقهقهونحتىالثمالةوهميفتفتونبساتينذكرياتيويذبحونأهلي.**

(1) الولع، ص 177.

فينتقلونمنموضةالمحاضر،المعلّم،الرّاشـــــــــــــدعن ـمجـــــــــــــد ـ العالمالواحد،إلىتعريفواحدترددهالصواريخوالقنابل"[1].

وتركزالكاتبةفيهذهالروايةعلىمسألةديمومةالحربواستمراريتهابالنسبةللفردالعراقي،بوصفهاكارثةإنسانية،وفعلاًمدمراً،لمتنتهبالإعلانالرسميلانتهائها. إذيتحدَّث (مصعب) الأبمعزوجتهالرابعة (وداد) واصفاًالأزمةالإنسانيةللفردالعراقي،ومعاناته،بسببالدمارالذيلحقهأثناءالحربوبعدها**"إنَّالحربماز التمستمرَّةفيقتلالعراقيين،والاحتضارماز الموجوداًمنجرّاءمخلفاتجميعالأسلحة،و أنَّالأشخاصالذينجوامنالقصفوالإشعاعاتوالموت،لايريدونأنيتذكرواتجربتهم،فالغالبيةا ضطرَّتمنأجلالنجاةإلىالتخليعنالآباءوالأمهاتوالأبناءوالأخوات"**[2].

وتصورالكاتبة،الآلامالنفسيةللشخصياتالمغتربةفيالمنافيوهيتستشعرالدمارالذيتعاني يهبلادهابسببالحرب،فتتضاعفآلامالغربةلديها،ويتضاعفتبعاًلهاالإحساسبالتأزمالنفسيوالإنساني.

ففضلاًعماتعانيهاالشخصياتالمغتربةمنآلامالبعدعنالوطنوإحساسهابمايعانيهبلدهامنكوارثإنسانية،فإنهاتعانيأيضاًاغتراباًإنسانياً،يتجلّىفيموقفالآخر ـالغربي- منها،ونظرتهلهابسببالحرب.

ففيروايةالولع (الولع) يصادفنا (مازن)،الذييمكنأنيُعدّأنموذجاًللشابالعراقيالمغترب،المأزومنفسياًوإنسانياً،الذيتتضررمصالحهالوظيفية،فضلاًعننفسيته،بسببالغزوالعراقيللكويت،فينقل (مازن) نظرةالآخرالغربيللفردالعراقيبعدحربالخليجالثانية،وأثرهاالسلبيفيحياةالعراقيينفيالخارج**" لستمقبولاًبصورةنهائيةفيأوروبا... كلشيءضدي. إذاتفوقتبدراستيالهندسيَّةأغلقوالأبوابوجهي،إذاتشبثتُبهويتيالوطنيةأُطردمنالشركةالتي كنتأتدرَّبفيهافيالواحدوالتسعين"**[3].

وفيروايةالتشهي (التشهي) يخشى (سرمد) علىمدينته (الوزيرية) منخطرالحربوكوارثها،ويتخوفمناختفائهاأوغيابهاكمااختفى (ذَكَره) **"لازمنيهذاالشعوروأناأتأكديومابعديومأنالمدينةتغيبولاأحدبقادرعلىإمساكبها،تتبخرمثلرغوةالكابوتشيناوتنسحببسرعةوعندماتبلعريقكلايبقىلآشيءمناللذةالناقصة،وهاأنتتخلصمماكانيمتنعليكالتخلصمنه،تلكالمدينة،مدينتي،التيتوهمتأنهاستكونحاضرةللأبد شديدةالرسوخوعصيةعلىالالتهامفأغذيأناأيضاًشراهتيفيتدميرهاوهلاكها. هيتفروأناالأعود"**[4].

---

(1) الولع، ص 171.
(2) المصدر نفسه، ص 124.
(1) المصدر نفسه، ص 10.
(2) التشهي، ص 18.

وتُدغممشاعرالحنينإلىالبلدبمشاعرالإحساسبدمارهفيهذهالرواية،وهومايتضحفيقول (سرمد) لـ(يوسف) **"أدريأنكتتشهىمثليتلكالبقعةالتيعشتبهاوالتيلاأفتأأتخيلها. لاتقللييإنّهادمرتاليوموإلىالأبد"**[1].

ويرفض (سرمد) إكمالفحوصاتهفيالمركزالطبيللتخلصمنأزمته –ضمورذَكره– ويقومبتخريبالمركزوكسروتهشيممافيه،لإحساسهبعدمجدوىكلشيءبعدفقدانهبلدهالذيصار أنقاضاًبعداحتلاله،وبعدنشوبكلتلكالحروب.

فيتراءىلهفيخضماهتياجه،الأحداثالمروعةالتيحلتببلده،وهومايتضحفيقوله**"الحمّامأدخلهو أفتحصنابيرمياههالباردةوالحارّةفيتصاعدالبخارمنحولي. بخاروغبارالراجماتوالصواريخ. تختفيغرفتيفيبيتالوزيريةولمأعدأراهابصورةجيدة. إفراغوشحن... أجسادتظهرعلىالشاشةطليقةتدفنولاتتخفى،وفرقةدباباتتشارليكمبانيمنقوةالمهماتالخاصة1 – 64. سجلجنديأميركياسمهجونمارتسبعضملاحظاتهفيالشهورالثلاثةالأولى،قالإنّهامشاهدستبقىمعهإلىالأبدوهويصفالأهوال. كلا،لنأعيدهاثانية،هذاغيرمجدكماهوحاصلمعيفيهذاالمركز. فالسماءلازالتفيمكانهاوكانينبغيرفعرؤوسنااليهالنرىتلكالألعابالنارية. إنهميلعبونونحننتفرج"**[2].

ومماتقدميمكنالقولإنّالكاتبةتمكنتفيمتخيلهاالروائي،منالنفاذإلىالمشاعرالإنسانيةوتصويرهابدقة،وسعتنحومتابعةالانفعالاتالعميقةالمتحكمةبسلوكالأفرادالمرتبطبموقفهامنفعلالحربوماتؤديإليهذهالحروبمنأزماتوكوارث،فنجدأنالكاتبةتصباهتمامهافيالتعبيرعنالمعاناةالإنسانيةوالوجعالفرديالذيشكلظاهرةبارزةفيرواياتها.

إذيمكنأننرصدفينصوصهاالإنسانالعراقيالمقهوروالمستلببكلمايحملمنهمومإنسانية،سواءأذاتيةكانتأمجماعية.

وقدأضفتالتجاربالحياتيةالتيعايشتهاالكاتبةشخصياً،زخماًمضافاًإلىتجربتهاالإبداعية،ففتحتأمامهاأفقاًرحباًنحوالتواصلمعالهمالإنسانيلاسيّمافيتجربتهمعالحرب،التيتعدّمنأقسىالتجاربالحياتية.

---

(3) المصدر نفسه، ص 146.

(1) المصدر نفسه، ص 239.

الفصل الثالث

الغربة.. وصورة الآخر

الفصل الثالث

الغربة.. وصورة الآخر

مدخل

للغربةأسماء عديدة منها ما يفيد التعميم ومنها ما يفيد التخصيص، فهي (المنفى، والمهجر، والخارج). ومع أنّ مصطلح الغربة يتضمّن كفاءة أقدر من غيره في التوسع والتعبير عن دلالة الظاهرة[1]، لكن لا ضير في استعمال بقيّة المصطلحات في مواضعها التي تعبر عنها، فهي لا تفترق في تأدية المضمون نفسه.

ولسنا بصدد الحديث هنا عن (أدب الغربة) بوصفه الأدب الذي يكتبه الكاتب خارج وطنه الأصلي، بل نحاول هنا أن نسلّط أضواء بحثنا، على الأدب الذي يتخذ من الغربة وأبعادها موضوعة تبرز بشكل واضح داخل وعاء النسيج الأدبي (شعراً كان أو نثراً) وبشكل أكبر في النثر، لاسيّما في الجنس الروائي الملتحم مع الواقع، بوصفه المرجعيّة الرئيسة للخطاب الروائي بشكل خاص والخطاب الأدبي بشكل عام، والذي تتفاوت قوته بين أديب وآخر وبين نص وغيره، تبعاً لرؤية الكاتب للعالم، وتبعاً لنظرته إلى الإنسان وأزماته.

إن الهجرة قديمة قدم الإنسان، ويتميّز العصر الحديث بحركة الأشخاص والجماعات وأحياناً الشعوب، بالانتقال الطوعي أو القسري من بقعة جغرافية إلى أخرى. وتتعدد الأسباب التي تفرض الحاجة إلى الانتقال أو تؤدي له وتختلف فيما بينها، فربما تكون بسبب ضغوط اقتصادية ترمي إلى البحث عن فرص عمل أفضل وحياة أكثر رخاءً، أو سعياً إلى طلب العلم، وأحياناً الشفاء، أو بسبب الرغبة في التخلّص من قمع الحريّة الشخصيّة أو الجماعية، والمضايقات والضغوط السياسية، سواء كان السبب فيها الاستعمار أو السلطات المحلية فيما بعد، إذ "تُفرض الغربة أحياناً على الإنسان كرهاً حينما يتعرّض إلى النفي أو الإبعاد عن الوطن أو تضطرّه مضايقة السلطة الحاكمة إلى اللجوء إلى بلد آخر هرباً بجلده"[2]، ثم إنّ للحروب وتأثيراتها الدافع الأكبر الذي يدفع الناس إلى ترك أوطانهم بحثاً عن أماكن أكثر أماناً واستقراراً.

أمّا النفي فقد اقترن منذ بدء الخليقة بعقوبة الطرد التي يمارسها الحاكم - صاحب السلطة- ضد المحكوم –الرعية- عند حدوث خرق للقوانين التي يقوم الحاكم بفرضها، والتي توجب على المحكوم إتباعها. ولنا في قصة أبينا آدم وأمنا حواء

(1) ينظر: رواية المنفى العراقية من عام 1979 - 2003، ص 4.
(1) الغربة في الشعر العراقي في القرن العشرين، د. فليح كريم الركابي، ص 20.

(عليهما السلام) وخروجهما من جنة عدن، أنموذجاً لأول نفي تعرض له الإنسان المحكوم، من قبل صاحب السلطة الحاكم، بعد خرقهما لقانون الطاعة الموضوع من قبل الرب. ومنذ البدء أيضاً، كان لفعل النفي الدور الأكبر في توليد مشاعر مختلفة لدى المنفي أو المهاجر، هي مزيج من الألم، والخوف، والإرباك، وانعدام التواصل،... وما سواه، بسبب ترك المكان الأول، الذي اعتاد هذا الإنسان أن يوجد فيه.

والمعنى الشائع لكلمة (المنفى) هو: "ابتعاد جماعة عن وطنها، ويتحدد عن طريق الغياب إمكانية موضوعية لصياغة الحياة الجماعية للجماعة"[1]. وهناك من يرى النفي بأنه "واحد من المصائر الأكثر حزناً. قبل الأزمنة الحديثة كان النفي على وجه الخصوص عقوبة فظيعة نظراً لأنّها لم تكن تعني سنوات من التجوال بلا هدف بعيداً عن الأهل والأمكنة المألوفة فقط، بل عنت أيضاً نوعاً من منبوذ باستمرار، شخصاً لم يشعر أبداً بالألفة. ودائماً في نزاع مع البيئة، لا عزاء له حول الماضي، ويشعر بالمرارة حول الحاضر والمستقبل"[2].

أمّا الصور التي نجدها في الأدب المعبر عن تجربة الغربة فإنّها بشكل عام، صور تعبر عن الحنين إلى الأهل والوطن، واستدعاء الذكريات، والمعاناة من الإحساس بالوحدة، مع التركيز على موضوعة (الأنا والآخر)، والصراع القائم بينهما، وكيفية التواصل مع هذا الآخر -ويمثل هنا (الغرب والإنسان الغربي)- والصراع بينهما يكون بين متضادين، ويولد بدوره متضادات عدّة، بسبب الاختلاف في جوانب عديدة، تشمل اللغة، وطرق العيش والتفكير، ومستويات الوعي والإدراك،... وغيرها، وكل ما يدلل على الهوية والانتماء لكل منهما، يضاف إليه نظرة الإنسان الشرقي المسبقة إلى الآخر الغربي، بوصفه غازياً، أو مستعمراً، أو عدواً... وما سواه. وغالباً ما تكون نظرة الشرقي للآخر نابعة من الإحساس بالضعف أمامه، وأنه الأفضل والمتفوق في كل شيء، وله قدرة الاستحواذ على أي شيء، ولعلّ شعور الآخر لا يذهب بعيداً عن هذا الأمر.

فالصراع بين الشرق والغرب يكون هنا بين إنسان وإنسان "وكل صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من تموضع كلا الطرفين في حيزي الآخرية، فلا يكون بينهما صراع ما لم يكن كلٌّ منهما آخر بالنسبة للآخر، على المستويين الفردي والجمعي بطبيعة الحال" [3].

---

(2) Dimension in American Judaism (1971) Rotenstreich. N: " Are we in Exile 191.
نقلاً عن:
إشكالية اليهودية في إسرائيل، د. رشاد عبد الله الشامي، عالم المعرفة، 244، 1997، ص 21.
(3) الآلهة التي تفشل دائماً، إدوارد سعيد، ترجمة حسام الدين خضور، ص 61.
(1) سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح، ص 7 – 13.

لذا فمن أهم ما يصادف المهاجر حال وصوله هو ردة فعل المستقبلين له – سكان البلد الأصليين– (الآخر الغربي)، والتي تؤثر في كيفية تطور استيطانه وانضمامه إلى المجتمع الجديد، إذ إنّ "رهافة الشعور لدى المهاجرين تكون جلية، تشبه إلى حد ما رهافة الشعور لدى المولودين الجدد. إذ تكون الرغبة والميل إلى عملية قبوله كبيرة، كأن يبدي الآخر اهتماماً به أو يعامله بلطف، توصل لديه الإحساس بأنّه محبوب. على عكس المنغصات والمكدرات في العالم الجديد التي تعطيه إحساساً بالنبذ"[1]. وهو ما لا يحدث في الغالب، فالسكان الأصليون للبلد هم أيضاً "يعانون بدورهم من صدمة تتعلق بقدوم أولئك المهاجرين: فبحضور الغريب، تتغيّر بنية المجتمع ونسيجه، وتوضع بعض المعايير لسلوكياتهم الأخلاقية، والدينية، والسياسية، والعلمية في موقع الشك. والتي قد تؤثر في النظم السائدة. لذا، يصعب... "هضم" وجود الغريب واحتضانه"[2]. فكلا طرفي الثنائية (المغترب/ المستقبِل) يستشعر الخطر الذي قد يطاله من الآخر، ويتحسس التهديد الذي قد تتعرض له الهوية الحضاريّة والثقافية، ونقاء اللغة، فضلاً عن المعتقد الديني الخاص به.

إنّ أحداثاً كالهجرة أو النفي والتي تُحدث تغييرات غاية في الأهمية في حياة الفرد، يمكن أن تتحول إلى عوامل مهددة للإحساس بالهوية، لذا ركز الأدب الذي اتخذ من الغربة موضوعة له، بشكل رئيس على مسألة إحساس المغترب بعدم الانتماء، إذ يسلط هذا الأدب أضواءه على فكرة (فقدان، تخريب،...) الهوية الواحدة، لتوهم المنفي بانتمائه إلى هويتين أو أكثر، وهو ما يولد لديه فيما بعد عجز عن الانتماء إلى أيّ من هذه الهويات[3].

وتعد مشكلة الهوية إحدى أكثر مشكلات العصر الراهن تعقيداً، إذ تواجه شعوباً ومجتمعات كثيرة، سواء الحديثة منها، أم ذات الأصول الحضارية القديمة، أم حتى المفتقدة للانتماء الحضاري القديم، فالهوية تبقى "الشفرة التي يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، والتي عن طريقها يتعرف عليه الآخرون باعتباره منتمياً إلى تلك الجماعة. وهي شفرة، تتجمع عناصرها العرقية على مدار تاريخ الجماعة (التاريخ) من خلال تراثها الإبداعي (الثقافة) وطابع حياتها (الواقع الاجتماعي)... تتجلى الهوية كذلك من خلال تعبيرات خارجية شائعة مثل: الرموز، الألحان، العادات، التي تنحصر قيمتها في أنها عناصر

---

(2) التحليل النفسي للمهجر والمنفى، ليون غرينبرغ، ربيكا غرينبرغ، ترجمة: تحرير السماوي، ص 93.

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) ينظر: التجربة الاستعمارية وأدب المنفى، د. عبدالله ابراهيم، جريدة العرب، ع 7582، 16 مارس 2009.

معلنة تجاه الجماعات الأخرى، تميز أصحاب هوية ما مشتركة عن سائر الهويات الأخرى"[1]. وتحدد الهوية إحساس الفرد بوجوده وانتمائه وتزيد من تعميقه لديه.

(3) إشكالية اليهودية في إسرائيل، ص 5.

المبحث الأول

الغربة

يبدو أنّ تجربة الغربة التي عاشتها الكاتبة -والتي تزيد على الربع قرن- أتاحت لها فرصة أفضل في التعبير عن مدى قسوة هذه التجربة وصعوبتها، فهي في تماس حسي مع حياة المنفي أو المغترب بأدق مفرداتها اليومية –مع عدم إغفال جانب التجريب في إبداعها [*]- فالإبداع بشكل عام يتفاعل مع الواقع، وينطلق منه، ويرتبط بمراحل التطور الاجتماعي والسياسي، مع السعي الدائم نحو التجريب والتجديد في الأشكال والمضامين.

وإذا كانت موضوعة (الغربة/ المنفى) لم تتبلور في الرواية العراقية بشكل يستحق الدراسة، لاهتمام روايات الغربة/ المنفى -الملفت للنظر- بالمكان والزمان الوطني، دون انفتاحها على الآخر مكاناً وزماناً إلاّ في الروايات الصادرة بعد العام 2003 -كما يؤكد أحد الباحثين[1]- فإنّها يمكن أن تعدّ ظاهرة متنامية الحضور في بعض روايات الكاتبة، إذ يتجلّى الآخر بزمانه ومكانه وشخصياته في عالم عالية ممدوح، ويبرز في (الولع، والمحبوبات، والتشهي) بشكل يمكّن كلّ واحدة منها أن تعدّ رواية غربة بامتياز، لأنها من جهة كتبت في الغربة، ومن جهة أخرى عالجت موضوعات تخص الغربة والإنسان المغترب، مع التركيز على مختلف ما يمكن أن يصادف هذا المغترب، من أزمات تمر به، تفصح له بدورها عن موقف الآخر منه ونظرته له. فنحن بحسب قول د. يمنى العيد عن الكاتبة "أمام روائية مسكونة، في ما تكتب من روايات بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثوية، العراقية، المتبصرة

(*) يمكن أن نعد رواية "التشهي" ضمن المسار التجريبي، فهي تنتمي إلىالنمطالغرائبي، فالعضو التناسلي لا يمكن أن يضمر أو يختفي في الواقع، لكن بوصف الرواية جنساً لا يرتكز على الواقع فقط بل يعتمد على التخييل والتجريب بشكل واسع، فإنها تمكنت من استيعاب وإبراز مظاهر الغرائبية التي تأتي في أغلب الأحيان لتشير إلى رمز معين تريد الرواية –أي رواية– أن تدل عليه. ثم إنها تذكرنا برواية "المسخ" لكافكا، لاسيّما أن هناك تشابهاً بين شخصيتي (سرمد) و(غريغور)، في مسألة الخضوع لأزمة التحولات الحاصلة في جسديهما، وفي نظرة الآخرين لهما، فضلاً عن تشابه أفكارهما إلى حدٍ ما. تنظر (التشهي) ص 13 – 17. وتنظر (المسخ) ص 5 – 6، 23 – 28.

(1) ينظر: رواية المنفى العراقية، ص 180. فرواية الولع صدرت بطبعتها الأولى في العام 1995، ونجد فيها الآخر الغربي متبلوراً بزمانه وأماكنه وشخصياته بشكل واسع، فضلاً عن المحبوبات الصادرة عام 2003، والتي نجد فيها ما قلناه في الولع وبشكل أوسع. وليس كما ادعى الباحث في أطروحته أن رواية الغربة لم يتبلور فيها حضور الآخر إلاّ بعد عام 2003.

في الآخر، المختلف... الذكر... و... الأنثى... الآخر: العراقي والعربي والغربي. الآخر الذي يؤرق الذات ويمسك بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرها"[1].

وتسعى الكاتبة في رواياتها نحو تصوير أدق التفاصيل النفسية والسلوكية للمنفيّين والمهاجرين، فتطرح في رواياتها هموم الإنسان العراقي المغترب في المنافي ومعاناته، ونقول (منفيون) لأنّ أغلبهم أرغم على العيش بعيداً عن الوطن، أيّاً كانت الأسباب في ذلك، حتى شخصيات (الولع)، على الرغم مما يبدو فيها أنّ الغربة محض اختيار (هدى) فإنّها أرغمت مازن ولدها عليها.

وترصد الكاتبة بدقة، الخراب النفسي والاجتماعي الذي يترتب على انفصال الفرد عن وطنه بشكل عام، أو من فرّ منه بعد أن تحول إلى ساحة للقمع والاضطهاد والموت. مستكشفةً بشكل صريح تمزق نسيج شخصية المغترب/ المنفي، ومسارات التحولات الظاهرة والدفينة لها، سواء في تفكيره، أم توترات حياته، أم في علاقته مع الذات والآخر، وأساليبه في محاولة التكيف مع الحياة الجديدة، وما يرافقها من حواجز كاللغة، وإشكالات تأسيس الهوية الجديدة وصلتها بالهوية القديمة،... وغيرها.

ومن المعروف أنّ أول شيء يشعر به الفرد المغترب في البلد الجديد هو الإحساس بالوحدة، ومن ثم يتفاقم لديه الشعور بعدم الاندماج مع الآخر، فضلاً عن الإحساس بضياع الذات والانتماء، لاسيّما إذا ما تكررت هذه الهجرات من دون استيعاب لها، ذلك أنّها تضاعف معاناة المغترب، وتؤدي إلى نزع الإحساس بالهوية والانتماء لديه تدريجياً. وقد عالجت الكاتبة هذه المشكلة الحياتية في رواياتها التي اتخذت من الغربة فضاءً لمتخيل عالمها الروائي بشكل واضح وصريح، معبرة من خلالها عن أزمة إنسانية كبرى يواجهها الإنسان المغترب وهو يتنقل في بلدان الخارج المختلفة، بحثاً عن موطئ قدم له، بعد تركه لوطنه الأم، وهو ما نجده متبلوراً في رواية (الولع)، إذ تؤدي التنقلات المستمرة من بلد إلى آخر إلى تأزم الوضع النفسي والحياتي لـ (مازن)، بسبب انعدام الاستقرار في مكان بعينه، لاسيّما أنّ هذه التنقلات تكون جبرية وبلا إشعار مسبق، وتفرض عليه من والدته (هدى) بسبب تدهور وضع العلاقة الزوجية مع زوجها (مصعب)، كما نجد في قول (مازن) **"كانوا ينتقلون بي من دار في الأعظمية إلى حي المأمون، ومن هناك إلى حي الجامعة، وبعد تخرج هدى من الكلية غادرنا إلى الشويفات في لبنان، ثم إلى الحازمية، وبعد ذلك إلى كورنيش المزرعة في بيروت، آخر بيوتنا هناك قبل أن يضرب ويحرق نصفه. ترحلت بين جميع تلك الدّور وكأنني يومياً أولد في مكان، فأشعر بالخطر**

(1) مقال / عالية ممدوح متربعة على عرش اللغة ولع لا يتحاشى الألم وحب يرتقي بالأنوثة، د. يمنى العيد، نشر بتاريخ 23 / 11 / 2007 على الموقع
www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\11\11-23\679.htm&storytitle= - 62k -

أولاً، وسرعان ما أعتاد حتى أنتقل إلى مكان آخر. أمّا المدارس فأنا لم أعد أتذكّر إلاّ أهمها في ذاكرتي"[1].

فالكاتبة تركز على فقدان (مازن) إحساسه بهويته وانتمائه بسبب هذه التنقلات المستمرة، التي تؤدي إلى إحساسه أنّه إنسان بلا جذور، وأنّ جذوره غير متأصلة لكونه موجوداً في بلاد ليست بلاده **"جذوري ليست متأصّلة في هذه الأرض، لكنّي أنزلق في هذه التربة، وما علي إلاّ أن أضاعف خطوي، وإذا ما توقفت لثانية فستضرب عنقي"**[2].

ويذهب سعيه سدى حين يعمل على التفتيش عن ذاته وإثبات وجودها أمام الآخر، بسلوكه طريق العلم والعقل -لأنه ما يسم طابع المجتمع الجديد- فيتخرّج مهندساً الكترونياً، ليعمل في شركة بريطانية/ أمريكية للإلكترونيات، محاولاً تأسيس هويته الجديدة، مطبقاً من أجلها كل التعاليم التي تجعل منه إنساناً يليق بهذا المجتمع الذي يعيش فيه، بيد أن هذا كله لا يحقق له الإحساس بالانتماء الحقيقي، بل تتفاقم أزمته، حين يشعر بانتمائه لأكثر من هوية، وهو ما يتضح في قوله **"أنا الطير العراقي الذي تعلّم السرعة وعدم التردد، تعلّم الانتساب للعلم والعقل والتغلغل الى نوع من البرودة في الاتصال بالآخرين... أنا مازن ابن مصعب... أنا نبات تمتدّ جذوري في الأكوان، والعوالم والفضاءات الأخرى.. إنها موجودة أنا أحدس بوجودها، لكنّي لم أتأكد من ذلك بعد.. وما علي إلاّ إثبات ذلك في يوم ما"**[3].

فتخلخل إحساس (مازن) بهويته واضح جداً، فهو في إحساسه بالانتماء لكل العوالم والفضاءات إنّما يبرهن على إحساسه بعدم الانتماء إلى أي عالم أو فضاء، فالكاتبة هنا تركزت رؤاها على إبراز معاناة المغترب، وتخلخل إحساسه بهويته وانتمائه، وهي من خلال تجربة (مازن) إنما تعبر عن انعدام قدرة المغترب على خلق هوية جديدة أو بديلة، فضلاً عن عدم إحساسه بالانتماء لهويته القديمة، وكما يبدو واضحاً في قوله **"لا أعرف إلى أين أنتمي. فكل شيء ملتبس وغامض ومتحرك أمامي. حتى العلم الذي سأكرس له بقية حياتي، سيبقى لغزاً من الألغاز"**[4]، وهو ما تحاول الكاتبة أن تلح عليه في أدبها بشكل واضح، من خلال التركيز على كشف الواقع النفسي الإنساني للفرد في ظل الأزمات المحيطة به، وبضمنها أزمة الغربة وما تؤدي إليه من مشكلات إنسانية وتأزمات لا حصر لها، ليس أقلها الإحساس بفقدان الهوية، واللا انتماء، وما يرافق ذلك من شعور بالضياع والاغتراب النفسي.

---

(1) الولع، ص 182.
(2) المصدر نفسه، ص 29.
(1) المصدر نفسه، ص 121.
(2) الولع، ص 110.

وإذا كان الإحساس بفقدان الهوية هو ما يسم رواية (الولع) من خلال (مازن)، الذي اختارته الكاتبة ليكون أنموذجاً للإنسان العراقي المغترب، الحائر في هويته، والخائف من فقدانها، بل والمتحسس لذلك الفقدان، فإنّنا في رواية (المحبوبات) نجد العكس، إذ نجد أنّ الإحساس بالهوية والحفاظ عليها ومحاولة تثبيتها هو ما يسم هذه الرواية بشكل عام، ويبرز ذلك واضحاً من خلال معظم الشخصيات في الرواية، وبأشكال وطرائق متعددة، كممارسة الرقص الشعبي، والاهتمام بكل ما يتعلق بالتراث الشعبي والمحلي، ومحاولة الحفاظ على اللغة المحلية الأم من خلال التواصل بها، فضلاً عن الحفاظ على ممارسة بعض الشعائر النذرية، والحرص الشديد على تناول بعض الأكلات الشعبية العراقية الشهيرة. فـ (سهيلة) تعبر عن اعتزازها بهويتها، وتحاول الحفاظ عليها من خلال عدّة أمور، منها استمرارها في ممارسة التمثيل والرقص الشعبي في مسارح أوربا، كما كانت تمارسه من قبل في مسرح والدها –المخرج المسرحي العراقي الكبير– في بغداد، فالرقص لدى (سهيلة) هو انتماؤها وهو المعبر عن إحساسها بهويتها الثقافية والوطنية، وهو بمثابة الوسيلة لتواصلها مع الآخرين أيّاً كانوا، إذ على الرغم من أنّها تعاني من عدم إتقانها لغة الآخر فإنّها تعدّ رقصها وفنّها بمثابة اللغة التي تتواصل من خلالها مع جميع البشر[1]، فهو **"كالغريزة في جسمها... هو حارسها لكي تبقى عراقية"**[2].وتقول عنها طبيبتها النفسية وجد **"كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر. تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى وعن بلدها"**[3].

وتعد اللغة أحد أهم الوسائل في التعبير عن الهوية والانتماء بالنسبة للفرد، وتركز الكاتبة على مسألة تعامل المغترب مع لغته الأم، واللغة الجديدة. فالمغترب ربما يحاول الحفاظ على لغته من خلال إصراره على تداولها والتلذذ بها كما يبدو واضحاً لدى (نادر) في رواية (المحبوبات)، فعلى الرغم من أنّه يبحث عن موطئ قدم له ليستحق حظوة الجنسيتين، الكندية لأنه يعمل ويعيش هناك، والبريطانية لزواجه من (سونيا) ذات الأصول الفارسية الهندية، التي تحمل الجنسية البريطانية، إلاّ أنّه يظهر تمسّكاً كبيراً بهويته، ويسعى إلى الحفاظ عليها بشكل دائم من خلال اعتزازه بلغته المحلية إذ يشعر بوجوده وانتمائه عندما يتحدث بها مع أمه (سهيلة)، ويشعر بالضيق من اضطراره التحدّث باللغات الأخرى، وهو ما يبدو واضحاً في قوله **"نتحدّث الإنكليزية في المنزل، والفرنسية في الشركة. أمّا العربية، فأتكلّمها مع سهيلة حين تحضر، حينها نشعر بأنّ سونيا تتضايق. نحب لغتنا كثيراً ونحن**

(1) ينظر: المحبوبات، ص 77.
(2) المصدر نفسه، ص 78.
(3) المحبوبات، ص 93.

نتبادلها، لكننا نخلفها وراءنا حين تكون بيننا. عندما تغيب... نهجم على العربية كأنّها طعام الجنّة. نتمازح، نتشاجر بها، نتباهى ونتذكر البلد، والدنيا، والبيت القديم"[1].

أمّا في رواية (التشهي) فإنّ الحنين للبلد يرتبط بصلة عميقة بعنوان الرواية، إذ نجد (سرمد) لا يحن إلى بلده – ولاسيّما حي الوزيرية منه – بل يتشهى تلك البقعة التي عاش فيها[2]، والتي أُجبر على مغادرتها بسبب تهديد أخيه (مهند) له. وتمتلئ صفحات الرواية بالحنين إلى الحبيبة والوطن، وبآلام الفراق التي نجدها تتمركز في (سرمد) تحديداً، الذي تؤدي غربته إلى حدوث أزمته –اختفاء عضوه الذكري-.

وما يلاحظ في روايات الكاتبة، أنّها لم تقف في معالجتها لموضوعة الغربة -بوصفها أزمة إنسانية– وآثارها في الأفراد المغتربين في بلدان الخارج فحسب، بل تجاوزته إلى تسليط الضوء على ردود فعل الباقين في الوطن أيضاً، إذ نجد في روايتي (المحبوبات) و(التشهي) شيئاً أشبه بمشاعر العداء، والحقد، والضغينة، يعاني منها الباقون في الوطن من الأهل والأقرباء والأصدقاء، تجاه المهاجرين الراحلين، لتأزم مشاعر الإحساس بالتخلي، والفقدان.

ففي رواية (المحبوبات) تعاني صديقات (سهيلة) ووالدتها –بشكل أكبر- من تفاقم مشاعر الغضب والسخط واللوم تجاه (سهيلة) لأنها رحلت وتركت مدينتها ومن فيها من أهل وأصحاب. ففي الرسالة التي تبعث بها إليها صديقتها (فريال)، والتي تحدثها فيها عن زيارتها وصديقاتها الأخريات لوالدتها، نجدها تحدثها بلهجة مليئة بالعداء والسخط، لأنها تركت أمها وحيدة بلا أنيس سوى دموعها، محمّلةً إياها مسؤولية آلامها وأحزانها**"سهيلة بعدك تنبل، رعناء وطائشة؟ أمك يحلو لها ترديد هذه الصفات على مسامعنا في كل مرة نقوم بزيارتها... تتمنى لو تضيف كلمات جديدة لم تذكرها أمام أي ابنة من قبل، لكنها بمجرد أن ترانا أمامها تنسى... ملزمة أمامنا، نحن بالذات، المعتبرات صديقاتك الوحيدات، بأن تجعلنا نتحامل عليك، نحقد... تدير رأسها يمنة ويسرة، تبسمل وتتعوذ من الشياطين جميعاً نحن. يصير وجهها مثل الليمونة المعصورة، تحاصرنا من كل جانب كي نبدي بعض الشجاعة ويصدر عنا شيء ما... كأن نضربك بحجر، أو نكسر ضلعاً من صدرك أو ظهرك... أمك الآن تشبه إحدى شخصيات والدك، حين أخرج في إحدى السنين مسرحية "الخرابة""**[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص 162.
(2) ينظر: التشهي، ص 146.
(1) المحبوبات، ص 44.

أمّا في (التشهي) فتصادفنا (ألف) التي تشعر أنّ سرمداً قد خانها وتخلى عنها بسفره، فتطلق عليها **"رحلة التخلي والخيانة"**[1].

ونخلص إلى أن الكاتبة عبرت من خلال رواياتها عن أزمة الفرد العراقي المغترب، بشكل يمكن أن يعمم على أزمة الإنسان المغترب بشكل عام، متغلغلة إلى دواخل هذا الفرد في مواقفه وردود أفعاله، وصراعاته النفسية مع ذاته ومع الآخرين، من دون أن تغفل التركيز على أثر الغربة في الباقين في الوطن من أهل المغترب وأقاربه وأصدقائه، الذين يعانون من جهتهم من أثر الفراق والحنين لهذا المغترب، وهذا يجعلنا نصنف رواياتها ضمن الروايات السايكولوجية، التي تهتم بالتركيز على الشخصية في داخل الحدث، وتستقرئ انطباعاتها ومواقفها وردود أفعالها إزاء المواقف والأحداث المحيطة بها.

(2) التشهي، ص 228.

المبحث الثاني

صورة الآخر

تختلف النظرة إلى الآخر الغربي بين كاتب وآخر، إذ "ثمة مواقف ثلاثة، اتخذها المفكرون العرب في ما سمي بعصر النهضة من العلاقة مع الغرب: موقف الإعجاب، وموقف التماهي، وموقف الممانعة والمقاومة الإيجابية. هذا إذا استثنينا موقفاً رابعاً هو موقف الرفض المطلق لكل ما هو غربي -وهو موقف القلة التي تقبع خارج التاريخ- لأن التقوقع على الذات ما كان ممكناً في يوم من الأيام، وهو اليوم أكثر استحالة. وإذا كانت غطرسة الغرب وعنجهيته وظلمه سبباً لمقاومته، والوقوف في وجه مشاريعه، فليست مبرراً لرفضه وإلغائه"[1].

وانطلاقاً من هذا يمكن القول إنّ الكاتبة في رواياتها لم تتجاهل الآخر ومواقفه من الإنسان المغترب وسلوكياته معه، فضلاً عن موقف المغترب منه وسلوكه معه، كما أنّ هذا الآخر لم يظهر في رواياتها على أنّه سلبي دائماً، بل بدا في أحيان كثيرة بموقف إيجابي. وفي دراستنا هذه لن نركز على موقف الإنسان الغربي من الشرقي بشكل عام، بل بما يرتبط مع موضوعة الغربة، أي الآخر الذي يصادفه المغترب في غربته، ويتعامل معه.

وتبدو النظرة إلى الآخر في الروايات متفاوتة نسبياً، فمن جهة نلمح إعجاباً بهذا الآخر، ومن جهة أخرى نلمح نقداً سلبياً له، وهذا أمر طبيعي جداً، فالآخر هو مجتمع اعتيادي، يحمل خصائص معينة، منها ما يبدو سلبياً للآخر، ومنها ما يبدو إيجابياً، يضمّ هذا المجتمع أناساً كغيرهم، لا يختلفون إلاّ في بعض الطبائع والأمزجة التي تحدد عاداتهم وتقاليدهم وسلوكياتهم، فتبدو مختلفة وتثير بعض الاستغراب للوافد الجديد.

ويبرز الآخر الإيجابي في روايتي (الولع) و(المحبوبات) بأشكال ومواقف متعددة. ففي (الولع) يبني (مازن) إعجابه بالآخر الغربي، على مبدأ الاختلاف والتضاد في الأنماط الحياتية، فيرى (الآخر) أفضل من (نحن)، لاختلافه عنه في كونه قليل الكلام، ولا يضيع وقته في الثرثرة، بل يهتم كلّ منهم بشؤون عمله وحياته الخاصة من دون أن يتدخل بشؤون غيره[2]. وهو ما لا يختلف كثيراً عن رأي (نادر)

---

(1) نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، د. محمد راتب الحلاق، ص 34 – 35.

(1) ينظر: الولع، ص 10.

في (المحبوبات) **"نحن قوم عاطفيون نتحدّر من ثقافات تحرّكها مشاعرها، بينما هم أكثر عقلانية وهدوءاً، على العكس منّا"**[1].

ويبرز الآخر الإيجابي بشكل ملحوظ جداً في (المحبوبات)، من خلال مواقف محبوبات (سهيلة) معها أو ما تطلق عليهن تسمية (فصوص الألماس)، فـ (تيسا هايدن) الفرنسية اليهودية، تسهم في عودة (سهيلة) إلى المسرح وممارسة الرقص والتمثيل، من خلال تشجيعها ودعمها، فتأتي بها إلى مسرح الشمس الذي تتولى كتابة نصوصه بنفسها[2].فضلاً عن مواقف محبوبتها الأخرى (كارولين) السويدية، التي تسهم في بعث روح الأمل في حياة (سهيلة)[3].

ويبرز دور الآخر الإيجابي أيضاً من خلال موقف (أنجليك) الفرنسية –جارة (سهيلة)– التي تبادر إلى حماية (سهيلة) ومواساتها حين تقوم الحرب على العراق، من دول عدة بضمنها فرنسا **"نزلت إليها فجراً، وشاهدتها تبكي بصمت، عانقتها وبكينا معاً في الممر. كانت أمك أكثر خجلاً مني لكنّها لم تتفوه بكلمة. عرضت عليها الإقامة في قريتي في الجنوب، في البيت الريفي، لكنّها أشاحت برأسها عني لكي تمسح دموعها. أجابتني: لا عليك يا أنجليك، هذا قدرنا"**[4].

تبنت الكاتبة -في هذه التشكيلات من صور الآخر الإيجابي- التعبير عن واقع متطور في الأدب الروائي، في النظرة إلى الآخر، إذ كان يبدو دائماً في كتابات أغلب الكتاب العرب بجانبه السلبي، أما عالية ممدوح فقد عبرت عن جانب آخر في العلاقة معه، حين وظفت موضوعة الآخر برؤية جديدة لا تحمل بعداً واحداً، بل أبعاداً مختلفة.

أما الآخر ببعده السلبي، فلا يخلو أدبها الروائي منه، إذ نجد عدم تقبل له، أو التأقلم معه أحياناً، ويبدو ذلك في (الولع، والمحبوبات، والتشهي)، فتبرز في كل منها المواقف السلبية، بين الإنسان المغترب ونظيره الآخر الغربي.

ففي (الولع) تعبر الكاتبة عن الأزمة الحقيقية التي يواجهها الإنسان المغترب في غربته، وتتجسد في نظرة الآخر له، فـ (مازن) يعاني من عدم تقبّل الآخر، وعدم تمكّنه من التأقلم معه، على الرغم من أنّ هذا المجتمع بما يضم من أفراد، يبدو له منظماً من الخارج، وبلا أخطاء ظاهرة. لكن نظرة الآخر الدونية له، التي تتلخص في أن لا أحد يرى فيه الصديق أو المواطن أو الإنسان، بل يحكمون عليه ومن

---

(2) المحبوبات، ص 28.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 77، 225 – 234.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 19 -21، 53 – 54، 117 – 118.
(5) المصدر نفسه، ص 129.

النظرة الأولى على أنّه خطرٌ داهم[1]، تجعله ممتلئاً بالتأزم وعدم القدرة على التواصل مع هذا الآخر، الذي ينظر له ولأمثاله **"بطريقة، كمن يقفون فوق جبل شاهق. إننا الأقل والأضعف. هنا لا أحد يدري عني أيّ شيء. فأنا كتوم منعزل وباطني، لا أتبسّط بالأحاديث الخاصّة مع غيري، لكنّي أفيض مرحاً ونكتة مع هدى بالذّات، وإبراهيم وعبد اللطيف. فهذا المجتمع "منظّم تماماً ودون أخطاء فادحة من الخارج، غير أنّ العلاقات الاجتماعيّة فيه بين الإنسان والإنسان خاوية، تافهة الشأن ومنعزلة""**[2].

وتمتلئ حياة (مازن) بالصراع الدائم مع (الآخر)، على الرغم من أنّه يرى فيه عنواناً للنهضة والتقدم الآلي، والتقني، والفكري، والثقافي، فضلاً عن إحساسه أنّ هذا الغرب يمثل وجوده الحاضر، على الرغم مما يتكشّف أمامه من ممارسات هذا الغرب، لاسيّما بعد قيام مدير الشركة بإبلاغه قرار طرده من الشركة (الأمريكية/ البريطانية) التي كان يتدرب فيها للسنة الثالثة من الجامعة –بسبب اجتياح الجيش العراقي للكويت- كما يبدو في قوله **"كان يصطنع أمراً غاية في الغرابة، كأننا نحن الذين نهاجم بريطانيا، نحن الذين نقصف بالصواريخ والراجمات مدنهم وما عليّ إلاّ الاعتذار، وبالتالي الطاعة للقرار... تفوّه أخيراً كمن سيعود إلى روحه... (إنّ شغلك يا مستر مازن طوال الشهور الستة الأخيرة كان رديئاً، وما عليك إلاّ ترك الشركة، ومن غير إبطاء)... كان المرء يشعر أنّ مشاعر الكراهية وحدها هي التي تقيم في جوانحه... كان يعود مدير شركة/ أمريكية/ بريطانية/ للإلكترونيات... وأنا بين اليقظة والغيبوبة. لم أستيقظ إلاّ وهو يقف قبالتي مادّاً يده لمصافحتي كما لو أنّه يلكمني"**[3].

ويبدو الآخر السلبي متشكلاً بصيغته العنصرية في تعامله مع الآخر، في رواية (التشهي)، إذ تفصح عن مديات الصراع الحضاري بين (نحن) و(الآخر)، وتتجلى نظرة الآخر الغربي لـ (نحن)/ (الشرق)، ويبدو ذلك من خلال (سرمد) الذي يتحدث لصديقه (يوسف) عن نظرة الإنكليز والفرنسيين العنصرية له ولأمثاله، التي تختلف إحداهما عن الأخرى في التعبير عن هذه العنصرية وفي التعامل معهم بوصفهم (آخر) لهذا الآخر الغربي **"حين تبغضك بريطانيا فهي تدير ظهرها لك، تزدريك ثم تقصيك. لا تقول لك أي شيء. حتى في المطار ينظرون إليك بتلك النظرة الموجودة والمعدة سلفاً... الإنكليز متأكدون من المشية والنظرة والنوايا أيضاً فأنت آثم دائماً ولكن بطريقة مهذبة يتلون ذلك عليك، فلا يسعك إلا التواري عنهم بوجهك ولونك**

---

(1) ينظر: الولع، ص 10.
(2) المصدر نفسه، ص 168.
(1) الولع، ص 170.

وميولك وطبعك. الفرنسيون حمقى يصرخون بوجهك فتتبادل وإياهم الشتائم وربما اللكمات. هؤلاء يعلمونك كيف ترد الشتيمة حتى تسيل الدماء منك ومنهم"[1].

بالاستناد إلى ما قدمناه في هذا المبحث، يمكن القول إنّ الكاتبة أظهرت في رواياتها علاقتين مع الآخر، الأولى علاقة صداقة وود وتكامل، والأخرى كانت علاقة عدائية وتصادمية، وهذا أمر طبيعي فـ "وجود آخر عبر الذات أو الـ (أنا) أو (نحن)، من أي نوع كان يعني بالضرورة حضور الاتفاق أو الاختلاف معه. ولأنّ الآخر موجود في كل مكان وزمان ما دام البشر موجودين، فإنّ ذلك يعني بالضرورة أنّ الاختلاف، كما الاتفاق موجود دائماً"[2].

ويلاحظ في روايات الكاتبة أن الآخر لم يكن غائباً، بل على العكس من ذلك فقد سجل حضوراً واضحاً ومتميزاً، وظهر بأبعاد اختلفت فيما بينها، فهو تارة يظهر ببعد إيجابي متمثلاً بالجار والصديق... وغيره، وتارة يظهر بأبعاد سلبية تتبلور في نظرته للمغترب وموقفه السلوكي منه، والتي تكون للأحداث السياسية والأوضاع الاقتصادية والحضارية الدور الأكبر في بروزها بهذا الشكل السلبي.

---

(1) التشهي، ص 206.

(2) نحن والآخر في الشعر العربي الحديث، د. نجم عبد الله كاظم، مجلة الآداب، ج1، ع 90، 2009، ص 341.

الفصل الرابع

أزمة الجنس وتشكيلات الجسد

الفصل الرابع

أزمة الجنس وتشكيلات الجسد

مدخل

يعد الجنس من أهم الغرائز المعبرة عن الحياة، والمرتبطة بالوجود، وقد تبنت التعبير عنها الأساطير والكتب السماوية، التي امتلأت بقصص كثيرة كان الموضوع الجنسي فيها موقعاً رئيساً وبارزاً. وعدّ الجنس عملية مقدسة، لها طقوسها الخاصة، لدى أغلب أقوام الحضارات القديمة، مثل البابليين، والإغريق، واليونانيين، والرومانيين، وغيرهم، إذ عدّوه رمزاً للخصب والنماء، ودليلاً على استمرارية الحياة، فاعتقد معظمهم "بأنّه لا يمكن للخصوبة أن تكون سوى ثمرة جماع مقدس بين السماء "الأب" والأرض "الأم""[1].

وبرز موضوع الجنس في الأدب بشكل عام منذ القدم، فعبرت عنها الأشعار والحكايات التي اختلفت من حيث الأسلوب في التعبير عنها، لكنها المتخيل الذي مسألة ألا يكون غاية بحد ذاته. فظهر من خلال هذا الموضوع التي تناولتها الآداب، انعكاساً تتحول المجتمعات من طور إلى آخر على مر العصور والأزمان، من خلال نظرة هذه المجتمعات للعلاقة بين المرأة والرجل بشكل عام وللعلاقة الجنسية بشكل خاص، وكيفية التعامل معها، فيظل الأعراف العادات والتقاليد. إذ يرتبط الجنس ارتباطاً وثيقاً بحركة المجتمع، بل يمكن أن نعدّ هذه الظاهرة اجتماعية ترتبط بحركة المجتمع وتطوره وتقدمه

"فالجنس عند الإنسان ليس موضوعاً بيولوجياً حسب، بل علاقة اجتماعية مع شخص آخر... تتحدد... بالأعراف والتقاليد الناظمة لحياة المجتمع... هذه الأعراف التي تفرض ظروفاً موضوعية، والتي تمتلك بحد ذاتها قدرة على الاستمرار رغم تغيرات الظروف التي أنتجتها فيبعض الأحيان"[2].

فلكل مجتمع نظرته للعلاقة بين المرأة والرجل، والتي تنعكس بدورها في الأدب الذي يعبر عن هذه العلاقة.

وتعد الرواية من أنسب الأجناس الأدبية استيعاباً ومقدرة في التعبير عن موضوع الجنس، لكون النص الروائي

"يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعدها النثري وخلقها لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعيش.

---

(1) الجنس في أدب غادة السمان، وفيق غريزي، ص 11.

(1) الجنس من الأسطورة إلى العلم، إ. س. كون، ترجمة، د. منير شحود، ص 11.

إنهيخلقعالمأبو اسطةاللغة،ومنخلالهيمارسرؤيتهللعالمالاجتماعيالذييعيشفيهبكلجزئياتهوتفاصيله"[1].

وعلىالرغممنأنّموضوع (الجنس) فيالأدبهوأحدالمحرماتالمثيرةللإشكالية،التيقدتؤديإلىحظرالرواية أحياناً،إلاّأنّالأدباءفيالعالم كله،وعلىمدىالعصور لميلتزموا هذهالحدودفيأدبهم. إذفرضموضوع (الجنس) وجودهفيالأدبشكلعام،ولاسيّمافيالرواية الغربيةالتيتخطتالمفاهيموالقيودالتيفرضتهاالكنيسةفيالقرونالوسطىعلىالعلاقةالجنسية،حينعدّتالكنيسةكلماله علاقةبالجسد،أشياءقذرةوبذيئة لايجوزللناسالشرفاءالتفكيربهاناهيكعنالتحدثعنهاجهاراً[2].

فصدرتآنذاكرواياتكثيرةكانالجنسفيهايشغلحيزاً واسعاًمنمساحةالعالمالروائيلها،وعلىسبيلالمثاللاالحصر، (مدامبوفاري) لفلوبير،و(زنبقةالوادي) و(امرأةفيالثلاثين) لبلزاك،و(نانا) لزولا،و(عشيقةليديتشاترلي) للورنس... وغيرها،علىالرغممنالرقابةالأخلاقيةوالدينيةالمفروضةآنذاك.

أمّافيالقرنالعشرينفقدتغيرالمفهومفيالغربنحوالجنسونحوالعلاقةبينالمرأةوالرجلبشكلعام،وذلكبعدقياممالثوراتالتحررية التيشملتجميعنواحيالحياةفلميعدالجنسذلكالخطالأحمرالذيلايجوزالاقترابمنه،كمالميعديشكلتلكالأزمةالنفسيةأوالاجتماعيةأوالحضارية.

علىالعكسممانجدهفيمجتمعناالعربيالذيتحكمهالتقاليدالدينيةوالعاداتالاجتماعيةالتيتحكمتحددنوعالعلاقةواتجاههابينالمرأةوالرجل. لذافمنالطبيعيأننجدأنّأدبناالعربيمازالالجنسلديه،يمثلإشكاليةكبرى،فهوالضلعالأكثرتحريماً وتجريماًفيمثلثالتابوهات،علىالرغممنتناولأدبناالمبكرلهذاالموضوعةبشكلصريحوجريءيتضحمثلاً،فيشعرامرئالقيس،وأبينواس – الذيتوسعوانطلقوتناولكلمايتعلقبالقضاياالجنسية– وغيرهماكثير.

بيدأنهذاالقيودالمفروضةاجتماعياًودينياً،فضلاًعنموجاتالتحريموالاستهجانالتيواجههاولايزاليواجهاالكاتبالعربي،لمتؤثرفيحضورهذاالموضوعةفينطاقالأدب،ولاسيماالرواية،إذسجلالجنسحضوراًمميزاًفيالروايةالعربيةبشكلعام،بدءاًمنرواية (زينب) لهيكل1914،وحتىوقتنا الحاضر.

وقدعكسهذاالموضوعالواقعالاجتماعيالذييعيشهالفردوالمجتمع،وعبرعنالأزمةالنفسية،والاجتماعية،والحضارية،للأفرادفيظلالمجتمعاتالعربية،وبضمنهاالمجتمعالعراقي،فـ"الأدبالغربييصورالجنسفيإطارنظريييسموبهإلىمستوىالرمز،وأدبناالعربيمايزالفيتعبيرهعنهذاالظاهرةيقتصرعلىدلالتهاالاجتماعيةأوالنفسية...

---

(2) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 140.
(3) ينظر: الجنس من الأسطورة إلى العلم، ص 12.
وينظر: الجنس والنفس في الحياة الإنسانية، د. علي كمال، ص 246 – 247.

ولقدنوقشتأزمةالجنسفيإنتاجناالقصصيعلىأنهاأزمةاجتماعيةونفسيةأيأزمةحضـــــــارية. والحقأنهذاالإنتاجبعينهيتضـــــــــــــمّنفيبنائهومحتواهاأزمةحقيقيةفيالفكرةوالتعبير. فماتزالعيونناقاصرةعلىرؤيةالأبعادالمختلفةلقضـــــــــــــــــــــــــــــيةالجنس... لاكتعبيرعنالعلاقةبينالرجلوالمرأة،وإنماكتجسيدجوهريللكثيرمنمعانيحياتنا،وفيمقدمتهامعنىالحرية"[1].

أماالروايةالعراقيـــة –تحديـــداً- فيمكنالقولإنالجنسلميتبلورفيهابشـــكلحقيقيإلّافي (النخلـــةوالجيران) وماتلاهامنأعمال،أماماسبقهامنمحاولاتقصصيةوغيرها،فلانجدلموضوعالجنسفيهاذلكالحضورالفعالأوالمؤثر.

وقدتناولأغلبالأدباءوالأديباتالعربالجنس،وضمنوهرواياتهم،منهمعلىسبيلالمثاللاالحصر،إحسانعبدالقدوس،وحنانالشيخ،وسحرخليفة،والطيبصالح،وعلاءالأسـواني،وغائبطعمةفرمان،وغادةالسمان،وفؤادالتكرلي،وليلىالأطرش،ونجيبمحفوظ،ويوسـفإدريس،وعاليةممـــدوح... وغيرهم،لكنحضورالجنسفيأدبهؤلاءوغيرهملميكنإلاوسيلةللكشفالإنساني،منخلالالتطرقإلىالمشكلاتالجنسيةوالنفسيةالتييعانيمنهاالفردومجتمعه،وهولميكنغايةفيحدذاته،كماأنّهلميكتبلأجلالإثارةالغرائزية،كمانجدهلدىبعضالكتابوالكاتباتممنيتخذونمنهوسيلةلمحاولةجذبالأنظارإليهم،لاسيمامايحدثالآنمنمتغيراتتتسعبالتسليعالكتابة،منخلالهذاالنوعمنالأدبالمكشوف،الأقربإلىالغرائزي،الذيصاراليومتجارةرائجةتحققربحاًمادياًللكاتبوشهرةسريعة،ولكنهاتبتعدفيالوقتنفسهعنالمستوىالفنيللأدب.

(1) أزمة الجنس في القصة العربية، د. غالي شكري، ص 317، 319.

المبحث الأول

الجنس في علاقته ببنية المجتمع

تتناول الكاتبة فيروز ياتها موضوع (الجنس) بوصفه موضوعاً مهماً وضرورياً في حياة البشر، ولعلّ الغالبية العظمى تتجنب التحدث عنه وكأنه من المحرمات الدينية، معأنّه يشغل الحيز الأكبر في حياتهم، ويشكل جوهر وجودهم. والكاتبة لا تتجنب الكتابة في الجنس، كما إنّها لا تغرق فيه حد الانغماس، على الرغم من أنها تتعمد ورود هس واء بوصفه حاجة وضرورة إنسانية ملحة، أم بوصفه رمزاً لما هو أبعد من مديات العلاقة بين المرأة والرجل، أي كأنيكون رمزاً سياسياً أو اجتماعياً، أم بوصفه أرضية، تبنى عليه بنياناً أصلة بالأيديولوجيا الاجتماعية، والتاريخية، والحضارية.

ويشغل الجنس حيزاً واسعاً من مساحة العالم الروائي للكاتبة، إذ لا تخلو رواية منه، إلاّ أننا نلحظ بشكل عام، أن كل رواية من رواياتالكاتبة، ينفرد فيها الجنس بخصوصية تميزه، قد لا نجدها في بقية الروايات الأخرى، لأنّه يرتبط بوشائج قوية مع مجريات العالم الروائي بأحداثها، وشخصياتها، وأفكارها.

إذ يأتي الجنس فيها في الغالب لتأكيد فكرة ما وترسيخها، أو موقف معين، أو حالة معينة تتفاعل مع الجانب النفسيو الاجتماعي وأحياناً الفكري للشخصية فيدا خل العالم الروائي.

يلاحظ في روايات الكاتبة تركيزها على مسألة القمع الكبتو الحرمان الجنسي، وعلى كبح حرية العلاقة الجنسية بشكل عام وخاصة بالنسبة للمرأة، لأنها تتحدث في رواياتها عن مجتمع تعربية-شرقية، تحكمها عدة موروثات (الدين، والعادات، والتقاليد)، والتي تمنع اتصال المرأة الجسدي بالرجل مندونر ابط شرعي. لذا فليس غريباً أن نجد علاقات جنسية فيدا خل العالم الروائي لا يكونطرفاها (امرأة/ رجل)، بل (امرأة/ امرأة). إذ تحفل ثلاثية الكاتبة (حبات النفتالين، الولع، الغلامة) بالحديث عن العلاقات المثلية الشاذة بين النساء، وتكون بمثابة موقف يتخذ نهكرد ّة فعل على أوضاع في المجتمع وما يفرضه من قيود، أو في الذات في بعض الأحيان، أي أنّ لهما يسوغه في حياة منيلجأ إليه هذا النوع من الجنس المثلي.

ففي رواية (حبات النفتالين) تسلط الكاتبة أضواء متخيلها على واقع بعض من النساء الشعبيات اللائي يعانين من انعدام وجود الرجال شرعي في حياتهن، فيلجأن إلى العلاقات المثلية لتعوض هن انعدام وجود الشريك، فنجد في الرواية المرأة ينالمتحابتين جسدياً، (بهيجة خان) و(نجية)، اللتين عرفتا بغرامات النساء، فيمشهد يُظهر وصالهما الجسدي[1]، ويفصح في الوقت نفسه عن

(1) ينظر: حبات النفتالين، ص 23.

مقدار ماتعيشهاتانالمرأتانمنحرمانجنسيلانعداموجودالرجلفيحياتهن،ولرفضالمجتمعالذييعشنفيهوالمحكومبالدين،والعرفعنالاتصال بالرجل. لذاتلجأكلمنهماإلىالأخربوصفهاشريكاًيعوضهاوجودالرجل،ويحميهامنالانزلاقإلى**"مناط قالحرام:الرجل"**[1].

والكاتبةفيهذهالروايةومنخلالهذهالعلاقة،تعكسواقعالمرأةفيظلتقاليدمجتمعهاوأنظمته،فشذوذهاتينالمرأتينهوشذوذعارض[2]،يتحددبالظروفالخارجيةـالاجتماعيةـالمحيطةبهما،التيتكمنأسبابهافيانعداموجودالرجلالشرعيفيحياتهن،وهونفسالسببالذييدعو (فريدة) إلىأنتبتدئسعارهالوحدهابعدخروج (بهيجةونجية) منالغرفة[3]. ويمكنالقولإن (الشذوذالجنسي) فيهذهالروايةجاءليعبرعنواقعاجتماعييتحكمبالرغباتالخاصةبالمرأةويقيدمنحريتها.

أمّافيروايتي (الولع) و(الغلامة) فنصادففيهماموضوعة (الشذوذالجنسي) بشكلمختلف،ولأسبابتختلفعمّاهوفيرواية (حباتالنفتالين)،إذنجد (صبيحة) التييمكنأننصنفشذوذهاحسبمنظورعلمالنفسبـ (الشذوذالمزدوج)[4]،لأنهاامرأةشبقية،لاتتسمبطابعالحصرية،و**"تملكوفرةمنالشهوةالجنسيةوطريقةفيعرضجمالهاوأعضائها،فتتركنفسهارخوة،مزهوة،تتطايرمنهاالرغبات.. . وتطاردالنساءوالرجال. متأججة،فوارة،لاتتقدملآخركلها. تمضغجسمهاأمامه،تتزينبطريقةفاحشة،وتبدودائماًعلىأهبةالاستعداد"**[5].

تشكل (صبيحة) فيالروايةظاهرةفيحدذاتها،فهيمؤمنةبجسدها،ومولعةومجنونةبه،يضربأذناهاصوته[6]،ولايقترنالجنسلديهابالحب،ذلكأنالجسدهوالحقيقةالوحيدةفيالوجودبرأيها،إذتقولله (هدى) **"لاتصدّقيالحب،ليسهناكإلاّهذاالجسم،انظريإليه،انظريإليّ،إنناالانربالحب،هوشيءغيرواضح. لاتبحثيعنهفيقلبمصعبولاتذكريذلكلهفييوما... الشيءالرّاسخوالحقيقيفقطهوهذا.**

---

(2) المصدر نفسه.
(3) ينظر: ثلاثة مباحث في نظرية الجنس، سيغموند فرويد، ص 13.
(4) ينظر: حبات النفتالين، ص 24 – 26.
(5) ينظر ثلاثة مباحث في نظرية الجنس، ص 13.

(1) الولع، ص 128.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 129.

انظر يا إليها إنّها صلتي الوحيدة في العالم وأنا لا أكتفي حتّى أتبعه، لن يكفي، جسمي سوف يهلك نيو هو لا يكفي ..»[1]

(3) المصدر نفسه، ص 129 – 130.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 31.
ينظر: الغلامة، ص 141، 150 – 152.
(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 60 – 61.
(6) ينظر: الولع، ص 128.
ينظر: الغلامة، ص 209 - 210.
(7) ينظر: المصدر نفسه، ص 188، 195.

وهو مايؤديإلىأنتتعددوتتنوععلاقاتهاالجنسية،فتارةتكونمعهدى[1]،وتارةمعبدر[2]،و أخرىمعمصعب[3]،ومسلمالتقي[4]،... وغيرهم. فهيشغوفةبالجميعكماهم **"كمايظهرون،وبلامنازع. رجالبسراويل،نساءبفساتينوأحذيةبكعوب، هلتدرين،ليسهناكفارقبينالفريقين. أجلبينالنساءوالرجالحتىذلكالفارقالطفيفالذيترددهالنساءبصوتخفيض، هوعلسبيلالمزاح،وليسمنبابالجدة... أناأراههكذا،الفارقمستحيل. ليسهناكفرقأبداً،أبداً"**[5].

ولعلالسببفيازدواجيةالميولالجنسيلدى (صبيحة) يكمنفيمسبباتتتمحورفينشأتها،ويبدوأنلهعلاقةبالصراعالذيكانقائماًبينوالدتهاووالدها،فوالدتهاتقاتلبهاالقبالصبيالذيكانيحلمبهزوجها،حينتتعمدأنتلبسهاكمياتكبيرةمنالذهبوفيأجزاءمختلفةمنجسدهاحينكانتطفلةصغيرة[6]،وتلبسها**"الفساتينالموشاةبالدانتيلالملونوالشرائطالمكشكشة"**[7].

أمّاوالدهافحينيراهاهكذايأخذهاليلبسهاملابسالغلمانلتصيرأمامهصباحوليسصبيحة[8]. فلعللهذاالنزاعبينالذكورةوالأنوثةوالإحساسبكلمنهما،أثرفيإحساسصبيحةأنهابلاهويةجنسية،فالأمرملتبسلديها،وهومايؤكدهعنوانالرواية (الغلامة).

وقديأتيالجنسمعبراًعنواقعاجتماعيوحضاري،كماهوفيرواية (الولع) التييكونلعنوانهاصلةبمافيهامنطغيانلعنصرالولعلىمجملأحداثالروايةوحياةشخصياتهاوأفكارها،إذنجدفيها (هدى) وهيتقارنتقبلهاللعلاقةمعزوجها (مصعب)،معتقبلالمرأةالشعبية،فهذهالمرأةكماتراها،متآلفةمعجسدها،صادقةمعنفسهافيتقبلهاتلكالعلاقة،وليستمبتدعة،كماهوالحالمع (هدى)،إذتقول**"يفعلناالجنسلأنهأصلالأشياء،الموجودات، هوأصلالخلق. رافعاترؤوسهنإلىالرجل،متساوياتفيالتلقائيةالتيتشبهعمليةالسقيوالبذاروبالتاليالحصاد. هنّأفضلمنّاجميعاً. نحنللاتييرتابفينالرجلإذاماابتدعنابعضالحيلكينصلإلىالأقصى،محاولاتسدالفجواتوالمعايب... تلكالشعبيةتذهبإلىالجنسبلاأقنعةولاحجاب،إنهالاتعرفإلاّحقيقةواحدةفيتلكالساعةوعليها أنتحياهابأكملها"**[9].

---

(1) الولع، ص 137.

(2) ينظر: الغلامة، ص 27.

(3) الغلامة، ص 27.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 56.

(1) الولع، ص 55.

وهناتجلىحضورالجنسبوصفهموضوعأيرتبطبالوضعالحياتيوالحضاريوالاجتماعيللإنسان.

ولاتقتصرالكاتبةفيرواياتهاعلىالتركيزفيموقفالمرأةالشرقيةفحسبمنالعلاقةالجنسية، بلتتجاوزهإلىالمرأةالغربيةوموقفهامنالعلاقة،وطرقالتعاملمعالآخر –الرجل- ففيرواية (المحبوبات) تصادفنا (ليدي) عشيقة (كن)،وهيتتحدثمع (سهيلة) باستغرابواستهجان،حولتعاملالإنسانالعربيمعموضوعة (الجنس) علىالمستويينالفرديوالاجتماعي،فتعدهإنساناًمتناقضاً،يعملأشياءفيالسروتفصحعنعكسها،إذتقول**"أنتمتعلمونأشياءكثيرةفيالسروتفصحونعنعكسهاجهاراً. الجنس،مهموضروريوعليناأننفكرفيه. نفعلهدائماً،نمتعأنفسناوشريكنا... أتصورإذامابقيتمحتوياتأجسامناداخلنافقدتتحولضدنا"**[1]. إذيختلفمفهوم (الجنس) لدىهذهالمرأةعنمفهومهلدى (سهيلة)،فالجنسلديهايوازيالحياة،وهوجزءمنالطبيعةالبشرية،أمّا (سهيلة) المرأة (العربية – الشرقية) فإنّمفهوم (الجنس) لديهايخضعلقيودعديدةأقوىمنهاومنفكرها،وهيالتيتتحكمبمفهومهلديها،فمفهومالجنسلديهما عبرعنواقعحضاريواجتماعيوفكريمتضاد،لهعلاقةبالعاداتوالتقاليدالتييخضعلهاالإنسانبشكلعام.

ويبدوأنّالجنسفيرواياتالكاتبةيعبرعندلالاتأوسعمنمجردالعلاقةبينالمرأةوالرجل،إذيرتبطبدلالاتكثيرةترتبطبالمجتمعوالحضارةكمالاحظنا. إلاّأنّهقدياتيليعبرأيضاًعنهيمنةالسلطةالذكوريةفيالمجتمعاتالشرقيةالتيتسمحللذكربنوعمنالحريةفيالحياةالجنسية،كمانجدهفيرواية (ليلوالذئب)،منخلالموقفوالدةرياضمنعلاقةابنهابالأرملة (فريدةالمفلح)،فنجدأنّأمههيمنتؤمنلهذهالأرملةبعضتلكاللقاءاتمعه**"قائلةلهابمودةماكرة. - لاتسمني،فرياضلايحباالسميناتمثلي. كانتالأمتتخيلماكانيحدثبينهما،إلاّإنهاظلتتبتلعكلشيءمنأجلهنائه"**[2].

فالكاتبةفيهذهالروايةومنخلالهذهالعلاقةوموقفالأممنها،عبرتعنواقعاجتماعيتتمركزقيمهحولهيمنةالسلطةالذكورية،التيتتحكمبالمجتمعاتلاسيّماالقرويةمنها.

لقدمنحتالكاتبةموضوعةالجنسفيرواياتهاآفاقاًأبعدمنمجردكونهاعلاقةبينالمرأةوالرجل،بلمنحتهاأبعاداًفكريةتناغمتمعأفكارالرواياتوعوالمها،فجاءتتعبيراًعنحقيقةاجتماعيةوحضارية،فالجنسموضوعمهمويرتبطبرابطوثيقمعبنيةالمجتمعات،ولهعلاقةبموضوعاتعديدةأهمهامسألةالصراعالحضاريوالثقافي،والعاداتالاجتماعية،والتقاليدالدينية.

---

(2) المحبوبات، ص 251.

(1) ليلى والذئب، ص 23.

المبحث الثاني

الجنس بوصفه رمزاً

يتشكلالجنسفيرواياتالكاتبةبصيغعديدة،تفصحعنكونهإشكاليةكبيرة،تثيرتأزماتلاحصرلها،ذاتصلةبسلوكالمجتمعاتوالأفرادوقيمها.
وقدعبرتالرواياتعنكثيرمنالدلالاتوأشارتإلىالعديدمنالرموزمنخلالالعلاقةالجنسية،التيلمتأتِفيالغالببشكلعلاقاتسليمةطرفاهاامرأة/رجل،بلامتلأتبالشذوذوالانحرافاتالسلوكيةالمختلفة،واقترنتبالآلاموالعذاباتالجسديةوالنفسية،لأنّالكاتبةحينتعمدتوروده،لمتكنترميإلىمقاصدجماليةوفنيةيكونالغرضمنهاالإثارةالغرائزيةالتيتوفرهابعضالرواياتللقارئ،فيمحاولةمنهالجذباهتمامه،بلوجدناأنّهذهالمشاهدجاءتتعبيراًعنمدلولاتأوسعتجاوزتهإلىالتعبيرعنالواقعالحضاريوالفكريوالاجتماعيللإنسان،فضلاًعنكونهاتعبيراًعنرموزهيأكبرمنحجمالغريزةالجسديةلتقترنبدلالاتسياسيةوحضاريةوفكرية،لذايمكنالقولإنناالايمكنأننضعماتكتبهالكاتبةعنالجنسفيخانةالإثارة.

يمتلئعالمالكاتبةالروائيبموضوعةالعنف،وتعدمنأبرزمايلاحظفيه،فعالمهامشحونبالصراعاتوالتنازعاتالمتزاوجةمعالعنف،لذافليسغريباًأنتأتيموضوعةالجنسفيرواياتالكاتبةمقترنةفيبعضالمواقفبالعنف،والرغبةفيمحاولةتحطيمالآخر،وإذلالهوإهانتهعبرالاغتصاب،الذييعدمنأقسوأشدحالاتالعنفالإنساني.

ففيروايةالغلامة) يغتصبرجالمنالحرسالقومي (صبيحة) بعدأنيقتادوهامعتقلةإلىالناديالأولمبيالرياضي،فتعللأسبابا غتصابهملهابأنهم**"فكروابطحنيوهرسيللتغلبعلىتكبري"**[1].

فيقترنالجنسهنابالعنفوبالإهانةوالإذلال،لذانجدهاحينتقومالطبيبةفيداخلالناديبفحصها – لاشتدادحالةالنزفلديها– فإنّصراخهابسببآلامها،يذكرهابمشهداغتصاب (أمونيالجربان) لكلبة[2]،الذيرأتهحينكانتلاتزالطفلةفيقريتهافيالسماوة،فصراخهااستدعىذلكالمشهدالممتهن،المتمثلبصراختلكالكلبةالتيكانتتعوي،ويأتياستذكارهالتلكالحادثةلتجعلمنهذهالكلبةمعادلاًموضوعياًورمزياًلها،ولتوحيبأنّهاكحالها،كلاهمابلاقيمة،وكلاهمامغلوبعلىأمرهوممتهن.

ويلاحظأنّالكاتبةلمتغفلعالمالرجلأوتتجاهله،بلعلىالعكس،إذنجدهافيصميمهذاالعالم، وهذابرأينايسغريباًعليها،لأنهاعنيتفيعالمهاالروائيبتسليطأضوائهاعلىهمومالإنسانبشكلعام بغضالنظرعنجنسه،وإبرازهاعلىسطحمتخيلهاالروائي.

---

(1) الغلامة، ص28.
(1) ينظر: المصدر نفسه، ص75.

وفيمايتعلقبتداخلموضوعتيالجنس،والعنف،نجدأنالشذوذالجنسيفيعالمالكاتبةينحومنحىً آخر،إذيأتيأحياناًمقترناًبالعنفوالحقدوالكراهية،وهومايبرزفيروايـــة (التشـــهي) ويتمركزتحديداًفيشـــخص (مهنـــد) –رجلالاســـتخبارات- الممتلئبالسادية،حينيتعمدالتنكيلبأصـــدقاءأخيه (ســـرمد) تحديـــداً (يوســـف،ووهاب،وخلف)[1]،لأنهشخصشـــاذومؤذٍلكلمنلهعلاقةبأخيه (ســـرمد)،وقدأوردنامافعلـــه (مهنـــد) بـــ (ألـــف)،فيالفصلالخاصبالمضمونالسياسي،لكونهاحبيبةسرمد،إذيصـــرّح (مهنـــد) لـــ (سرمد) أنّعلاقتهالجنسيةبـ (ألف) ليستمبنيةعلىالرغبةواللذة،بلعلىالعداوةوالبغض.

فـــ (الجـــنس) هنايقترنبالعنفوالاغتصابالذييمارسهرجلالسلطةضدالفردالمغتصَب،رغبةفيتحطيمكيانه. والكاتبةجعلتمنموضـــوعة (الجـــنس) فيروايتهاهذه،معادلاًرمزياًللسلطةالسياسية،فالجنسهناهورمزيعبرعنالسلطةوسلوكياتأفرادها،واستغلالهمنفوذهمفيالنيلوالتنكيلممنيرونهمخصوماًلهم.

ومـــن خلال (ســـرمد) ومشكلتهيبرزلدينالعجزعنالفعلالسياسيالذيمنيبهاليسارعموماًومنهمالشـــيوعيون. فالأزمةالتييعانيمنهاســـرمد –ضمورذكرهبسببســـمنتهالزائدة- والتيتعدالموضوعةالرئيسةالتيتبنىعلىأساسهاالروايةوتبتدئبها،تكونبسببمايتعرضلهمنقمعو ظلمواضطهادومطاردات،فضلاًعنالخيباتوالإخفاقاتالسياسية،وفقدانهلحبيبتهألف،إذيؤديكلهذاإلىرفضهلواقعهومحاولتهالهربمنه،واللجوءإلىالجنسوالطعامبوصفهماتعويضاًعنخسائره،فيكونلشرههوإفراطهفيالأكلاسببفيمايحدثله.

وهذاكلهلايخلومنإشاراتواضحةإلىمدلولاتسياسيةترتبطبالعجزالسياســـي - لشـــعبأوجيلأومرحلة- المقابلللعجزالجنسيالذييُمنىبهسرمد،أولعلّهإشارةواضحةأورمزيدللانعلىغياب،وضمور،و موتالشيوعيةأوالأيديولوجياتبشكلعام،لكونهاأثبتتفشلهاالذريعوعجزهاأمامالفردوالجماعة، ولعلهمهومأرادتالروايةأنتقفأمامهوتعبرعنه،ويتضحفيقولسرمدعنالشيوعية،بعدأنيكتشفمتأخراً،زيفالأيديولوجياتجميعاً،وتحديداًالشـــيوعية **"كانتتصلحكإيديولوجياثورية،وتقنيةفيالســـلطة،وكنظريةللحزبالوحيد.كماأنهـــا... صارتكتبريرديموقراطيللأنظمةالاستبداديةبعدالاستعمار"**[2]،وقولكيتاعنها**"إنّالشيوعيةماتتوعلىنحولاعودةفيهونتيجـــةانفجارداخلي. إنهادمرتنفسهابقدرماوأكثرممانظنّوبدونأنتطلقطلقةواحدة"**[3].

---

(2) ينظر: التشهي، ص 26 – 28.
(1) التشهي، ص 50.
(2) المصدر نفسه.

ويمكن القول، إنّ (المضمون الجنسي) يشكل الطابع العام لرواية (التشهي)، إذ تمتلئ الرواية به، ولأنّ الكاتبة تجعل منه موضوعاً معادلاً للسلطة السياسية، لذا نجد هاتحدثعن (العجز الجنسي) لدى جميع الشيوعيين، فجميعهم في رواياتها ومنهم (أبو مكسيم) يعانون من العجز الجنسي، ويضعون (البازبان) **"قطعة منقماش بألوان زاهية سميكة وبها درز اتبخيوط كبيرة تخينة منجميع الجوانيو لا أحد يعرف ماذا تحتو يمنكتابات، وصفات أوبيانات"**[1]، لتمنحهما المقدرة على الفعل الجنسي، إلاّ أنهما مسرعان ما يصطدمون بعجز هم وفشلهم في ذلك[2]، الذي يوجد في الرواية ليدلّ على العجز والفشل السياسي للشيوعية بشكل خاص، واليسار بشكل عام على الرغم من كثرة بياناتهم وتصريحاتهم التي لم تجدِ. فالعجز والفشل الجنسي يعد هنا معادلاً رمزياً للعجز والفشل السياسي، وهو ما بنية الرواية على أساسه.

وتمتلئ رواية (التشهي) بالمشاهد والمغامرات الجنسية لـ (سرمد) ومنها علاقته بـ (فيونا النتون) الأربعينية الاسكتلندية، الأستاذة في المعهد البريطاني الكائن في الوزيرية، ومن خلال هذه العلاقة نصادف موقف المرأة الغربية من الجسد، فيبدو من خلالها التسلط الذي تفرضه في العلاقة مع الآخر، فهي منيقوم باختراق (سرمد) وتدريبه على أمور الجسد والرغبة[3]، وهي في علاقتها معه تبحث من خلاله عن رغباتها، فتبدو المتسيدة والمتسلطة في تلك العلاقة، وما هو بالنسبة لها إلا منفذ لأوامرها ورغباتها، كما في قولها له **"جميع الأماكن عندكو عندي هي ملك لي بالدرجة الأولى، أنا التي... وما عليك إلاّ القبول"**[4]. وكما يبدو في قولها لصديقه (يوسف) **"منقال لناوكذبعلينا بأننا كذاوكيت.. كله كذاوذاكهراء. أنا كنت في الحدود السفلى فيونا بلا حدود، تلك الاستكتلندية... كانت تضاجعلكي تستمر في العالم، وأناوكأنني أغادر الدنيا"**[5].

تعبر هذه العلاقة عن مدلولاتٍ سياسية، تدلّ على سيطرة الآخر الغربي بوتحكمه في علاقاتهم معاً، إذ سانا العربي، إذ يمكن أن نعد (فيونا) رمزاً للآخر الغربي أو الحضارة الغربية، التي فرضت سلطتها وقوتها وتسيدها على الإنسان العربي بوحضارته، فأخضعته لها، واخترقته وتسيد عليه، وجعلته تابعاً لها.

---

(3) المصدر نفسه، ص 70.
(1) ينظر: المصدر نفسه.
(2) التشهي، ص 44.
(3) المصدر نفسه، ص 109.
(4) المصدر نفسه.
(5) ينظر: ليلى والذئب، ص 135 – 141، 152 – 155، 173 – 177.

ولمّاكانلموضوعةالجنسفيرواياتالكاتبةأنتقترنبالعنفبوصفهموضوعةمهيمنةعلىالعالمالروائيبشكلعام،فإنموضوعةالجنسقدتقترنبمضامينأخرىلهاموقعهاالبارزفيداخلالعالم. ففيالفصلالخاصبالمضمونالسياسي،قلناإنّرواية (ليلوالذئب) تعدمنالرواياتالسياسية،لكونالمضمونالسياسيوالعنصرالنضاليفيهاطاغياًعلىالطابعالعاملها ،بيدأنهيمكنالقولإنّالعلاقةالجنسيةالتيطرفاها (نوال/ رياض) لاتكادتنفصلعنمضمونيالسياسةوالنضال،فالمشاهدالتيتصورهذهالعلاقة،تمتلئبالحديثعنالنضال،فيبدوالفعلالجنسيفيهامرتبطاًبالفعلالنضالي[1]،ففيأحدهذهالمشاهدتقولنوالللرياض"**ا ستنفدبيسنواتالعربيالمعلبة،والمسورةبالمصادرة،والمقاطعة،والبهتانولاتتعجلأيشيء، اصرخمنأمراضالكبتوسحاياالفؤاد،والتهابالقلوبالجاحدة... اهجمياريا ضولقحتويجاتأرضيبصوتالزلزلة،وحدقفيوجهيانهوجهلايخشالموت،ولايخا فمنأباطرةالقمعوالجلادين،هيا،ياريا ض،تطهروطهرني... هاأنتياريا ضتفجرأوللغمعربيفيجسدي،ولاتعانيمنالصدعأوالتلعثم،أوالعجز**"[2].

إنّهذهالعلاقةبهذاالتشكل،تعدبمثابةالمعادلالرمزيلثورةالعربيفيأرضه،فنوالفيهذهالرواية يمكنأننعدّهارمزاًللأرضالعربيةالتيتطلبمنالمناضل (رياض) أنيثورعليهاويفجرفيهاالألغام،مؤكدةلهعدمتصدعهأوعجزهعنذلك. فالجنسفيهذهالروايةتناغممعمضمونهاوفكرتها،التيتدورحولالفعلالسياسيوالنضاليوتؤكده ،فعبرعمّاهوأبعدمنالعلاقةبين (المرأةوالرجل)،إلىالعلاقةالإنسانالمناضلبأرضه.

تشكلالجنسفيرواياتالكاتبةبأشكالمتنوعة،وانطلقمنإطارالعلاقةبينالمرأةوالرجل،فضلاً عنتشكلعلاقاتاتسمتبالشذوذ،بيدأنهذهالعلاقاتفيمعظمهاالمتكنترميإلىغاياتبيولوجيةترتبطبالشخصياتفحسب،بلتعدتفيتجسيدهاإلىالتعبيرعنرموزومدلولاتأبعدمدوأكثرعمقاًمنالعلاقةالجنسية،إلىأبعادذاتصلةبالمضمونالسياسي.

---

(1) ليلى والذئب، ص 173 – 174.

الفصل الخامس

البناء الفني

الفصل الخامس

البناء الفني

مدخل

لايمكنتحليلأينصروائيمندونتقديمتصورنظريلبنائه،وللطرقوالوسائلالتييتوسلبهاالكاتبمنأجلأنيقدممعالمهذاالنص.
وفيظلهذهالمسلمةالمنهجيةسنحاولفيهذاالفصلالإجابةعنسؤال (كيفقدمتالكاتبةرواياتها؟وماالطريقةالتياعتمدتهافيبناءنصهاالروائي؟) مستفيدينبذلكمماأنجزهنقادالغربومنتبعهممنالعربمننظرياتوطرائقفيمجالالتحليلالبنياتوالوسائلالسردية.
ولكنقبلالخوضفيمجاليالتنظيرلعناصرالبناءالروائي،وتحليلرواياتالكاتبةفيضوئها،سنتطرقفيهذاالمدخلبنبذةسريعةلجذورالنظرياتالبنائيةفيالغرب،وتطورها،وأثرهاالغنيفيالنقدالعربيالذياحتضنها.
ولانجدضرورةفيالتوسع،لأنّغايتنافيهذاالفصلهوإبرازخصوصيةالبناءالفنيلرواياتعالميةممدوح،لاسيّماأننانستوقفعندكلعنصربنائييالتنظيرله،لذاسنعمدهنالىالاختصاروالإحالةإلىبعضالمصادر.
لقدبدأتالمحاولاتالجادةلدراسةالشكلفيالروايةفيمطلعالقرنالماضي،انطلاقاًمنبروزمدارسعدةعنيتببناءالنصوتركيبتهالداخلية،مثلالنقادالجددفيأمريكا،والشكلانييناالروس،والنقادالبنيويفيفرنسا[1].
وقدأفادالبنيويونالمعاصرونكثيراًمنأبحاثالشكلانييناالتيكانتأقربإلىالتنظيروالتجريد،فعدتنتائجهامرتكزاًأساسياًلبحثهمسواءفيبنيةالسردأمفيعلمدلالةالسرد[2]،إذإنّ "التحليلالداخليالمحايثللأعمالالحكائيةابتدأبصورةجديةمعالشكلانيين،غيرأنهتوسعمعالجهودالتيقامبهاالبنائيونالمهتمونبعلمالدلالةفيالوقتالحاضر"[3].
أماالنقدالروائيالعربي،فقدأفادبشكلرئيسمنالنظرياتالغربيةالبنيويةالوافدةإليه،واعتمدعليها،فبرزالعديدمنالنقادالعربممنتبنواهذهالنظرياتفيمجالالنقدالروائي،منهمعلىسبيلالمثال

---

(1) للاستزادة، ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا أحمد قاسم، ص12.
وينظر أيضاً: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، د. حميد لحمداني، ص 11 – 19.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 12، 18.
(1) بنية النص السردي، ص 20.

لاالحصـــــــر،د. سيزاقاســـــــم،ود. يمنىالعيـــــــد،ود. شـــــــجاعالعاني،ود. حميدلحمداني،وسعيديقطين،وسعيدبنكراد،وغيرهم.

وسنوضحفيالمباحثالثلاثةالقادمةكيفبنتعاليةممدوحعوالمنصوصهاالروائية،منخلالتحليلناالعددمنالشواهدالتيتجسدطبيعةمعالجةالكاتبةلنصهاالروائي،متوقفينعندكلعنصربنائيفنيمعتمدينفيذلكعلىبعضالمراجعالغربيةالمترجمةللعربية،فضلاًعنبعضالمراجعالعربيةالتيتصبفيهذاالمجال.

المبحث الأول

أبنية الحدث، والسرد والرؤى

أولا : الحدث

معروفأنّالحدثمنأهموأبرزالعناصرفيالفنالروائي،وهويرتبطبشكلعضويبعناصرهذا الفنالأخرى[1]،ولاسيّمامععنصريالزمانوالمكان[2]،فكلحدثلابدأنيقعفيزمانومكانمعينين. والحدثهو "مجموعةوقائعمنتظمةأومتناثرةفيالزمان،وتكتسبتلكالوقائعخصوصيتهاوتميزهامنخلالتواليهافيالزمانعلىنحومعين"[3]،وهوأيضاً "سلسلةمنالوقائعالمتصلةتتسمبالوحدةوالدلالةوتتلاحقمنخلالبدايةووسطونهاية،نظامنسقيمنالأفعال"[4].

ويبنىالحدثفيالروايةمنمجموعةمنالأفعالوالوقائعالسرديةالمرتبطبعضهاببعض،والمنظمةعلىنحومعينوخاص[5]. أمّاترتيبالأحداثفيالروايةوأولويةذكرها - الذييعدّجزءاًأساساًمنتشكيلالروايةوبنائها- فإنّتنظيمالبنىالسرديةلهفيأينصروائيإنمايعتمدعلىمهارةالكاتبوقدرتهعلىربطالملفوظاتالسرديةعبرعلاقاتدلاليةوإيحائيةومعنويةداخلالتسلسلالسياقيللنص[6]. أمّابناءالحدثفيالروايةفإنّهيعني

(1) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، ص 27.
(2) ينظر: البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق (1980 – 1985)، عبد الله إبراهيم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1987، ص 24.
(3) المصدر نفسه، ص 24.
(4) المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، ص 19.
(5) ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ص 159.
(6) ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم، ص 39.
دليل الدراسات الأسلوبية، د. جوزيف ميشال شريم، ص 11.
غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، ص 61.

"الترتيبالذييكونعليهالحدث،أيصورةتواليهفيالزمان"[1]،فالحدثبعبارةأوضح،هواقترانفعلبزمنمعين،وتداخلهمعه.

ويبنىالحدثعلىأنساقمختلفة،بحيثيشكلكلنسقأسلوباًخاصاًفيبناءالسرد،ويحملكلنسقسرديدلالةخاصةبه،ولعلأهمهذهالأنساقهي[2](التتابع،التداخل،التكرار،التوازي،التضمين،الدائري،الحلقي).

ويكشفالاستقراءالشاملللرواياتعالميةممدوح،عناعتمادهاعلىالأنساق(المتداخل،والتضمين،والحلقي)فيبناءأحداثرواياتها،ويعرّفالنسقالمتداخلبأنّهالنسقالذيتسردفيه"الأحداثبشكلمتداخلزمنياًودلالياًبحيثيتداخلبعضهامعالبعضالآخر"[3]،وهويعدإحدىبوادرالمغادرةالواعيةلدىالكتابلأسلوبالبناءالتقليدي–التتابعي-للأحداثفيالروايات،منخلالتقديمالأحداثوسردهامندونوجودتتابعزمني،إذوفقاًلهذاتتقاطعالأحداثوتتداخلفيعالمرواياتالكاتبةدونماضوابطمنطقية،وتقدممندونمراعاةتواليهافيالزمان،إذماعبرالكيفيةالتيوقعتفيها،ويعرفهذاالنوعبـ(روايةتيارالوعي Stream of consciousness) وهينوعمنالرواياتيكونالاهتمامفيهامنصباًعلى"ارتيادمستوياتماقبلاللكلاممنالوعيبهدفالكشفعنالكيانالنفسيللشخصيات"[4]،وتوليهذهالتقنيةأهميةكبيرةلدواخلالشخصياتمايؤديإلىحدوثتغيرفيبنيةالحدثوتسلسلهفيالزمان.واللعببالأزمنةفيداخلالروايةهو"عملجماليبحتلايؤثرعلىالأحداثمنحيثالماهيةوالوجودوإنمامنحيثالصياغةوالترتيب"[5]،ويبقىعلىالمتلقيحينئذأنيعيدترتيبالأحداثفيذهنه،بالاستنادإلىالقرائنالزمنيةفيداخلعالمالرواية،إذيفرضالكاتبالذييلجأإلىهذاالنوعمنالبناء-المتداخل–علىالقارئإعادةترتيبالأحداثفيالروايةوصياغتهاوفققراءتهلهاوالتيتتطلبمنالمتلقيوعياًمتطوراًلكييتمكنمنالربط.

---

(1) البناء الفني في رواية الحرب في العراق، ص 24.
(2) ينظر: المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، ص 107 – 114.
نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، مشترك جمع تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص 124 – 125.
(3) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، د. سعد عبد الحسين العتابي، ص 177.

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، ص 20.
(2) الألسنية والنقد الأدبي بين النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، ص 85.

أمـا (نسقالتضـمين) فهـوأن "يضمنالراويقصةغريبةعلىالمتنالأصليبحيثيوقفهحتىتنتهيالقصةومنثمإكمالالمتنالأصلي"[1].

أمّـا (النسـقالحلقي) فيعرّفبأنّـه "عبارةعنحلقاتمتداخلةمعبعضهايربطهاجسرمنأحداثهاأوشخصياتهابحيثيكونهذاالجسرالرابطالفنيوالدلاليلأحداثها"[2].

ومايلاحظفيرواياتعاليةممدوحجميعهاأننسقبناءأحداثهاهوالنسقالمتداخل،وأنّجميعرواياتهاتعتمدتقنيـة (تيـارالوعي). فروايـة (ليلىوالـذئب) مثلاًتقسمعلىستةفصولغيرمعنونةولامرقمة،وملحقمعنونبـ(هوامش)،ويضمكلفصلفقراتعدةيتمفيهاسردالأحداث،ويلاحظتداخلسردالأحداثفيكلفصلمنالفصـول،لأنكلفقرةقدترتبطأحداثهابالفقرةالتيتليهاوقدلاترتبط،أيقدتكونمكملةلهاأومكملةلغيرهامنالفقراتالسابقة،كماأنالأحداثفيالفقرةالواحدةتكونفيمعظمالأحيانمتداخلةأيضـاً. وبسببعدمتقيدالكاتبةبالنظامالزمنيفإنّالأحداثلاتكتملفيتسلسلهاالزمنيسوىفينهايةقراءةالرواية،ويعادترتيبهافيمخيلةالقارئ،وهذامانتمازبهتقنيـةتيارالوعيالتيتمتلئبهارواياتهاجميعاً. وتمتلئالروايـةبالحوارات (الـديالوج) و(المونولوج)،وتركزالكاتبةفيروايتهاعلىوعيالشخصية،وتحاولسبرأغوارهاالنفسية،ولكنيظهرذلكبشـكلأكبرفيملحق (هـوامش) الذيتنفردفيـه (نـوال) بتدوينيومياتهاوتصويرمايحدثلهاومايحلبأفرادالمنظمةمناعتقال،فيكونسردالأحداثفيهامتداخلاًأيضاًويعتمدعلىفيضتيارالشعور.

وكـذلكالحالفي (حباتالنفتـالين) التيتدورأحداثهافيأربعيناتالقرنالماضـي. إذتقسمهاالكاتبةعلىستةعشرفصلاًيكملبعضهابعضاً،إلاّأنالأحداثتتداخلفيالفصلالواحد،ويلاحظهيمنةنسقالسردالمتداخل،علىالرغممنأنأحداثهاتبدومتتابعةإلاّأنهاباستنادهاإلىوعيالشخصيةوشعورهافيسـردالأحداث -إذنجدأنفسـناداخلذهن (هـدى) التيتتولىبنفسهاسـردالأحداث- لذاتتداخلالأحداثوتسيربحسـبرؤية (هـدى) التيتتداعىلديهاالأفكاروالخواطروالذكرياتمندونالتقيّدبالنظامالمنطقيللأحـداث. وتعتمدالروايةأيضاًفيسردالأحداثوبنائهاعلىالحواربينالشخصياتوالذييكوننمزوجابينالعاميوالفصيحالدارجين[3].

أمّاروايـة (الولـع) فإنّهاتمثلمرحلةمابعدالشبابلـ (هدى) التيتكونطفلةثممراهقةفي (حباتالنفتـالين) وصـعودجيلابنها (مـازن)،وتقسمهاالكاتبةعلىأحدعشرفصلاً،يحملكلفصلعنواناًيحملدلالةترتبطبمضمونالف

---

(3) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص 177.

(4) المصدر نفسه.

(1) ينظر: حبات النفتالين، ص 36 – 38، 53 – 54، 95، 96، 147.

صل. تدور أحداثها في تسعينيات القرن الماضي، وفي (إنكلترا) تحديداً حيث يعيش (مازن) فتأتي إليها (هدى) من باريس في زيارة له، لتستقبل معه زوجها (مصعب)، والد (مازن)، القادم من العراق برفقة زوجها الرابعة (وداد) ليقضوا معاً إجازة عائلية. وتتداخل الأحداث في الرواية لأنّ الكاتبة تستخدم تقنية تعدد الأصوات في سرد الأحداث، إذ تشارك جميع شخصيات الرواية (هدى، مصعب، وداد، مازن) في السرد الذي يعتمد تقنية تيار الوعي بشكل كبير وواضح، فيبرز النسق المتداخل واضحاً في بناء أحداث رواية التيه دور – فضلاً عما أسلفنا – حول الولع الذي بين (هدى ومصعب)، على الرغم من انفصالهما لمدة طويلة.

وتبنر وايـــة (الغلامـــة) أيضاً على النسق المتداخل، وتستند في سرد أحداثها إلى تقنية تيار الوعي. ويلاحظ أنها تفتتح بدعاء غريب لكنه يتناسب مع محتوى الرواية وما تتضمنه من تصوير مرحلة تعد الأقسى في تاريخ الحتوى العراق، هي مرحلة الستينيات، وتحديداً ما حدث عام 1963، ونلاحظ أن سرد الأحداث فيها يكون بطريقة فوضوية وغامضة، فالأحداث متداخلة وتسرد من خلال وعي السارد وذاكرته (صبيحة)، وربما لجأت الكاتبة إلى هذه الفوضوية، وهذا الغموض في سرد الأحداث وتصويرها للتدليل على الفوضى والغموض اللذين سادا تلك المرحلة من تاريخ العراق، فتتناسب شكلاً الرواية مع مضمونها، ثم إنّ لغة السرد تمتلئ بالسخرية والقسوة التي نجد أنّها تنسجم مع مضمون الرواية. وتقسم الكاتبة روايتها على أربعة عشر فصلاً معنوناً بعناوين ترتبط بمضمون الفصل الذي تتداخل أحداثه ولا ترتبط بسياق منطقي كما أنّ الفصول لا ترتبط في بعضها البعض أحداثها بالآخر إلّا بدورانها حول الحدث الرئيس للرواية، فضلاً عن هذا فقد قدمت الكاتبة روايتها بلعبة فنية حين يكتشف القارئ في الفصل الرابع عشر المعنون بـ (الرواية) أنّ الفصول الثلاثة عشر هي نص مخطوطة الرواية التي كتبتها (صبيحة) لتشارك بها في مسابقة صحيفة (الغد) التي تسلمها الناقد (عبد الجبار علي) الذي نجد حديثه في الفصل الرابع عشر عن كيفية وصول الرواية إليه، وردة فعله وموقفه منها، ليخبرنا أنّه موجود في واحة صبيحة طافية فيدجلة وعليها آثار تعذيب، لتنتهي أحداث الرواية في عام 1977. إلّا أنّه يمكن القول إنّ الرواية لا تحمل نسق التضمين، فليس هنا لكقصة غريبة تُضمّن على النص الأصلي فتوقف حتى تنتهي ثم يتم إكمال النص الأصلي.

أمّا روايتا (المحبوبات) و(التشهي) فما يلاحظ فيهما أنّ الحدث واقع قبل بدء الرواية، وأنّه قد تم وحصل. وتضم رواية (المحبوبات) عشرين فصلاً، وملحق ين يوميات (سهيلة) أحدهما معنون بـ (يوميات) تدون فيه يومياتها في فرنسا، والآخر (يومياتكِ دا) يمثل يومياتها في كندا. وتدور أحداث الفصول حول الحدث الرئيس في الرواية وهو سقوط سهيلة مغمى عليها في شارع (كونفنسيون) في باريس، ونقلها إلى المستشفى بكامل حاجياتها، وفقدانها التام للوعي، فيحضر ابنها (نادر) منكندا لرؤيتها، ويلتقي بمحبوباتها في المستشفى.

وتركز الرواية بشكل عام منخلال تقنية تيار الوعي على تصوير الذات الإنسانية لـ (نادر) و(سهيلة) التي تشتمل على أنواع التجارب العقلية، منالأحاسيس، والذكريات، والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس، وتتداخل الأحداث فيها لأنها تعتمد في سردها على وعي الشخصيات الساردة. وهو أيضاً ما نجده في رواية (التشهي) التي تتضمن ثلاثين فصلاً تشترك معظم شخصيات الرواية في سرد أحداثها، فالحدث الرئيس في الرواية هو ضمور العضو التناسلي (سرمد) بسبب إفراطه في الأكل والسمنة، واستذكار هلمغامراته الجنسية الماضية، فيقرر الذهاب إلى المركز طبي للعلاج ولكن بلا فائدة.

وتتداخل الأحداث في الرواية لأنها تسرد من خلال وعي الشخصيات وذاكرتها وإدراكها واستيعابها، لذا تعدم رواية تيار الوعي.

أما نسق التضمين في رواية (المحبوبات)، من خلال رسالة (رباب) لـ (سهيلة)، التي تتحدث فيها عن جزء من حياتها، وهي تجربة دراستها في روما، وعملها هناك في دور المسنات الثري واتو العناية بهن، وعن العلاقات العابرة التي مرت بها[1].

أمّا النسق الحلقي فيبرز لدينا في ثلاثية الكاتبة (حبات النفتالين، والولع، والغلامة) فكل رواية فيها تشكل مرحلة معينة من حياة مجتمع الرواية وشخصياتها، التي وجدنا أنكلاً منها تعتمد النسق المتداخل في بناء أحداثها، أمّا الثلاثية بأجزائها غير المترابطة زمنياً فإنّ التحليل الفني يشير إلى أنّ النسق الأحداث هو النسق الحلقي، فالأجزاء الثلاثة تعد حلقات متداخلة والربط بينها هي (هدوء عائلتها) غير أنّها تعد مراحل مستقلة على الرغم من ترابطها وتداخلها.

نستنتج من هذا أنّ الكاتبة ركزت على النسق المتداخل في بناء أحداث رواياتها، ونقلتلنا من خلال تعاملها مع دواخل الشخصيات ما يحدث في أذهانها وأفكارها، لذا نصنف رواياتها ضمن ما يسمى بروايات تيار الوعي، لأنّ الكاتبة تركز تروا ها في تسليط الضوء على الشخصية في داخل الحدث الروائي والتحولات الإنسانية الكبرى، فبرزت الشخصيات التي تورد تالأحداث من خلالها. وبهذا حققت الكاتبة تقدماً ملحوظاً في نطاق تطوير التقنية الروائية في تجربتها بخروجها على نظام البناء التقليدي.

ثانياً: السرد والرؤى

يعدّ (السرد) الأداة الرئيسة التي يستعملها الكاتب في تقديم عالمه الروائي، إذ تقوم الأعمال الحكائية على أساس ثنائية (حكاية/ حاكي) ويكون (السرد) العلاقة التي تربط بين طرفي هذه الثنائية. وعرف السرد بأنه "طريقة القص الروائي"[2]، و"الكيفية التي تُروى بها القصة"[3].

---

(1) ينظر: المحبوبات، ص 266 – 271.
(1) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ص 9.
(2) بنية النص السردي، ص 45.

فالسرد هو العمود الفقري للرواية، إذ تعد عملية السرد في العمل الروائي، المجال الذي تتمثل فيه منخلا لهعملية الإبداع الأدبي.
ولا يعني هذا التقليل من أهمية العناصر الروائية الأخرى، بل إننا نجدها محكومة في أغلب الأحيان منحيثا لقيمة بعملية سردها والكيفية التي تتم بها عملية السرد، فالسرد هو "التواصل المستمر الذي يبدو الحكي (Narration) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه... ومنخلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعةً والسرد باعتباره، عملية إنتاجية"[1].
وسنكتفي هنا بتناول نمطي السرد المعروفين. إذ حدد الناقد الشكلاني توماتشفسكي نمطين للسرد هما (الموضوعي Objective، والذاتي Subjective). "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أمّا في نظام السرد الذاتي، فإنّنا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، أو طرف مستمع متوفرين على تفسير معين لكل خبر: متى وكيف عرفها الراوي أو المستمع نفسه. ويمكن للنظامين أن يختلطا" [2]. ويعني هذا "أنّ الراوي إمّا أن يكون "كلي العلم" ويرتبط هذا بالسرد الموضوعي، أو راوياً معلناً، سواء كان بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، ويرتبط هذا النوع من الرواة بالسرد الذاتي"[3].
يستحوذ الراوي كلي العلم على السرد في حالة السرد الموضوعي بتقديمها لأحداث والشخصيات، متخفياً وراء ضمير الغائب (هو، هي)[4]، ويلجأ إلى الوصف والتقرير والتعليق، وهو أسلوب تقليدي لا يمنح الراوي فيه شخصياته الحق في التعبير عن أفكارها ومشاعرها بشكل مباشر، لذا تراجعوا نحسر بسبب التطور الذي شهدها العقل الثقافي في العصر الحديث[5].
أمّا في السرد الذاتي فنجد الشخصية تقف وجهاً لوجه أمام القارئ فتكشف عن مشاعرها بشكل مباشر دون وسيط، وفي هذا الأسلوب نجد أمكانية أوسع لتوظيف الضمائر المختلفة، فقد يستعمل ضمير المتكلم بطريقة الاعتراف، على طريقة السيرة الذاتية، وهي الوسيلة الأكثر استعداداً لإبراز الإحساس الذي يريد الروائي أن ينقله[6]، وقد يعتمد على ضمير المخاطب وخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها. وقد يوظف ضمير الغائب ألا انه يكتسب وظيفة مختلفة أيا لا ينتمي إلى الراوي العليم وإنما يستبطن في شخصيـ

---

(3) تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، سعيد يقطين، ص 41 – 42.
(1) نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ص 189 – 190.
(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1987، ص 182.
(3) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، ص 86 – 87.
(4) ينظر: الصوت الآخر، فاضل ثامر، ص 69 – 70.
(5) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبدالستار جواد، ص 121.

ةروائيةمشاركةفيسمى (أناالراويالغائب) وهوفيجوهرهصورةمموهةلـ (أنا الراويالمتكلم)[1].

أمّاالرؤيةفهي "المعلوماتالتييقدمهاالخطابتتقولبدائماًحسبمنظورأووجهةنظرتعكسالعلاقةبينمنيحكيوالعالمالروائيالمتخيل"[2]،وهي "وجهةأووجهاتالنظرالتييتموفقالّهاعرضالوقائعوالمواقف"[3].

أيأنهاالكيفيةالتيربطبهاالراويمايرويوعلاقتهبالمروي. لذاكثرتالآراءوالدراساتحولالرؤيةلارتباطهابالراويالذيلاينقلالوقائعكماهيفيذاتهابلمنمنظورمعينووجهةنظرمعينة[4]،محكوماًبموقعهالذييحددزاويةالرؤية.

وقدصنفالناقد (جانبويون) الرؤىعلىثلاثةأنواع،هي[5]:

1. الرؤيةمنالخلف:
وتتميزبأنّالشخصيةفيهالاتخفيشيئاًعنالراوي،فهويعرفهامعرفةتامةويخترقجمجمتها،ويتنبأبأفكارها.
2. الرؤيةمع: وتسمىأيضاًبالرؤية (المجاورة)
وتتميزبأنّمعرفةالراويفيهاتساويمعرفةالشخصيةعننفسها.
3. الرؤيةمنالخارج:
وتقتصرمعرفةالراويفيهاعلىوصفأفعالالشخصيةولكنهيجهلأفكارهاولايحاولأنيتبناها.

أمّا (تودوروف) فيقسمالرؤىعلىقسمين،هما[6]: الرؤيةالخارجية،التيتقابلالرؤيةمنالخلفلدى (بويون)،والأخرىهيالرؤيةالداخلية،المقابلةللرؤيةمنالخارج.

وسنعمدإلىتقسيم (بويون) فياستقراء (الرؤىالسردية) لدىالكاتبة،ويجبأننعرفأنّالحكمبهيمنةرؤيةمعينةفيالروايةلايعنيهذاانعداموجودالرؤىالأخرىلكنناسنذكرالرؤيةالتيفرضتهيمنتهاعلىعالمالرواية.

يهيمننمطالسردالذاتيبشكلواضح،علىمجملعالمالعاليةممدوحالروائي،إذلانجدنمطالسردالموضوعيإلّافيرواية (ليلىوالذئب)،التيتبرزفيهاسلطةالراويالعليمبشكلواضح،وتكونالرؤيةفيهامنالخلف،فالراوي

---

(6) ينظر: الصوت الآخر، ص 183.
(1) تحليل الخطاب الروائي، ص 284.
(2) المصطلح السردي، ص 245.
(3) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، ص 107.
(4) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، 396.
في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، ص 24.
(5) ينظر: المتخيل السردي، ص 64.

العليمهومنيتولىعمليةسردالأحداثوتقديمهاللقارئ،متغلغلاًإلىأعماقالشخصيات،كاشفاًعنأفكارهاوأحاسيسها. ولكنفيالملحقالمعنون (هوامش) والذيتنفردفيه (نوال) بتدوينيومياتهافيالسجنيصبحنمطالسردذاتياً،فيكونالسردبضميرالمتكلمحينتتحدثعننفسها،فتكونالرؤية (مع /مجاورةللشخصية) لأنالراويالشخصية (نوال) تتحدثعننفسها. ويكونالسردبضميرالغائبحينتتحدثعنسجانيهاأوعنأفرادالمنظمةالتيكانتتنتميإليها،وتهيمنفيهاالرؤية (منالخارج) لأنمعرفة (نوال) للشخصياتفيالروايةتكونمحدودةتقفعندحدودوصفالأفعال،ولاتتجاوزهاإلىالأفكارأوالمشاعرالداخلية،ولاتحاولأنتتبنىأياًمنها. أيأنّالروايةيهيمنعليهانمطاالسردكلاهما،وتبرزفيهاأنواعالرؤيةبجميعها.

أمّاباقيالرواياتفإنّنمطالسردفيهايكونذاتياًمنخلالالشخصياتالمشاركةفيالروايةوتهيمنفيهاالرؤيةحينتتحدثالشخصيةالراويةعننفسها،ومنالخارجحينتتحدثعنغيرها).

ففي (حباتالنفتالين) تقدمالأحداثوتسردمنخلالالراويالمشارك (هدى) الشخصيةالرئيسةفيالرواية،فهيمنيقومبالسرد،وتعتمدفيهعلىضمائرعدة؛المتكلم،والمخاطبحينتوجهالكلاملنفسها،مثل**"أولمرةأصيرربةالبيت... بدأتمنالنوافذمثلأميوأصدرتالأوامرلعادل... بيديمفاتيحكلالغرف. أفتحهاوأقفأمامدرجاتالسطح"**[1]،و**"جدتكالمتفوقةفيالعزلةوانتزاعنفسهامنجميعالوظائف... ترشناوبعدكلالوجباتبالصلوات... تطلقعليكمآيةالكرسي،ليهدأجحيمالعمة،وتتركينأنتصداقةالشر"**[2]،فتكونالرؤيةفيها (مع/ مجاورةللشخصية)،وضميرالغائبحينتتحدثعنباقيالأحداثوالشخصياتفيالرواية[3]وتكونالرؤيةفيهامنالخارج.

ومعروايةالولع عمدتالكاتبةإلىاستخدامتقنية (تعددالأصوات) فيسردأحداثعالمهاالروائي،إذتكشفرواياتها (الولع،والغلامة،والمحبوبات،والتشهي) عنمنحى (بوليفوني) واضح،وعنتجنبللتدخلالمباشرفيوعيالشخصيات،متيحةالحريةالكاملةلهاللتعبيرعنوعيهاو

---

(1) حبات النفتالين، ص 177.
(2) المصدر نفسه، ص 7.
(3) المصدر نفسه، ينظر مثلاً: ص 97، 176، وغيرها.
(4) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، م. ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، ص 10 – 11، 15 – 16.
(5) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، ص 34.

أفكارها[1]،مبتعدةعنفرضهيمنتهاوتسلطهاعلىعالمرواياتها[2].وبالنظر إلى الرواية المتعددة الأصوات بشكل عام، فإن ما يميزها ويمنحها خصوصيتها البنائية كما هو معلوم، هو انعدام المركزية، وجنوحها نحو التعددية في مراكز القول السردي، لذا فهي تعتمد على تعدد مستويات الوعي المستقلة، وعلى تعددية المتكلمين الذين يصوغون تعبيراتهم الخاصة بهم، فينطقون من منطلق علاقتهم بموضوع الكلام، ومن منطلق رؤيتهم لهذا الجانب أو ذاك، فينعدم بهذا وجود راوٍ يحتكر الكلام لنفسه، أو يكون له وحده حق السرد، وتقديم الآخرين، أو حق امتلاك المعرفة الكلية، فلا نرى أمامنا الشخصيات كيف تبدو، بل نرى الكيفية التي تعي بها ذاتها. لذا لا نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام واقع الشخصيات، وإنما أمام الوظيفة الخالصة لوعي هذا الواقع من قبل الشخصيات نفسها، فتتعدد بهذا مستويات وأشكال الوعي المستقلة التي تقف على قدم المساواة مع بعضها[3]. وبهذا ينتفي أو يقل ظهور مستويات السرد الخارجي في بنيتها، وتهيمن بدلاً عنه أشكال المنظور الذاتي المعبر عن وجهات نظر متعددة.

تقدّم روايات الكاتبة من خلال الشخصيات نفسها، بلا وساطة من الراوي، وهو ما يمنحها مساحة أكبر من الحرية في أن تكشف لنا بشكل مباشر عن تفاصيل وعيها الداخلي المتمثل بمشاعرها وأفكارها. وتمتاز بأنها روايات (تيار وعي)، إذ يعتمد هذا النوع من الروايات -كما هو معروف- على تقديم الجوانب الذهنية للشخصيات، والكشف عن الكيان النفسي لها[4]، لذا "يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر؛ أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه شاشة تعرض عليها المادة في هذه الروايات"[5].

ففي (الولع، والغلامة، والمحبوبات، والتشهي) تتولى الشخصيات تقديم السرد بضمير المتكلم، الذي يفصح عن المكون المعرفي الداخلي للشخصية، فهو الوسيلة الأكثر قدرة على التعبير عن الانفعالات الذاتية، والأفكار، والإدراكات الحسية بشكل مباشر. فالكاتبة تمنح شخصياتها أصواتها المستقلة، وحريتها المطلقة للتعبير عن وجهة نظرها على جميع المستويات، بعيداً عن أي وجود لراوٍ وسيط يتم من خلاله كشف مكامنها الداخلية. وهذا التركيز على عالم الشخصية الداخلي، والافصاح عن الأفكار والمشاعر، والتعبير عن المكامن الداخلية لها بلا وساطة، يجعل هذا النوع من الروايات ذا طبيعة نفسية في الأساس، لكونها أكثر التصاقاً بالكشف عن الوعي

---

(1) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص68- 70.
(4) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص16- 20.
(5) المصدر نفسه، ص16.

الداخلي لـ(الشخصية) التي نجد حضورها الكامل يتجلى واضحاً، من خلال حضور أكثر من شخصية تؤدي دور الراوي المشارك في الأحداث، تشغل كل منها حيزاً واضحاً ومستقلاً من مساحة السرد.

ولكن هذا لا يعني البتة انعدام حضور وجهة النظر الموضوعية، والرؤية الخارجية، ذلك أن الشخصيات الساردة، والمقدِّمة لأحداث الرواية بصوتها، لا يقتصر سردها على عرض أفكارها وانطباعاتها بمعزل عن محيطها بما يتمثل من شخصيات مشاركة بوصفها جزءاً من عالم الرواية، لذا تتبنى هذه الشخصيات مواقف من الشخصيات الأخرى، وتسهم بذلك في تقديمها، فتكون رؤيتها لنفسها ذاتية، وبرؤية داخلية، لأنها تفصح من خلالها عن مشاعرها ومكبوتاتها وأفكارها، لكنها في تقديمها للشخصيات الأخرى لا يمكنها اختراق أفكارها والتعبير عن دواخلها، فتقتصر في تقديمها ووصفها على وصف السلوك الخارجي، ونقل أقوالها، والحكم عليها أحياناً، وتقويمها.

ففيرواية (الولع) تتعددالأصواتالتيتتولىتقديمأحداثالروايةوسردها (هدى،ومصعب،ومازن،ووداد)،ويتداخلفيالسردفيكلصوتضميرالمتكلممعضميرالغائب، لأنّالشخصياتتتحدثعننفسهاوعنباقيالشخصياتولكنبرؤيةذاتيةانتقائية،فتمتزجالرؤيةالمجاورة –حينتتحدثالشخصياتعننفسهاوأفكارهاوأحاسيسهاوعنماضيهاوحاضرها– بالرؤيةمنالخارج -حينتتحدثعنباقيالشخصيات-.

وكذلكالحالمعباقيالرواياتالأخرىالتيلاتختلفعنسابقتها،ففي (الغلامة) تسرد (صبيحة) الفصول (1 – 11،13) سرداًذاتياًيتداخلفيهضميرالمتكلممعضميرالغائب. أمّاالفصلالثانيعشرالمعنونبـ (المرارات) فيسردهالمفكر (مسلمالتقي) ويكونسرداذاتياًويتداخلفيهضميرالمتكلممعضميرياًلمخاطب - حينيتحدثعن(صبيحة)فيبدوكأنّهيوجهالكلاملها– والغائبحينيتحدثعنباقيالشخصيات. أمّاالفصلالأخيرالمعنونبـ (الرواية) فيسردهالناقد (عبدالجبارعلي) ويتداخلفيهضميرالمتكلممعضميرالغائب. وتتنازعكلصوتساردرؤيتانهما (المجاورة،ومنالخارج) فالشخصيةالساردةحينتتحدثعننفسهاتصفأعماقهاالداخليةالتيتعرفها،وحينتتحدثعنغيرهانجدهاتكتفيبمايخصنقلالأحداثالحاصلةوالتحولاتالتيتخصعالمالشخصيةالأخربمندونمحاولةمعرفةأفكارهاومشاعرهاالداخليةإزاءالحدث.

وفي (المحبوبات) أيضاًتتعددالأصوات،ويكونالسردفيهاذاتياً،وتمتزجفيهاالضمائرجميعاً (المتكلم،والغائب،والمخاطب). ففيماعداملحقي (يوميات) و(يومياتكنت)،فإنّمنيقومبالسردهو (نادر) الذييتخذدورالراويمحدودالعلمويمتزجسردهبضميرياًلمتكلموالغائب،فتمتزجالرؤيتان

(المجاورة،ومنالخارج) فيسرده. ويتخللسردهرسالةفرياإلى (سهيلة) التيتوبخهافيهالتركهابلدهاوأهلها،ويمتزجفيهاضمير المتكلموالغائبوالمخاطب. أمّاملحقااليوميات،فهماعبارةعنيومياتتدونها (سهيلة)،الأولىحينتكونفيباريس،والأخرىحينتكونفيكندا،وتتخللهمارسائلكثيرةتتبادلها (سهيلة) معمحبوباتها (بلانش،وفريال،وربـاب،ونرجس)،وتمتزجفيهاالضمائرجميعهاوتتداخلأيضاً. وتمتزجفيجميعهاالرؤيتان (المجاورة،ومنالخارج). ويجد المتلقي نفسه أمام العالم الداخلي للشخصيات، التي تكشف اختلاجاتها النفسية، وأفكارها، ومشاعرها، فتكون رؤيتها لنفسها داخلية، في حين تكون رؤيتها خارجية لسائر الشخصيات، مكتفية بوصف السلوك الخارجي لها، أو الاعتماد على التخمين في ذلك أحياناً، كما في هذا المثال، إذ يقول نادر **"انتابني خوف شديد لمّا وقع نظر شرطي الأمن الفرنسي في مطار شارل ديغول على ملف أوراقي الكندية المؤقتة. أصبت بالهلع. خوف يشبه الأسيد، قادر على حرق جلدي وقلبي من دون أن ينبعث مني أي دخان. لازمني طوال سني عمري... فالتصق بعضنا ببعض وبدونا كتوأمين... أكاد أهوي فأتمسك بالحاجز الخشبي أمامي. كنت أدري في النهاية أن دمي سيكون وفياً وأنا أدفعه بعيداً، متستراً عليه كذنب أو كعاهة؛ الدم العربي. وأقف في المؤخرة والآخرون يحدقون فيّ بصورة غامضة، فلا أعود أحب نيتي الطيبة تجاه الغير. نظر الشرطي في عيني كاشفاً قلقي... بدا الأمر عبثياً ومضحكاً وأنا أحاول تصنيف نظرات الشرطي؛ كانت متكبرة... نظراته كانت مجهزة بمكبرات تضعني على شاشة عملاقة، تزيد من حجمي آلاف المرات"**[1].

وكذلكالحالفيروايـة (التشـهي)،إذ تتعـدد مسـتويات وأشـكال التعبيـر عـن الـنفس الداخليـة في أكثـر من موقـع سـردي داخـل كل منهـا، وتمتلك كل شخصـية مسـاحتها الكاملة في بنية السرد، لتعبر فيها عن أفكارها ومشاعرها بشكل مباشر، ولتكشف أبعاد النفس الداخلية لها، فتعمل بهذا على ترسيخ الفكرة المقدَّمة، وهو ما دفع باتجاه إغناء وجهة النظر ضمن هذا المستوى، وفي إطار هذا النوع من الروايات التي تعتمد التعددية عنصراً جوهرياً رئيساً، ودفع بالصراع إلى أبعد مدياته في إطاره النفسي- الداخلي. ويهيمن(سرمد) علىالسرد،فيحتلمساحةواسعةمنالفصول،إذتبلغالروايةثلاثينفصلاًتتداخلالضمائرفيهاجميعها. ويعنونالفصلالخامسباسم (كيتا) التيتتولىالسردفيهعننفسهاوعنغيرها. والفصلالسابعيعنونباسم (البيضاوية) التييقدمالسردفيهمنخلالها. أمّاالطبيب (يوسف) فيتمالسردمنخلالهفيالفصول (15،27،28)،وتحتل (ألف) حبيبة (سرمد) الفصلين

(1) المحبوبات، ص13- 14.

(30،29). ويتمتقديمالفصـــــــــــــــولالأخربمنخلال (ســـــــــــــــرمد). فيمتزجفيكلصوتاستخدامضميريالمتكلموالغائب،وتمتزجأيضـــــــــــــــــاًالرؤيتان (المجاورة،ومنالخارج).

ومنهنخلصإلىأنالكاتبةقدنوعتفياستخداماالتقنياتالفنيةالمختلفة،ولكنهاركزتبشكلأكبر علىاستخدامتقنيةالسردالذاتي،ففُدِّمت الأحداث من خلال سرد الشخصيات المشاركة في عالم الرواية، بضمير المتكلم، وهذا جعل موقع الشخصيات بوصفها راوياً يتطابق مع موقعها بوصفها شخصية، فعبرت عن منظورها الأيديولوجي بلا وساطة، ما أدى إلى أن يجد المتلقي نفسه أمام منطوقها، وتعبيراتها، فضلاً عن وعيها النفسي بشكل مباشر. وبهذا تعددت المواقع المكانية داخل كل رواية بتعدد الرواة المشاركين في تقديم السرد، حيث لم يتفرد أي من الأبطال في حضوره ومكانته على حساب البقية،ولم يستأثر بفعل القص، ولم يكوّن وحده محوراً، أو بؤرة للأحداث والدلالات، بل حكت كل شخصية من موقعها، عن نفسها وعن غيرها من الشخصيات المشاركة، فقدمت تحليلاً للأحداث، وحكماً على الشخصيات، من وجهة نظرها، وهو ما دفع باتجاه تفعيل ومضاعفة عنصر الصراع داخل الرواية، من خلال تعدد بؤر هذا الصراع بتعدد مواقع الشخصيات المشاركة في تقديم السرد، فبرز الصراع المزدوج، ليتجلى مع الذات نفسها، ومع الآخر، لاسيماأنرواياتهاتعدمنالروايات (المتعددةالأصوات) فمنحتفيهاشخصياتهاالحقفيالتعبيرعنذاتهاوعنغيرها.

المبحث الثاني

الزمان والمكان

أولاً: الزمان

الزمانعنصرجوهريفيالبنيةالسرديةلأيأنموذجسردي،ولايمكنالاستغناءعنهمطلقاً؛فالروايةهي "تركيبةمعقدةمنقيمالزمن"[1]،فالأحداثتعيشزمنهاالخاص،والشخصياتتمارسفعلهاالسرديفيزمنخاص. وقدبدأتالدراساتالسرديةالحديثةللزمنالروائيانطلاقاًمنتفريقالشكلانييناالروسبين (المتنالحكائي) و(المبنىالحكائي)،ويعنيالأولمجموعةالأحداثالمتصلةالتييقعإخبارنابهامنخلالالعملالذييمكنأنيعرضبطريقةعمليةحسبالنظامالوقتيوالسببيللأحداثوباستقلالعنالطريقةالتينظمتبهاتلكالأحداث،أمّاالثانيفهونظامظهورالأحداثوسردهافيالعمل[2].

وعلىغرارثنائية (المتن/ المبنى) لدىالشكلانييناقيمتودوروفثنائيته (الحكاية/ الخطاب)[3]،بوصفالخطابمقابلاًللمبنى،والحكايةمقابلةللمتن. ويرىأنزمنالخطابزمنخطييخضعلنظامكتابةالروايةعلىأسطرصفحاتها،أمازمنالحكايةفهو متعددالأبعاديسمحبوقوعأكثرمنحدثفيآنواحد[4]،فيتخلىالمؤلفعنالتتابعالطبيعيللأحداثولايلتزمبه،مستعيضاًعنهبتعريفزمنيلتلكالأحداثبغيةتحقيقأهدافجمالية[5]. وهكذاوأمامهذاالتفاوتبينزمن (المتن/ المبنى)، (الحكاية/ الخطاب) يبرزمستوياناللزمنهما[6]:

1. **الترتيبالزماني:** ويعنيزمنالسردمنحيثالماضيوالحاضروالمستقبل،وتبرزفيهتقنيتانه ما:

أ. الاسترجاع: وتعنيتركالراويمستوىالقصةالأول –الحاضر– والعودةإلىبعضالأحداثالماضية،أياسترجاعحدثسابقعنالحدثالذييحكى،وروايةهذاا

(1) الرواية والزمن، أ.أ.مندلاو، ترجمة: بكر عباس، ص 75.
(2) ينظر: نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ص 180.
(3) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 48.
(4) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 73.

لحدثفيلحظةلاحقةلحدوثـــــــه.
ولماكانالماضييتميزبمستوياتمختلفةومتفاوتة،يقسمالاسترجاععلى[1]:

1. خارجي: يعودإلىماقبلبدايةالرواية.
2. داخلي: يعودإلىماضلاحقلبدايةالرواية،قدتأخرتقديمهفيالنص.
3. مزجيأومختلط: وهومايجمعبينالنوعين.

ومنخلالالاسترجاعيتمتقديممعلوماتعنماضيعنصرمعينمنعناصـــــر الحكاية (شخصية،حدث،...وغيرها)،وسدالثغراتالحاصلةفيالنصالروائي[2].

ب. الاســـــــتباق: وتعنيتركالسردفيالزمنالحاضر لاستشرافأحداثمستقبليةتسبقالنقطةالتيوصلإليهاالسرد،ويعنيحكيالشيءقبلوقوعه[3].

2. **الديمومةالزمانيـــــة:** ويعنيزمنالسردمنحيثالســـرعةوالبطء،وتبرزفيهتقنيات (المشهد،والوقفة،والتلخيص،والحذف)،التييتشكلمنخلالهاعنصرالإيقاعفيالرواية،بماتتيحههذهالتقنياتمنإمكاناتتسمحللراويبالوقوفعلىتفاصيلالأحداثفيالروايةوتسليطالضـــــوءعلىجزيئاتالحدث (المشـــهد)،أوالوقوفبتأملعندمنظرمعينفيوقفالراويزمنسردالأحداثلينشغلبالوصـــف (الوقفـــة)،أويختصـــرزمناًطويلاً -سنيناًوأشـــهراً- ببضعةأســـطر (تلخيص)،أويحذفالزمنالخاليمنالأحداثالمهمةذاتالأثرفيتركيبالرواية،مسجلاًمرورالزمنمندونأحـــداثمثل (وبعدخمسســـنوات) (الحـــذف)[4].

وبعدرصدالمهيمنمنهذهالتقنياتفيالروايةيتمتحديدالإيقاعفيها،فيكونسريعاًعندهيمنةتقنية (الحذف) أو (التلخيص)،وبطيئاًعندهيمنةتقنية (المشهد) أو (الوقفة)[5].
ويلاحظفيرواياتالكاتبة،التنوعفياســـتخدامهذهالتقنياتفتردجميعهافيكلرواية.
ومنجهةزمنالسردمنحيثالماضيوالحاضروالمستقبل،يعدالاسترجاعالتقنيةالأكثرحضوراً،

(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، ص 59.
(2) ينظر: بناء الرواية، ص 50 – 54.
خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص 47 – 49.
(3) ينظر: بناء الرواية، ص 54.
تحليل الخطاب الروائي، ص 77 – 78.
(4) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، ص 78.
(5) ينظر: خطاب الحكاية، ص 51.
(1) ينظر: الألسنية والنقد الأدبي، ص 253 – 254.
بناء الرواية، ص 54.
(2) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 64 – 65.

فالعودة إلى الماضي هو ما تلجأ إليه الكاتبة في بناء رواياتها؛ لأنها تبدأ ها فيالغالب بما تؤول إليه الأحداث ،فتدور أغلبها في الزمن الحاضر. ولاعتمادها على تقنية (تيار الوعي) فإن الراوي فيها يتنقل بين الأزمنة بسهولة وعفوية، إذ تتداخل الأزمنة في كل رواية، فيرد الماضي ممزوجاً مع الحاضر ،فيذوب الحاضر أمام الماضي، وتؤدي أفكار الحاضر إلى تكوين أفكار مستقبلية، فيكون مجرباً لأحداث الانتقال بين الحاضر والماضي انسيابياً منخلال استخدام الكاتبة لتقنية تيار الوعي.

وتلعب الاسترجاعات دوراً رئيساً في ملء ثغرات النص الروائي، ففيما عدا رواية (الغلامة) تنطلق الروايات جميعها من الزمن الحاضر فيسرد الأحداث، تتخللها قفزات نحو الماضي (استرجاع) لاستذكار الأحداث الماضية ذات الصلة بحاضر (أحداث شخصيات) الرواية، وأغلب هذه الاسترجاعات تكون خارجية وتتراوح بين الماضي القريب، والبعيد، والبعيد جداً ،ويمكن القول إنّ تداخل الزمن يرد لضرورات فنية ودلالية تتطلب العودة إلى الماضي لسبر غور معظم الأحداث، ولتقديم الشخصيات، ويكون تداخلهم مع الحاضر انسيابياً لكونها رواياتٍ تيار وعي. وتساعد الاسترجاعات الخارجية على فهم مسار الأحداث في الروايات، ولا يخشى من تداخلها مع الحكاية الأصلية فوظيفتها هي تكملة الحكاية بإنارة القارئ[1].

فرواية (ليلى والذئب) مثلاً، تبدأ من نقطة تمثل حاضر الرواية، حيث (نوال) و(رياض) يسيران في الصحراء فيطريقهما إلى مكان تنفيذ العملية. وتمتلئ الاسترجاعات الخارجية التي يوردها الراوي العليم منخلال ذاكرة (رياض)، التي تكشف تدريجياً عن حياتهما السابقة، وأسباب وجودهما في هذا المكان، وترد الاسترجاعات أيضاً منخلال ذاكرة (نوال) حين تتحدث لرياض عن أفراد عائلتها ورفاقها[2].

وفي (حبات النفتالين) التي تعتمد تقنية (تيار الوعي)، تتداخل الأزمنة مع بعضها ويصعب الفصل فيما بينها لأنها تعتمد على تداعي أفكار الشخصية، فالارتدادات تتناسب بعفوية مطلقة، مثل **"صوت فريدة يطلع من وسط هذا الهرج، يعلو ويطفو حتى ينتصر خوهيتلو حبال الجاكيتة العتيق علي "قفي مثلا لناس اللهي ساعد المدرسة عليك" كانوا يجمعون ليملأ بسلال الأقارب والأهالي الأبعدين والأقربين. يشطفونها، يصبغونها، يضيقون العريض منها ويقصرون الطويل"**[3].

وفي (الولع) على الرغم من أن الأحداث تدور في الزمن الحاضر وعلى الرغم من أن الشخصيات موجودة في الحاضر وتنطلق منه، بيد أن الرواية تعتمد بشكل كبير على الاسترجاع (الخارجي) نحو الماضي. فالماضي هو ما تتحدث عنه الشخصيات، بل تلح عليه، وتستحضره بطريقة تعتمد على تداعي أفكار الشخصية نفسها ووعيها، ويبدو الماضي في الرواية متداخلاً مع الحاضر، فاستحضار الماضي يتم من لا وعي الشخصيات عبر تقنية تيار الوعي. وهو ما نجده في رواية (المحبوبات)

(1) ينظر البنية والدلالة، عبد الفتاح إبراهيم، ص 109.
(2) ينظر: ليلى والذئب، ص 90 – 95، 118 – 122.
(3) حبات النفتالين، ص 86.

أيضاً، التيتبدأحينيصل (نادر) إلىمطار (شارلديغول)، لرؤيةأمهالغائبةعنوعيهافيالمستشفى، لكنهيبدأباسترجاعالذكرياتالماضية، كحديثأمهمعهعنمعاناتهامعوالدهالعسكريالذيكانيضربهابقسوة[1]، وعنعلاقتهالمتأزمةبأمه، وزوجه (سونيا)[2]، وعمايخصحياتهبشكلعام[3]، فالعودةإلىالماضيواسترجاعالذكرياتيحتلالجزءالأكبرمنالرواية، التيتعتمدعلىفيضتياروعيالشخصيات. وتسهمالعودةإلىالماضيفيالروايةفيتقديممعلوماتعنحياةالشخصياتوأفكارها.

ولاتختلف (التشيهي) فيبناءزمنهاعن (الولع، والمحبوبات) فهيتبدأمننقطةتمثلحاضرالرواية، وهيلقاء (سرمد) بطبيبهالباكستاني، بعدضمورالعضوالذكريللأول، ويبدأباسترجاعحياتهالماضيةومغامراتهالجنسية، فيقررالذهابإلىأحدالمصحاتللعلاجمنبدانتهالمفرطة. وتهيمنالعودةإلىالماضيواسترجاع (سرمد) لمغامراتهالجنسيةونشاطاتهالسياسيةحينكانشيوعياًعلىالطابعالعاملللرواية، فلايشكلالحاضرإلاّجزءاًيسيراًمنالرواية، فمنخلالذاكرةالرواةفيالروايةتتمعمليةسردالأحداثالتيتعتمدعلىاسترجاعالذكرياتالماضيةبشكلرئيسوتداخلهامعالحاضر.

أمّاروايةالغلامة) فهيسيرةذاتيةلـ (صبيحة) تجسدهافيروايةلتشاركبهافيمسابقةجريدةالغد، لذافهيمكتوبةفيوقتمتأخرلأحداثها، وتعتمدبشكلكبيرعلىتقنيةتيارالوعي، وتكونبشكلمذكرات، فتمتزجالاسترجاعاتفيهابنيةالسرد، فزمنالروايةيمتدمن (1963) وينتهيعام (1977)، إلاّإنالتنقلبينالأزمنةفيالروايةيكونبانسيابعفويوبلاتنظيمدقيق، فالروايةتبدأحينتكون (صبيحة) فيالمعتقلبعدتعرضهاللاغتصابوالتعذيب، لكنسيلالذكرياتيبدألديهاالتفصحعنأسبابوجودهاوكيفتماقتيادهاإلىهذاالمكانوماحدثلهافيه، لكنمدونترتيبزمنيمنطقي، لأنهاتعتمدتقنيةتيارالوعي.

فمثلاًحينتكونفيالمعتقلبعدتعرضهاللتعذيبتفتقدمعطفهاالواقيمنالمطرالذيوضعهأحدرجالالحرسالقوميعلىكتفهاحيناًخذوهامنمنزلها، وهومايجعلهاتستذكرليلةالاعتقالالتيتتداخلفيهابعضالأحداثالتيتليهازمنياًأوتسبقها، فحينتكونفيالسيارةالتيفيطريقهاإلىالمعتقلتقول **"بعدوقتطويل، بعدسنوات، قالتليهدى، أوربماالسيدمصعبذكرعرضاًوكنافيطائرةالخطوطالعراقية:**

(1) ينظر: المصدر نفسه، مثلا ص 22 – 26، 35 – 38.
(2) ينظر: المحبوبات، ص 7 – 12.
(3) ينظر: المصدر نفسه، مثلاً ص 27 – 29، 31 – 33.

فيالبدايةلميشاءو إهانتكأو تعذيبكلكيتقريفيالبدايةفقط.
فميمرولسانيناشفلماسحبتسحباًمنالعربة"[1].
و هكذانجدهافيالرو ايةكلهالاتتخذخطاًز منياًمنتظماً،بليكونالسردمنخلالتداعيالأفكار فيذهنالراويةومخيلته،و هو الحالنفسهأيضاًمعباقيالرو اياتالأخر يللكاتبة.

ويعدأسلوبالمذكر اتو الرسائلمنأهمالأساليبالتيتتبعهاالكاتبةفيسر دأحداثر و اياتها،و التيتممنخلالهااستذكار مامر منمو اقفو أحداث،كملحق (هوامش) فيرواية (ليلىوالذئب)[2]الذييكونالاسترجاعفيهمزجياً (داخلياًوخارجياً) و إنكانيبدو متتابعاًلكنهيتخللالعودةإلىنقاطتبتعدز منياًعنز منالسر دالأول،ور سائلهدىلصديقتها (بثينة) في (الولع)[3]،وملحقا (اليوميات) في(المحبوبات)[4]،فضلاًعنالر سائلالتيتمتلئبهاالر و ايةو التييتمفيهاسر دأحداثتسبقز منالسر دالأول[5].

لاتقفالمفارقةالزمنيةعندحدودخلخلةترتيبالأحداثبينالماضيو الحاضر و المستقبلفيؤديإلىحدوثمفارقاتز منية (استرجاع،واستباق) فحسب؛بليؤدّيإلىمسألة (الإيقاع) المتعلقةبسرعةالسر دأو بطئه،و هيمسألةجماليةفيالرو اية[6]،و لايمكنأنتخلور و ايةمنعنصر الإيقاع،وممايلاحظفير و اياتعاليةممدوح،أنّهقدتتمالإشارةإلىأحداثعدةسنو اتفيسطر أوسطرين،ولكنهاقدتستغرقعدةصفحاتلتغطيةأحداثيوم واحد.
و لاهتمامالكاتبةبكشفالعالمالداخليللشخصياتوتصوير هاستخدمتعنصر يالحوار و المشهدالمسرحيبشكلكبير ،فضلاًعن (الوقفة) علىوصفأدقتفاصيلالوضعالنفسيللشخصيات،والذييؤديإلىبطءإيقاعحركةالسرد،وهومايبدوواضحاًفيرواية (ليلىوالذئب) التيتهيمنعليهاتقنية (المشهد) الذييتوفر علىالحوار بينالشخصياتفيكشفعنرؤاهاو أفكار هاالأيديولوجية،فضلاًعنوقوفالراويالعليمفيهاعلىوصفدقائقالعالمالداخليالنفسيللشخصياتفيكشفعنإحساسهاالداخلي.
و هومانجدهفيرواية (الولع) أيضاًإذتهيمنعليهاتقنية (الوقف)،فالشخصياتفيالرو ايةتوقفالأحداثالمتناميةإلىالأمامبغيةالتأملفيجو انبمنالأحداثالماضية،والإمعانفيتذكرها،فيبدوإيقاعالرو ايةبطيئاًجداً. وكماهوالحالأيضاًفي (المحبوبات) و(التشهي) فيبدوإيقاعالسردفيهمابطيئاًلهيمنةتقنيتي (المشهد)

---

(1) الغلامة، ص 20.
(2) ينظر: ليلى والذئب، ص 223 – 257.
(3) ينظر: الولع، ص 5 – 16، 48 – 57، 132 – 148.
(1) ينظر: المحبوبات، مثلاً ص 252 – 253.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 266 – 280.
(3) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، 301 – 302.

الذييعتمدعلىالسـرد وأحياناًالحوار[1]،و(الوقفـة) لوصفالأشياءوالأماكنوالأشخاص،ولاسيّماالحالةالنفسيةوالشعوريةلها[2].

وتهيمنتقنيـات (المشـهدوالوقفةوالتلخيص) فيروايتـي (حباتالنفتـالين) و(الغلامـة)،فالأولىنجدهاتمتلئبالمشـاهدالتينراهاعبرعينيالطفلة (هـدى) والتيتتوفرعلىالحوار أوتخلومنهأحياناً،كماتقفباستمرارعلىوصفالشخصـياتومحيطها (البيت،الشارع،جامعأبيحنيفة،سـجنكربلاء... وغيرذلـك)،فـ (تلخـص) الأحداثمنخلالعرضبعضالمشاهد،وسردبعضالأحداث،فيسرعالسردأحياناًكثيرة،ويتباطأ أحياناًأقل،لاعتمادالكاتبةعلىوعيالشخصيةفيتقديمالأحداثوسـردها – بطريقةتشـبهالمذكراتأواليوميات- ويردفيهـا (الحـذف) مرةواحـدة"**الشـهورتروحوالأيامتنعق. جدتيبالسوق،فريدةبالسطح،ونحننظفالحوش،عادلوأنا**"[3]،لتبدأمرحلةأخرىفيالروايـة. والكاتبةفيروايتهاتصـورمدةزمنيةطويلة (منأواخرالأربعينياتإلىأواخرالخمسـينيات) لكنهاتتنقلفيالزمنبسرعة،منخلالالمشاهدالتيتعرضهادونذكرالمدةالزمنية،إلاّأنالقارئيستشعر هذاالانتقالالزمنيالعفوي،ومثالهذاحديثالراويةعنمظاهرةالتأميم،فهيتضعنافيصـلبالأحداث مباشرةمنخلالتلخيصبعضالمشاهدالمصورة،ومنخلالحوارالشخصيات،الذييردمنخلالوعي (هدى).

أمّاروايـة (الغلامـة) فيسرعالسردفيهاحيناًويتباطأحيناًآخرلأنهاتمثلاستذكارصبيحةلحياتهاالسابقةاعتماداًعلىتيار الشعور،فنجدهاتلخصحيناً"**شاكرلميقاربنيقط. أرسلتفخريةفيطلبهفحضرحالاًمنبغداد. بلامعداتدخلغرفتيوأغلقواالبابعلينا**"[4]،وتوردمشاهدكثيرةتوضحفيهابعضالأحداث،مثلم مشهداعتقالهامنبيتها[5]،وتقفعلىوصفماتستذكرهمنأماكنوأشياءوأشخاص،مثلوصفها المسهبلغرفةالمناضل (مسلمالتقي)[6]التيتنعتهاب"**يطاردبهاالخيال**"[7].

ونخلصمنذلكأنالكاتبةلاهتمامهابالجانبالنفسيوالشعوريللشخصـيةفإنهاتلجأإلىتقنيتي (المشـهد) و(الوقفـة)

---

(1) ينظر: المحبوبات، مثلاً ص 140 – 147، 157 – 175. و التشهي، مثلاً ص 45 – 51.

(2) ينظر: المحبوبات، مثلاً ص 53 – 56، 38، 101.
التشهي، مثلاً ص 32 – 40، 176 – 179.

(3) حبات النفتالين، ص 177.

(1) الغلامة، ص 126.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 15 – 17.

(3) ينظر: الغلامة، ص 36 – 37.

(4) المصدر نفسه، ص 36.

بشكلرئيسلتعبرمنخلالهماعنأفكارالشخصيةووعيها،فماتتميزبهرواياتالكاتبةهوأنالقارئلاير بالأحداثإلاّمنخلالوعيالشخصيات.

ثانياً : المكان

تكمنأهميةعنصرالمكانفيعدماقتصــــــــــــــــــــــــــــــــــارهعلىكونه "ممثلاًللإطارالذيتجريفيهالأحداث،وتتصارعفيهالشخصياتبلإنّهقديكتسبسماتالشخصيةالحيةويتمتحديدأدوارالشخصياتالروائيةبمدىعمقارتباطهابالمكان"[1]،إذيعدمركزاًللحدث،ويمنحالهويةللشخصيات،لاستحالةبناءالحدثوالشخصيةفيمكانلاملامحله[2]،لاسيّماأنالمكانيوصلالإحساسبمغزىالحياة[3].

والمكانفيالروايةليسحقيقياً،بليبنىعلىأساسمنالتخيلالمحض،لكنهيكتسبأهميتهووديمومتهبتماثلهبدرجةأوبأخرىمعالعالمالحقيقيخارجالنص[4]،والذييتممنخلالتقنيةالوصف،التيلهاالدورالكبيرفيتجسيدمعالمهوتمثيلهفيالرواية،وإعطائهسمةالواقعية[5].

وتتعددتقسيماتالمكانلدىالنقادوالباحثين[6]،وتختلففيمابينها،ويعودالسببفيذلكإلىطبيعةالنصوصالتيأخضعتللدراســــــــــــــــــــةلدىهؤلاءالباحثين. فمثلاًنجدبورنوبيقدمتقسيماتللمكانتنطلقمندراسةالمكانفيالحكايةالخرافية[7]،إلاّأنهذاالتقسيملايمكنتطبيقهإلافيالحكاياتالخرافية،وبمعنىآخرلايمكنتعميمهعلىأنواعالنصوصالقصصيةكافة. وفيدراسةد. شجاعالعانيللروايةالعربيةفيالعراق،نجدهيصنفالمكانإلى[8]:

1- **المكانالمسرحي:** أيالمكانالذييتسمويبدوكأنهخشبةمسرح.
2- **المكانالتاريخي:** وهوالمكانالذيلهبعدزمنيواضح،أيتجريفيالمكانتحولاتتاريخية.
3- **المكانالأليف:** وهوالمكانالذييتركأثراًايمحىفيساكنهكأنيكونمكانالطفولةأوالصباأوالشباب. وهوفيكلالأحوالمكانالذكريات.

---

(5) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص 174.
(6) ينظر: الفضاء الروائي، مجموعة كتاب، ترجمة: عبدالكريم حزل / المكان في النص، شارل كريفل، ص 71.
(7) ينظر: البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق، ص 135.
(8) ينظر: المصدر نفسه، ص 135.

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 135.
(2) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، ص 43.
(3) ينظر: تقسيم بورنوف واوئيليه للمكان، عالم الرواية، ص 96 – 98.
(4) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 58 – 59.
(5) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص 260، 282.

4- **المكانالمعادي:** وهوالمكانالذييرغمالمرءعلىالعيشفيهكالسجنوالمنفى،أويشكلخطراًعلىحياةالفرد.

أمـــــاد. إبراهيمجنداريفيقدمتصنيفاتواسعةلأنواعالمكانوبشـــــكلثنائياتمتقابلة، (فضـــــاءالعتبة/ الفضاءالواصـــــل،الأليف/ المعـــــادي،الواقعي/ المتخيل،الـــــذاتي/ الجماعي،التاريخي/ الآني،المسرحي/ الكوني)[1].

ولشموليةهذهالتصنيفاتفقداتخذنامنهاأساساًلتقصيأنواعالمكانوأشكالهفينصوصالكاتبةعاليةممدوح،لكنلايعنيأنناسندرسجميعهذهالأنواع،بلسينصباهتمامناعلىأكثرهذهالأنواعحضوراًفينصوصها.

ومماياحظفيرواياتالكاتبةأنأكثرالثنائياتالمكانيةحضوراًفينصوصهاهيثنائيةالمكان (الأليـــ

(1) ينظر الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ص 220.
(2) جماليات المكان، جوستان باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ص 36.
(3) ينظر: حبات النفتالين، ص 40 – 43.

(1) المصدر نفسه، ص 7.

مكاناًمعادياًلجميعالشخصياتتقريباً،بسببتواجدهمجميعاًفيه،لقضاءإجازةفي (إنكلترا) مع (مازن)،فيحضر (مصعب) برفقةزوجهالرابعة (وداد)،مثيراًبذلكحفيظةالجميعبضمنهم (وداد)[1]فتشعرالشخصياتبكرههاللمكانوعدمانسجامهامعمنفيه.

وكذلكفي (الغلامة) يتحولالمنزلإلىمكانلايطاقبالنسبةلـ (صبيحة) وخالتها (فخرية)،بعداعتقالالأولىواغتصابهامنقبلأفرادمنالحرسالقومي،فيتركانهإلى (السماوة) حيثبيتوالد (صبيحة) الذيلايبدومكاناًأليفاًأيضاًلشعورهاأنحياتهاانتهتوتوقفت،فتصبحجميعالأماكنبالنسبةلها – ولاسيمابغداد– مكاناًمعادياوخانقاً،لاسيّماأنهاتدركبأنهاتخضعللمراقبةمنقبلالسلطةحتىوهيفيداخلالبيت[2].

أماالأماكنالأليفةبالنسبةلشخصياتالرواياتالتيبينيديالدراسةفإنهاتتعددوتتنوع،فقديبدو الشارعهوالمكانالذيتشعرفيهالشخصياتبالحريةوالسعادةالتيتفتقدهمافيالمنزل،علىنحومانجد في (حباتالنفتالين)،منخلال (هدى) **"حينترينفسكفيالشارعكانلهيبكيكتمل. هناكترمينفسكفيالضجيجوالخطالمغايرة. تقفينأماماليباعةتكشينالذبابعنالجبنةالبيضاء... تسلمينعلىأبيمحمود... تسرقينخيارةطازجةوتمرةتحرقحلاوتهالسانك"**[3]. وتصف (هدى) الشارعوبعضشوارعالأعظميةبمافيهامنبيوتومحلاتوأشخاص،بإجمال،ونلتمسفيوصفهاش عوراًبالفرحوالحرية **"البيوتالبغداديةبدكاتحجريةفيالخارج.. تحبينالوقوفعلىهذهالدكات"**[4]. وإذيبدو (حماماالسوق) أيضاًمكاناًأليفاًللشخصياتفذلكلأنهيخرجهامنجوالبيتإلىالشارع،وكمايتضحفيقولها**"مذاقتلكالرحلةمنالبيتإلىالحمام،السيرفيالطرقات،استدعاءالمصادفاتالطارئة،تفحصالوجوهالجديدة،وقبلهذاالانصرافعنالبيت"**[5].

ويكتسب (جرفالفرات) سمةالمكانالأليفيرواية (الغلامة)،فهوموطنالذكرياتالجميلةلـ (صبيحة) التيكانتتلتقيفيهبحبيبهاالشيوعي (بدر) وتبدوفيهفيقمةسعادتهامعهوهويتوسلهاأنتغنيلهوهمافيالماء[6].

---

(2) ينظر: الولع، ص 44 – 45، 50 – 56.
(3) ينظر: الغلامة، ص 78 – 80، 99.
(4) المصدر نفسه، ص91.

(1) حبات النفتالين، ص 77.
(2) المصدر نفسه، ص 85.
(3) المصدر نفسه، ص91.
(4) ينظر: الغلامة، ص 59 – 60.

ولماكانالمكانالمعاديتمثلبشكلخاصفي (السجنوالمنفى) حسبقولد. شجاعالعاني،فإنرواياتالكاتبةتزخربهذينالأنموذجين،فيبرزالسجنفيروايتي (ليلوالذئب،والغلامة) منخلال (نوال) و(صبيحة)،وتعرضالأخيرةللتعذيبفيالناديالأولمبيالذيكانمكاناً (أليفاً) تُمارَسفيهالرياضة،ليتحولبفعلالسلطةإلىمكانللقتلوالتعذيببعدانقلاب (8شباط) ليحملسمةالعدائيةبسببمايمارسفيهمنقتل،وتعذيب،وانتهاكات.

وقديأتيوصفالمكانليعبرعندلالةمعينةفيالرواية،كالوضعالنفسيللشخصية،كمانجدفي (المحبوبات) حينيصف (نادر) مطار (شارلديغول) **"كانتممراتالمطارطويلةومتعرجةجداً. أجرحقيبتيخلفي،أمشيمثلرجلعجوز"**[1]،فالإحساسبالمكانبهذاالهيئةيتلاءممعالوضعالنفسيلنادرالممتلئبالقلقوالحزنلعلوالدته(سهيلة)،فضلاًعنإحساسهبالعجزتجاهتأزموضعهاالصحي،وعدمقدرتهعلىتقديممايخرجهامنوعكتها.

وفي (التشهي)يأتيوصف (سرمد) لبيت (فيونا) ليدلعلىالوضعالنفسيلها،وهذاالدلالاتترتبطبالدرجةالأولىبالغريزةالجنسيةلديها،لاسيّمأنالرواياتتركزعلىالمضمونالجنسيبشكلكلي،وكمايتضحمنقولسرمد **"فيوناتقطنفيإحدىالبيوتالقديمةمنحيالمسبحذيالرقيالآفل... بيوتسقوفهاشاهقةوأصباغهاتقشرتعلىالأغلبمنرطوبةدجلةالمحاذي،فخشبأبوابهاالخارجيةوالداخليةكانمنخشبالصاجالقوي؛لكنألوانهبهتتفعادإلىلونهاالأول. كانتالأشجارالباسقةالكبيرةالهرمةمكفهرةومتربةبطريقةكدتألتفتإليهاوألقيعليهاخطبةقويةفيكيفيةالسقيوالاغتسالوالشطفالخاصبهذاالنوعمنالأشجاروإلاّ: سوفنقطعهاونغطسهافيالنهرالمجاورلهاإلىآخرورقةفيأغصانها"**[2].

ونلاحظأنوصفالبيتومافيهمنأشجارجاءبمثابةمعادلموضوعيلوصف (فيونا) الأربعينية،المتعطشةفيرغبتهاتجاهالرجل.

ومماتقدميمكنالقولإنالكاتبةلمتركزعلىالمكانإلاّمنخلالعلاقتهبالشخصية،وهولميأتديكوراًفقطبلجاءمحملاًبدلالاتترتبطبوشائجقويةمعالشخصية،فيبدومرغوباًحيناًومرفوضاًفيأحيانأخرىتبعاًللتفاعلالنفسيللشخصيةمعالمكان.

---

(5) المحبوبات، ص 18.

(1) التشهي، ص 33 – 34.

المبحث الثالث

الشخصيات وطرائق تقديمها

تعد الشخصيات ضمن العناصر المهمة في النص السردي، وتكمن أهميتها وحيويتها في ضبط لاعبها بمهمة الأفعال السردية التي تترابط وتتكامل في النص الروائي[1]، لاسيّما أنها "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى بكافة بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"[2]. بل إن أحد النقاد يعرف الرواية بأنها "قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها"[3].

ويتخذ بناء الشخصيات في النص الروائي طرائق عدة، فلكل كاتب طريقته الخاصة في رسم الشخصيات في الرواية، وتحديد وظيفتها في السرد والدور المنوط بها، الذي يعتمد على مقدرته في خلق الابتكار، فضلاً عن الفهم والاستيعاب الكامل للشخصية وأبعادها. ويؤدي الاختلاف في بناء الشخصية إلى تعدد أصنافها، التي تتحدد بحسب حضورها في العمل الروائي، وعلاقتها بالحدث ونموه. فهناك -بشكل عام- الشخصيات الرئيسة التي تقوم بدور رئيس في الرواية، ويؤدي حذفها إلى خلل في النص، وتقابلها الشخصية الثانوية التي تكون إلى جانب الرئيسة لكنها أقل حضوراً منها –ولها قيمتها وأهميتها في النص-[4]. وهناك الشخصية النامية (المستديرة) التي لا يكتمل ظهورها إلاّ بانتهاء الرواية، ويفرض ذلك تسلسلاً للأحداث، وتأثيرها في بنية الشخصية التي تتحول وتتغير تبعاً للتغيرات الطارئة على الأحداث في السرد، لذا فهي تملك القدرة على إحداث المفاجأة لدى المتلقي لعدم ثباتها على حالة واحدة، وتقابلها الثابتة (المسطحة) التي تدور حول فكرة أو صفة واحدة ولا يحدث في سلوكها أي تغيير منذ البداية حتى النهاية، ويمكن معرفتها بسهولة[5]. وهناك أيضاً الشخصية الإيجابية التي تظهر قيماً إيجابية وتكون فاعلة، تقابلها السلبية التي تكون على العكس منها، ويشعر المتلقي بالنفور منها وعدم التعاطف معها[6].

---

(1) ينظر: قال الراوي، سعيد يقطين، ص 89.
(2) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص 20.
(3) المصدر نفسه، ص 269.
(4) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ص 229.

(1) ينظر: أركان الرواية، إ.م. فورستر، ترجمة موسى عاصي، ص 54 – 61.
(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 569.

والشخصياتفيالروايةتشبهالشخصياتفيالواقع،ولكنهالاتطابقهاوإنماتتوازىمعها،لأنالشخصيةالروائيةخيالية،يبتكرهاالكاتبويضيفإليهاحساسيتهالخاصة،لذافإنهاتمثل "مدارالمعانيالإنسانيةومحورالأفكاروالآراءالعامة"[1].

وتبنىالشخصيةفيالروايةعموماًبطريقتين:

1. وصفالملامحالخارجية:
وتتضمنمايخصالمظهرالخارجيللشخصيةكالملابس،والهيئة،كماتشملاسمالشخصية،ومهنتها،وعمرها،وعلاقاتهاالاجتماعية... وماعداها[2].

2. وصفالملامحالداخلية:
ويتمعبرالكشفعنالحالةالذهنيةللشخصيةورصدأفكارهاعبرالدخولإلىأعماقها[3].

---

(3) النقد الأدبي الحديث، ص 562.

(4) ينظر: بنية النص السردي، ص 51.

(5) ينظر: عالم الرواية، ص 158.

أماالطرائقالتييتممنخلالهاتقديمالشخصياتفهي[1]:

1. مايخبربهالراوي.
2. ماتخبربهالشخصياتذاتها –عننفسهاأوعنغيرها-.
3. مايستنتجهالقارئمنأخبارعنطريقسلوكالشخصيات.

وقدتتضافرهذهالطرائقجميعهافيتقديمشخصيةما،وتؤديالمعلوماتالمقدمةعنالشخصية إلىالكشفعنبنيتهاومستواهاالفكريوطبيعتهاالنفسية.

ومايلاحظفيرواياتالكاتبةعموماًأنمعظمالشخصياتفيهاهيمننوعالنامية،أيتلكالتيلاتلا زمحالةواحدة،بلهيمتطورةوتتدرجمنحالةإلىأخرى،مايجعلهاتؤثروتتأثربالأحداثالمحيطة، وهذايشملالشخصياتالرئيسةبشكلأكبروالشخصياتالثانويةبشكلأقل. لاسيماأنأغلبالشخصياتفيرواياتالكاتبةهيمنالطبقةالمتعلمةوالمثقفة،تمربمراحلمتعددةفيحياتها،ولاتكونثابتةعلىحالواحدة. إذيندروجودالشخصياتالشعبيةأوغيرالمتعلمة،وإنوجدتفهيشخصياتثانوية.

ففي (ليلوالذئب) تناضلالشخصياتالرئيسة (نوال،وريـاض) منأجلحريةالوطنوالإنسان،فضلاًعنالشخصياتالثانويةالأخرىمثلعباسوباقيالرفاق،وتمتلكه ذهالشخصياتجميعهاتحصيلاًعلمياً،فهمخريجوجامعات،تتفاعلشخصياتهممعالأحداثوالتط وراتوالمتغيراتالحاصلةفيواقعالرواية،وتبرزمواقفهموآراؤهم،ورؤاهمالفلسفيةوتطلعاته منحومستقبلأفضللعالم،محاولينالتمردعلىالظلم،منخلالافعلالنضاليوالعملالمسلح،لهذاالاتخذشخصياتهمطابعاًثابتاًمسطحاً.

وفي (حياتالنفتالين) أيضاً،نجدالشخصياتالرئيسةوالثانويةفيهاتتسمبالنموالتحول،فـ(هدى) تظهرللقارئطفلةفيبدايةالرواية،ثمتصبحفيمابعدفتاةفيسنالمراهقة،لتتحولمنطفلةشقيةجداًإلى فتاةتهتمبشؤونالبيت. فضلاًعنوالدها (جميل) الشخصيةالثانوية،لكنهيعدأيضاًمنالشخصياتالناميةغيرالثابتة،فهوفيبدايةالروايةيبدوإنساناً عصابياً،يتعاملمعأبنائهوزوجهبقسوةشديدة،لكنهفيمابعديتحولإلىشخصيةمختلفةحينيتزوج من (نوريةالعوراء) وينجبمنهاأولاداًيزيدونمنأعباءالحياةلديه،إذيتخلىعنطباعهالحادةوكمايظهرفيهذاالمشهدالذي تنقل (هدى) تفاصيله **"يجرنيمنيدي،يأخذنيإلىجانبه،يطوقنيبذراعيه... يبكيأبي... صوتهينحيبهيعلو... هذاالوجهلاأعرفهمنقبل... وجههالشاحب،الشيبالرقيقالذيازدادبشدة،المظهرالطاغيالذيأدخلنافيالنفوروالكراهية،هذهموعه،لايستأجرهامنأحدولايغطيهابالمنديل... لوتدريإقبال،لوتدريوفيقة،لويدريالطرفكله،أنالسيدجميليغطينيالآنبعويلهوجاذبيته...**

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص 229.

لامسدسيتضرعإليه،ولاسوطيرهقجلودنا"[1]،فضلاًعنتحولهإلىشخصمجنونفينهايةالروا يةلعدمحصولهعلىالنجمةالتيكانيحلمبها[2].

وكماهوفي (الولع) أيضاًإذتسردالشخصيات (هدى،ومصعب،ومازن،ووداد) أحداثاًعنحياتهامنخلالالرجوعإلىالماضي،فضلاًعنالحاضر،كاشفةعنمشاعرهاالداخليةإز اءالماضيوالحاضر،وعنتحولاتهاالحياتية،لتكشفللقارئعنشخصياتهاالناميةغيرالثابتة.

وكذلكالحالمعباقيالرواياتالأخرى (الغلامة،والمحبوبات،والتشهي) إذيندروجودالشخصياتالمسطحةأوالعابرةفيها،لأنالكاتبةبشكلعامتتعاملمعالمحتوىالنفسيوالذ هنيلشخصياتهاوتعتنيبهوبإبرازه،ولتركيزهاعلىمعظمالشخصياترئيسةكانتأمثانويةفإنهاتمنحهافرصةلتتفاعلمعمتغيراتالأحداثفيالنص،لذانجدهاتتخذمواقفمعينةنحومايجريحولهامن مستجدات.

ونلاحظحرصالراوي -أيّاًكانموقعهفيالروايةـ علىرسمالملامحالداخليةللشخصياتمندونالاهتمامبالملامحالخارجيةلها ـ وإنكنالانعدممثلهذاالوصفـ ويعودذلكإلىكونرواياتالكاتبةتمثلروايات (تيارالوعي) التيتميلغالباًإلىتفكيكدواخلالشخصياتوتحليلهاأكثرمنميلهاإلىرسمالملامحالخارجيةلها،ولكن هامعذلكتعنىبمنحشخصياتهاجميعهاأبعاداًخارجية،كالاسمالوظيفة. كمايلاحظأنهالاتعمدإلىاستخدامتقنيةتقديمالشخصياتبواسطةراوٍيكونموقعهخارجالروايةإ لافيرواية (ليلىوالذئب)،ويتميزتقديمالشخصياتفيهامنخلالالراويالعليمبإدراجالشخصياتوإبرازهافيإ طارسياقهاالاجتماعي،والتاريخي،والثقافي،فضلاًعنمنحهاخصوصيتهاالنفسيةوالفكريةو السلوكيةوالجسدية،وبمايتلاءممعالعناصرالفنيةالأخرىللرواية،فيقدمالراويالعليمالشخصيا تلاسيماالرئيسة (نوالوريـاض) منخلالالتركيزعلىتصويرهاداخلياً،فيكشفعنأعماقهابرصدأفكارهاومشاعرها،ويقدمهامنخ لالسلوكهاوانفعالاتهاومواقفهاوماتؤمنبهمنأفكارومبادئ،سواءفيالحبأوالحياةأوالنضال. ولانجدهيصفالملامحالخارجيةللشخصياتإلاّنادراً،ونجدهيقتصرفيهذاعلىالشخصياتالثانوي ةفيالرواية[3]،كوصفهالسريعوالعفويلعباس**"يرفعرأسهـ... الذيزدادصلعاًوإرهاقاً،عيناهعسليتانلامعتان،مازالتاتتقدانانفعالاًوحناناً"**[4].

أماباقيالرواياتفإنتقديمالشخصياتفيهايتممنخلالإحدىالشخصياتفيالروايةنفسها. إذيتمتعالراوي/

---

(1) حبات النفتالين، ص 165.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 209 – 212.

(1) ينظر: ليلى والذئب، ص 159، 185.
(2) المصدر نفسه، ص 65.

الشخصية باهتمام كبير منقبل الكاتبة، فهو رأس العقدة أو الأداة المسيطرة على الرواية لكونها الشخصية الأولى والفاعلة فيها، لا سيما أنا الراوي/الشخصية يقوم بوظيفتين هما سرد الأحداث وتقديم الشخصيات منجهة، وكونه محور الرواية ومو ضوعها منجهة أخرى.

فرواياتالكاتبة عموماً تضم مفهوم البطل بوصفها الشخصية المحورية التي تتشابك حولها كل العلاقا ت، وهو في الغالب يكون رجلاً على الرغم من كونها كاتبة، بيد أننا نجد هات صور عالم الرجل بدقة. وهو ما يبرز واضحاً وجلياً في روايتي (المحبوبات، والتشهي) (نادر، وسرمد، ويوسف) وبشكل أقل في (الولع) (مازن ووالد هم صعب). وقد رأينا كيف أنها في (التشهي) تعالج مسألة اختفاء العضو الذكري (سرمد) مصورة الآلام النفسية المترتبة بسبب هذا الاختفاء، فتعنبو صفدواخلها النفسية والذهنية، مندونا إغ فال وصف الأبعاد الخارجية لشخصيتها التي كانت تلتغيرات الحاصلة عليها –منسمنة شديدة– المتسببة بضمور العضو واختفائه.

ولأنالكاتبة تعمد في رواياتها إلى استخدام تقنية (تعدد الأصوات)، فإن وجود هذه التقنية يؤدي إلى أن تُقدَّم الشخصية منأكثر منمصدر في الرواية، أي أن تشترك أكثر منشخصية في تقديمها، فضلاً عن تعدد الوسائل التي يتم من خلالها تقديم الشخصية، كما نجد في (الولع) مثلاً، إذ يكون تقديم الشخصيات فيها من خلال الرواة الشخصيات أنفسهم في الرواية، وهم (هدى، ومصعب، ووداد، ومازن)، فتقدم كل شخصية نفسها والشخصيات الأخرى، وهكذا. وإذ تمنح الكاتبة الحرية الكاملة لشخصياتها أن تعبر عن نفسها ومشاعرها وأفكارها، فإنها تمنحها فرصة التعبير عن رأيها ووجهة نظرها في سائر الشخصيات في الرواية، لنتعرف على موقفها منها، لا سيما أن الكاتبة تجعلنا في أذهان شخصياتها، أي أننا نرى الشخصية ونتعرف عليها من الداخل النفسي والذهني. وهو ما نجده أيضاً في الروايات الأخرى (الغلامة، والمحبوبات، والتشهي).

وتتوسل الكاتبة بوسائل عديدة تقدم من خلالها شخصياتها ومنتلك الوسائل تقنية المذكرات والرسائل المكتوبة والصوتية، التي تحتل حيزاً واسعاً من مساحة عالم الكاتبة الروائي، ففي (الولع) تقدم (هدى) -من خلال رسائلها لصديقتها بثينة– نفسها وباقي الشخصيات في الرواية[1]. أما (المحبوبات) فتعد من أكثر روايات الكاتبة امتلاءً بالرسائل التي تبعثها (سهيلة) لصديقاتها، فضلاً عن رسائل صديقاتها لها، والتي تمتلئ بمعلومات كثيرة يتم من خلالها التعريف بماضي حاضر الشخصيات وأفكارها وملامحها، فضلاً عن الفصلين الملحقين لمذكرات (سهيلة) التي تتناول فيها تقديم شخصيات كثيرة. وتسهم التسجيلات الصوتية التي تبعثها (ألف) لـ (سرمد) بالتعريف عن الشخصيتين معاً لأنها تضم معلومات كثيرة عن ماضيهم وحاضرهم فضلاً عن أفكارهم، والحالات التي آلوا إليها.

---

(1) ينظر: الولع، ص 5 – 16، 48 – 57، 132 – 148.

ولايقفالأمرعلىالرسائلوالمذكراتبلإنللحواروالمونولوجفيرواياتالكاتبةدوراًمهماًفيتقديمالشخصيةورسمأبعادها،إذتعتمدرواياتالكاتبةعليهمابشكلدائمفيإظهارالمستوىالثقافي،والاجتماعي،والفكري،والنفسيللشخصيات.

لقدعنيتالكاتبةبتقديمشخصياتهاتقديماًفنياً،ومنخلالوسائلفنيةمتعددة،واهتمتأيضاًبمنحشخصياتهاسمةالواقعيةوالمصداقيةبمنحهاسماتخارجيةكالاسموالوظيفة،ومنخلالالتركيزعلىالواقعالنفسيوالذهنيللشخصياتبشكلأكبر. فالشخصية هي أحد العناصر المهمة في روايات الكاتبة، التي تتعدد فيها الأصوات وتتنازع بنية السرد، ليس بوصفها ظاهرة من ظواهر الواقع، تجسد سمات محددة على المستوى الفردي، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، بل تكمن أهميتها في أنها تمثل وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسها هي تحديداً، ويتجسد هذا في مواقفها الفكرية، وتقويمها لنفسها ولواقعها المحيط، فما يهم هنا هو ليس الكشف عن الواقع الحياتي لها، بل عن وعيها بنفسها وبالعالم الذي حولها.

الخاتمة

إلىهنانصلإلىآخرمحطةفيهذهالدراسة،التيوقفتعلىخصوصيةالإبداعالنسويخارجفضاءاتالوطن.

وقدكانتالروائيةعاليةممدوحخيرأنموذجلكشفتمثلاتأدبالمرأةالمغتربة،التيلمتفارقمخيلتهاصورالوطنالبعيد،كماتجلىواضحاًمنخلالنماذجرواياتهاالمختارة.

فالكاتبةعبرتعنقضاياوطنهاولمتحتكرأدبهافيالتعبيرعنالمرأةوقضاياهافحسب،بلانصرفتإلىالقضاياالإنسانيةالعامة،كقضاياالمجتمع،والحروب،والعملالسياسي،والغربة،والاغتراب،وأزمةالإنسانوالوجود،فشغلالمضمونالسياسيالحيزالأوسعمنمساحةالعالمالروائيللكاتبة،وتداخلمعموضوعاتكثيرةومنهاالجنس،الذيحضرفيالنصبوصفهرمزاًلمدياتأبعدمنالعلاقةبينالمرأةوالرجل.

وهيمنتسلطتاالتاريخوالواقعالاجتماعيبشكلواضحعليه،فبرزتالتحولاتالسياسيةموضوعةلهاموقعهاوتأثيرهافيالشخصياتالتيامتلأتبالخوف،ونالتنصيباًمنالقمعوالامتهانالسلطوي.

وإذتجلتعنايتهابموضوعةالهمالإنسانيبشكلعام،فإنهاعنيتأيضاًبرصدأثرالحروبوسلاسلالدماروالخراب،ومختلفأشكالالتدميرالذيتخلفهفيالأفرادوالمجتمعات،مبينةمدياتتداخلهامعالوضعالإنسانيوالنفسيللأفرادوالمجتمعات،ومبتعدةعنالتعبويةأوالدعائيةالتيوسمتبعضرواياتتلكالمرحلة.

وهيإذتسلطرؤيتهاعلىإبرازالإحساسبأزمةالوجودالإنسانيالذييعدأحدالإفرازاتالطبيعيةللحروب،تتجاوزهإلىالأثرالنفسيللحربالنسبةللإنسانالمغتربفيالمنافي،فضلاًعناهتمامهابمعالجةموضوعةالغربة،مركزةرؤاهاعلىرصدأدقالتفاصيلالنفسيةوالسلوكيةللمغترب،فعبرتعنالتمزقاتفينسيجشخصيته،وعنإحساسهبضياعالذاتوالانتماء،وفقدانالإحساسبالهوية،ومحاولاتاستعادتهاأوالتعبيرعنهابأشكالمختلفة.

وقدشكلتموضوعةالهويةأحدأهمالجوانبالتيتناولتهاالكاتبةوأفصحتعنتجلياتهافيعالمرواياتها،وهناتكمنخصوصيةهذهالرواياتالتيظلتأسيرةالنزاعوالصراعالموضوعيبينصورالوطنالأم،والواقعالجديدالذييفرضهالبلدالبديل (الآخر) بكلأشكالتمظهره.

وجاءاهتمامهابرصددواخلالشخصيةوأفكارها،وجعلالقارئفيذهنالشخصيةمباشرة،لتتجلىتقنيةتيارالوعي،التيأسهمتفيترسيخهاتقنيةتعددالأصواتالتيالتزمتهاالكاتبةفيمعظمرواياتها،لذاهيمنتفيالنصوصمسألةالكشفعنالجانبالنفسيوالشعوري،فضلاًعنانتفاءمركزيةالقوالالسرديلتعددالأصواتالتيتتولىتقديمالأحداث،وتعددتمستوياتالوعيالمستقلة،فكشفحضورالشخصياتالسادرةعنالكيفيةالتيتعيبهاالشخصياتنفسهاوالعالمالمحيطبها.

وهذهالتقنياتكانتالأمثللاستجلاءمكامنالموضوعاتالتيتناولتهاالكاتبةوبضمنهاالموضوعاتالسياسية،وآثارالحروب،وأزمةالهوية،والاغتراب،والموقفمنالجنس،وغيرذلكمنموضوعاتذاتصلةبهويةالكاتبةالمغتربة،وبنصهاالمكتوببعيداًعنفضاءوطنهاالأم.

المصادر والمراجع

أولاً: الروايات.

أ - رواياتالكاتبةعاليةممدوح.

1. التشهي،دارالآداب– بيروت،ط1،2007.
2. حباتالنفتالين،دارالآداب – بيروت،ط1،2000.
3. الغلامة،دارالساقي – بيروت،ط1،2000.
4. ليلىوالذئب،منشوراتالراصد – بغداد،1981.
5. المحبوبات،دارالساقي – بيروت،ط1،2003.
6. الولع،دارالآداب – بيروت،ط1،1995.

ب – الرواياتالأخرى.

1. المسخ،فرانزكافكا،ترجمة: منيرالبعلبكي،منشوراتمكتبةالنهضة– بيروت،بغداد،1980.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة.

1. أدبالحرب،د. نجاحالعطار،وحناميناً،دارالآداب – بيروت،ط2،1979.
2. الأدبالقصصيفيالعراقمنذالحربالعالميةالثانية(اتجاهاتهالفكريةوقيمهالفنية)،جزءان،د. عبدالإلهأحمد، – بغداد،1977.
3. الأدبالقصصي(الروايةوالواقعالاجتماعي)،ميشيلزيرافا،ترجمة:سماداود،مراجعة:د. سلمانالواسطي،دارالشؤونالثقافيةالعامة – بغداد،ط1،2005.
4. الأدبوفنونه،د. عزالدينإسماعيل،دارالفكرالعربي – القاهرة،ط2،1958.
5. أركانالرواية،إ.م.فورستر،ترجمة:موسىعاصي،المراجعةاللغوية:د. سمرروحيالفيصل،جروسبرس – طرابلس – لبنان،ط1،1994.
6. أزمةالجنسفيالقصةالعربية،د. غاليشكري،دارالشروق – القاهرة،بيروت،ط1،1991.
7. إشكاليةاليهوديةفيإسرائيل،د. رشادعبداللهالشامي،عالمالمعرفة،244،1997.
8. الألسنيةوالنقدالأدبيفيالنظريةوالممارسة،د. موريسأبوناضر،دارالنهارللنشر – بيروت،1979.
9. الآلهةالتيتفشلدائماً،إدواردسعيد،ترجمة:حسامالدينخضور،دارالتكوينللطباعةوالنشر والتوزيع - بيروت،ودارالكتابالعربي - دمشقوالقاهرة،ط1،2003.
10. انفتاحالنصالروائي(النص – السياق)،سعيديقطين،المركزالثقافيالعربي – الدارالبيضاء،بيروت،ط1،1989.

11. بحوثفيالروايةالجديدة ، ميشيلبوتور ، ترجمة:فريدانطونيوس ، منشوراتعويدات – بيروت،1982.
12. بلاغةالخطابوعلمالنص،د. صلاحفضل،دارنوبارللطباعة – القاهرة،ط1،1996،
13. بناءالروايـــــــــــــــة(دراســـــــــــــــــةمقارنةلثلاثيةنجيبمحفوظ)،د. سيزاقاسمأحمد،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب،1984.
14. بنيةالشكلالروائي،حســـــــــــــــــــــــنبحراوي،المركزالثقافيالعربي - بيروتوالدارالبيضاء،ط1،1990.
15. بنيةالنصالســـــــــــــــردي(منمنظورالنقـــــــــــــــــــــدالأدبي)،د. حميدلحمداني،المركزالثقافيالعربيللطباعةوالنشـــــــــــــــــــــروالتوزيع – الدارالبيضاء،بيروت،ط3،2000.
16. البنيةوالدلالةفيرواياتإسماعيلفهدإسماعيل،عمرصبحيمحمدجابر،ط1،المؤسسةالعربيةلدراساتوالنشر – بيروت،دارالفارسللنشروالتوزيع – عمان،2002.
17. البنيةوالدلالةفيمجموعةحيدرحيدرالقصصية(الوعول)،عبدالفتاحإبراهيم،الدارالتونسيةللنشر،1986.
18. تحليلالخطابالروائي(الزمن – السرد – التبئير)،سعيديقطين،المركزالثقافيالعربي – الدارالبيضاء – المغرب،بيروت – لبنان،ط4،2005.
19. التحليلالنفسيللمهجروالمنفى،ليونغرينبرغ،وربيكاغرينبرغ،ترجمة:تحريرالسماوي ،دارالمدللثقافةوالنشر،ط1،2008.
20. الترميزفيالفنالقصصـــــــــــيالعراقيالحديث(1960 – 1980)دراســـــــــــةنقدية،د. صالحهويدي،دارالشؤونالثقافيةالعامة(آفاقعربية)- بغداد،ط1،1989.
21. تقنياتالسردالروائيفيضـــوءالمنهجالبنيوي،د. يمنىالعيـــد،دارالفارابي – بيـــروت – لبنان،ط2،1999.
22. تقنياتالسردفيالنظريةوالتطبيق،آمنةيوسف،دارالحوارللنشـــروالتوزيع – ســـوريا – اللاذقية،ط1،1997.
23. تمردالأنثىفيروايةالمرأةالعربيةوببلوغرافياالروايةالنســـــــــــــــــــوية(1885 – 2004)،نزيهأبونضال،المؤسسةالعربيةللدراساتوالنشـــــــــــــــــــــــــــر – بيروت،ودارالفارسللنشروالتوزيع – عمان،ط1،2004.
24. تيارالوعيفيالروايةالحديثة،روبرتهمفري،ترجمـــة:د. محمودالربيعي،دارالمعارفبمصر،ط2،1975.
25. ثلاثةمباحثفينظريةالجنس،سيغموندفرويد،ترجمة:جورجطرابيشي،دارالطليعةللطباعةوالنشر، - بيروت،ط2،1983.
26. جمالياتالمكان،جوستانباشلار،ت: غالبهلسا،سلسلةكتابالأقلام – بغداد،ط1،1980.
27. الجنسفيأدبغادةالسمان،وفيصغريزي،دارالطليعة – بيروت،ط1،1994.

28. الجنسمنالأسطورةإلىالعلم،إ.س.كون،ترجمة:د. منيرشحود،دارالحوارللنشروالتوزيع – اللاذقية،ط1،1992.
29. الجنسوالنفسفيالحياةالإنسانية،د. عليكمال،دارواسطللدراساتوالنشروالتوزيع – لندن،ط2،1990.
30. الحبوالحربوالحضارةوالموت،سيجموندفرويد،دراسةوترجمة:د. عبدالمنعمالحفني،دارالرشاد - القاهرة،ط1،1992.
31. الحربفيالقصةالعراقية،د. عمرمحمدالطالب،دارالحريةللطباعة- بغداد،1983.
32. خصوصيةالإبداعالنسوي(أوراقعملالإبداعالنسائيالأولمن23إلى26آب1997)،وزارة الثقافة – عمان،2001.
33. خطابالحكاية(بحثفيالمنهج)،جيرارجنيت،ترجمة:(محمدمعتصم،عبدالجليلالأزدي،عمر حلي)،المجلسالأعلىللثقافة – المشروعالقوميللترجمة،ط2،1997.
34. دراساتفيأدبالواقعيةوالواقعيةالاشتراكية،عبدالمطلبصالح،دارالفارابي – بيروت،مكتبةالنهضة – بغداد،1974.
35. دليلالدراساتالأسلوبية،د. جوزيفميشالشريم،المؤسسةالجامعيةللدراساتوالنشر - بيروت – لبنان،ط1،1984.
36. دليلالناقدالأدبي،إضاءةلأكثرمنخمسينتياراًومصطلحاًنقدياًمعاصراً،د. ميجانالرويلي،ود. سعدالبازعي،المركزالثقافيالعربي – الدارالبيضاء،ط2،2000.
37. الروايةالسياسية،د. طهوادي،دارنوبارللطباعة – القاهرة،ط1،2003.
38. الروايةالعراقية(دراساتنقدية)،د. عمرالطالب،دارالشؤونالثقافيةالعامة(آفاقعربية) – بغداد،ط1،1999.
39. الزمنوالروايةأ.أ.مندلاو،ترجمة:بكرعباس،مراجعة:إحسانعباس،دارصادر – بيروت،ط1،1997.
40. السجنالسياسيفيالروايةالعربية،د. سمرروحيالفيصل،جروسبرس – طرابلس – لبنان،ط2،1994.
41. سردالآخر(الأناوالآخرعبراللغةالسردية)،صلاحصالح،المركزالعربيللنشروالتوزيع ،بيروت – لبنان،ط1،2003.
42. الشاطئالجديد(قراءةفيكتابالقصةالعربية)،عبدالرحمنمجيدالربيعي،دارالحريةللطباعة – بغداد،1979.
43. الشعرية،تزفيتانتودوروف،ترجمة:شكريالمبخوتورجاءبنسلامة،دارتوبقاللنشر - الدارالبيضاء،ط1،1987.
44. صنعةالرواية،بيرسيلوبوك،ترجمة:عبدالستارجواد،المركزالعربيللطباعةوالنشر – بيروت،توزيعالدارالوطنيةللتوزيعوالإعلان – بغداد،1981.

45. الصوتالآخر(الجوهرالحواريللخطابالأدبي)،فاضلثامر،دارالشؤونالثقافيةالعامة - بغداد،ط1،1992.
46. صوتالأنثى(دراساتفيالكتابةالنسويةالعربية)،نازكالأعرجي،الأهاليللطباعةوالنشروالتوزيع،دمشق،1997.
47. عالمالرواية،رولانبورنوفوريالاوئيليه،ترجمة:د.نهادالتكرلي،مراجعة:فؤادالتكرلي،ود.محسنالموسوي،دارالشؤونالثقافيةالعامة(آفاقعربية) – بغداد،ط1،1991.
48. غائبطعمةفرمانروائياً(دراسةفنية)،د.فاطمةعيسجاسم،سلسلةرسائلجامعية،دارالشؤونالثقافيةالعامة – بغداد،ط1،2004.
49. الغربةفيالشعرالعراقيفيالمرنالعشرين،د.فليحكريمالركابي،كليةالآداب،جامعةبغداد،بغداد – العراق،2007.
50. غرفةفرجينياوولف،دراسةفيكتابةالنساء،رضاالطاهر،دارالمدىللثقافةوالنشر – دمشق،ط1،2001.
51. الفراشةوالعنكبوت(دراساتفيأدبميسلونهادي)،د.نجمعبداللهكاظم،دارالشروقللنشروالتوزيع – عمان،رامالله،ط1،2006.
52. الفضاءالروائي،مجموعةكتاب،ترجمة:عبدالكريمحزل،أفريقياالشرق – الدارالبيضاء،2002.
53. الفضاءالروائيعندجبرإبراهيمجبرا،د.إبراهيمجنداري،دارالشؤونالثقافيةالعامة(آفاقعربية) – بغداد،ط1،2001.
54. فهرستأدبالحربالمصيريوندهفيالعراق(1980 – 1988)،إعداد:د.نجمعبداللهكاظم،داردجلةللصحافةوالإعلام – بغداد،2003.
55. فيأدبنالمصيرالمعاصر،د. شجاعمسلمالعاني،دارالشؤونالثقافيةالعامة " آفاقعربية "،ط1،1989.
56. فيالمعنىوالرؤيا(دراساتفيالأدبوالفن)،بديعةأمين،وزارةالثقافةوالإعلام– بغداد،1979.
57. فينظريةالروايةالرد(بحثفيتقنياتالسرد)،د.عبدالملكمرتاض،عالمالمعرفة240،سلسلةكتبثقافيةشهرية،المجلسالوطنيللثقافةوالفنون والآداب – الكويت،1998.
58. قالالراوي،سعيديقطينالبيناتالحكائيةفيالسيرةالشعبية،سعيديقطين،المركزالثقافيالعربي – بيروت،الدارالبيضاء،ط1،1997.
59. السبيلةتستجوبالسنتيلة،غادةالسمان،الأعمالغيرالكاملة12،دارالكتب – بيروت،ط1،نيسان1981.

60. قضايا الرواية الحديثة، جانريكاردو، ترجمها وعلق عليها: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1977.
61. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م.ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، ط1، 1986.
62. قضايا القصة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الحرية للطباعة- بغداد، 1982.
63. المسمغفي الخطاب الروائي العربي، عبد الرحمن أبو عوف، مركز الحضارة لدراسات حقوق الإنسان – القاهرة، 1999.
64. المتخيل السردي (مسارات تفكيرية في التناص والرؤى والدلالة)، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط1، 1990.
65. مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، سمير المرزوقي، وجميل شاكر دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، والدار التونسية للنشر، مشروع النشر المشترك، 1986.
66. المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، 2003.
67. المسموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2004.
68. الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، د. سعد عبد الحسين العتابي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، ط1، 2001.
69. موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 2005.
70. النتاج الشفاهي النسائي العراقي في الربع الأخير من القرن العشرين (1900 – 2000)، إعداد دراسة: باسم عبد الحميد حمودي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، ط1، 2001.
71. نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، د. محمد رات بالحلاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
72. نشأة القصة وتطورها في العراق (1908 – 1939)، د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، ط2، 2001.
73. نظرية الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، 1972.
74. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 1996.
75. نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، مشترك جمع تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – لبنان، ط1، 1982.

76. الضد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة – بيروت، ط1، 1973
77. الضد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، دار الميسرة للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2003.
78. الضد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، ط1، 1986.
79. الضد الروائي الأيديولوجيا، منسوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط1، 1990.

ثالثاً: الأطاريح والرسائل الجامعية.

1. البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق (1980 – 1985)، عبدالله إبراهيم علاوي، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبدالإله أحمد، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1987.
2. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم دغيم العاني، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. داود سلوم، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1987.
3. رواية المرأة العراقية (دراسة موضوعية فنية) 1972 – 1999، سناء شعلان عطية الدريشي، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبدالإله أحمد، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2001.
4. رواية المنفى العراقية (منعام 1979 – 2003)، حمزة عبدالحمزة عليوي، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. نجم عبداللهكاظم، جامعة بغداد، كلية الآداب، 2008.
5. قصة الحرب القصيرة في العراق (1980 – 1990)، فوزية لعيوسغازي الجابري، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، إشراف: د. نجم عبداللهكاظم، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1997.

رابعاً: الدوريات.

1. الرواية العراقية والسياسة، سليمان البكري، مجلة الأقلام، ع7، س20، 1985.
2. الواقعية والرواية المعاصرة، ريموند وليامز، ت: سعيد أحمد الحكيم، مجلة الشافة الأجنبية، س7، ع3، 1987.
3. نحنو الآخر في الشعر العربي الحديث، د. نجم عبداللهكاظم، مجلة الآداب، ج1، ع90، 2009.

خامساً: البحوث والمقالات المنشورة في شبكة الأنترنت.

1. التجربة الاستعمارية وأدب المنفى، د. عبدالله ابراهيم، جريدة العرب، ع 7582، 16 مارس 2009.

2. الحرب والديكتاتورية في الرواية العراقية، نبيل سليمان، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 978، 15 / 10 / 2005، على الموقع
www.**awu-dam.org**/alesbouh 2005/ind-isb978.htm
3. خطابالأنوثةتفكيكالمطلوبفضجوهرالهوية ، وفيسليطين ، مجلةالموقفالأدبي ، ع378 ، تشرينالأول ، 2002.
Awu_dam.org/mokifadaby/ind_mokf378.htm.
4. رواية الحرب.. هل هي قدر الأدب العربي ؟، عبد الرحيم العلام، جريدة الرأي، ع 8927، الخميس 8 مايو 2003، على الموقع
www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=169512
5. عالية ممدوح متربعة على عرش اللغة ولع لا يتحاشى الألم وحب يرتشي بالأنوثة، د. يمنى العيد، نشر بتاريخ 23 / 11 / 2007 على الموقع
www.azzaman.com/index.asp?fname=2007\11\11-23\679.htm&storytitle= - 62k -

سادساً : حوارات مع الكاتبة.

1. حوار مع الروائية، أجريته عبر الإنترنت بخصوص رأيها في مصطلح الأدب النسوي. الثلاثاء 10 شباط 2009، 10:23 م.
2. حوار آخر تضمن أموراً تخص حياتها الشخصية. الأحد 26 نيسان 2009، 50:11م.