

الكتابة النسوية وجدل الخصوصية عالية ومدوح انموذجاً

د. لقاء موسى فنجان

كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد - قسم اللغة العربية

الملخص:

سعت هذه الدراسة لمقاربة الأدب الروائي النسائي المحلي مقارنة تحاول تلمس أثر خصوصية الكتابة النسوية، وملامح الوعي بالذات فيه، وذلك على ضوء المنهج النسوي. فتناولت مصطلح الأدب النسوي منهجياً وبينت إن الأدب النسوي لا يقف بالصد من الأدب الذكوري إلا في وقوفه ضد سلطة القمع والتسلط التي تمارسها الثقافة ضد النساء و وعين الحديث بذواتهن ومكانتهن في البناء الحضاري الجديد. كما تناولت مثلاً لذلك أدب عالية ومدوح الروائي لبروز خطاب الأنثى في أدبها بنبرة واضحة برزت في شخوص رواياتها ولغة الكتابة التي تستعملها.

ويمكن إن نخلص إلى القول بان ثمة وعي بالذات الأنثوية كان وما يزال يتشكل في النص الروائي النسوي وهو في طريقه للتزايد نظراً للحضور المتزايد للنص الروائي النسوي لخلال السنوات القليلة الماضية.

المقدمة

يكتسب الجنس الروائي اليوم أهميته ومشروعيته لما ينطوي عليه من قدرة على التفاعل مع مرجعه الخارجي، من خلال خلقه لعالم تخييلي تتجاوز فيه الأصوات، وتتجاوز الرؤى، وتتقاطع الخطابات، ما يؤهل الخطاب الروائي للعمل على خلخلة المنظومات الثقافية التقليدية السائدة، ويضمن لها، بالتالي، المشاركة الفعالة في تفكيك تلك المنظومات تمهيدا لإعادة بنائها.

وكل كتابة روائية متميزة هي محاولة ثورية لإعادة بناء الواقع، لأنها عادة ما تكشف عن ذات كاتبة غير راضية عما ترى، وبالتالي تسعى لإعادة ترتيبه وبنائه، فهي تخلق عالمها الخاص بواسطة اللغة، وتمارس من خلاله تصورها للعالم الذي تعيشه، وتقدم خطابها الخاص بالكيفية التي تعيد بها صياغة العلاقات والأحداث، وتبني بها بيئة النص وفضاءه بالشكل الذي تراه أخلاقيا وجماليا. فالرواية لا يمكن أن تنهض دون وعي الذات الفردية بالصراع، واعترافها بالمحنة.

وإذا ما سلمنا مع الرأي القائل بأن الرواية هي "فعل مقاومة" أو "سرد معارض" في جوهره، كما يرى إدوارد سعيد

^(١) وغيره، فإن رواية المرأة التي تتوفر لها حدود معقولة من الصدق الفني والجرأة التعبيرية يمكن أن تكون سردا معارضا بمعنى مزدوج أو مضاعف، لان الحقل الاجتماعي والذاتي الذي تنطلق منه رواية المرأة ينتج، بطبيعة الحال، خطابا مغايرا لمجمل وجهات نظر الكتاب "الرجال"

فيما يتعلق بالذات والآخر والعالم، وما يتعلق بوضعيات المرأة، بالأمس واليوم، تشكل مجالاً واسعاً لتعدد العناصر التي تلغي الاعتراف بها كإنسان. وقد تشكلت من مواجهة تلك التحديات، ومن فعل المقاومة لكل ما يمنع المرأة من أن تكون ذاتها، نصوص روائية نسائية ذات سمات جمالية وثيمات

أفرزتها خصوصية التجربة الأنثوية، وخصوصية رؤيتها لذاتها وللعالم من حولها، سواء في أدبنا المحلي، أم في غيره من الآداب العربية والعالمية.

غدت الذات الأنثوية اليوم محورا لدراسات مختلفة تنامت خلال العقود الماضية في مدارس النقد الأدبية الغربية ضمن إطار النقد النسوي المرتبط أساساً بالحركات النسوية^(٢)، وهو يصنف اليوم كأحد تيارات ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيوية التي ما زالت في طور التشكل والتطور. ورغم إن هذا التيار ليس منهجاً على أسس ومفاهيم محددة، إلا أنه، في الوقت ذاته، يستفيد من كافة المناهج والمقولات المتاحة كالبنوية، والشكلانية، والسيمائية، ونظريات جاك لا كان في التحليل النفسي، ومفهوم الخطاب لدى ميشيل فوكو، وغيرها من المفاهيم التي تخدم أهدافه في سعيه إلى إعادة التوازن للعلاقات البشرية القائمة، و(أسنة) الخطاب النقدي والثقافي من خلال تفكيك بنية التفكير الأبوي التي ينهض عليها ذلك الخطاب.

وقد اكتسب هذا التيار جاذبية عالمية، حيث إن قضايا المرأة، وشؤونها، ووضعياتها أصبحت مجالاً لاهتمام شريحة واسعة من الباحثات والباحثين في مجمل الحقول الثقافية والمعرفية لا في مجال النقد الأدبي فحسب. وضمن هذا التوجه العالمي ظهرت دراسات كثيرة مهتمة بتحليل الخطاب السردي للمبدعة العربية، ومعنية بتلمس أثر الوعي النسوي في هذا الخطاب^(٣).

لذلك عملت في دراستي هذه على رصد ملامح الوعي بالذات الأنثوية في المنجز الروائي واخترت الكتابة عالية ممدوح نموذجاً لأنني وجدت إن بروز الخطاب النسوي، وظهور الموضوعات التي تعبر عن ذلك الوعي، مع تنوع المضامين والأساليب والتقنيات وتنوع المستوى الفني، بارز في كتاباتها الروائية. لذلك قسمت دراستي إلى:

١. التمهيد: الذي يتضمن مدخل نظري عن مصطلح الأدب النسائي وأشكالياته المنهجية في الأدب العربي.

٢. المحور الأول: تناولت الجدل القائم في النقد العربي حول خصوصية الكتابة النسوية.

٣. المحور الثاني: تضمن دراسة تطبيقية في أدب عالية ممدوح الروائي.

حاولت من خلال هذا التتبع إلقاء الضوء على قضية الإبداع النسوي والجدل الدائر حوله ووعي الكتابة، بذاتها الأنثوية في النص الروائي النسوي المحلي ولعل المواظبة الكتابية

والحضور المتزايد للنص الروائي النسوي في السنوات القليلة الماضية في السياق الإبداعي المحلي هو إحدى علامات ذلك الوعي ودلالاته.

التمهيد

كتابة المرأة بين المشاركة والصراع

أميل إلى الاعتقاد بأن مصطلح الأدب النسائي يفيد الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي وهو مفهوم ثنائي، أنثوي - ذكوري، يضع هذا النتاج في علاقة اختلاف ضدي - تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي.

والمصطلح، بهذا المعنى، يحيلنا على تاريخ للأدب العربي ساهمت فيه المرأة منذ عهود قديمة، تعود إلى ما قبل الفتح الإسلامي (مثل الشاعرة سلمى بنت مالك بن حنيفة). إلا إن مساهمتها أهملت بسبب من معايير قيمية ربطت بين الفنون والآداب وثقافتهما من جهة، وبين نظام قبلي قوامه القوة، أو سلطة على رأسها رجل ينزع إلى التسلط.

هكذا جرى تفضيل شعر الفخر والمديح والهجاء (بصفتها، أي الهجاء، الوجه الآخر للمديح) على شعر الرثاء، أي تفضيل ما يعبر عن القوة ويخدم السلطة على شعر "الضعف والضعفاء". ولئن كانت المرأة معتبرة، في نظام القيم الاجتماعي، من جنس الضعفاء، فقد أهمل شعرها وسقط ذكر الشاعرات اللواتي بلغ عددهن ٢٤٢ شاعرة^(٤) من الخنساء إلى ولادة بنت المستكفي. كما أهملت فنون النساء كالتهوديات التي تغنيها الأمهات لأطفالهن لأنها ليست من الفنون التي ترتبط بالسلطة أو تدرج في مسرات البلاط^(٥).

أما الخنساء التي برزت دون نظيراتها من أمثال ليلى الاخيلية، ورابعة العدوية (المتصوفة)، والفارعة بنت طريف، وعائشة بنت المهدي، والسيدة زبيدة بنت جعفر (زوجة الخليفة هارون الرشيد وأم ولده الأمين)، ودنانير، ومحبوبة... فأن شعرها الرثائي لأخيها صخر لم يقيم إلا بتخليها عن الدمع والانتقال إلى الفخر منشدة:

وان صخرًا لوالينا وسيدنا كأنه علم في رأسه نار

في السائد والموروث العربي كانت الفحولة، أي القوة، معيارا تقويميا يسكن وعي الناس، ويحيل على ما يكفل سيادة القبيلة وديمومتها في الحياة.

يقدم شعر المديح والفخر والهجاء على الرثاء، ويفضل من يغزو على من ينتج، ويعلو شأن من يقاتل ويقتل على من يرعى بقلبه ويربي بنور عينيه.

المعايير التي تجد في ظروف الواقع والتاريخ سببا وتفسيرا لها، تركزها السلطة من أجل ديمومتها وتبرير سلطويتها، بالرغم من تغيرات الواقع وتحولات التاريخ. ويبدو الظلم فادحا

على من هم في موقع المحكومين، ومضاعفا على من ليس من جنس الأقوياء وفي موقع المحكومين في آن.

على قاعدة هذه العلاقة الوثيقة بين السياسي والثقافي (المرجعي) والأدبي، أدركت المرأة مع بداية عصر النهضة إن تحررها منوط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الإرث أقيمي الذي كرس دونيتها، وفرض عليها أن تكون رهينة الجدران والحجب^(٦)، وأدرك الرجل النهضوي، على قاعدة العلاقة نفسها، إن عملية التحرر الوطني ونهوض المجتمع منوطان، بشكل أساسي، بتحرير المرأة وخروجها من عزلتها إلى عالم تشارك في صنعه.

ومن كلا المنطلقين: منطلق المرأة لتحرير ذاتها، ومنطلق الرجل لتحرير الوطن، بدت المرأة ركيزة، وبدا اللقاء والتقاطع ضرورة في خطاب معني بتغيير الوعي الجمعي السائد ورؤية الإنسان لذاته وللعالم الذي يعيش فيه.

نتبين هذا اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي - الثقافي الذي يعود إلى رائدات ورواد النهضة العربية. نتبينه على أكثر من مستوى من مستويات هذا الخطاب:

أولاً: على مستوى الموقف الذي ركز، في الخطاب الذي تناول موضوعات تخص المرأة، على ضرورة تحريرها، فدعا إلى تعليمها وفند فوائد هذا التعليم باعتبارها فوائد تعود بالنفع على المجتمع والأسرة والزوج نفسه، ودحض الأسباب الدينية والعقائدية والأخلاقية التي تذرع بها التقليديون السلفيون، أعداء التحرر عامة وتحرر المرأة خاصة، وظهر ما تتمتع به المرأة من كفاءة في قدراتها العقلية والفكرية تؤهلها للحصول على حقوقها في المساواة. يكفي أن نعود، مثلاً، إلى خطاب كل من زينب فواز (١٨٤٦-١٩١٤)، والمعلم بطرس البستاني (١٨١٩-١٨٨٣)، وقاسم أمين (١٨٦٣-١٩٠٨)، وملاك حنفي ناصف (١٨٨٦-١٩١٨)، ومي زيادة (١٨٤٦-١٩١٤)، كي نقرأ أكثر من شاهد على هذا اللقاء والتقاطع^(٧)، وكما نضع جانباً مسألة الأسبقية والأولوية^(٨) النازعة، ولو بشكل ضمني، إلى ضدية مكانها الحقيقي، كضدية، ليس في هذا الخطاب سواء كتبه المرأة أم كتبه الرجل، بل في خطاب آخر موضوع ضمن ثنائية أخرى ضدية فعلية، هي ضدية بين التسلط والقمع في تلازمها مع التخلف والتبعية، وبين التحرر والعدالة في تلازمها مع النهوض الاجتماعي وامتلاك الذات لذاتها. وهي ثنائية تناقضية صراعية قائمة على مستوى المجتمع كطبقات وفئات من الذكور والإناث، ولا مجال للقاء والتقاطع بين خطاب تحرري تناقضي، وخطاب قمعي يجد مسوغاته في السياسة وفي غواياتها وفخاخ سلطاتها وطبيعتها نظمها، وفي هذا النزوع، لدى من يتربع على عرشها، إلى عشقها والتشبث بها لدرجة الانتحار من أجلها. ولئن كان الرجل هو من خوله الواقع والتاريخ

اعتلاء هذا العرش، فإن الاحتفاظ بجلوسه عليه جعله لا يتورع عن وضع الآخر (مثيله) فوق خازوق، أو عن صلبه، وتقطيع أوصاله... وفي حال الآخر (غير المثل)، الأثني، عن فض بكارة العذارى، أو ذبحهن، أو الحجر عليهن في ظلمات الحجب وزوايا البيوت وعتمة الجدران. وهو في فعله ليس محددًا بدين أو عرق أو قومية، فنيرون الرابض على قمة سلطته، جعل من لهب المدينة التي احرقها بأناسها وأشياءها سبيلا لمتعة بقائه في السلطة، وعلى رائحة الغاز الخانق سعى هتلر لمد سلطانه فوق العالم، وفوق رماد مدينة، ضدية، بذورها وإنائها، أرسى حكام أميركا دعائم سلطتهم.

أن يكون رجلا من هو، تاريخيا، في موقع السلطة، وان تتحول السلطة إلى تسلط، لا يعني، ولا يجوز أن يعني، وضع خطاب المرأة المناهض، أو المضاد، لمثل هذا التسلط - المتمثل في الرجل-ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، وان كانت المرأة هي التي تقع، وبشكل مضاعف، تحت وطأة هذا التسلط، وان كان خطابها ينبنى كخطاب مضاد لهذا التسلط.

إن وضع خطاب المرأة الذي يركز على تحررها وإعادة حقها إليها في حياة عادلة ضمن ضدية أنثوية/ ذكورية، هو بمثابة إسقاط الفروقات الفيزيولوجية على الفروقات الاجتماعية التي تشكلت على مدى التاريخ بحكم السياسة، أو هو بمثابة إرجاع هذه الفروقات الاجتماعية إلى عامل يحدد بالفروقات الفيزيولوجية بحيث تنمهي بها، ما يعني إزاحة التناقض الحقيقي، أي السياسي - التاريخي (المرجعي)، ووضعه على ما هو ناتج عنه، أو تغييره على هذا المستوى ليستمر في ما ليس هو حقيقته.

ربما كان وصف خطاب المرأة بالخطاب المضاد يعني، أو نود إن يعني، الندية التي أشار إليها "لسان العرب"^(٩). "ولم يقل نقيضه مثلا) وضده أيضا مثله".

إن خطاب المرأة هو، بهذا المعنى، خطاب قرين، يسعى إلى إعلان وجودها كما أعلن خطاب الرجل وجوده. كأن المرأة بهذا الخطاب المضاد توسع لذاتها مساحة حضور في الكتابة والحياة. وخطابها من هذا المنطلق له صفة الدفاع عن الـ أنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية، وبالتالي له صفة المواجهة لخطاب آخر شرع، ويشرع، قمعها، وحرمانها، وتأييد امتلاك الآخر السلطوي لها، وسيطرته عليها.

إن الضدية قائمة على حد القمع، والحرمان، والتسلط. وليس على حد الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية، وكاختلاف يرفض خطاب المرأة المضاد أن يترتب عليه تمايز قمعي يضعها موضع الدونية في علاقتها مع الرجل والعالم الذي تعيش فيه.

ثانيا: نتبين اللقاء والتقاطع في الخطاب الأدبي، بين المرأة والرجل، على مستوى قوانين الكتابة الأدبية وقواعدها النوعية الموروثة من التراث العربي، والمتأثرة، خاصة بالنسبة للرواية، بأدب الغرب وثقافته. إن هذا اللقاء والتقاطع له صفة العادي لأنه يتعين بتاريخية الأدب وادبيته، وليس بذكورة وأنوثة منتجة، ولأن هذه القوانين عامة ومشاركة، على الأقل بين من يكتب باللغة نفسها وفي المرحلة عينها. بهذه القوانين والقواعد انبنت وتشكلت رواية "قلب الرجل" (١٩٠٤) للبيبة هاشم (١٨٨٢-١٩٥٢)، مثلا، ورواية "زينب" (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، ورواية "الأجنحة المتكسرة" (١٩١٢) لجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩١٣)، وقصص وداد سكاكيني (١٩١٣-١٩٩١)، ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣).

إن أعمال هؤلاء، وغيرهم ممن جاء بعدهم، كانت تنبني وفق قاعدة شعرية مشتركة حددها بروب من منطلق شغله على الحكاية الشعبية الروسية، كما هو معروف، وليس على الحكاية العربية أو الغربية، وليس من منطلق ذكورة الشخصيات أو أنوثتها، حددها بالاستهلال والحبكة أو العقدة، والحل، وبفاعل هو مركز الحدث وفاعله الأساس، وهو البطل.

وحيث انكسرت هذه القواعد وتغيرت تحقق ذلك بإبداع من يكتب من الرجال والنساء. ففي الغرب، وبالنسبة إلى الرواية، لا يمكن إغفال ما قدمته فيرجينيا وولف مثلا، والافتقار على ذكر مارسيل بروست أو كافكا، أو الآن روب غرييه. أما بالنسبة لخطابنا السردى الروائي، فإن التجريب التحديثي للرواية العربية هو تجريب مارسه من يكتب الرواية أمثال جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، وادوار الخراط وعبد الخالق الركابي وفاضل العزاوي وهدى بركات ومي التلمساني وعالية ممدوح ولطفية الدليمي، وغيرهم، وغيرهن، أي المبدعون والمبدعات ممن بحكم الذكورة والأنوثة، ويثرون التجربة الأدبية الروائية العربية.

وما نقوله عن قوانين السرد وقواعده نقوله أيضا عن قوانين الشعر، فنازك الملائكة وفدوى طوقان مثلا، وقبلهما الخنساء وليلى الاخيلية لم ينشذن الشعر، أو يكتبنه، بقواعد أنثوية، ضدية. كما انه، وبالمقابل، لا يمكننا اعتبار بحور الشعر وأوزانه ذكورية. ثم إن انتقال الشعر إلى قصيدة التفعيلة كان بمساهمة أساسية من نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠١٠)، كما كان بمشاركة من بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) أيضا. انه على كل حال، انتقال تحقق على مستوى الشعر كشعر، وفي مرحلة تاريخية لها ظروفها وشروطها، المشتركة، وليس على مستوى أنوثة أو ذكورة من كتب وأبدع.

ثالثاً: نتبين هذا اللقاء والتقاطع على مستوى اللغة، فقد يصعب على القارئ أن يعرف إن المؤلف أنثى، دون العودة إلى الاسم. وقد يعلل بعضهم هذا الأمر بالقول بان المرأة تكتب بلغة الرجل، أي تستعير لغته أو تقلدها، وإن ما ملنا إلى تسميته بالندية، لا يعني سوى الكتابة من اللغة نفسها التي انبنت عبر تاريخ لها صنعه بشكل أساسي، الرجل.

لكن القبول بهذا التعليل يعني إن الخطاب الذي تكتبه المرأة بدأ مفارقتها اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد - أي خطاب نسوي - أي هو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهو ما يجعل التضاد مسألة لغوية موضوعة على حد التذكير والتأنيث للضمائر والأفعال، أي على حد ما هو في اللغة، اصطلاحي، التمييز فيه تعيني، وليس دلالياً.

وقد يكون هذا جانباً من المسألة، لكن الخطاب المضاد هو خطاب صراعي، تحقق تاريخياً، لا بين الذكورة والأنوثة، ولا على مستوى اللغة وضمائرها المؤنثة كاصطلاح، بل بين التقليد والتجديد، بين الجمود والتكريس لمجموعة من القيم تخدم سيادة السائد، وبين التحول وزعزعة سيادة السائد بتفكيك سلطته وإعادة صياغة رؤيتنا الجمالية للعالم. لنن كنا ندرك، ونعرف، إن المرأة معنية بهذا التحول، لأنه علامة تحرر تخصها بشكل أساسي وتوفر لها شرط الحضور والمشاركة، فإن هذا معناه إن تاريخ الكتابة المضادة، حتى وإن كان، افتراضاً، من صنع الرجل وحده، فإن الرجل لا يصنعه على حد ذكورته، بل على حد مجموع القيم الثقافية السائدة باعتبارها في خدمة السلطة المهيمنة، وباعتبار خطابه المضاد نقداً لخطابها ولكل ما هو ضد الإنسانية الإنسان عامة، وحقه في الحرية والحياة.

إن الثورات الأدبية التحديثية التي كان يمارسها الخطاب الأدبي العربي المضاد، كانت ثورات معنية بعلاقة هذا الخطاب بالحياة، وبرؤية الكاتب التقدمية للعالم الذي يعيش فيه، أي بتجاوز الواقع وتحويله، مما كان يشترط كسر تقاليد البنى الأدبية وقواعدها، ويستدعي تجديد اللغة ببث ماء الكلام الحي فيها، وتفكيك تراكيبيها البلاغية الجامدة.

وعملية تجديد اللغة لم تكن مرهونة، ولا يمكن أن ترتعن، بالذكورة والأنوثة، بل بسياقات ثقافية اعقد من أن تقتصر، أو تتحدد بعلامات تأنيث الأفعال والضمائر، أو باستخدام ضمير المتكلم وجنسه. كما إن المنظومة الدلالية لا تتولد من فعل ذاتي، بل من انتظام له استراتيجياته البنائية الخاصة، انتظام يستخدم مفردات هي حروف تبقى، على وصفها بالسائغ وغير السائغ تلفظاً، بلا هوية، تبقى مجرد شذرات مرهونة إمكانياتها على توليد الدلالة، بانتظامها في كلمات وجمل، أي بالتأليف الذي هو مسألة متحققة في مجال ثقافي، للمؤلف فيه موقع، منه تكون الكتابة كتابة على مستواها، وبه يكون للمكتوب منظوره.

وئن كان بعضهم يرى إن استعمال ضمائر التأنيث - خاصة ضمير الـ أنا المتكلم في إحالته على الأنثى - هو بمثابة تأنيث اللغة، فأن التسليم، افتراضاً، بذلك، لا يجعلنا نغفل إن مثل هذا الاستعمال لا يؤدي دلالاته الأنثوية باقتضاره على قواعد اللغة، وإن كانت هي عماده، بل يتعدى هذا المستوى القواعدي إلى الإحالات من حيث هي إحالات مرتبطة بسياقات الصياغة. كما يتجاوز المستوى القواعدي إلى منطلقات الكلام وتوجهاته التي تخص موقع الصوت، والمنطوق، ومنظور العمل المتشكل، والقصد الكامن في البنية التأليفية. وهذا كله مما يتجاوز قواعد اللغة الاصطلاحية إلى سياقات التأليف الدلالية^(١٠)

أود في نهاية هذا التقديم أن أوجز ما حاولت توضيحه، وهو إن صفة "المضاد" للخطاب النسوي هي صفة لا تكتسب معناها الحقيقي إلا في إطار الثنائية التي يوضع فيها الخطاب ففي إطار ثنائية التحرر والقمع هو خطاب مضاد بمعنى ضدي، طرفاه يتصارعان تناقضياً، أو تناحريراً، ولا يلتقيان أو يتقاطعان. لا يلتقي التحرر والقمع أو يتقاطع معه. مثل هذه الثنائية أرضها الواقع ومداهما التاريخ، وطابعها اجتماعي - سياسي.

أما في حال وضع صفة "المضاد" في إطار ثنائية أنثوية/ ذكورية، فأن خطاب المرأة لا يمكن أن يكون مضاداً إلا بأحد المعنيين اللذين أشار إليهما لسان العرب. وهو المعنى الخلفي الندي، وليس المعنى الآخر الذي يضع "المضاد" أو الأضدي ضمن ثنائية لا يوجد طرفاها معاً، لأن حضور طرف يلغي حضور الطرف الآخر لأن ضده وليس حركة معه. وهو ما قد يستتبع إمكانية الاستبدال، أو انه يسعى إليها، فيكون الرجل بديلاً، في الحضور والوجود، للمرأة، شأن الذين يجعلون الحياة في الدنيا نقيضاً ضدياً، للحياة في الآخرة، لتغدو الثانية بديلاً للأولى. أليس بحجة الخطاب التناحري المزعوم، خطاب المرأة التي تريد أن تأخذ مكان الرجل، يسعى الظلاميون كي يكون الرجل/ الذكر، ويبقى، بديلاً للمرأة في الحضور والوجود؟

إن خطاب المرأة ليس خطاباً "مضاداً" إلا بقدر ما فسح في المجال لحضور كتابتها في مساحة الخطاب الأدبي العام، ولحضورها هي، الأنثى، في الزمن والحياة. إن كتابتها مشاركة، وليست إلغاء لطرف آخر. مشاركة، من منظورها، في المنطوق والمكتوب وصنع الحياة. وكانت المرأة قد غابت عن هذه المشاركة، أي كانت، ولا تزال، طرفاً في ثنائية ضدية سياسية أيديولوجية، متسلطة قامعة ألغت حضورها ليكون الحضور كله في البديل، الحضور الذي هو لرجل السلطة القامعة، أو هو لرجل أو همته السلطة بأنه شريك فيها، لأنه ذكر مثيل لمن هي السلطة في يده.

المحور الأول

المرأة والكتابة من وعي الذات إلى الوعي الكتابي

أفرز تزايد الإنتاج الأدبي للمرأة في العقود الأخيرة جدلاً واسعاً حول خصوصية هذا الأدب، وحول ما إذا كانت له سمات خاصة مميزة ومختلفة عن أدب الرجل. وتبرز في هذا السياق ثلاثة تيارات رئيسية:

١. اتجاه يرفض وجود هذا المفهوم بدءاً بالمصطلح وانتهاءً بالدراسات التي تسعى لتأكيد وجوده فضلاً عن التعقيد والتنظير له، ويرى فيه قسمة تعسفية للتجربة الإنسانية، ويعتقد إن الكتابة النسائية لا تحمل أي خصوصية فنية أو جمالية، وإن اكتساب هذه الكتابة لبعض الرؤى والمضامين الخاصة بالمرأة لا يبرر القسمة فعلياً. كما يرى في مصطلحات الكتابة النسائية والأدب النسائي تعميقاً لعدم المساواة بين الجنسين، وإلغاء لمشروعية الأعمال الفنية الموحدة، وإن ما يمكن ملاحظته من فروق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل هي ذاتها التي يمكن ملاحظتها بين كتابة الرجال أنفسهم، وبين كتابة النساء فيما بينهن. تقول ريتا عوض: "إن التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأن إبداع المرأة ما يزال يطرح كظاهرة استثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية، بينما من المفترض، بعد مرور زمن لا يعد قصيراً على اقتحام المرأة عالم الإبداع وانجازاتها فيه، إن ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمراً اعتيادياً، فإبداع المرأة كإبداع الرجل، صيغة إنسانية للتعاور مع النفس والحياة والوجود... وهذا التوجه يشي أيضاً بأن المرأة لم تقتنع تمام الاقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وانجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارها، ولو ضمناً، بدونيتها، ولم تصل إلى تحقيق القناعة بإنسانيتها المتجاوزة للانقسام الجنسي والمتعالية عليه"^(١)

ويلاحظ إن هذه الكاتبيات والمبدعات هن الأكثر مقاومة لهذا التقسيم، وذلك نابع، على ما يبدو، من الإحساس بأن هذا المفهوم ينطوي على نوع من الانتقاص لما تكتبه المرأة، حيث ما يزال النقد التقليدي ينظر إلى إبداعها باعتباره متدنياً، ولا يرقى، في خصائصه الفنية إلى مستوى إبداع الرجل. فالروائية المغربية خناثة بنونة تعد هذا التصنيف تصنيفاً رجالياً "من أجل الارتقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى

في مجال الإبداع^(١٢) وكذلك ترفض عادة السمان هذا التصنيف لأنه "يعني في التفكير الشرقي إن الأدب الرجالي قوام على الأدب النسائي".

وتقول لطيفة الزيات إنها ترفض التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعورها بان النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف^(١٣). ويبدو هذا الرفض مبررا في ظل هيمنة الشرط الثقافي الذكوري الذي يتعامل مع كل كتابة أنتجتها امرأة بأحكام مسبقة من بينها إن العمل يحمل طابع السيرة الذاتية، أو يفترض إن الكاتبة تعالج موضوعات محدودة أو خاصة كالحب والزواج والأطفال، وإن كتابتها تدور حول علاقتها بالرجل، وبالتالي فقد فشلت في معالجة الموضوعات الهامة والخطيرة كالحرب والتاريخ والدين والايديولوجيا والقضايا السياسية والاجتماعية التي تهم الجمهور. وهي أحكام تحصر مفهوم الكتابة النسائية بالتضاد بين الرجل والمرأة، والتعارض بين هموم النساء الخاصة والهموم الإنسانية العامة، وتوحي بان التخندق خلف متراس الهموم النسائية يترك آثاره السلبية على كتابة المرأة، وبالتالي فإن على المرأة الكاتبة أن تذيب خصوصياتها في القضايا العامة حتى تتخلص من مأزق التضاد بين همومها الصغيرة وهموم المجتمع الكبرى^(١٤)

٢. اتجاه يقر بوجود خصوصية لكتابة المرأة، لكنه يرى إن هذه الخصوصية ليست طبيعية ثابتة، وإنما هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي الذي عاشته المرأة. وفي هذا السياق ترفض يمنى العيد القول بوجود خصوصية ثابتة لهذا الأدب مادامت هذه الخصوصية تتحد بعالم المرأة الصغير وهو عالم الهموم الذاتية التي تعتبر الصدامية بين الرجل والمرأة وجها من وجوه العجز عن استيعاب التجربة الإنسانية الاجتماعية استيعابا شموليا عميقا. وبناء على ذلك ترى إن نتاج المرأة حين يعالج قضاياها فإنه يعالجها كقضايا عامة تتحدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس هذه العلاقات وبسبب منها، لا على أساس طبيعة المرأة^(١٥).

٣. اتجاه يرى إن خصوصية كتابة المرأة وسماتها الجمالية والقيماتية هي خاصية ثابتة وطبيعية، لا ترجع للعامل الاجتماعي وحده، بل تجد تفسيرها أيضا في العامل البيولوجي الذي يتدخل في طريقه وعي الذات الكاتبة بعالمها وما يحيط بها، وبالتالي يحدد طريقته في التعبير عن ذلك الوعي، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على ممارسة وعيها وكتابتها بشكل مغاير^(١٦).

لقد أدى شيوع نظريات النقد النسوي، ومصطلح الكتابة النسوية عوضاً عن الكتابة النسائية، إلى ظهور العديد من الدراسات الداعية إلى تبني خطاب جديد يشتغل على مناهضة العنصرية الجنسية في الوقت الذي لا ينكر فيه خصوصية الكتابة الأنثوية، يقول نبيل سليمان: "ثمة خصوصية أنثوية ما، شأنها شأن الخصوصية الذكورية: علامة اختلاف، وليس معياراً أو قيمة أو امتيازاً أو نقصاناً. والاعتراف بهذه الخصوصية هو اعتراف بالاختلاف يقتضي التحليل والتأويل، ويشتغل على المعرفة وليس على المفاضلة"^(١٧) وتعلل كارمن بستاني هذا الاختلاف بقولها: "ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها، ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا، والحالة هذه، التفكير نفسه والأسلوب نفسه؟ ذلك إن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لاسيما بعد إن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتاب على إنها تعبر عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة في التمايز"^(١٨)

يرى أصحاب هذا الاتجاه إن إنكار خصوصية كتابة المرأة ناتج عن قصور في التنظير لهذه الكتابة من منطلقات معرفية، وعن غياب التصور النقدي الذي يستطيع الوصول إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة، وتفكيكها داخليا للبحث عن أسباب وجود خصائصها المميزة"^(١٩) كما يرفض هذا التيار تلك الآراء المعتمدة على النظريات الاشتراكية الماركسية التي تتعامل مع الأدب على أنه انعكاس مباشر للواقع المادي ينطوي على نفي الأهمية الحاسمة لدور الذات المبدعة التي تمر عبرها عملية الكتابة. لان واقع أدب المرأة لو كان بهذه البساطة، بحيث يزول أو ينتهي بزوال أشكال القهر المادي وتغيير الشرط الثقافي، لما استمرت الظاهرة نفسها في البلدان الاشتراكية على سبيل المثال. فالتحرر الاقتصادي وحده لا يؤدي حتماً إلى تحرير المرأة على المستوى الثقافي والأدبي. وإذا كان للعامل الاجتماعي أهمية إلا إن ذلك لا يعني إلغاء العامل البيولوجي "لا كمؤشر للدونية والضعف واحتقار قدرات المرأة الفكرية، بل كمنطلق لرد الاعتبار إلى الذات/ الأنثى"^(٢٠).

ويرى النقد النسوي بأن التقسيم بين المرأة والرجل وان كان في أساسه تقسيماً اجتماعياً وليس فنياً، فإن التقسيم الفني ليس تجريداً محلقاً في الهواء، وشروطه ليست منعزلة عن الواقع، وإنما هي مرتبطة بالتقسيم الاجتماعي والثقافي، وبالتالي فإن اختلاف عالم المرأة عن عالم الرجل هو الذي يحدد خصوصية إبداع المرأة وتعبيرها الذي يختلف عن تعبيره"^(٢١)، ولئن كانت الكتابة "فعلاً إنسانياً غير محصور في جنس معين، وإنما يرتبط بقيمة الإبداع الفنية، سواء كان من يمارس هذا الفعل رجلاً أم امرأة، وهي قيمة لها سماتها وقواعدها العامة

المحدودة، فإن هذا لا ينفي الخصوصية المرتبطة بانعكاسات جنس الكاتب وآثار الظروف المادية والسيكولوجية على عملية الكتابة... فالاختلاف الجنسي، بمختلف تجلياته وانعكاساته، عامل هام آخر يحررنا من أن نكون أسرى الشرط الاجتماعي السياسي للكتابة^(٢٢).

ويسعى هذا الخطاب لإحلال واقع بديل ومغاير يعترف بالاختلاف الذي ينقض الفكرة الشائعة بان الواقع الغالب والوحيد. ويسقط التصور المطلق حول انعدام الفوارق بين كتابة امرأة وكتابة رجل، بحجة إن المشاعر والنوازع البشرية أنوثة/ ذكورة موجودة أساسا في النفس البشرية الواحدة، حيث إن للنفس دائما شيئا مما للنفس الغيرية، لاسيما في ظل الاستلاب الذي تعانيه الذات الأنثوية، وتماهيا بالصورة الذكورية^(٢٣).

في هذا السياق يرى البعض إن لا مناص للكتابة الإبداعية من التورط في ثنائية جنسوية، تضفي بتنوع خصوصياتها واختلافاتها القيمة على الوحدة الإبداعية. فالأدب الذي ينتج صوتا واحدا هو أدب مهدد بالرتابة والسكون، ومحكوم بالنقصان. تقول يسرى مقدم: "لا يستقيم الإبداع وتستوي كليته وهو عار من شموليته مادام نصف البشر يعبر عن نصفه الآخر. في المقابل ليس لهذا النصف أن يعبر عن ذات غائبة انحلت وجهها صورة بديلة"^(٢٤). وهو ما عبرت عنه الكاتبة الفرنسية آني لوكليرك بقولها: "سيكون من الخسارة الفادحة أن تكتب النسوة بأسلوب الرجال، فهذا يجعلنا، عاجزين عن الإحاطة بمدى هذا العالم وتنوعه"^(٢٥).

ولعل المتغير المهم في هذه المسألة خلال العقود القليلة الماضية. هو تشكل جيل جديد من الكاتبات اللواتي بدأن يتفاعلن مع مقولات النقد النسوي ولا يتحرجن من وصف أدبهن وكتابتهم بأنها كتابة نسوية، بل يسعين لتكريس تقاليد وسمات تلك الكتابة. تقول فيروز التميمي في شهادة لها عن كتابتها الروائية: "كنت أحاول كتابة ما اسميه (نص المرأة) مستمتعة بالدخول في التفاصيل الصغيرة والانشغال في الزوايا المهملة لأي مشهد. كنت أحاول الدخول في روح المرأة - أم المهملات - عندما وجدت كل ما كتبتة يتفرس في وجهي ويقول لي انه رواية. هكذا! حينها لم يعد بمقدوري أن لا امنحه وقتي وجهدي واشتغالي عليه"^(٢٦).

وتشكل مثل هذه المواقف علامة على وعي جديد تعيشه الذوات الأنثوية الكاتبة من الاعتداد بالأنوثة والسعي لتعزيز اختلافها وتكريس حضورها في النص. فلم تعد هذه الذوات ترتبك وتقلق بسبب ما يروجه النقد التقليدي عن الدائرة الضيقة التي يحصر فيها الأدب النسائي مجاله. لقد غدت العديد من النصوص الروائية مجالا خصبا لحضور الذات الأنثوية وممارسة وعيها والتعبير عن رؤاها. لم تعد المرأة تشعر بالحاجة لان تسترسل أو تتخلى عن أنوثتها لتصبح كاتبة جيدة، ولم تعد بحاجة للحديث عن تجارب لم تعيشها ليكون أدبها مهما، ولم يعد

المحك هو معالجة القضايا الكبرى والخطيرة من وجهة نظر الرجال والنقد التقليدي، بل أصبح للمرأة مساحتها وموضوعاتها وقضاياها التي تحرص على إبرازها وطرحها في كتاباتها.

□

آليات الكتابة النسائية:

ثمة حساسية مختلفة في كتابة المرأة يلحظها معظم النقاد والباحثين، بمن فيهم المعارضين لمقولات الأدب النسوي والكتابة النسائية. ولا تقتصر هذه الحساسية على الناحية التيماتية أو الموضوعات التي تشكل محور الكتابة لدى المرأة، بل تمتد إلى الناحية الأسلوبية، والجوانب الجمالية، والتقنيات التي تعتمد عليها في كتاباتها.

تشير بثينة شعبان إلى تلك الخصوصية بقولها: "المشكلة إن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة، مثلما يكتب الاستراتيجيون والأفريقيون بشكل مختلف حتى ولو كانوا يكتبون باللغة نفسها. وهذا لا يعني طبعاً إن جميع النساء يكتبن بالطريقة نفسها وان جميع الرجال يكتبون بالطريقة نفسها، ولكن هناك خصائص عامة يحتمل وجودها في كتابات النساء أكثر من كتابات الرجال، وميزات أخرى تميز كتابات الرجال أكثر من كتابات النساء. ويجب ألا يجري تفضيل أي منهما، طبعاً، بسبب جنس الكاتب"^(٢٧).

وقد حاولت العديد من الأبحاث إثبات بعض تلك الخصائص والمميزات العامة للكتابة النسائية في مجال السرد بصفة خاصة، حيث يلاحظ إن هذه الكتابة تقوم من الناحية التيماتية على نزعة التمرد والمقاومة، والإلحاح على الإدانة والانتقاد أمام تاريخ ملاء حياة المرأة بتيمات الوأد والاستلاب والاضطهاد. أما في أساليب الكاتبات فيلاحظ طغيان الجانب الانفعالي واللغة الشعرية الذاتية^(٢٨).

فيما تذهب بعض تيارات النقد النسوي إلى إن أسلوب المرأة مرتبط بالتدفق وباللمس وبالجدس الأنثوي^(٢٩) حيث يتجلى القص من خلال دفق سردي متغير الخواص، يرتبط بالرحم، وذلك قبل أن يتدخل العقل بالحذف والإضافة.. هذا المنحنى في الكتابة، يطلق عليه بعض النقاد حالة أنثوية، ترتبط بالدفق اللاشعوري، ويأتي بعد ذلك العقل بالحذف والإضافة.

يشير محمد افاية في معالجته لهذا الموضوع إلى إن ما يميز أسلوب المرأة هو تذبذبه وعدم استقراره في الدفاع عن أطروحة أو موقف ثابت، فكلامها مفرق مستعص على صرامة منطق التوحيد. وتفسير ذلك عنده يرجع إلى طبيعة المرأة، فهي كائن منقسم ومتعدد، وبالتالي فأن لها مع جسدها وذاتها لغة لا تنفك تتغير بتغير الصور التي تريد أن نلبسها على ذاتها، فتنتقل

لغتها من كل الاتجاهات دون إمكانية ضبط انسجام معين على معانيها. لغتها إذا متناقضة تنفلت من منطق العقل الذي يحاول الرجل إخضاع كل شيء له. فالرجل يقول بالتطابق والوحدة، بينما تتموقع المرأة في قلب المنقسم والمتعدد وهذا التعدد يتجلى في طبيعة المرأة، "فهي ليست واحدة لان جسدها جغرافية متنوعة للمتعة"^(٣٠). وبما إنها تعيش نفيا وجوديا خاصا فإنها حين تعبر عن هذا الوجود من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية، ذلك إن القهر الوجودي العام الذي تمارسه العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية على المرأة تجعلها بعيدة في كتابتها عن الرغبة في الإحاطة باللغة واتخاذها وسيلة للسيطرة كما يفعل الرجل، وعضا عن ذلك فإن المرأة تتخذ من الكتابة وسيلة لتحقيق ذاتها داخل النسق الذكوري المسيطر، يقول: "والمعلوم إن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن هي اشد الكتابات عنفا وتوترا"^(٣١). لكن هذه الآراء في مجملها لا تجيب عن السؤال المطروح هنا وهو: كيف يمكن الحديث عن لغة أو كتابة نسائية ذات سمات وخصائص مختلفة ومميزة في ظل وحدة البنى والعناصر اللغوية؟ وهل يعني القول بوجود لغة نسائية افتراض إن الكتابة تشتمل على بنى مذكرة وأخرى مؤنثة؟ هل يشتمل النص الروائي، مثلا، باعتباره بنية مستقلة على عناصر مذكرة وعناصر مؤنثة؟

إن النص الروائي يتشكل من عدة عناصر كاللغة والزمان والمكان والشخصيات وزاوية الرؤية وغيرها، وهذه العناصر هي عناصر محايدة لا تحمل صفات أنوثة أو ذكورة. وكذلك فيما لو تم عزل احد هذه العناصر لدراسته كبنية مستقلة كالزمان مثلا، والذي يتكون من عناصر الخلاصة والاستراحة والقطع والمشهد ونظام التقديم والتأخير وغيرها، هي جميعا عناصر محايدة، ليست مذكرة أو مؤنثة. والأمر ينسحب على بقية العناصر المكونة للبنية الروائية. فكيف يمكن في هذه الحال الحديث عن سمات وخصائص معينة ومحددة لكتابة المرأة؟ ماهي هذه السمات؟ وماهي الآليات والاستراتيجيات التي تعتمدها المرأة في كتابتها؟

في إجابة له عن سؤال حول خصوصية اللغة الروائية النسائية يقول محمد برادة: "اللغة النسائية كمستوى من بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب إن نربطه بالنص الأدبي. والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك تعدد. المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس. هناك كلام مرتبط بالتلفظ، بالذات المتلفظة... إن الشرط الفيزيقي المادي للمرأة كجسد، هذا الوضع هو الذي يبرر ان نفترض وجود لغة داخل نصوص تكتبها المرأة. يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الايديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات (بعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحق لي أن افتقد لغة نسائية، فأنا من هذه

الزاوية لا يستطيع أن يكتب بدل المرأة. لا يستطيع أن يكتب عن أشياء لا أعيشها. التمايز موجود على مستوى التميز الوجودي. أنا لا أستطيع أن يكتب بدل الرجل الأسود المضطهد" (٣٢).

يربط الباحث هنا هذه الظاهرة بمفهوم اللغة والكلام كما حدده فردينان دي سوسير الذي يميز بين اللغة Language كنظام من العلامات، وهي بهذا المعنى نظرية ومطلقة، وبالتالي اجتماعية، وبين الكلام Parole وهو ما يتحقق من اللغة بالاستعمال، أي أنه نشاط فردي طارئ وعارض، يأتي هذا النظام، وضد التحجر، لأنه يهدد الثبات ويخلخله ويخلق التشويش فيه (٣٣).

وعليه يحدد البعض خصوصية اللغة النسائية من خلال الكلام، أي ألكي الذي تحمله اللغة، فئن كان لكل بنية من بنى النص الروائي نسقها الذي تنظم فيه العناصر وتترابط "فإن شبكة العلاقات القائمة بين هذه العناصر وطريقة تشكيلها التي يواكبها تغليب عنصر أو أكثر على عناصر أخرى داخل النسق وما يحكم العلاقات بينها هي التي تولد الدلالة. والدلالة تحيل على رؤية النص الروائي. تلك الرؤية التي تتشكل على أساسها عناصر البنية" (٣٤). وهذه الرؤية مرتبطة بالذات الكاتبة، وقد برزت لدى الكاتبات من خلال اللغة وغيرها من العناصر البنائية المفضية إلى إبراز أنثوية ما تحمله البنية الروائية. "أي بما تلوح به هذه البنية من حساسية أنثوية تنفذ من خلال طريقة تأمل الكاتبات للعالم، ومن خلال ما ينطوي عليه هذا التأمل الإنساني من حس أنثوي مرتبط بالخصوصية الوجودية للذات الأنثوية المرتبطة بسياقها التاريخي الاجتماعي" (٣٥).

تحدد رشيدة بن مسعود العناصر التي تبرز في كتابة المرأة كسمات مميزة تشكل أسلوب هذه الكتابة، حيث تشير إلى إن الكتابة تمتاز بارتفاع حضور الوظيفتين التعبيرية واللغوية. وهي تبني هذه الملاحظة اعتماداً على هيكله رومان ياكوبسون للحدث الاتصالي، والذي يحدده في ستة عناصر، على النحو التالي (٣٦):

المرسل	الرسالة	السياق
	القناة	
	الشفرة/ السنن	

وكل عنصر من هذه العناصر تتولد عنه وظيفة لغوية مختلفة:

و- المرجعية

الوظيفة التعبيرية
و- الشعرية/ الجمالية
الوظيفة الافهامية
(الانفعالية/ العاطفية)
و- اللغوية/ الانتباهية
و- المعجمية

ومعروف إن ياكبسون كان قد حدد موضوع العلم الأدبي بأنه الأدبية، أي ما يجعل من الأدب أدبا، وعليه يصبح النص الأدبي فضاء يحيل إلى ذاته، ويقع فيه التركيز على الرسالة التي تقوم بالوظيفة الجمالية كوظيفة أساسية. وإن كان ارتفاع حضور هذه الوظيفة كمهيمنة في الأثر الأدبي لا يعني غياب الوظائف الأخرى. ومن بينها الوظيفة التعبيرية/ الانفعالية التي تمكن المرسل من إعطاء انطباع معين من حالته، سواء أكانت واقعية أم متخيلة. ويقع التركيز في هذه الوظيفة على دور المرسل^(٣٧).

تخلص رشيدة بن مسعود من هذا إلى إن الكتابة النسائية تتميز بحضور مرتفع لدور المرسل، مما يعني ارتفاع حضور الوظيفة التعبيرية التي تتمظهر في عدة أشكال، منها: التمحوح حول الذات والتركيز على استخدام ضمير المتكلم. وهو ما يفسر بأن المرأة كانت "خلال عصور طويلة وما تزال تعاني من القلق على هويتها... بالتأكيد بدا الربط بين الكتابة والهوية أمرا ضروريا بالنسبة للمرأة، وهذا ما يفسر كثرة (الأنثا) في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها"^(٣٨).

أما الخاصية الثانية التي تلحظها رشيدة بن مسعود فتتمثل في حضور الوظيفة اللغوية التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للتواصل في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية. وتظهر هذه الوظيفة في كثير من التعبيرات التي تصف المرأة بالثرثرة، وتتمثل في الإطناب والتكرار الممل. وتفسر الباحثة حضور هذه الوظيفة لدى الكاتبات برغبتهن في الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاحة لها استخدامها. وهذا يساعد على فهم الأحكام النقدية التي تصف الكتابة النسائية بالخطابة والتقريبية بحيث تتحول الكتابة الروائية إلى مرافعات منبرية منفعة^(٣٩).

وسواء أظهرت هذه الخصائص في أساليب بعض الكاتبات أم لم تظهر بوضوح فالذي تتجه إليه الدراسة الراهنة إن للكتابة النسائية موضوعاتها وتجاربها التي يصعب أن يطرحها الرجل في أدبه لأنها ليست من صميم تجاربه، خاصة فيما يتعلق بخصوصيات المرأة الطبيعية كالولادة والرضاعة والحيض و العذرية و التربية، أو غيرها من التجارب الناتجة عن خصوصية وضعها الثقافي والاجتماعي مما لا يدخل في مجال وعي الرجل واهتماماته. "فثمة افتراض منطقي، إن كاتبا ما سيكون أكثر قدرة على كشف جوانب معينة من الحياة عبر

معرفة الحميمة بهذه الجوانب. نجيب محفوظ، مثلا، اقدر من غيره على تصوير حوارى القاهرة وأزقتها الداخلية، وحناء منه اقدر من غيره على تصوير تقلبات البحر وعوالم البحارة فيه، وكذا صحراء الكونى... وتأسيسا على هذا فإن المرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواراتها الداخلية ومعاناتها التاريخية^(٤٠).

المحور الثانى

عالية ممدوح انموذجا للوعى بالذات الأنثوية وتجسيد الخصائص الكتابية للمرأة تمتاز عالية ممدوح على نظيراتها الروائيات العراقيات بروز الخطاب النسوى والوعى الحاد بالذات الانثوية ومعاناتها فى ظل نظام اجتماعى يتعاطى معها بسلبية حادة وهامشية متعمدة. استطيع القول انها تمتلك حساسية خاصة فى تناول الموضوعات النسوية فى مجمل نتاجها الروائى.

لم تكتب المرأة ضد الرجل الإنسان حين تناولت فى كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضد أيديولوجيا السلطة الذكورية. فـ "النسائى"، فى خطابها الأدبى، يضمّر معنى الدفاع عن الـ أنا الأنثوية بما هى ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية. ومن موقع الندية، يواجه "النسائى" لا الرجل بصفته الإنسانية، بل آخر هو تاريخيا، قانع ومتسلط. يفصح ما تكتبه عالية ممدوح عن قدراتها الإبداعية فى مواجهة ما لحق بها من ظلم على مدى تاريخ طويل: فتواجه ظلم الرجل بمنح النساء حيزا واسعا من عوالم رواياتها: ففي الـ (١٩٩٥)، كما فى المحبوبات (٢٠٠٣) تنسج الشخصيات عالما رحبا قوامه بينهن، وسمته التعالى على الألم، بحيث تبدو النساء مشفقات على الرجل، هازنات، بكبرياء، من ظلم يبدو فيه التاريخ أكثر ذكورية من الرجل نفسه.

أن نختلف معناه أن نوجد وان تكون لنا الحياة. ذلك إن الاختلاف هو دينامية فى حركة الزمن بما هى - هذه الحركة - حركة تفاوت وتنقض ونمو ومجابهة للركود والموت.

بعد قراءتى للرواية (التشهى) [الآداب ٢٠٠٧]، بدت لى كتابة عالية ممدوح، الروائية، كتابة عن مسار، روائى، مسار فى الإبداع السردى العربى وفى تميز عوالمه المتخيلة. تختلف (التشهى)، ولكنها تعيدنا إلى روايات عالية ممدوح أخرى، إلى (حبات النفطالين) [٢٠٠٠ طبعة دار الآداب] و (الوع) [1995] و (الغلامة) [٢٠٠٠] و (المحبوبات) [٢٠٠٣]... نحن إمام مoulfa روائية مسكونة، بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثوية، العراقية، المتبصرة فى الآخر، المختلف، الذى هو الذكر: الأب والابن والزوج... والذى هو أيضا أنثى: الأم والصديقة

وزوجة الذكر... الأخر: العراقي والعربي والغربي. الأخر الذي يورق الذات ويمسك، بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرها.

غير إن قولنا بمسار يحكم روايات عالية ممدوح لا يعني إننا نشير إلى سيرة، ولئن كنا نقرا في هذه الروايات ما يشبه السيرة، بل نشير إلى مؤلفة روائية تعرف بذكاء لافت ان تقف في البين حين تنسج هذا المسار لعوالم رواياتها. البين الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، إلى ما تراه هي، وتود إن تحكي عنه، إلى متخيل لا ينسى الماضي ولكنة يدرك ان (المستقبل هو الأهم). هكذا بين هذين البعدين للزمن، بين المرئي واللامرئي، بين الواضح والمحتمل.. يظهر المختلف في ما تصوغه اللغة، في الملتبس الذي يتوهج بأكثر من دالة. المختلف القائم، وبمعنى أساسي منة، في علاقة الأنثى بالذكر، بالجنس، بالايديولوجيا... وفي تراكيب اللغة التي تثبت معاني القوة في الأنوثة، القوة في الحضور وليس في التسلط والقمع.

مع مسار كهذا يتسع عالم التخيل، تباعا، في ما تكتبه عالية ممدوح من روايات، يتسع زمكانيا، كأنه يتابع مساره، يغتني، يحفر عميقاً وتتشابك فيه المعاني والدلالات بفنية ملحوظة تتجاوز مالوفها، ولكن دون إن يغادر العالم الرواية هذه الذات الأنثوية التي تبدو، أكثر فأكثر، سيدة متربعة على عرش اللغة، الكلام المكتوب، الكلام الذي يفصح، دون جهر، عن قبول الاختلاف بين الذكور والأنوثة.. القول الذي يبني، في ألان نفسه، حيزا دلالياً لاستقلالية الأنثى وحيرتها دون إن يقطع مع هذا الذكر الذي ينتهي به تسلطه وقمعه إلى العجز، العجز الجنسي، باعتبار الجنس هو رمز ذكورته وقوته وتسلطه، هو رمزها ومبررها كما هو الحال في (التشهي).

من الطفولة والمراهقة تبدأ حكاية الراوية الأنثى في رواية عالية ممدوح (حبات النفثالين). من العراق، من (أعظمية) بغداد القديمة. تبدأ بالعلاقة مع الأب الذي ينتقل، حسب مسار الرواية، من صورة الأب الذكر الطاغي إلى صورة الأب الباكي.

تشغل الصورة الأولى، الأب الطاغي، الحيز الأكبر من عالم الرواية. مجرد ذكر هو هذا الأب، يمارس العنف، عنف ذكورته. يضرب، يركل.. والابنة الطفلة، (مثل طير مريض)، تتشبث بثوب أمها (المهانة هي أيضا)، تقوم وتقف بين ركلاته (امسكه من البلوط اللماع واشدة من هناك، أنتكوم بين ساقية وهو يتحرك بي يأخذني من هذا الجانب ويقذفني للأخر، وبلاط الحوش يمتلكني، مأخوذة بصوته الذي يهبط علي كالرصاص"^(٤١))

لكن هذا الأب الذي كان عند قدومه إلى البيت ينتقل من صورة الأب، المفترضة، (إلى عنفوان الرب)، كما تقول الرواية، لم يكن يخيف الفتاة الصغيرة، كما كان (يخيف عادلاً (الأخ) وأمي).

كأنها، هي الأنثى، كانت باكرا تشعر بالقوة الكامنة فيها، أو كانت تحس بالمتغير، أو توده! هكذا يعود الذكر في القسم الأخير من الرواية إلى أبوته، إلى ما غاب فيه، في داخله، ونفاه هو عنه. تعود الأبوة إلى طبيعتها بعد زمن من العنف والاستبداد حول البيت، حسب الرواية، إلى خراب. تعود هذه الأبوة بعد موت إلام المريضة، المقموعة، المرمية في عزلتها، وبعدان كانت المدينة، بغداد، قد دخلت، وحسب الرواية أيضا، في العصيان، وقامت الثورة الناصرية، وهتف الكل بسقوط الطغاة. خلع الأب ملابس الرسمية، اخذ إجازة وعاد إلى مدينته ليندس مع الحشد الثائر.

يتخلى الأب الضابط، المسؤول عن السجن [وظيفته]، عن استبداده، يبكي ندما بعد إن أدرك أنه السبب في موت زوجته، إقبال، وبعد إن جاء إليه ولداه يجرجران ماساتهما، يسعيان للدخول في حضنه. (.. يطوقني ذراعية، تهطل دموعه، يبكي أبي. يترك يديه عنا ويرفعهما إلى رأسه، يغطي وجهه، صوت نحيبه يعلو ويتعلق في هواء الغرفة)^(٤٢)

(تغير أبي)، تستنتج الرواية، كأنها تود إن تقول لنا بان العنف الذي مارسه الأب لم يكن طبيعة فيه، أو طبيعة ذكورية، بل هو سلوك مرهون بزمن، بموقع في التراتب الاجتماعي والقيمي. وهو بذلك اكتساب تلازم، تاريخيا، مع الذكورة، فصار - العنف - رمزها دون إن يكون، ربما!، من طبيعتها. أنة اختلاف تمثل في السلوك سلطة وعنفا... سوف تقبله رواية روايات عالية ممدوح، لكن من موقع القوة التي أشارت إليه في (٠ حبات النفثالين) عندما قالت الابنة بان ضرب أبيها لم يكن يخيفها، والتي تجلت في لغة الرواية، كما سوف تتجلى في الرواية الأنثى في روايات عالية ممدوح، وفي لغة هذه الروايات.

ففي (الوع) تعلن الرواية بأنها لا تتحاشى الألم، (على العكس أتورط معه، لا ابتراه)^(٤٣). هذا الألم هو، وكما يبدو لنا في هذه الرواية، ألم وقوفها، كأنثى، في البين، بين الألم والعشق. البين الذي يحيل معنى العلاقة مع الآخر إلى علاقة مع الذات، إلى ما يحررها من أخلاق العداة والغيرة ويجعلها تقبل الآخر معلنة معاني الحب والحياة التي يصبو إليها الجسد.

تعبر الرواية عن وعيها لتسلط الذكر، الزوج في هذه الرواية، وقساوته عليها. يتزوج هذا الزوج، مصعب، بامرأة ثانية، ولا تفارقه زوجته، هدى. لا تفارق هدى زوجها مصعب الذي تصفه، في رسالة تكتبها لصديقتها بثينة، بأنه مرصوص بالقساوة والمكر. تعرف هدى ان مصعب (كان يستعملنا (نحن زوجاته). يستعملنا (ويبقى هو المستقيم ونحن لا نجد مخرجا إلا ما يقرره). لكن هذه المعرفة، وهذا الواقع، لا يحمل هدى على الفراق، أو على الطلاق، بل ولا يمنعها من إن تقول، دون تردد أو خجل من نفسها، (إذ وصلنا إلى الدار فسأزل إلى قدميه،

أجرهما إلى صدري، انزع جوربيهما واحداً بعد الآخر وامسك بالقدمين، اقبلها بين يدي^(٤٤).
أنها، وكما تقول في مكان آخر من الرواية، على استعداد (لارتكاب جميع الجرائم للوصول إليه)^(٤٥).

تقف هدى في البين الذي هو، وكما تشي به الرواية، مساحة عشقها لزوجها مصعب وإدراكها، في ألان نفسه، لمعنى قساوته. مصعب الذي يعترف، ويقول، بان لا احد غيرها (يفهم ما أقول). أنها مساحة للفهم آخر بينهما، يتناقض فيه، ربما، الحب وشهوة الجسد، الجنس وسلطته...

يصعد مصعب إلى غرفة النوم مع زوجته الأخرى، وداد، تقف هدى خارج الغرفة المغلقة. تشهد على الخيانة. خيانة مصعب لها، تكرهه، لكن فقط كزوج وليس كرجل. مصعب الرجل تخجله براءة هدى، أو كما يقول (فتاة الثامنة عشر [يوم تزوجها]، الوقحة، المضطربة، النفورة). وهدى الرواية تفسر وفاءها لـ مصعب بالقول بان الوفاء (فعل صحيح)، و (هو لي وحدي لنفسي).

ثمة فهم ووفاء: فهم يحتاجه مصعب ولا يجده إلا في هدى. ووفاء تمارسه هدى ويترك أثرة على علاقتها بـ مصعب وان كان، هذا الوفاء، لنفسها. هكذا تتداخل العلاقة مع الذات بالعلاقة مع الآخر، وتقف الأنوثة، أنوثة الرواية، في البين، البين، الذي يتمثل، بدلالة أخرى، في هذا السؤال الذي تطرحه هدى على نفسها:

(هل إنا أنثى أم ذكر؟)^(٤٦). أو: (إلى من انتمي، له (مصعب الذكر)، أو لها (الأنثى، زوجة مصعب الثانية)، إلى جسمي أم إلى جسم زوجي..)^(٤٧). فهل هو البين بين الذكورة والأنوثة تجد الرواية نفسها وجسدها فيه فتسال. أم هو كلاهما فيها، فلا تترك مصعب وتذهب، كما فعلت فيما بعد، في (المحوبات)، إلى النسوة؟

على إن هذا البين المتمثل، هنا في السؤال الذي تطرحه الأنثى، الرواية، على ذاتها، يوسع مساحة الدلالة، يجعلها تتخطى، في روايات عالية ممدوح، حدود الثنائية الحادة، الثنائية التي تنهض على حد قار، والتي تفضي، غالباً، إلى عداة مع الآخر وربما إلى نفيه.

تتسع مساحة الدلالة في (الولع)، ويتلازم ذلك مع اتساع فضاء عالم الرواية. فالعالم المتخيل الذي كان محيط فضائه المكاني في (حبات النفطالين) (الاعظمية) في بغداد، والذي كان قوام الشخصيات فيه الابنة والابن والجدة ثم الأم والأخ.. راح يتسع في روايات عالية ممدوح حتى لكأنه بلا حدود، أو كأنه على حافة الحدود. المطارات التي صارت تنقل الرواية.. تنقلها، في (الولع) إلى الأردن، وتنقلها في (المحوبات) إلى باريس. لتستقر ولا تستقر. هي العراقية التي

شردتها سطوة الذكورة و سطوة السياسة، وسلطة الاقتتال والحروب لتغدو المطاردات هي ((التي فيها تولد واليها تعود))^(٤٨) كما تقول الراوية في اول الكلام في رواية (المحجوبات). يتعدد فضاء عالم روايات عالية ممدوح، يتنوع لكنه يبقى واحداً في مذاق هذه الراوية التي تحكي عن الذات، أو عن مسار لهذه الذات التي هي غير الـ أنا، الذات في رحلة علاقتها مع ذاتها ومع الأخر. مع الاختلاف النوعي، والعريقي والحضاري.. وحتى السياسي. تتوحد نكهة الفضاء في مذاقها فتقول: (... والأرض المبطنة بالشحوب والمرأة هي، هي، في كل مكان. في كاردف أو في الاعظمية، بيروت أو الرباط)^(٤٩).

يتسع الفضاء المكاني، يتعدد ويتنوع، لكن الإحساس به يبقى عميقاً يتجاوز حدود المكانية الجغرافية إلى معنى الذات، إلى حمولتها الثرية وأحلامها المأمولة. الذات التي تعين حياتها وتعيش معاناتها بحيث يكون على المرء، وكما تقترح الراوية، إن يجد بعض الأمور كي ينسب إليها.

لعلها الكتابة هي هذا الأمر الذي عنته عالية ممدوح أو الذي سعت رواية عالية ممدوح لإيجاده كي تكشف عن انتسابها إلى ذاتها الأنثوية وعن انتمائها إلى هويتها العراقية، فكانت لنا أعمالها الروائية التي حفلت بهذا الانتساب وبهذه الهوية. وكانت الكتابة، أو (الورق)، كما تقول، ((اول وآخر المنافي))^(٥٠).

تحتفل روايات عالية ممدوح بالذات الأنثوية على خلفية النفي والاختراب المزدوج، ويبرز هذا الاحتفال في (المحجوبات). كان هذا النفي يصل إلى ذروته ويؤول إلى بديل هو عالم الانوثة المهيمن في هذه الرواية. أو كأن رواية (حبات النفتالين) و(الولع) وحتى (الغلامة) (٢٠٠٠) تصل، في (المحجوبات)، إلى ذروة معاناتها كأثى.

تترك سهيلة، بطلة رواية (المحجوبات)، الكلام لابنها نادر، بعد إن سقطت في الشلل والصمت، يعتقدون أنها مريضة، ولكن الضرب الذي لم يعد يحتمل. ضرب الأزواج الذكور. الضرب المبرح (الرفسات في القفا والهراوات العسكرية والمسدس في بعض الأوقات (يصوب علينا (نحن النساء) خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار منهم)^(٥١).

ليس المرض بل العنف الذكوري، السلطوي. ولم تكن الأنثى تهرب، كانت تعود الى الذكر، تبتم في وجهة وتخفي استياءها ((وراء الجدران العالية))^(٥٢).

المرأة التي وجدت في (الورق أول وآخر المنافي) في (الولع)، تعلن في (المحجوبات) انتسابها إلى عالم الأنوثة: ذلك إن سهيلة، بطلتها، التي هي الآن (حبيسة النبذ)، في العزلة، في منطقة

بين الاكتئاب واليأس لا تجد سوى الصديقات، عربيات وغربيات، يتناوين على ملازمتها والعناية بها.

إنه عالم النسوة بامتياز، الصديقات اللواتي أطلقت عليهن سهيلة، في رسائلها إلى ابنها نادر، اسم (المحوبات)، وهن كثيرات ولكنهن مسميات: كارولين، بلانشن، فريال، نرمن، تماضر، سارة، بشرى، أسماء، إزهار وتيسا المميزة بحبها لسهيلة. مسميات ومعارف بانتماءاتهن، وبأوضاعهن في العمل والثقافة، وبأحوالهن في العزوبية والزواج، في الضرب، والوجع.. يحطن بها الان ويتناوين على العناية بها، هي التي ذهبت في غيبوبة العمر والمعاناة.

كانت سهيلة، وقبل سقوطها في الصمت، تعبر، كما يروي ابنها نادر، نقلاً عن رسائلها إليه، عن خشيتها من فقدان ذاتها: (أود لقاءها (تعني ذاتها) مجدداً. لكني لا أستطيع، لا احتمل فكرة فقدانها إلى الأبد، سأبقى بانتظارها يانادر)^(٥٣)، ويقول نادر كأنما يفسر سبب ما صابها: (إذا كان ثمة شيء صرع سهيلة فهو بغداد)^(٥٤). كأن هذه الذات هي أكثر من أنثى، أو هي الأنثى في انتمائها إلى البلد، إلى الوطن، إلى ماض وتاريخ. لكنها الغربة القسرية، أو النفي والتشرد إي ما يحمل سهيلة على القبول: (كأنني بلا ذاكرة، بلا إباء، بلا إسلاف وتاريخ)^(٥٥).

هي دائما في البين، في ما هو وليس هو، في الأنثى وغيرها، في الانتماء وخارجه... يترك هذا البين أثره على نادر، أو هكذا يبدو لنا الأمر، نحن القراء. فنادر، كما يعبر، هو في منتصف الطريق: بين الابن والزوج. يتساءل، هو الذي يقول سهيلة ولا يقول أمي: (لماذا أحببتي سهيلة بدرجةتي (لا) و (نعم)^(٥٦)).

لا يفهم نادر أمه، هو الولد الذكر، يصعب عليه ان يعرفها، هي الأنثى الكاتبة - في الرواية - يضربها زوجها ولا تهرب منه. تعود إليه وقد تزوج غيرها.

لكن نادر، وكما الأب في (حبات النفتالين)، ينتهي في (المحوبات) إلى البنوة. يغادر الأب، في (حبات النفتالين) قساوة الذكر التي له في علاقته بابنته. ويغادر الابن في (المحوبات) قساوة الذكر التي كانت له في علاقته بأمه، يصير ابنها. هكذا وبدل سهيلة صار، في نهاية الرواية، يقول أمي. تستقيم العلاقة بين الذكر الأنثى ولكن الرحمية: الأب بابنته والابن بأمة ولا تستقيم العلاقة على مستوى الجنس أو خارج المحرم، بين الزوجين. لعلة العطل! العطل الذي ينقل العلاقة، أو يفتحها على علاقة الذات الأنثوية بذاتها المتمثلة في ما سمته سهيلة المحوبات، النسوة المتحابات، اللواتي يتكافئن ويشكلن عالماً حميماً لهن. حتى لكأن الاستقامة هي هنا، في مثل هذه العلاقة، والعطل هو في مكان آخر، في ما يحيل على ذكورة تاريخية - سياسية - ثقافية.. هي ذكورة العنف القائم بالجنس، كما تروي (التشهي).

يبدو ان عالية جعلت من الجنس ذريعة لترسم الماضي العراقي الاسود من خلال شخصيات روايتها. فنكتشف ان هناك اخا اكبر لـ "سرمد" هو "مهند" الذي كان عضوا في جهاز المخابرات العراقي. وهنا يظهر لنا الواقع العراقي المحكوم بممارسات وحشية! فلقد نكل "مهند" بالشيعويين العراقيين، وراقب شقيقه "سرمد" حتى وهو في المنفى، كما تزوج "الف" عنوة بعد اعتقال والدها وموته تحت التعذيب ثم اختفاء شقيقها واصابة والدتها بالشلل.

وهنا تسمح عالية لابطال روايتها يلعبوا دور الرواة لسيرتهم الذاتية من "كيثا" و"امينة" ويوسف" وصولا الى "الف" التي تضع نهاية الرواية عام ٢٠٠٣.

فما ارادته عالي من خلال روايتها "التشهّي" تعرية المجتمع العراقي خصوصا والبسر عموما باستخدام لغة تهكمية ممزوجة بالجنس حتى تصف عجزنا اليوم امام الحكام المستبد من ناحية اخرى عملت عالية على توظيف التصوير الجنسي للرواية من خلال المغامرات الجنسية والعاطفية لتقرنها بعالم السياسة والنضال، فيبدو ملاذا للفشل السياسي!

ولكن من اللافت ان عالية تشعرنا عند اقتراب نهاية الرواية بابتدال الجنس عند الرجال الذين يفرغونه من العاطفة ليكون ممارسة شهوانية ميكانيكية تنسيهم معاناه المنفى وذاكرة الوطن، فابتعدوا عن تجديد الذات وحب الحياه. وهنا تتخطى عالية مأساة "سرمد" الجنسية لتصل الى مأساة العراق، لان "سرمد" استسلم لتفكيك النظام العراقي السابق في حين ان "الف" مثلت ببقائها في العراق المقاومة والصمود.

ففي (التشهّي) تتعدى عواقب التسلط الذكوري حدود الآخر الأنثوي لتشمل الذكر نفسه. فهي، أي هذه العواقب، لم تتركز، في هذه الرواية، على ما يصيب الأنثى وقد وصل في (المحوبات) إلى حد سقوط سهيلة في الغيبوبة وهددها بالشلل. أو لنقل بان هذه الرواية، وكما يشير عنوانها، تتناول الذكورة المهووسة بالجنس والمحكومة بشهوته. أنه العنف الجنسي الذي يؤدي، وعن طريق الترميز والتفريع الدلالي الذي تتوسله الرواية وتمارسه بمهارة ملحوظة، يؤدي إلى ضياع البلد، وضياع هويتها، وثقافتها العربية، المتمثلة في شخصية (ألف).

فهؤلاء الذكور: (سرمد) المترجم والباحث والذي يرمز إلى الثقافة، و (مهند) المتسلط الذي يرمز إلى العنف الجنسي - السياسي، و (أبو مكسيم) الغارق في الجنس وصاحب الترجمة غير الأمنية للبيان الشيوعي، و (أبو العز)، الفلسطيني، الذي ينكشف في السرد الروائي، عن سارق... هؤلاء مسؤولون، حسب الرواية، عن خراب البلد، وعن ضياع ألف. أنهم، وكما يقول يوسف، الطبيب، قد (تمركزوا في أعضائهم)^(٥٧). وهم، حسب الرواية، (يشهدون كتائب خصصت للقتال من اجل الجنس)^(٥٨).

ويمكن القول بأن العنف الجنسي - السياسي، وكما نقرأ، في لغة (التشهي)، يحننا على اعتبارها من الأعمال الروائية القليلة التي تناولت هذه العلاقة بين العنف الذكوري وبين الهوية والانتماء على هذا النحو من التداخل والتشابك الثري بدلالاته الملتبسة واحالاته البعيدة، والمميز بتمركزه، في العمق، حول المدينة، بغداد، وما تعنيه من ثقافة وتاريخ وحضارة. وفي هذا السياق تستوقفنا اللغة، لغة عالية ممدوح. عبارتها المشحونة بمشاعر الفقدان الأليم للذات وللحبية الوطن.

تصوغ هذه الكتابة لغتها على خلفية العلاقة بالآخر، العلاقة التي لا تعني القبول أو الرفض، بل تعني الحضور. الحضور الأقوى من الرفض ومن القبول.

تتن لغة عالية ممدوح بالوجع، لكن لترتفع، في الآن نفسه، عنه. ترتفع بالعناق، بتشابك الذراعين، المختلفين. وجع بدون انحناء، وارتفاع بدون قيم برانية، قيم أخلاق السائد والمتداول، قيم الذكورة وأخلاقها. إنه وجع يبتدع قيم ارتفاعه. قيم الجسد الأنثوي، قيم الذات التي تتسع لأكثر من الأنوثة (النوع)، تتسع للحب والحياة.

أنها اللغة التي يشي فيها العناق بالجسد، ولكن بأكثر من الجنس، بغير الجنس، بما لا ينفيه، بما يجعل منه مساحة للقاء الوجع بالوجع، والقهر بالقهر، والفقدان بالفقدان.

تبتدع عالية ممدوح من الدلالات والمعاني ما يضيء كوامن الذات ويكشف مجهولها. وهي بذلك تقدم المختلف، وتنتج وعياً آخر لما ألفناه من علاقات، لهذا الذي قبع في المحرم، وترسخ في الايديولوجيا، وراح يجلد رغبات النسوة في الحياة، في الحب.

الحب الذي تحفل به روايات عالية ممدوح، والذي تحتفل به راوية (المحوبات)، تعلن رغبتها فيه. تقول: (أحب ان أحب، أنا أحب وأكون محبوبة... أحب تلك اليد التي تمشي على جسمي بغير نظام ولا هدف، بالزائد الذي لم يفض، وبالناقص الذي فاض، وبالرجال الذين تركتهم على سجية نفسي، أنام معهم واحداً تلو الآخر ولا ألتقي بهم...).

الحب بلا قواعد سابقة، بلا حدود مرفوضة. حب بلا عنف. حب جسد لجسد لا ينهض عنف الذكورة بينهما.

حب ولقاء. أو حب هو لقاء الأنوثة والذكورة، بين امرأة ورجل، بين كائنين. نذرف معه الدموع. دموع نذرفها معاً. نحن وهم، ويغلب علينا الخوف.. الذي ربما هو الفراق الأعظم الذي لا بد منه، الفراق الذي يعلنه عيش الحياة.

وفي رواية الغلامه نجد أن عالية ممدوح كتبتها بمنطق كتابة المرأة الجديدة التي تحرص على كتابة اختلافاتها داخل النص فكرياً وفنياً على السواء. وجعلت الشخصية الساردة فيها، والبطلة

الأساسية التي تسيطر على منظور القاص امرأة، واهم شخصيات الرواية كلهن من النساء. لا من الجيل الذي يستأثر باهتمام السرد فحسب: جيل صبيحة وهدى وهجران وخلود ونجاة وساهرة وتوود وحتى ريحانة اليافعة التي تزوجها الأب وهي في عمر ابنته ، وإنما من الجيلين السابقين جيل الجدة وفيقة والخالة فخرية ، جيل الأمهات نوعه وفريدة وعباسة وكرجية العجورية. وحتى اللواتي لا نعرف حقيقة الجيل التي ينتمين إليه من المعتقلات الشاعرة عفراء، والدكتورة أنيسة والطبيبة هيفاء، والمناضلة لمياء. إما الرجال، وفي الرواية الكثير منهم يقومون بكل الأدوار الرجالية من دور الأب إلى دور الزوج والعاشق ودور المنظر السياسي والناقد والكاتب وغير ذلك من ادوار صناعة الفكر السياسي منه والأدبي ، بينما ينشغل النساء بصناعة الحياة، وتخليصها من آثار القهر السياسي الذي يمارسه الرجل لا على النساء وحدهن ، بل على الرجال من المعارضين للنظام السياسي، والذين يتصوروهم كنساء حتى يسهل عليهم البطش بهم. ففي احد المقاطع الدالة في الرواية: "لما سئل احد رؤساء الشرطة السابقين في مكان ما من الكرة الأرضية: ترى كيف ستفرق بين القتلى وغيرهم؟ اعني كيف يبدو المجرم؟ أجاب بدون تردد: فتاة ، يبدو كفتاة". اعني يبدو كفتيات معافات قبل إن يتحولوا إلى مجرمين. يبدو ناعمين رقيقين مملوئين بلاسرار والشفافية، ووجوههم تجمع بين الرجولة والأنوثة حتى لو كان احدهم يتحلى بشاربين شهيرين ، وأصابع يد ناعمة، وصوت نحيل حامل رنين الأنوثة. أنهم لم يكونوا ذكورا فحسب، وإنما نساء أيضا).^{٩٥}.

وهي عبارة دالة على طبيعة استقطاب القهر في هذه الرواية ، حيث تحصل النساء منه على نصيب الاسد او ينصب عليهن القدر الاكبر من القهر الفعلي منه والرمزي والمعنوي على السواء ، ويقوم الرجال فيه بنصيب الاسد من ممارسة التعذيب السياسي المباشر الى ممارسة صيغ القهر الرمزي والمعنوي المختلفة. لان هذه العبارة الدالة في الرواية تجعل الاتوثة ذاتها تهمة او قيمة كيفية مدانة. واذا كانت هذه الادانة قد جاءت مرة واحدة بهذه الصيغة المباشرة، فانها قد وردت عشرات المرات بصيغ عديدة غير مباشرة. وقد استطاعت الرواية ان تخلق بنية سردية توشك ان تكون هي قضيتها الاساسية التي تطرحها على قارئها. لان طبيعة البنية المراوغة ، والتي تشتت انتباه القارئ للوهلة الاولى هي التجلي البنيوي للطبيعة المراوغة لاليات القهر التي تغلغت في كل تفاصيل الحياة التي عاشتها هذه الشخصيات، واحالتها جميع الى ادوات فاعلة - بوعي او بغيروعي - في عملية التدمير: تدمير الذات وتدمير الاخرين على حد سواء. فليس من الطبيعي ان نتوقع بنية منطقية تتطور بالإحداث في تعاقبها التاريخي اذا ماكانت اليات القهر التي تسعى هذه البنية لتجسيدها لا تتخلق بشكل منطقي ، ناهيك عن

التطور حسب قواعد التعاقب التاريخي او التسلسل السببي. وقد كشفت الرواية منذ بدايتها الباكورة عن الطبيعة المراوغة لعلمية القهر من خلال المفارقة الصارخة بين الاقوال والافعال في تصرف القوة التي جاءت للقبض على البطلة، وشغف قائدها بالعطور الذي اخذ يرشها على كل شي ويغرق نفسه كليا بها ، وكأنه يريد ان يغطي رائحة القهر الكريهة بهذه العطور دون وعي منه بما ينطوي عليه سلوكه من مفارقات. وواصلت تعرية هذه المفارقات في كل فصلها السردى الاول "المخلفات" لان الفصل الاول ليس سرديا بقدر ما هو استهلاكي تمهيدي وحتى يمكننا التعرف على المسار الدامي الذي بدأ بالاعتقال وانتهى بالدمار تقدم لنا الرواية بانوراما حية للواقع العراقي في العصر الحديث منذ العهد الملكي وحتى العام ١٩٧٧. وهي بانوراما تتسم بالحيوية والتوهج حيث يتخلق التاريخ والواقع اليومي معا يدا بيد يحكى ما دار بالدرجة الاولى لامراتين هما صبيحة وهدى ، وعائلتين هما السيد خلف الصالح عبد النبي تاجر الذهب الكبير والد صبيحة ، وعديل التاجر الاكبر والد شاكرا ، وعائلة السيد جميل احمد المعروف رجل الامن منذ العهد الملكي ، والد عادل وهدى. ويدور القصة بين مكانين اساسيين هما السماوة الواقعة على جرف الفرات، وحي الصليخ بلاعظمية في بغداد.

لكن ما يحتل المكان المحوري في تجسيد الرواية لهذه البانوراما العراقية هو عالم البيت الداخلي حيث تسيطر الخالة فخرية والام نوعه على البيت، وهو العالم الذي نتعرف فيه على حقيقة علاقة الصداقة التي تربط الرجلين والاسرتين معا، وعلى العلاقة التي تربط السيد خلف بابي بدر الذي يملك دكان اقمشة بجوار دكان ابي صبيحة في الخان الكبير. وعلى جلسات العرق الرخيصة بين السيدين خلف وجميل التي يتسلل اليها العالم الخارجي من خلال الحوار الطليق بفعل، وعلى العلاقة بين ابناء هاتين العائلتين وجيرانهما، عن الحب الاول بين صبيحة وبدر، وعن هيام شاكرا ابن خالتها بها ، وعن علاقتها الحميمة بصديقتها هدى، وهي حميمة لاتخلو من الشغف الحسي، وعن العلاقة الغريبة التي توشك ان تخرق حجاب المحرمات بين الام نوعه وابنتها صبيحة. وعن شغف الاب الحسي بالنساء والذي تبدو فيه المرأة من خلال علاقة الاب الرعوية/ البدوية بها، باعتبارها التعبير الحسي الملموس عن نجاحاته الاقتصادية اقرب ماتكون الى جوارى عصر الحرير المدلالات. فقد وضعت عالية ممدوح يدها على جوهر عربي خالص ، وهي تقدم لنا اليات العلاقة بين الاب والنساء. وهو اب مزواج ويهيم بالاضافة الى زوجاته العديدا اللواتي جمع فيهن بين الاخت "عباسة" واختها الصغرى "ريحانة" بغجربة شهوانية يعصف معها بكل الرواسي والمراسيم ، وتقدم الرواية في هذا المجال مشاهد من الولع الحسي بالمرأة.

اقرأ مثلاً تناول النص لعلاقته بريحانة التي تفور بالصبا والجمال ويتوهج جسدها بالحسية " ريحانة كالثرثريا وهي تدخل في حضن ابي. يمامة بللها الندم والضوء ونشيد الراعي المزدحم بالنعيمات. شديدة الانتباه والاصغاء والنضام كانت. لحمها مشغول كله حتى يطابق هوى الوالد. حين تدخل حمامها اليومي تنقع اللحم الفياض بزيت الجوز الذي يستوردة لها من التجار الهنود فيطير عقله عندما يمد اليد والسان والفم وهي تتمطى وتتعرى في الركن الفسيح. واقفة بطولها تاذي لوحته الزيوت ، والاغذية: "الزبدة البلدية والاسماء النهريية"^{١٠} انها امرأة شهية تؤكل قبل أي شي. ولا غرو ان يناجيه السيد خلف" خليني اشوف حيلي وتعبي وفلوسي ، خليني اشوف اللحم والهبر ، والثريد والدجاج واشم ريحة الشوي والزفر والمرق والشحم المحروق واني ابوسك واشمك"^{١١} هذا هو المنطق البدوي الرعوي الذي تعد فيه المرأة ذروة المتع الحسية التي توفرها الثروة ويوطئها الجاه. وهذا الفهم للمرأة هو الذي يجعل الاب غير معترف باي انجاب تنجبه المرأة الا اذا كان هذا الانجاب ذكرا ، فالمرأة كما تكشف لنا عن تصرفاته هي مجرد واحدة من اللذات والشهوات التي يحتاجها الرجل الذي لا يعرف العلاقة الندية الحقيقة الا مع الرجال الاخرين. هذا الجانب المهم بالرواية: جانب حياة البيت التي تسيطر عليها المرأة يقابله جانب اخر، هو جانب حياة الواقع الخارجي المترعة بالاستراتيجيات والاطار المبهمة. لا بالنسبة للنساء وحدهن حين يغادرن البيت ويفتقدن حمايته ، ولكن بالنسبة للرجال كذلك الذي تتنوع الاخطار التي يتعرضون لها من الاعتداء والسرقة (والد شاعر والسيد خلف) الى الاختطاف والاعتقال السياسي (بدر وغيره من المعارضين السياسيين). ويوشك هذا الجانب العام ان يكون هو مدار اهتمام الرواية الاساسي خارج البيت ، حيث تقدم لنا كل تنويعاته المتباينة من " المناضل مسلم النقي" الذي يلعب دور" المثقف الثوري في الحزب الثوري" وتنظيراته الغريبة التي تنظر للعسف ، فينتهي به الامر مطاردا ومنفيا ، ولعبة في يد السلطة سرعان ما تتخلص منها وتحطمها حينما يناسبها القيام بذلك الى الموظف الحزبي" مصعب" الذي شغف ب" هدى" وهي في عمر بناته ، وتزوجها وحررها من رقبة التقاليد ، ولكنه لم يتورع عن خيانتها مع اعز صديقاتها" صبيحة" حينما تسافر ، ومع غيرهن بلا شك، الى المسؤول الحزبي اللامع" رامس حيدر" وكيف ادت علاقته بهجران الى تدمير هذه المخلوقة الرقيقة التي منح الرواية واحدا من اشد فصولها توترا وشجنا، الى الشاعر الوزير" كمال عبد الرحيم" الذي ما ان ترك لعواطفه العنان واحب" صبيحة" حتى طارده عوادي الدمار الحزبي ذاتها، الى الاستاذ الجامعي" زياد المرهون" الذي لايتورع عن كتابة التقارير الامنية ضد طلابه ، الى الناقد النزيه" عبد الجبار علي" الشغوف بالبحث عن الحقيقة في عالم لا

يتشوف لمعرفة الحقيقة، الى المناضل الشاب" بدر" الذي اطاحت به السياسة وهو في شرح شبابه ، مع انه كان هو الوحيد الذي وفر للبطلة لحظات الفرح الحقيقي القليلة في حياتها. وما يجع كل هذه الشخصيات في عالم الرواية هو علاقتها بالشخصية المحورية" صبيحة/ صبوحة/ وصال/ وئام/ سهاد" التي تتعدد اسمائها كما تتعدد وجوه المرأة ، وكما تتراكم تكوينات الوطن. فان قصة" صبيحة" المهمة مع"بدر"، الغائب عن النص الحاضر ابدا فيه ، تكتسب هي الاخرى ابعادا جديدة ، وتفتح النص امام عدد من التأويلات المثيرة ، فقد بدأت تعاستها وعذابها منذ حرمت من حبها الاول ذاك والشخص الطبيعي المناسب لها اكثر من غيره من كل الذين نهشوا لحمها بالحلال او الحرام ، وانتهوا بها جثة ينتشلها الصبية من قلب دجلة. لكن هذه الدلالات الرمزية تحتاج الى المزيد من نسيج اليات توليدها في النص ، وليس ثمة مجال لتحقيق ذلك هنا. وكذلك ليس ثمة مجال هنا للحديث عن ذاكرة الرواية التاريخية ومنطق تاريخها للاحداث والشخصيات - مثل ميلاد شاكر عند مقتل الملك غازي ١٩٣٩ - بطريقة تربط اليومي بالسياسي ببراعة حاذقة.

وفي رواية "غرام برغماني" في اخر اصدار روائي لعالية ممدوح صدرت عن دار الساقى عام ٢٠١٠ م وقد ارتات الكاتبة ان تكون الحبكة مطابقة للعنوان ، فهو غرام برغماني في التخطيط له من قبل (بحر و رواية) فكان كل تحضير وكل استعداد وكل تنفيذ في هذه العلاقة الغرامية على مستوى عال من التنظيم والبرمجة، انها رواية غرام بكل ماتحمله الكلمة من معاني ومعاني الغرام متعددة اهمها ذلك الانجذاب الصعب والمحاط بعراقيل مزاجية ونفسية كثيرة. انه الرغبة وعكسها لقد جعلت ممدوح العلاقة الصعبة بين رواية وبحر اسلوبا جيدا. حيث ان العاشقين يتواصلان ، ويرغبان اصلا في التواصل لكن هذا يحصل فقط عبر اثير الهاتف، عبر ((وهم)) التدوين، وهما قررا ان يدونا مشاعرهما تجاه بعضهما البعض بصورة يومية. كما ارادت ممدوح لهذه المكالمات ان تكون احادية الاتجاه، أي ان يتصل بحر براوية شرط ان لا تجلبه هي، قببقى لها تاليا، أي ان التسجيل الصوتي لمخابرتة ، هذا التسجيل الذي تمعن في الاستماع اليه مرات ومرات فيما بعد، دون ان تكون قد تورطت هي في الكلام المباشر معه. مع التدوين على الورقة من كلا الجانبين على حدة ومع التدوين الصوتي بشكل احادي من جهة اخرى، نجد انفسنا ازاء لغز لعلاقة فريدة من حيث التجاذب والتنافر الذي اشتغلت عليه الكاتبة. يقول بحر ((اريد الخروج من هذه المخطوطة سالما))^{٦٢} ما يستوقفني، تلك الصفحات العديدة التي تصف فيها الكتابة ساعات ودقائق رواية من خلال تفاصيل بيتها التي تضعها في اهبه الاسعداد للقاء العشيق. في لغة ماهرة وغاية في الشفافية، تسرد لنا كيف اخذت تحضر

شقتها بدءا بالثلثة التي وجدتتها في الحائط مرورا بالترتيب الذي فرضته على الخزانة حيث راحت تستعيد ذكرياتها مع الرجال السابقين من خلال هذا الفستان وذاك، وراحت تجمل الحمام وتدهن الحيطان.. الخ. جزئيات لا أهمية لها لو نظرنا إليها بعين مجردة، لكنها مع عالية ممدوح تأخذ مداها السحري كأنها تبتكر لغة جديدة، حين تقول، على سبيل المثال: ((وواقع الحال أننا نولي شؤوننا الحميمة وأجسامنا المدوغة بالغرام عناية فائقة. فانا مثلا اتدخل في شؤونه وثيابه وتفصيله واحب شهواته اللطيفة بداءا من الابزيم والحزام، الشال، البطانة الرقيقة، الفتحة من الخلف، الفتحة من الوسط، وعلى جنب، التنورة الههفافة، حمالا الصدر الصغير.. كنت اضحك وانا المس وافرد بيدي جميع تلك الكائنات فاشعر انني واقف امام خزانة غرامياتي المتروكة، المهجورة وهي تشق طريقها الي))^{٦٣} كما وتقول بجمالية كبيرة: ((فتحت الخزانة بشيء من الابتهاج. كان دافعي امام نفسي التسليم التام بان الثياب هي الاثر الايروسي الذي يهب علي الان وانا احمل القمصان، ثياب الحفلات والسهرات، العباءات والهاشميات العراقية المطرزة بالفضة، الاثواب باكمام مقفلة، والسروايل التي تصل الى الكاحل كانت تسحبني الى الذروة، وانا في ادخلها وقبل ان اللفظ اسم ذلك الرجل الذي اغرمت به حتى الجنون. النسيج الحريري المترف، الكتاني، الصوفي الكشميري))^{٦٤} هذا هو الغرام الذي تاتينا به عالية ممدوح في هذه الرواية حيث تحكي لنا عن عشق معقد لكنه كثير الارهاق. فالحب بترك بصماته على تلك الأزرار والأكمام، خلال هذه التفاصيل المليئة بالذكريات.

هذا بالنسبة الى تدوين راوية، التدوين الذي عبق بجماليات انثوية من تفاصيل البيت والثياب وكلها تحمل في طياتها اطنانا من الحلم الرقيق المنمنم. اما تدوينه هو، فيحمل في ثيابه مواصفات تميل اكثر الى شبه البراغمية، علما ان راوية لا تقل براغماتية عنه انما هي تلونها بانوثة غاية في الحساسية. وهنا استطاعت عالية التمييز بين تدوين الرجل وتدوين المرأة، فكان لبحر لغته المختلفة بعض الشيء عن حبيبته، حيث حول كلامه باتجاه منحني اكثر تجريدا واعني بالتجريد، عدم دخوله عالم البيت بما يحمله هذا من تفاصيل رقيقة و انثوية ورومانتيكية كالتي رافقت صفحات بوح راوية، اضافة الى اشارة اخرى مهمة من حيث التمايز بين الاثنين، وهو ان راوية تتكلم عن رجالها السابقين بنوع من ذكرى جميلة مضت، بينما هو نراه مترددا بين راوية وليزا وكأنه لا يحسم أي موقف ويبقى بين مكانين لكن مايبقى من سرده وسردها متجانس الى حد بعيد من حيث القلق والتريب وكبت المشاعر الفياضة داخليا، وتاليا الكبت في اخذ القرار ثم المماطلة، وهو في المجرى إليها وهي في الرد على مكالماته، وهذا ما تفوقت فيه مرة اخرى عالية ممدوح لتقبض بجدارة على سياق الرواية

جاعلة منها قصة حب فريدة ، يتواصل الحبيبان فيها عبر الغياب والاشتهاء عن بعد! وفي الاثناء، وهو يغار عليها من رجال اخرين، وهي تقلق من صيده الكثير ، لكن كل هذا البوح الحميمي ، تعمل ممدوح بجاذبية كبيرة على الاضاءة على ماضي الحبيين ماضيها في العراق ، هذا البلد الذي لم ينسلخ عن جلدهما مهما طالت اقامتهما في اوربا، هذا العراق بتناقضاته وقسوته ورقته حتى، رقة والدتها ورقة والده، ذكريات حنية وربما مخيفة يواجهانها بين الحين والآخر، وكان الرواية كلها باختصار قائمة على الصور. صور الماضي بامتياز ماضي البلد الاول كما ماضي البلدان الاوربية التي زارتها راوية في لقاءاتها مع بحر وهي تسمى المدينة كما تؤرخ الزيارة. هل في كل هذا التاريخ وكل الذكريات الرائعة من الخزانة والملابس الى اصغر التفاصيل ، هل هي موازية لجنون ماكن يترصد الحبيين؟ قد يكونان على شفير الجنون من الغياب ومن كثرة الغرام وبراغماتيته، بل تحديدا من التناقض الذي يخالجهما ، ولكن لو تمعنا اكثر ننتبه الى ان لهذا الجنون جذورا ، فوالدتها انتهت بعقل خرب، ووالدها انتهى في مصح للامراض العقلية! كان البلد الاصل بخرابه وعنفه المزمع انتج كل هذا الخرابة في تكوين شخصيتين اردتا الحرب بقدر ما ارادتا موتا ما. نوع من الشك في الذات وفي الاخر اتناهما، واللعبة التي اختارتها عالية بلغت الحدود القصوى من العمق والتشريح للذات: (المكان هذا رافقنا بصورة مستديمة فأرى ملامحي في نزواته، وتقاطيعي في تفاصيله. وما ان ابصر وجهي في المراة ادهش لهذا الذي يسمى طبق الاصل.. حتى وصلنا الى هذا الاستغراق والنفور فيما بيننا)^{٦٥}.

الجسد في هذه الرواية بؤرة الرواية المركزية ، فمن خلال فعالياته، غرائزه وتشوفاته واستعراضاته ومكائده ، يتجسد الحضور الثقافي لهوياته ، وهو على هذا الاعتبار ينتقل بين جغرافيا متعينة باماكن تقف بين الغربية والوطن، فيصبح للسرد وظيفة واحدة هي تحيين الفعل في مواضيع وازمنة متغيرة ، بعضها يشير الى ترميزات الماضي المتحرك في حاضر ساكن، لان هذا الحاضر مصنوع من نسيج الذكريات، او من وهم وجودها ، سواء تجسد عند البطلة بفعل الكتابة، او بتسجيل الرسائل عند البطل. المرأة تكتب نصها كي تقيس المسافة بينها وبين فضاء المكان وبينها وبين الرجال اللذين التفتهم.

الهوامش

- (١) محمد شاهين، ادوارد سعيد رواية للأجيال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ الأولى، سنة ٢٠٠٥، ص: ١٠١.
- (٢) حول النسوية مفهوما وتاريخيا ومنهجيا، ينظر: سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، تر: احمد الشامي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
- (٣) للاطلاع على نماذج وتحليل للدراسات والمؤلفات عن خطاب المرأة العربي في القرن العشرين ينظر: أماني الصالح (واخريات): المرأة العربية والمجتمع في القرن (تحليل وببوغرافيا للخطاب العربي حول المرأة في القرن العشرين)، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٢.
- (٤) راجع صالح سليمان عبد العظيم: موسوعة الكاتبة العربية. لبنان وسوريا، ج ١، لبنان، دار الجديد، ص ٢٩ وما بعدها.
- (٥) المرجع السابق نفسه.
- (٦) عن هذه الجدران والحجب التي عانت منها المرأة لأنها أنثى حكمت، مثلا، عنتره سلام أخلادي رابطة بين سعي النساء لتحررنهن وبين نضالهن الاجتماعي والسياسي. انظر كتابها: "جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين"، صدر عن دار النهار، بيروت، ط ٢، ١٩٩٧.
- (٧) في كتابه: "المرأة الجديدة"، ص ٥٤، يقول قاسم أمين بأن المرأة "مساوية للرجل في القوى العقلية"، مستندا في قوله إلى ما أظهره "علم الفسيولوجيا والتشريح". وفي "الرسائل الزينية"، المطبعة المتوسطة، ص ٣٨، تقول زينب فواز: "واعلم إن الروح جوهر مجرد لا ذكر ولا أنثى". ثم تشرح (ص ٣٩) كيف إن تعليم الفتاة يعود بالنفع على الرجال، وتربية الأولاد، ومعاشرة الزوج.
- (٨) في دراستها القيمة نظرت د. بثينة شعبان إلى خطاب المرأة الروائي في علاقته بخطاب الرجل الروائي، نظرة من يقيم النصوص بحكم أوليتها أو أسبقيتها الزمنية. وهي نظرة تضرر ميلا إلى ضد أنثوية - ذكورية على حساب ما هو ثقافي - تاريخي. انظر كتابها: "١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية"، دار الآداب، بيروت ١٩٩٩، ص ١٧، حيث تقول: "ويثبت هذا الفصل (تقصد الفصل الثاني من الكتاب) إن الرواية الأولى في الأدب العربي كانت: "حسن العواقب أو غادة الزهراء" (الصحيح هو الزاهرة، وليس الزهراء) التي ألفتها الكاتبة اللبنانية زينب فواز عام ١٨٩٩". وفي اعتقادنا إن ما قدمته فواز، وما قدمه محمد حسين هيكل (رواية زينب) من أعال روائية لا يقيم على أساس الأولوية، بل كونها مساهمات متعددة ومتنوعة، ومتفاوتة، في تجذير الفن الروائي العربي، محكومة، في تفاعلها، بظروف ثقافية وشروط اجتماعية تاريخية.
- (٩) لسان العرب مادة ضد.
- (١٠) لقد شكل استعمال ضمير الـ أنا المتكلم الأنتوي ظاهرة ميزت ما أنتجته المرأة في مجال الكتابة الروائية في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد ترافقت هذه الظاهرة مع جملة عوامل طالت انتشار تعليم المرأة، ودخولها ميادين عمل مختلفة، ونيلها حقوقا خولتها المشاركة في الخطاب السياسي وبعض مراكز السلطة... وهو ترافق لغوي ثقافي اجتماعي تحرري، تجاوز اللغة كاصطلاح إلى علاقة دوالها بمدلولاتها، كما تجاوز

- السياقات التعبيرية إلى بنية الشكل الأدبي، مثاله في ذلك رواية "دنيا زاد" لمي التلمساني القائمة على نوع من التداخل السردي يسمح بحضور صوت المرأة الأم وصوت الرجل الزوج.
- (١١) حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالأخر في الرواية الفلسطينية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص ٢٥٨.
- (١٢) ريتا عوض: المرأة والإبداع الأدبي، المجلة العربية للثقافة، س١٢، ع٢٣، ١٩٩٢، ص ٢٠٥، وعالي القرشي: نص المرأة، دمشق: دار المدى، ٢٠٠٠، ص ٣٦ - ٣٧، وينظر احمد جاسم الحميدي: المرأة في كتاباتها أنثى برجوازية في عالم الرجل، (د - ت)، ص ١٤.
- (١٣) بثينة شعبان: ١٠٠ عام من الرواية النسائية، ص ٢٤.
- (١٤) المرجع السابق، ورضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، ص ١٢.
- (١٥) ينظر د. يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط ٢٠١٠، ص ١٣٤.
- (١٦) محمد نور الدين افاية: الهوية والاختلاف، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٨، ص ٤١.
- (١٧) نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي اللادقية، دار الحوار، ١٩٩٨، ص ٣٩ - ٤٠.
- (١٨) كارمن بستاني: الرواية النسوية الفرنسية، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ٣٤، ١٩٨٥، ص ١٢٢.
- (١٩) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص ٨٢، والظاهر: غرفة فرجينيا وولف، ص ١١.
- (٢٠) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص ٧٨.
- (٢١) الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، ص ١٣.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٣.
- (٢٣) يسرى مقدم: مؤنث الرواية بيروت، دار الجديد، ٢٠٠٥، ص ٤٥ - ٤٦.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٢٤.
- (٢٥) نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١١.
- (٢٦) المرجع السابق، ص ٢٣٩.
- (٢٧) بثينة شعبان: ١٠٠ عام من الرواية النسائية، ص ١٣.
- (٢٨) سماهر الضامن، نساء بلا امهات، دار الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ٢٠١٠، ص ٩٩.
- (٢٩) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص ٦٤١.
- (٣٠) محمد نور الدين افاية: الهوية والاختلاف، ص ٥١ - ٥٢.
- (٣١) المرجع السابق، ص ٤٣.
- (٣٢) نقلا عن رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص ٩٢.
- (٣٣) يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، بيروت: دار الأفاق الجديدة، ١٩٨٥، ص ٣١.

- (٣٤) رفيف صيداوي: الكاتبة وخطاب الذات، بيروت، المركز العربي الثقافي، ٢٠٠٥، ص ١٨.
- (٣٥) المرجع السابق، ص ٣٩.
- (٣٦) سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص ٧٣-٧٤.
- (٣٧) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص ٩٣.
- (٣٨) كارمن بستاني: الرواية النسوية الفرنسية، ص ١٢٣.
- (٣٩) رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص ٩٥ - ٩٦.
- (٤٠) نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص ١٠.
- (٤١) حبات النفتالين (ص ٤١).
- (٤٢) ن، ه (ص ١٦٥).
- (٤٣) الولع ص (٨٠).
- (٤٤) الولع ص (٢٣).
- (٤٥) ن، ه ص (١٣).
- (٤٦) ن، ه ص (١٣).
- (٤٧) ن، ه ص (٧).
- (٤٨) المحبوبات ص (١٣).
- (٤٩) (الولع ص ٦٢).
- (٥٠) الولع ص (٥٠٩).
- (٥١) المحبوبات ص (٩).
- (٥٢) ن، ه ص (٩).
- (٥٣) المحبوبات ص (٧٢).
- (٥٤) المحبوبات ص (١٥٠).
- (٥٥) الحبوبيات ص (١٣٠).
- (٥٦) ن، ه ص (٨٠).
- (٥٧) التشهي ص (١٣٨).
- (٥٨) التشهي ص (١٣٨).
- (٥٩) الغلامه ص (٢٠).
- (٦٠) الغلامه ص (١٢٢).
- (٦١) ن، ه ص (١٢٣).
- (٦٢) غرام برغماتي ص (١٩٣).
- (٦٣) غرام برغماتي ص (١٢٠).
- (٦٤) ن، ه، ص (١١٩).
- (٦٥) ن، ه، ص (١٧٧).

Dr. Lekaa Mosa

Abstract

Addressed in this research the debate about women's writing and problematic term women's literature in the Arab world and the time period that appeared to show awareness of the writers Iraqi Arab in general this term with a practical study of the concept of self consciousness of self in literature, novelist Alia Mamd.