جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانيّة
قسم اللغـة العربيـة

المَرْأةُ فِي الخِطَـابِ الرُّوائِـي عِنْدَ مَهْدِي عِيْسَى الصَّقْر

أطروحة تقدّمت بها الطالبة:

زهراء علاء خضير حسين

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيّة ـ جامعة كربلاء/ قسم اللغة العربية وهي من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها/ أدب

بإشراف

أ.م.د عبد نور داود عمران

١٤٤٦هـ ٢٠٢٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ وَخَلَقَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا وَبَثَّ مِنۡهُمَا رِجَالٗا كَثِيرٗا وَنِسَآءٗۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِي تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلۡأَرۡحَامَۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيۡكُمۡ رَقِيبٗا ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة النساء: آية(١)

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ **(المرأة في الخطاب الروائي عند مهدي عيسى الصقر)** التي قدَّمتها الطالبة **(زهراء علاء خضير حسين)** قد جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية ـ جامعة كربلاء، بمراحلها كافة، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها / أدب ؛ وبناءً على ذلك أرشحها للمناقشة .

الإمضاء :

المشرف : أ.م.د. عبد نور داود عمران

التاريخ : ٧/ ٧ / ٢٠٢٥

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الأطروحة للمناقشة

الإمضاء :

رئيس قسم اللغة العربية

الاسم : أ. د. جنان منصور كاظم

التاريخ : ٧/ ٧/ ٢٠٢٥

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا قد اطّلعنا على الأطروحة الموسومة بـ (**المرأة في الخطاب الروائي عند مهدي عيسى الصقر**) التي قدّمتها الطالبة (**زهراء علاء خضير حسين**) ، وناقشناها في محتوياتها ، وفي ما له علاقة بها ، ونرى أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها / أدب بتقدير (أمتياز) .

الإمضاء

الاسم : أ.د. عبد الأمير مطر فيلي

رئيساً

التاريخ :١٧/ ٢/ ٢٠٢٥

الإمضاء

الاسم : أ.د. رائدة مهدي جابر

عضواً

التاريخ :١٧/ ٢/ ٢٠٢٥

الإمضاء

الاسم : أ.د. محمد عبد الرسول جاسم

عضواً

التاريخ :١٧/ ٢/ ٢٠٢٥

الإمضاء

الاسم : أ.د.بشرى حنون محسن

عضواً

التاريخ : ١٨/ ٢/ ٢٠٢٥

الإمضاء

الاسم : أ.م.د.عهود ثعبان يوسف

عضواً

التاريخ :١٧/ ٢/ ٢٠٢٥

الإمضاء

الاسم : أ. د.عبد نور داود عمران

عضواً ومشرفاً

التاريخ :١٧/ ٢/ ٢٠٢٥

صدّقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية

أ.د. هادي شندوخ حميد
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة كربلاء

التاريخ : ٤/ ٣/ ٢٠٢٥م

الإهـــــداء

إلى الوردة..

التي مهما انكسرت

أغصانها

ستستقيم وتزهر من جديد

زهراء

شكر وعرفان

اللهمّ لك الحمدُ، والحمدُ حقّكَ كما تستحقّه حمداً كثيراً، ولك الحمد ربّي على ما يّسرْتَ وهيأتَ لي من أمري رشدا:

- أتقدّم بالشكر الوافر والامتنان الكبير إلى السيد عميد كلية التربية الأستاذ الدكتور (هادي شندوخ حميد)، والأستاذ الدكتور (جنان منصور كاظم) رئيس قسم اللغة العربية، كما أتقدم بالشكر والتقدير لجميع أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم ونهلت من علمهم، فلهم منّي الدعوات القلبية الصادقة بالتوفيق والصحة الدائمة .
- لا يمكن أن أنكر فضل العاملين في المكتبات الذين كانوا خيرَ معين لي في الحصول على المصادر التي أخدت منهما كثيراً في بحثي، وأخصّ بالذكر منهم: العاملين في كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء، ومكتبة كلية الآداب والمكتبة المركزية، ومكتبة كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة بابل، ولا أنسى فضل عائلة الروائي لحفاوة استقبالهم في منزلهم ومساعدتهم في اقتناء الروايات والإفادة منهم في إعطائي نبذة مختصره عن حياته.
- شكري (لأبي) الذي أفتخر بكوني أستظل بظل اسمه خلف اسمي، والشكر لصاحبة الدعوات التي غمرتني بحنانها (أمّي ست الحبايب).
- وشكر لأخوتي (جلال، أكرم، خضر، حسنين، محمد) عزوتي وسندي في الحياة، وشكري وامتناني لرفيق دربي وسندي بعد الله زوجي (علي رضا) الذي كان خير عون ورفيق روح، ولابنتَيَّ (جنى وفاطمة) اللتين أخذت من وقتهما الكثير، وأحبتي جميعا.
- وافر الشكر والامتنان لمن ظلّوا يشفقون علَيَّ، ويغمرونني بالودّ، ويعضدون صبرهم عليَّ بالدعاء الجميل، والأمنيات الطيبات: عائلة زوجي الأعزاء.

وفق الله الجميع لما فيه الخير والصلاح، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه أجمعين محمد النّبي الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

المحتويات

الموضـــــوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ ـ ث
التمهيد: تحديد المفاهيم	١ ـ ٢٥
أولاً: مفهوم الخطابُ	٢ ـ ٩
أ- الخطاب لغة واصطلاحًا	٢ ـ ٩
ب-الخطاب الروائي	٩ ـ ١٤
ثانيًا: المرأة والحركات النقدية	١٤ ـ ٢٢
ثالثاً: الصقر ونتاجه الأدبي	٢٢ ـ ٢٥
الفصل الأول: المرأة وتحولاتها الوجودية	٢٦ ـ ٨٠
توطئة	٢٦ ـ ٢٩
المبحث الأول: المرأة في البيئة الريفية	٣٠ ـ ٤٣
المبحث الثاني: المرأة في البيئة الحضرية	٤٤ ـ ٦٠
المبحث الثالث : المرأة المرتبطة	٦١ ـ ٨٠
الفصل الثاني: المرأة و تشكيل البعد الثقافي في البنى السردية	٨١ ـ ١٥٢
توطئة	٨٢
المبحث الأول: المرأة والمكان	٨٣ ـ ١٠٤
المبحث الثاني: المرأة والزمان	١٠٥ ـ ١٢٩
المبحث الثالث: المرأة والحدث	١٣٠ ـ ١٥٢
الفصل الثالث: المرأة في المنظور السردي الثقافي	١٥٣ ـ ٢١٨
توطئة	١٥٤ ـ ١٥٨
المبحث الأول: المرأة في المنظور الايديولوجي	١٥٩ ـ ١٧٧

المبحث الثاني: المرأة في المنظور الاجتماعي	١٧٨ ـ ١٩٨
المبحث الثالث: المرأة في المنظور الديني والسياسي	١٩٩ ـ ٢١٨
الخاتمة ونتائج البحث	٢١٩ ـ ٢٢٣
قائمة المصادر والمراجع	٢٢٤ ـ ٢٣٦
ملخص باللغة الإنجليزية	A – B

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين رسولنا الأكرم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) وعلى آله الطيبين، وأصحابه المنتجبين إلى يوم الدين .

أمّا بعد...

شهدت الحياة الثقافية والاجتماعية والأدبية في العراق وفي الدول العربية – منذ الستينيات حتى الوقت الحاضر – تطورًا مواكبًا لتطور أحداث الرواية العالمية، وقد أدّت التطورات الحاصلة في النظريات النقدية، إلى تطور الرواية، والكيفية التي تبنى بها، ليتم الدخول في أدق التفاصيل البنائية، فعمل النقاد على فحص الأعمال الأدبية، فدخلت الرواية حيز الدراسة والتحليل والكشف عن خبايا النّصوص السردية وبنيتها، وبذا أصبحت للّغة السردية عالمها الخاص، فقد حاولَ الروائيون عبر النظريات السردية الكشف عن الآليات والقوانين التي تتحكم في الخطاب الروائي، ومن ثمَّ الوقوف عند كل مستوياته التحليلية، كالتركيبية واللفظية والدلالية.

وقد اتخذت الدراسات السردية الحديثة الطريق نحو البحث عن الميتا سرد، لتخرج عن الإطار النّصي، وتدخل في المحفّزات العاملة على بناء الرواية، ومن ثمَّ يصبح البناء الثقافي، والإطار الاجتماعي من الحيثيات التي يعمل النقد على الكشف عنها عبر آليات محددة، تنطلق من البنية اللغوية السردية، والآليات المستعملة في البناء السردي.

ولرغبةٍ منّا في إمكانية الإفادة من هذه المناهج في دراسة الخطاب الروائي وتحليله، فقد وقع اختيارنا على دراسة **(روايات مهدي عيسى الصقر)** متخذين من مجال الدراسات الثقافية نشاطاً فنيًا للدراسة، وفحص أبنية الروايات، والكشف عن آليات الخطاب في اتخاذه الرواية نهجًا أسلوبيًا في التعبير، ووسيلةً لتسليط الضوء على الخفايا التي حفّزت النص والروائي للدخول في عوالم مختلفة.

لم تكن الرغبة الشخصية هي الدافع الوحيد، فقد وجدت الحافز من قبل المشرف للدخول في منطقة تلامس البنية الاجتماعية، في خضم التطورات التي تشهدها الساحة الثقافية، والدراسات

الخاصة بالمرأة، ومكانتها وطبيعة كينونتها، فضلًا عما تتمتع به روايات مهدي عيسى الصقر من أهمية في الأدب العراقيّ والعربيّ على حدٍّ سواء.

ومن أجل تحقق الدراسة الثقافية التي نسعى إلى إجرائها على روايات الصقر، انتظمت هذه الدراسة الموسومة بـ(المرأة في الخطاب الروائي عند مهدي عيسى الصقر) مقسّمة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة وملحق باللغة الإنجليزية .

تضمن التمهيد تحديد المفهوم الخاص بالعنوان، ومن ثمَّ التركيز على المصطلحات النقدية، وبيان مفهوم الخطاب، لندخل في تحديد المرأة، والتصورات النقدية التي بثّت عن طريق النظريات النقدية، وبالتحديد ما يخصّ النّسوية، وما قدّمته من رؤية في هذا المجال، ومن ثمَّ عرضنا سيرة الرّوائي الصقر، وأهم الأعمال التي قدّمها في المجال الأدبي.

أمّا الفصل الأول فقد خصص لدراسة المرأة وتحولاتها الوجودية ؛ ليتم تقسيمه على ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول المرأة في البيئة الريفية، كشفنا فيه استنباط الصورة الخاصة بالمرأة الريفية، والأبعاد الثقافية المشكّلة لتلك الشخصية، وتبيان مدى تأثيرات المجتمع والموروث على حدود سلوكها وإنتاجها بهذه الكيفية، بينما اختص المبحث الثاني بالكشف عن المرأة في البيئة الحضرية، فكانت صورة المرأة المتعلّمة وأثرها في المجتمع، لبيان الاختلاف الثقافي، والسلوكي للمرأة من وجهة نظر الصقر، وكيف ينظر لها المجتمع، ثمّ جاء المبحث الثالث الذي خرج عن التقسيم السابق، ليدخل في منطقة الحريات الشخصية، والهوية، ومن ثمَّ التأثيرات الآيديولوجية على تشكيل صورة المرأة في الخروج عن البناء الاجتماعي أو الدخول فيه؛ ليفرز لنا المجتمع المرأة المرتبطة، بعيدًا عن تلك الصورة الخاصة بالحرية الفردية، وممارسة الأفعال بحسب المنطلقات الخاصة، وفي هذا الفصل ظهرت داخل النصوص التأثيرات البيئية والثقافية، وما يعيشه البلد من حالة الحرب، فأنتج لنا صوراً مختلفة وحالات متبيانة بين الفقد والحرمان.

وقد سلّط الفصل الثاني على (المرأة وتشكيل البعد الثقافي في البنى السردية)، عبر توظيف الآليات السردية لبناء صورة المرأة، لتظهر الحيثيات البيئية والزمانية وأثرها في بناء المجتمع، ومن ثمَّ تشكيل صورتها عند الذكر، وبحسب المخرجات الثقافية، فانتظم في ثلاثة مباحث، اختصّ الأول بالمرأة والمكان، وعبر توظيف المكان المغلق والمفتوح، وأثر كل مكان على البنية النفسية للمرأة، وكيفية التعاطي مع الأماكن، وجاء الثاني ليحدّد وجود المرأة وتأثير آليات الزمان وتوظيفها سرديًا، ومن ثمَّ الكشف عن الحيثيات السابقة للمرحلة، عبر توظيف الاسترجاع، والاستباق، ثمّ الثالث الذي اختصّ بالمرأة والحدث السردي، وهذا المبحث يمثّل الأحداث المختلفة التي شهدتها المرأة، وتأثير تلك الأحداث على حياتها الاجتماعية.

ثمّ وسم الفصل الثالث بـ (المرأة في المنظور السرديّ الثقافيّ)؛ ليبحث عن تشكّلات المنظور عند الصقر، وكيفية توجيه الرؤية السردية، عبر اختياره للشخصيات، لتظهر لنا الرّؤى المختلفة عند الشخصيات، وطريقة تعاطيها مع المرأة، فكان المبحث الأول يتحدث عن المرأة والمنظور الآيديولوجي لتتشكّل صورة عن الآيديولوجيا وتأثيرها في وجود الأنواع المختلفة من المرأة، أما المبحث الثاني فكان عن المرأة والمنظور الاجتماعي، فقد وظّف الصقر الشخصيات المعبّرة عن منظور المجتمع اتجاه المرأة، لتتحدّد الكيفية التي ينظر بها المجتمع للمرأة، وسلوكها وطريقة تعاطيها مع الواقع الذي يعيشه البلد، أمّا المبحث الثالث فكان عن المرأة والمنظور الديني والسياسي، لتتبين فيه رؤية الصقر عن التأثيرات الدينية والسياسية في إنتاج المرأة، ومن ثمَّ سلوكها المتبع النابع من تلك التأثيرات.

واختُتمت هذه الدراسة بمجموعة من النتائج التي مثّلت ما توصلت إليه الدراسة الخاصة بالمرأة في خطاب الصقر.

اعتمدت الدراسة على ما نُشر من روايات الصقر والمتمثلة برواياته التسع: (الشاهدة والزنجي، أشواق طائر الليل، صراخ النوارس، الشاطئ الثاني، رياح شرقية ..رياح غربية، كتاب وجع كتابة مذكرات ويوميات، امرأة الغائب، المقامة البصرية العصرية، بيت على نهر دجلة)

وقد أفادت الدراسة من الدراسات السابقة في بعض المواضع، وهي قليلة بسبب الاختلاف المنهجي بين الدراسات السابقة والدراسة التي نحن بصددها، ومن هذه الدراسات التي سبقت الدراسة، دراسة الباحث (سلمان كاصد حالوب)عن قصص الصقر التي كانت تحت عنوان (البنى الموضوعاتية والفنية في قصص مهدي عيسى الصقر)، وكذلك دراسة الباحثة (فرح مهدي صالح) عن روايات الصقر، التي كانت تحت عنوان (البناء الفنّي في روايات مهدي عيسى الصقر) فضلًا عن دراسة الباحث (زهير هدّاد سلمان) عن روايات الصقر، التي كانت تحت عنوان (المغيَّب في روايات مهدي عيسى الصقر) .

ولا يُمكن لأيّ بحثٍ أكاديمي أن يَخلو من التحديات والصعوبات، وقد واجهتُ في هذه الدراسة عِدّة عَقَبات، كان أبرزها ندرةُ المصادر النقدية التي تناولتْ أعمالَ الروائي الصقر بشكلٍ مُتعمّق. ومع ذلك، فإنَّ هذا التحدي لم يُثنِني عن المضي قُدُماً، بل شكَّلَ حافزاً لاستكشافِ آفاقٍ جديدةٍ في تحليلِ نصوصه الروائية. اعتمدتُ في بحثي على عددٍ محدودٍ من الدراسات الأكاديمية التي تطرَّقتْ إلى أعماله، بالإضافة إلى بعض المقالات النقدية المنشورة في الصحف، لعلَّ أبرزَها العددُ الخاصُّ الذي قدَّمَتْه جريدةُ "المدى" عن تجربته الإبداعية، فضلاً عن أعماله الروائية التسع التي شكَّلتْ المادّةَ الأساسيةَ للدراسة.

وفي ظلِّ شُحِّ المصادر النقدية، وجدتُ نفسي أمام فرصةٍ لإعادةِ اكتشافِ أعمال الصقر من خلال قراءةٍ تحليليةٍ مُعمَّقة، تعتمدُ على التفاعلِ المباشرِ مع النصوص، واستخراجِ الرُّؤى الفنية والموضوعات الجوهرية التي تُشكِّلُ نسيجَ عالمه السردي. وقد حرصتُ على أن تكونَ هذه القراءةُ

مُبتكَرةً، تَخرجُ عن النمطيةِ التقليديةِ في تحليلِ النصوص، عبرَ الربطِ بين الجوانبِ الجماليةِ والاجتماعيةِ والثقافية في أعماله.

بقي أن نقول: إنّنا لا ندعي لأنفسنا فتحًا ولا ريادةً بدراستنا هذه، إنّما هي محاولة لطرح وجهة نظر جديدة في أعمال (مهدي عيسى الصقر) الرّوائية على وفق نشاطٍ نقديٍّ حديثٍ، وقد سعينا أن لا يكون هناك ما يؤخذ على هذه الأطروحة، وإن كان ثمّة قصورٌ فهو أمر لا تخلو منه أية دراسة، والكمال غاية تُرتجى لا تُنال.

وفي الختام لابدّ لي أن أذكر أنّه من فضل العليّ القدير أن خصّني برعاية أستاذي ومشرفي الفاضل الدكتور (عبد نور داود عمران)، الذي كان له كبير الأثر في توجيه الأطروحة بالشكل الذي انتهت إليه بملاحظاته الدقيقة والقيّمة ومناقشاته المستفيضة، وصبره اللامحدود، فاسحًا لي كثيراً من وقته واهتمامه، على الرّغم من عِظم مشاغله، ضاربا بهذا مثلا أعلى في كرم النّفس وطيب الخلق، فكان الأب والأستاذ معًا، فجزاه الله تعالى عنّي خير الجزاء وأعظم الثواب.

ومن الله السداد والتوفيق

الباحثـــــــــــــــــــة

التمهيد:
تحديد المفاهيم

أولًا: مفهوم الخطاب

أ- الخطاب لغة واصطلاحًا

يُعدّ الخطاب من المفاهيم النقدية الحديثة التي أخذت مساحة واسعة في النقد الحديث، لما يحمله من شمولية في المفاهيم، وتحوّل في الدلالة، وبحسب الحقول النقدية التي يُدرس بها، لذلك عمل النقد على تحديد مفهوم الخطاب للتمييز بينه وبين النّص، وما يقاربه من المصطلحات التي تحمل الاتجاه الكتابي، أو القولي، كذلك الآثار التي يحملها الخطاب من مجموعة الخطابات الموروثة، ليحمل الخطاب طابع الدلالة النّسقية الخاصة بكل اتجاه، الأمر الذي جعل الاشتغال بهذا الحقل يحمل اتساعًا، ودقة في المفاهيم، ليحمل الأنساق الثقافية والإنسانية ضمن لغته الخاصة.

يحمل الخطابُ سماتٍ خاصّةً بكلِّ تيارٍ فكري، مما يمنح كلَّ جماعةٍ لغويةٍ أو فكريةٍ بُعدَها الخطابي المميز، ليصبح مفهوم "الخطاب" بهذا المعنى مُصطلحًا حديثًا يختلف جوهريًّا عن الدلالة التي حَمَلها في النقد القديم، ويتمايز عن الصورة التي ارتبطت به في التراث الأدبي العربي. وهذا الاختلاف يُلزمنا بتبيان مفهوم الخطاب على مستوييه اللغويّ والاصطلاحيّ، وفحص تحوّلاته عبر السياقات التاريخية والفكرية.

إنّ الخطاب على المستوى اللغوي يتحدّد في ضوء جذر الكلمة (خَطَبَ) الذي يحمل الوجود اللغوي، وحلقات تواصلية عامة، فقد ورد في لسان العرب أنَّ "الخطبُ: الشأنُ أو الأمر، صغُر أو عظم، وقيل هو سببُ الأمر... وخطبٌ يسير، والخطبُ: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخطبُ أي عظُمَ الأمر والشأن"[١]، فالخطاب على هذه الصورة يعني وجود الحدث، ومن ثمَّ اللغة المعبرة عن الحدث، والخطابُ والمخاطبة: مُراجعة الكلام، خاطبهُ بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان ... والمخاطبة أي المشاورة والمشاركة في فعل ما، عظيم الشأن والمنزلة[٢].

---

(١) لسان العرب: ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربيّ، بيروت لبنان،ج٤، ط٣ ،١٩٩٩م، مادة :خ ط ب.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: مادة : خ ط ب.

إنّ المعنى المطروح في مفهوم الخطاب هو وجود الحدث، أي وجود سياق محدّد، ولغة محدّدة، عملت على إنتاج الخطاب بطريقة مؤثّرة في المتلقي، والخطاب الجمعي "كلام يسمعه ويقرأه الناس كلّهم، كلام يوجه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات"(١)؛ لذلك هو يحمل الوجود في ضوء وجود الجماهير، بمعنى أنّه يحمل "الكلام والرسالة"(٢)، وقد ورد الخطاب بمعنى "مراجعة الكلام وتبادله بين اثنين أو أكثر"(٣)، أي إنّه يمتلك الوجود الذي تتم فيه مراجعة تلك البنية اللغوية، والأفكار المطروحة فيه.

والخطاب يتطلب اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من يستقبله على هذا، فالخطاب قوامه اللغة، في وجودها التواصلي، وكل بناء لا يحمل تلك البنية الكلامية لا يمكن الاصطلاح عليه خطاب، فهذا يشترط وجود المتلقي(٤).

فالخطاب بمعناه اللغوي –على ما سبق –يعني التحديث، والتلقّي الكلام، أي التواصل بين الأنا والآخر، أي وجود (المرسل والمرسل إليه)، ولم تكن صورة الخطاب في التراث العربي على هذه الشاكلة، فكان بمعنى التخاطب، أو التحادث، أو المخاطبة التي يراد بها مراجعة الكلام، أو يراد بها الخطابة التي كانت تتميز بالبراعة في المخاطبة، التي مثّلت الهوية العربية، في مرحلة الثقافة الشفاهية.

وقد ورد الخطاب في القرآن الكريم بصيغ عدّيدة، منها: صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاماً﴾(٥) والمصدر في قوله تعالى:﴿رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لا يَمْلِكُونَ مِنْهُ

(١) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، مج:١، ط١، ٢٠٠٨م : ٦٦٠.

(٢) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، ابراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة ، ١٩٨٩: ٢٤٣.

(٣) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، دار احياء التراث، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، مادة خطب.

(٤) ينظر: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، العلامة محمد علي التهانوي، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان، لبنان، ط ١ ،١٩٩٦، ١/ ٧٤٩.

(٥) سورة الفرقان: ٦٣.

خِطَاباً﴾[1]، وفي قوله تعالى عن داود (عليه السلام): ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[2]، ممّا يعطي صورة عن التنوّع في مفهوم الخطاب على المستوى الاستعمالي، والوظيفي اللغوي.

إنّ الخطاب إمّا أن يكون بمعنى المواجهة بالكلام، ونظام صياغة الكلام (الأسلوب) المؤثّر في الآخرين، وتنظيمه، والتوجّه إليهم بطريقة معيّنة، تجعله قادرًا على التأثير فيهم، (كالخطابة) أو يكون بمعنى نظام الفعل العقلي، أو القول القائم على الحجّة والدليل، والمفاهيم اللغوية والتراثية السابقة الخاصة بالخطاب تتصل فيما بينها لتكوّن مفهومًا للخطاب، فهو يحمل الدلالات اللغوية الكلية، بوصف الخطاب نظامًا من الأفكار، يعبّر عنه بصياغة الكلمات، وتنظيمها، ومن ثمَّ توجيهه للمخاطبين، لتحقيق الإبلاغ عن قصدية المخاطب ثمّ التأثير فيهم.

أمّا الخطاب على المستوى الاصطلاحي، فقد تعدّدت التصورات التي عالجت مفهوم الخطاب، وطرائق مقاربته، بتعدّد المهتمين به؛ كما حدّدنا سابقًا، إذ أفرزت هذه التصورات تجليات نظريّة وتطبيقيّة مختلفة، بالتحديد على الصعيد اللساني، فمن الدراسات اللسانية انطلقت الدراسات الحديثة في تحديد المفاهيم، واهتمت الدراسات النقدية بتطبيق الخطاب في الحقل الأدبيّ، فتعدّدت المفاهيم، بحسب الاتجاه والرّؤية، نتيجة تعدّد الاتجاهات النّقدية التي تناولها الخطاب بالبحث والدراسة، فنجد أنّ الخطاب من المصطلحات الحديثة نسبياً، شاعت بالتداول في المدّة الأخيرة، وتنوعت المنطلقات، نتيجة اختلاف فهم المهتمين على وفق التطور في مجال النظريات، انطلاقا من وصفهم له.

يحضر مصطلح الخطاب في الاتجاهات الفكرية والثقافية المختلفة، مثل الخطاب الثقافي، والخطاب الصوفي، والخطاب السياسي، والخطاب التاريخي، والخطاب الاجتماعي، والخطاب الروائي؛ لذلك تنوّعت تعريفات الخطاب، ولا يعني هذا تشتت المصطلح بقدر ما يعني سعة في التصنيف.

وقد وردت لفظة الخطاب عند العرب قديماً، كما وردت عند الغربيين، مع درجات التفاوت،

---

(١) سورة النبأ: ٣٧.

(٢) سورة ص: ٢٠.

أو التقارب في معناها[١].

أفضى التطوّر في اللسانيات إلى أن "يُعد خطاباً كل إنتاج لعبارات لغوية يكون في مجموعة وحدة تواصلية. ونقصد بالوحدة التواصلية أن يكون للعبارات اللغوية المنتجة في مقام معينٍ موضوعٌ معيَنٌ وعرضٌ تواصليٌ معيَنٌ من الواضح أن ما يؤسّس تعريفاً كهذا ليس نوع العبارات اللغوية ولا حجمها ولا عددها وإنّما هو وحدة التواصل التي تكمن في وحدة المقام والموضوع والعرض"[٢]، فالعبرة ليست بالحجم ولا في النّوع إنّما هي وحدة العبارة وطريقة عرضها وترابطها وانسجامها. إذ ورد في قاموس اللسانيات أنّه: "كل ملفوظ أعلى من الجملة حيث ينظر إليه من زاوية نظر تسلسل المجموعات الجملية"[٣]، ليكون الخطاب مبنيًا على أساس الترابط اللغوي، والانسجام الخاص ببناء النص، والرسالة التي يحملها، ويقرّر فوكو أنَّ "الإيهام الذي يحيط بتعريف الخطاب يعود إلى اختلاف الفهم وتطوراته لدى الباحثين في النّظرة إلى لفظ الخطاب"[٤]؛ ذلك أنَّ "اللسانيين تعودوا على إعطاء لفظ الخطاب معنى يخالف ذلك تمام المخالفة، كما يستعمل المناطقة وأنصار التحليل لفظ العبارة بمعنى مغاير"[٥]، ومفهوم الخطاب عند فوكو –الذي ذهب بالخطاب إلى أقصى أبعاده الفلسفية– مختلف عمّا عليه في اللسانيات، ليوسع من المفهوم "بأنّه شبكة معقّدة من العلاقات

(١) ينظر: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، ط١ ،٢٠٠٤ :٣٤.

(٢) قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، أحمد المتوكل، دار الأمان، الرباط، د. ط، ١٩٩٨ : ٧٩.

(٣) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م : ١٢٢.

(٤) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيزويل، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، الكويت،ط١ ، ١٩٨٥م: ٢٦٩ –٢٧٠.

(٥) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦ م: ١٠٠.

الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام، كخطاب ينطوي على الهيمنة، والمخاطر في الوقت نفسه"[١].

ويصبح الخطاب بهذه الصورة منفتحًا على التاريخ فـ "كلمة الخطاب لا يمكن حصرها في معنى واحد؛ لأنّ لها تأريخاً معقّداً وحافلاً بالاستعمالات المختلفة"[٢]. هذا التاريخ للمصطلح أصبح ضمن النّتاج اللسانيّ الذي أعطاه الأبعاد اللغوية الخاصة، و"تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصرَي اللغة والكلام –ثنائية دو سوسير–، فاللغة عموماً نظام من الرموز، يستعملها الفرد للتعبير عن غاياته، والكلام إنجاز لغويّ فرديّ يتوجه به المتكلّم إلى شخصٍ آخر يُدعى المخُاطب، من هنا تولّد مصطلح الخطاب بعدّه رسالة لغوية يبثّها المرسل إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها"[٣].

ليكون الخطاب حالة تواصلية بين المنتج والمتلقي، ليعمل المشتغلون عليه في توسعة المفهوم، وجعله ضمن نطاق شمولي في الحقل الدراسي الواحد، وتعود عملية ظهور المصطلح والتوسّع به للناقد (هاريس) فـ "يجمع كل المتحدّثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز.هاريس في هذا المضمار عن طريق بحثه المعنون بـ (تحليل الخطاب). إنّه أول لسانيّ حاول توسيع حدود موضوع البحث اللسانيّ بجعله يتحدّى الجملة إلى الخطاب"[٤].

وفي ضوء نظرته لعلاقة اللغة بالثقافة والسلوك يرى هاريس "أنّ مفهوم الخطاب فرض نفسه على اللسانيات من كون التحليل اللساني التقليدي قد يؤدي إلى قصور في فهم مديات النص فحسب بل يتعدى ذلك إلى فهم الجملة ومكوناتها نظرا لعلاقة الترابط القوية بين مكونات الخطاب"[٥]. وينطلق (هاريس) في تحليل الخطاب من مسألتين: "أولاهما: توسيع حدود الوصف

---

(١) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م : ١٥٥.

(٢) معجم السيميائيات: ١٥٨.

(٣) تحليل الخطاب السردي وقضايا النص،عبد القادر شرشا، دار القدس العربي، وهران، ٢٠٠٩م: ٢١.

(٤) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٧: ١٧.

(٥) النظر اللساني عند زيلج هاريس، جاسم فريج دايخ، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلد ٢٠، العدد ١ : ٤٠ –٤١.

اللسانيّ إلى ما هو خارج الجملة، وهذه مسألة لسانية محضة. أمّا المسألة الثانية: فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، باعتبارها قضية خارج لسانية، فلم يهتم بها هاريس. ببقائه ضمن حدود المجال اللسانيّ وفي إطار تصورات هاريس ورؤيته التوزيعية"[١]. فهو ينظر للخطاب بأنه: "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[٢]. وهاريس هنا يعامل الخطاب على أنّه مجموعة من الجمل المتتالية والتي تنغلق داخل التعبير لإيصال المعنى بشكل مقصود وواعٍ وهذه الجمل ليست اعتباطية بل هي "تعبير عن انتظام معين يكشف عن بنية النص"[٣].

وعلى العكس من هاريس يأتي (إميل بينفست) ليوسّع من مفهوم الخطاب، فيجعل الخطاب شاملاً للبناء اللغوي من أصغر الوحدات المكونة للجملة، فهو يرى أنَّ الجملة هي أصغر وحدة في الخطاب، متّجهاً نحو التلفّظ، ويعده الموضوع المعنيّ بالدراسة وليس الملفوظ، ولذا يعرف (بينفست) الخطاب بأنه "الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعملية اشتغاله في التواصل، ويحدّده بصورة أكثر اتساعا بأنّه كل تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وعند الأول هدف التأثر على الثاني بطريقة ما"[٤].

ويركز (ج.ب. براون) و(ج.يول) في كتابهما (تحليل الخطاب) على ضرورة وجود مفاهيم مشتركة بين أطراف الخطاب (المخاطِب والمخاطَب) أسمياها المسلّمات الخطابية إذ إنّ "كل خطاب إلى حدٍّ ما يدور حول مسلّماته الخطابية"[٥]. وهذه المسلّمات هي أشياء أو معلومات

---

(١) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): ١٧.

(٢) ينظر: الخطاب والنص، عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت، ط١، ٢٠٠٨م: ٨٩٢.

(٣) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير) : ١٨.

(٤) بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ، هاشم ميرغني ، مطابع السودان للعملة المحدودة، ط١ ، ٢٠٠٨ م: ٣٠.

(٥) تحليل الخطاب، جزبز براون ، تر: د. مصطفى لطفي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض ،ط١، ١٩٩٧م. : ٩٧.

يتواضع عليها طرفا الخطاب ويفترض المخاطِب وجودها في ذهن المتلقي؛ ومن ثمَّ "فإنّ تأكيد وجودها ضمن الخطاب ليس ضروريا"[١].

ظهر الخطاب في حقل الدراسات اللسانية، وأخذ يتطور مفهومه فيما بعد إلَّا أنَّ ما توصل إليه كل من (ز.هاريس، وبنفسيت، وفوكو)، قد تعرّض إلى انتقادات عدّيدة، فـ (هاريس) لم يحدّد موضوع الخطاب، و(فوكو) يجعل الخطاب مشتملا على جميع العلوم، وأمّا (بنفيست) فيفرّق بين نظامَين هما الحكي والخطاب. ونستطيع القول: إنَّ هناك تعدداً في دلالات الخطاب ومعانيه، إذ تتداخل التعريفات، أو تتقاطع، وأحيانًا أخرى يكمل بعضها الآخر، ويمكن القول: إنَّ لكل منهج نقدي أو مدرسة خطابها، بل إنَّ للنقاد خطاباتهم الخاصة المتمثلة في مفاهيمهم أو في ما يمارسونه.

ومن أهمّ مميزات الخطاب بوصفه نظاماً:

١-التسلسل والترتيب في الأفكار والملفوظات.

٢- خضوعه لقواعد الأجناس الأدبية، وهي قواعد أنواع محدّدة من التشفير.

٣-تميزه بأسلوب الخاص؛ إذ هو عمل فنّي فرديته هي المميزة لماهيته[٢].

والخطاب عند (بول ريكور) مكوّن من مجموعة من الجمل وإسقاطه في أثر أدبي لا يلغي سمته الأصلية، ويكون التأويل هو فن كشف الخطاب في الأثر الأدبي[٣]، ويمضي (ريكور) في تعريف الخطاب؛ فيقول: "لنسمِّ نصاً كلّ خطاب ثبتته الكتابة، تبعا لهذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه"[٤]، وهذا يعني أنّ (ريكور) يساوي بين النّص والخطاب، فالخطاب هو نص تمّ تثبيته بالكتابة.

---

(١) تحليل الخطاب: ٩٧.

(٢) ينظر: الوظيفة الهرمينو طيقية للابتعاد، بول ريكور ، تر: فاطمة الذهبي ،مجلة الوقف الثقافي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد:٢٢، ١٩٩٦ : ٩٥- ٩٦.

(٣) ينظر، من النص إلى الفعل، بول ريكور، تر: محمد برادة وحسان بورقبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م : ٨٧.

(٤) من النص إلى الفعل: ١٠٥ .

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ "النص أضيق دلالة من الخطاب؛ فهناك النص الذي يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي مثل نص قصيدة، على حين أن الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية وربما كل الكتابات الشعرية"(١). هذا يعني أنّ الخطاب أعمّ وأشمل من النّص وهو يسبق النص زمنيا.

ممّا تقدم نستطيع القول: إنّ الخطاب مفهوم تواصليّ هدفه الإبلاغ عن فكرة معينة ويكون ذا طرفَين (مخاطِب) و (مخاطَب) ولا بد من حال معين يتم الخطاب بمقتضاه.

ب- الخطاب الروائي:

من المناهج النقدية الحديثة ما وظّف الحركة العلمية في المجال الأدبي، ليحمل الأدب السمة العلمية في الدراسات النقدية مع الممارسات الصادرة من المدرسة الشكلية والنقد الجديد، فكان مفهوم الخطاب الأدبي الذي ينضوي تحته الخطاب الروائي، من أهم المفاهيم التي حاولت الدراسات النقدية معالجتها، وبناء الأسس العلمية الخاصة بتحديد الإطار الأدبي.

والخطاب الأدبي يحمل السمات الخاضعة للقواعد، لكنّها قواعد تكاد تكون عرفية فالممارسة الأدبية شفوية أو كتابية للغة، ممارسة تتقيد بقواعد وشروط فنية مختلفة باختلاف الأنواع والفنون الأدبية، وتتقيد بقيم جمالية تتعارض عندها كل أمّة تبعاً لحضارتها وثقافتها(٢). بهذا المفهوم تكون القواعد الخاصة في الخطاب الأدبي هي قواعد ثقافية، تنطلق من البناء الاجتماعي، فمرحلة دخول العلمية للأدب تمثّلت بتحديد مفهوم الأدبية، وهو ما دعا إليه جاكبسون حين حدّد موضوع دراسة الأدب، إذ "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيّاً"(٣). وهنا تصبح الأدبية غير محدّدة بقانون، لكنّها القانون اللازم لتحديد الأدب، ويساير

---

(١) تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م: ٢٦٣

(٢) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا) ، إبراهيم صحراوي، دار الآفاق ، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٣ :١٨.

(٣) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢ : ٣٥.

تودوروف هذا المنطلق حين يحدد مفهوم الشعرية بقوله: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"(١). أي إنَّ هناك خصائص محدّدة لكل نصٍّ أدبيّ، لكنّ الأدبية تفقد هويتها لحظة السؤال عن ماهية الأدبية، لأنّها تصبح منسابة بين الثقافة، لتصبح الأدبية غير محدّدة، وغير شاملة في النّصوص الأدبية، ويمكن القول: إنّ الخطاب الأدبي "لا يختص بمضمون محدّد، كالخطاب السياسي أو الرياضي مثلا، فكل الموضوعات والمضامين التي تشكلها العوالم المعنوية للغة ما، بإمكانها أن تشكّل مادة لمضمونه"(٢)؛ لذلك نجد أنّ الخطاب الروائي يستمد خصائص الخطاب الأدبي، وميزاته الخاصة، فضلاً عن خصوصيته بوصفه خطابًا أدبيًا ينتمي إلى الجنس الروائي.

ويعتمد مفهوم الخطاب الروائي على الكيفية والمادة المراد تقديمها من قبل الروائي، فالخطاب في الرواية يراد به "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة؛ لأن تحكى، وحددنا لها سلفاً، شخصياتها، أحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة"(٣)، أي إنَّ كل كاتب يحمل الطريقة المعيّنة في توظيف المادّة، وتحريك الشخصيات، هذه الاختلافات تصبح شمولية ضمن مفهوم الخطاب، ليتم وضعها في بوتقة واحدة، فـ"مفهوم الخطاب الرّوائي ينطوي على عملية توصيل الحكي بطريقة فنية تختلف باختلاف المعايير الثقافية والأدبية للروائي، وتقدم عبر السرد الروائي الذي قد يقدم لنا الأحداث متسلسلة ومرتبة منهجا للخط الذي نشأت في أحضانه الرواية، أو يختار طريقة تشظية الأحداث والأزمنة، وينطلق من موقع يختاره ويعيد بناء الأحداث بتقنيات روائية جديدة"(٤). أما مستوى التحليل في الخطاب الروائي،

---

(١) الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧: ٢٣.

(٢) في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، إبراهيم صحراوي ،الموقف الثقافي،العراق ،العدد٩، ١٩٩٧ :١٣.

(٣) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السردالتبئير): ٧.

(٤) الخطاب الروائي العربي ثلاثية (شكاوى المصري الفصيح أنموذجاً)، سالم نجم عبدالله ، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية ، ط١ ، ٢٠١٤م: ٢٦.

فإنَّ الرواية هي مركز الاشتغال، إذ ما سيتم تحليله فعلياً هو النّص الرّوائي، لأنّه "في السرديات هو نص الرواية"[١]، ويختلف الخطاب الروائي عن الخطابات الأخرى، فهو "ظاهرة اجتماعية لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون، فليس الخطاب في الرواية شكلاً محضاً، وليس هو مجرد حامل لأبعاد إيديولوجية، بل هو خطاب أدبي من أبرز خصائصه انه كلام معقد البنى"[٢]، وهذا التعقيد هو ما يعمل التحليل النقدي على الكشف عنه.

والخطاب الرّوائي العربي، سليل الخطاب الرّوائي الغربي، مع اختلاف البنية الثقافية، والأحداث الموظّفة في السرد، فهو "بنيات تحدّد معالمها أساسا عبر لغة الراوي وحواراته، ويتعدّد في مستويات الحكي التي تعكس صورة الأنا والآخر من خلال المعطي الاجتماعي، وما يوجد فيه من وقائع وأحداث تصنع شكل الحياة ومضمونها المعاش في الإطار الواقعي العام، فالراوي يقول ما يخصّه أو ما يخصّ شخصيات العمل ووفق مقتضيات الحدث في إطار زمكاني، ويبني خطاب عمله الرّوائي داخل الحوار المسكون بذوات الآخرين تمامًا مثلما تنبت الإجابات الحيوية لهذا الخطاب، وتتكون داخل فعل حواري في الموضوع، ولا يمكن فهم جوهر الخطاب الروائي وإدراك كنهه، مالم يتم التطلع إلى رؤاه الخارجية، وتبصر مراميه للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المعاش"[٣]، وإن الواقع يرصد عملية تمظهرات وتجليات الخطاب الروائي العربي الذي يبدو معقّد السبُل ومتشعب المسالك، فيتطلّب مجهودًا كبيرًا، بوصف الخطاب في حدّ ذاته ينطوي على معطى نفسي واجتماعي وسياسي في الوقت ذاته، وإنه يمكن دراسة الخطاب الروائي انطلاقًا من خصوصيّته اللّغوية وبنياته المشكّلة له[٤].

والخطاب الروائي الغربي ـ قديماً ـ ركّز على الاهتمام بالمادة الحكائية التي كانت تسمّى (المضمون)، لكن الشكلانية الروسية ركّزت على الشكل الأدبي، والصياغة الخاصة به، إلا أنَّ

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٠:٨٩.

(٢) معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الناشرون: دار محمد علي للنشر تونس، وآخرون، ط١، ٢٠١٠م : ١٧٥ –١٧٦ .

(٣) الخطاب الروائي النسوي ورؤية الواقع الاجتماعي، هدى عماري ، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١ ، ٢٠٢٠: ٦٨.

(٤) ينظر : المصدر نفسه : ٦٨ ـ ٦٩.

(توماشفسكي) انطلاقا من تصور الشكلانيين، ميّز في العمل الحكائي بين ما أسماه المبنى الحكائي، والمتن الحكائي، قال: "إنَّنا نسمي متناً حكائياً مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها التي تقع إخبارنا بها خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنَّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"(١).

وانطلاقًا من تمييز (توماشفسكي) في الخطاب الروائي بين المتن والمبنى يؤكّد (تودوروف) أنَّ لكل حكي أدبي درامي مظهرَين متكاملَين في آن واحد، هما القصة والخطاب، والمقصود بالقصة: الأحداث في ترابطها وتسلسلها، وفي علاقاتها بالشخصيات، في فعلها وتفاعلها، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وأمّا الخطاب، فيتّضح لنا عبر وجود الرّاوي الذي يقدّم القصة، وبخيال الرّاوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي، فالذي يهمّنا هو الطريقة التي بوساطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث لا القصة(٢).

وقد وصل الخطاب الروائي إلى مراحل متقدمة، وتبلورت مفاهيمه على يد كل من (تودوروف، وجيرار جنيت)، فتودوروف يرى إن "للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه. بمعنى أنّه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد مدون أن يتجسد في كتاب. غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهنالك سارد يحكى القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها"(٣). وبذلك يُدرس الخطاب على أساس كل من الزمن، ومظاهر السرد (الرؤية أو وجهة النظر)، وأنماط السرد (الصيغة)(٤).

أمّا (جيرار جنيت)، فيطلق كلمة الحكاية، ويعطيها ثلاثة معانٍ، إحداها تشير إلى أنَّ كلمة الحكاية تدل "على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث

---

(١) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس : ١٨٠.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠.

(٣) مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، العدد (٨،٩)، ١٩٨٨: ٣١.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤٢.

أو سلسلة من الأحداث"[١] وهو يرى أنَّ "الخطاب السردي نتاج عمل الرواية مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما"[٢].

يتجه (جيرار جنيت) إلى تحليل الخطاب الروائي عن طريق (الزمن، التبئير، والصيغة)[٣]. ويستطيع الباحث الكشف عن القيم الجمالية للخطاب الروائي التي تعد تُعتبر الرواية أداة فنية مميزة لتصوير الجمال والإشارة إلى القبح في المجتمع، حيث تقدم لنا نماذج فنية تحفزنا على التفكر في تنوع التجارب الإنسانية. من خلال الجمع بين المعرفة والفن، تسهم الرواية في إثراء معارفنا وتوسيع خبراتنا، كما تساعدنا على التحرر من الأنانية والتعصب في تعاملنا مع الواقع والمحيطين بنا . عندما تقدم الرواية شخصيات ونماذج تختلف عنا، فإنها تدعونا إلى التأمل واستخلاص الدروس من غنى الحياة وتنوعها. هذا يسهم في تعزيز قدرتنا على فهم الآخرين واستيعابهم، بل والتصالح معهم. يُظهر الخطاب الروائي قدرته على احتواء القيم الجمالية من خلال التركيز على الجوانب الثقافية والجمالية، مما يتيح لنا تجاوز الصراعات البشرية والارتقاء بثقافة المجتمع . بهذه الطريقة، تصبح الرواية وسيلة لتمثيل القيم الجمالية العليا التي يشترك فيها الناس، مما يعزز رقي المجتمع وأفراده عبر تعزيز هذه القيم في النصوص الأدبية. [٤].

إنّ الخطاب الرّوائي يقدّم جانبًا تُبرز فيه الرواية أشكال القيم الجمالية المرتبطة بالبنية الثقافية والاجتماعية التي ينطلق منها الخطاب الأدبي. فعندما يكتب الروائي عن الشرق أو الغرب بخطاب إنساني صادق، فإنه يعكس قيماً جمالية تسعى إلى تعزيز السلام العالمي. بهذا المعنى، يُعد الخطاب الروائي مساحة واسعة تتجلى فيها الأنساق الثقافية المختلفة، حيث يعكس الرؤى المتنوعة، سواء كانت ظاهرة أو مغيبة داخل النص. من خلال هذا التمثيل، تصبح

---

(١) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط٢ ، ١٩٩٧م: ٣٧.

(٢) المصدر نفسه: ٣٨ .

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٤٠.

(٤) ينظر: جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف "و"واسيني الأعرج"، الدكتورة فاطمة شيخو أحمد، تموز ديموزي، دمشق،ط١، ٢٠٢٢ :٢٢.

الرواية مرآة تعكس تنوع الثقافات وتفاعلها، مما يسهم في تعميق الفهم الإنساني وتقريب المسافات[١].

إنَّ التقسيمات السابقة لبنية السرد، وتحديد مفهوم الحكاية والقصة من قبل (جينيت، وتدوروف)، جعلت الخطاب يتحدّد بالبناء السردي، ومن ثمَّ الانطلاق نحو البناء الثقافي والاجتماعي، وما لهما من أثر في توجيه الفكر السردي، وحركة الشخصيات، الأمر الذي جعل البحث عن جماليات النّص يركّز على البناء الثقافي، والأفكار التي يطرحها الراوي.

ثانيا: المرأة والحركات النقدية:

النقد مفهوم مؤدلج بكمٍّ من التحوّلات اللغوية، فهو رهين لغة الحاضر، ومنفلت عن مفاهيم القدم، وقلق حيال المستقبل، فبعد أن كان النقد معيارياً نتيجة الخطاب القائم على (جيد/رديء)، والقائم بدوره كمحصلة لتوجه الفكر العربي آنذاك، ومع انفلات الفكر من منزلقات القيمة، يتأسس النقد بوصفه قائماً على التحليل، متجنبًا الأحكام المعيارية التي صاغتها الخطابات الأولى، والتحليل ينأى بنفسه عن منزلق المقدّسات؛ ليتخذ لنفسه مقعداً مستقراً في تحليل النّصوص المقدسة، فضلاً عن تمركزه في بؤرة النّصوص الأدبية، فهو قادرٌ على الإفلات من الأحكام القبلية– القارّة بقتله– ليتخذ من الوصفية التحليلية المنفذ لرؤية عالم النّص دون ضغوط خارجية، والقرن التاسع عشر يمثّل لحظة الانفراج أمام الباحثين لاستعمال النقد بعيداً عن الأحكام مع ظهور طروحات سوسير.

والنقد الحديث أفرز لنا علاقات مع البنيات الاجتماعية، كانت النّسوية إحدى الحركات التي أنتجها النقد الحديث في النّصوص الأدبية؛ ليبين طريقة التعاطي مع المرأة، وكيف يتم النظر إليها، لذلك لا بدَّ لفهم العنوان أكثر من الإحاطة بمفهوم (النّسوية)، والمتشكل اصطلاحياً في الغرب، والمترجم للعربية، بناءً على رؤية تجددية للعالم، غير خاضعة للقبلية، تمركز هذا المفهوم في هرم الموروث؛ بوصفه مستمداً لقواه من مفاهيم القدم لغوياً، وصائغاً لمفاهيم تواكب تمظهرات الحداثة، فعلم الطب النفسي أخرج لنا الاكتشافات الحديثة التي بلورت مفهوم (النّسوية)، فبعد أن كان المظهر الخارجي هو المتحكّم برؤية المجتمع، اتجهت الرؤية صوب أغوار النفس مع (فرويد)، ولتجد العرض الكاشف للبعد السديمي للنفس البشرية، وإزاء هذا البعد النفسي انطلقت موجة صوب تطور العلم في ضوء الكشف عن مكونات المخ البشري بظهور تقنية التصوير بالانبعاث

(١) ينظر: جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين: ٢٢.

البيزوتروني، والرنين المغناطيسي[١]، وإذا ما تلاقحت أفكار العلم التشريحي مع التنظير النفسي، لا بد من نتاجات تفرز طريقة للتعامل مع أنواع الجنس البشري.

والنّسوية كمصطلح نقدي، ظهر على غرار طروحات فرويد في علم النفس، فالمجهول المحرّك للسلوك، تجلّى ولو نظرياً، بمفاهيم فرويد، ليجد مَن يتلقفه ويوظفه على مستويات مختلفة، وعلم النفس قادر على النّفاذ لجميع العلوم؛ بوصفه الموجه الأول للقدرات البشرية، والمتحكّم بالمزاجيات، فهذه المجاهيل التي خُبئت عنّا أعاد فرويد سبب تشكّلها لعمليات شائكة من السلوكيات منذ الطفولة ومرحلة ما بعد العقدة الأوديبية.

وقد مثّلت المرأة المحور الرئيس في النّصوص الشعرية العربية، أي: إنّها حاضرة في النص الأدبي، هذا الحضور يختلف باختلاف المرحلة الثقافية، فكانت مثار الجدل، واختلفت حولها الرؤى والأفكار، نتيجة الموروث الذي صدّرها بطرائق مختلفة، فكانت تأخذ صورة القائد والآخر المقاسم للحياة مرّة، ومرّة تأخذ صورة الخداع والخيانة، فبقيت محور نقاش ومحط اهتمام النّقاد والباحثين، ولا سيما الشعراء والأدباء، فهي –فضلًا عن كينونتها البشرية– ذات أهمية كبرى، تقع على عاتقها أعباء تشكيل المجتمعات الإنسانية بأسرها، فهي الأم، والزوجة، والأخت، والحبيبة، والابنة، فهي جزء أساس في المجتمع الإنساني[٢].

اختلف الباحثون والدارسون المهتمون بقضايا المرأة في تحديد ماهية (الخطاب النسّوي)، فغياب الإطار النظري للمصطلح، قد أسهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها ما يطرح حول وضع لغة الأنثى، مقابل لغة الذكر، أو لغة المرأة، مقابل لغة الرجل، إذ يتم وضع النّص الأنثوي مقابل النّص الذكوري، الأمر الذي يقود إلى تقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لمنتج النص؛ لذلك وصف المشتغلون هذا المجال،فقد ظلَّ تاريخ الكتابة عن المرأة حكرًا على الرجل، فلم تَكُنْ سرديةً تُكتب بيد المرأة عن ذاتها، بل صورةً مُبتكرةً عبر عدسة الذكورة، تفتقر إلى العمق الأنثويّ الذي يعكس تجاربَها الحقيقية. لقد أُقصِيَ صوتُ المرأة تاريخيًّا عن فضاءات إنتاج الثقافة، تحت ذريعة

(١) ينظر: المخ ذكر أم أنثى؟ د.عمرو شريف ود.نبيل كامل، تقديم : د.أحمد عكاشة ،مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٢، ٢٠١١: ٩.

(٢) ينظر: صورة المرأة في الشعر العراقي الحديث(١٩٥٠ –٢٠٠٠) ، إيناس عباس صالح، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات جامعة بغداد، ٢٠٠٨م: ٤.

أن الكتابةَ "ميدانٌ ذكوريٌّ" بامتياز، فلمَّا حاولت المرأة اقتحامَ هذا العالم، وُصِفَ تحرُّكُها بأنه خرقٌ للمسَلَّمات، وتحدٍّ صارخٌ للهياكل الاجتماعية التي كرَّستها السلطةُ الذكوريةُ لترسيخ دونية المرأة.(١). فالتاريخ الثقافي يبين أنَّ المرأة قد عاشت معلّقة على هامش الثقافة، بفعل المجتمع الذكري الذي حاصرها من الجوانب جميعها، وألغى وجودها، وكبّل حريتها، ليستحوذ على جانب كبير من حريتها، بوصفها "كائنا يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني، بوصفها عنصرا اختارته الطبيعة للقيام بوظيفة إعادة الإنتاج وحسب"(٢). فالهوية النسوية، المتمثلة في عملية الولادة البيولوجية، قد حددت دورها الأمومي، الذي لا يجب تجاوزه إلى إنتاج (ورقي/ كتابي)؛ لأنَّه حكر على المجتمع الذكوري، من هنا فإنّ دور المرأة يبقى روتينياً ضعيفاً، مقابل عقل الرجل المفكر، والمبدع الإيجابي الذي يطمح إلى الخلود عبر الكتابة، فهي "إذن لا تقدر على الكتابة والإبداع، هي تضع وتلد فقط، أما فعل الإبداع والكتابة فهو مجال الخصوصي للرجل، لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف، وهذا واقع حضاري قائم في عرفه"(٣).

هذه الصورة لا تمثل الحقيقة الوجودية للمرأة، ولا تمثل الأصول البشرية في نظرتها الثقافية، بل هي وليدة الثقافة، والاتجاه الفكري اللاحق الذي صدّرها على هذه الشاكلة، ففي الفكر العراقي القديم، نجد للمرأة دورًا عظيمًا يضرب في مفاصل الحياة الاجتماعية، والمعتقدات الدينية والفكرية التي أفرزتها العقلية، والذهنية لتلك المدّة، فقد "تعدّدت وظائف الأم الكبرى في نظر العراقيين القدامى، ويجمع بينهم قاسم مشترك، وتلكم القداسة المتمثلة في ربوبيتها، والمتبدية على الأرض البابلية، وفي أوجه الحضارة الرافدية، وبعد لها تارة ورأفتها تارة، وغضبها تارة ونقمتها تارة أخرى"(٤).

---

(١) ينظر:الفكر النسوي في الرواية المعاصرة "بين النظرية والتطبيق"، سهام أبو العمرين، مكتبة سمير منصور للطباعة والنشر والتوزيع ، غزة –فلسطين،ط ١ ،٢٠١٨م : ١١.

(٢) في المرأة الكتابة والهامش ، محمد نور الدين أفايه ، الهوية والاختلاف ،إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء،د.ط ، د.ت : ٣٩.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢.

(٤) المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، طه طالب عبد الرحيم طه، فضاءات للنشر والتوزيع ، الاردن،د.ط،٢٠١١ :٢٤.

إنَّ متتبع العلاقة بين علم النفس والنقد النسوي يلحظ ممارسة أثر علم النفس في العلوم المتاخمة، بوصف النفس هي القاعدة التي ينطلق منها الباحثون؛ لذلك تأخذ العلوم الإنسانية إزاء الوجود الإنساني جانبين: (ظاهري، داخلي)، والداخلي يقسم على قسمين: (حسّي، معنوي)، فالحسّي ما يمارسه الأطباء من تشريح داخلي للجسم الإنساني مرتبطاً تواشجياً بالنفس الإنسانية، أمّا المعنوي فما يمارسه علم النفس من كشف أغوار النفس.

بنى فرويد نظريته في تحليل النفس على مبدأ (الليبيدو)، الذي يساوي عنده (الجنس)، فهو المحرّك للسلوك البشري، فيؤكد على أنّ مراحل الطفولة تشكّل الذات على أساس (الليبيدو)[١].

أمّا (كارل غوستاف يونغ) فقد كان شمولياً أكثر في تحديد كيفية تشكّل الليبيدو، فبعد أن عدّه فرويد يساوي (الجنس) وصفه يونغ بـ (الطاقة النفسية)[٢]، والجنس عنصرٌ مهمٌ في تشكيل الطاقة النفسية، لكن لا يمكن أن يكون وحده المشكّل لهذه الطاقة، فبعد مرحلة المكبوحات في مراحل تكوين الطفل، ومن ثمّ ركنها في خانة اللاوعي، يتكون منها اللاوعي، ومن ثمَّ يتكون منها اللاوعي الفردي، يتحدّث يونغ عن خافية جامعة أطلق عليها (اللاوعي الجمعي)، هذه الأخيرة تتكوّن بفعل (النماذج البدئية)، وتنتقل في ذاكرة البشرية عن طريق الذاكرة، لكنّها لا تكون على شكل صور مستنسخة، إنّها مجموعة من الشفرات المرمزة القادرة على التجلّي في لحظة اكتشاف الظرف المناسب، فالذاكرة المكونة أسطورياً، لا تظهر بأسطورتها الأولى، لكنّها تخضع لمجموعة من الآليات التي تندمج بواسطتها مع الحاضر، (الإقاط ، التكوكب، التجلي)[٣].

إنَّ وعيَ الفرد خاضع لمجموعة لا متناهية من التراكمات عبر الشعور بها قابعة في لا وعيه، ومن ثمّ يكون هذا الوعي رهين سلسلة من المكوّنات الفردية والجمعية، وهذا الأمر يوضحه يونغ في طريقة التعامل مع الأنثى، فهو أقل حدة من أستاذه في وصف العلاقة بين (رجل / امرأة)،

---

(١) ينظر: مبادئ علم النفس الفرويدي: كالفن س.هول، تعريب دحام الكيال، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٧٣ : ١٢٩.

(٢) ينظر: دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ : ١١.

(٣) ينظر : يونغ واليونغيون والأسطورة :ستيفن اف ووكر، تر: جميل الضحاك، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ، ٢٠٠٩: ٥٣ –٥٤.

ويضع قانوناً ومرتسماً خاصاً يتحكّم بنوع العلاقة، ولكي تبرز عملية التكامل وضع يونغ مصطلحَين مستقرَين في أغوار النّفس البشرية (الأنيما– الأنيموس)، وفي الصينية (الين، واليانغ)[١].

يبدأ (جاك لاكان) من حيث انتهى فرويد، فمنطقة اللاشعور عنده هو المكان الذي يتصف بالبناء على أساس لغويّ (دال متراكم)، فالفرد "خاضع للغة، وهذا ما يجعل منه ذاتا"[٢]، أي إنّ اللغة هي التي تصنع الفكرة والأشياء، فلا أشياء خارج وجود اللغة، وما يتم ركنه في اللاشعور، هو بناء لغوي بامتياز، ويمثّل لحمة من الدالات المتراكمة.

يضع (لاكان) ثلاث قواعد لتشكيل الوعي، فبعد أن كانت العلاقة بين الرجل والمرأة والطفل ثلاثية، يضيف لها لاكان بعداً مغايراً عن حقيقة الطفل، فالذات تشكّل منظومة أخلاق اجتماعية مع رغبات مكبوتة ومكبوحة، لا تمت بصلة للطفل خارج تشكّله الاجتماعي، فما يرغب به الطفل خاضع لقانون (الرمزي، الخيالي، الواقعي)[٣]، فالرّمزي يمثّل مجموعة الرّموز اللغوية المتشكّلة والخالقة للفكرة والأشياء، بينما الخيالي يمثّل الرغبات التي يبحث عنها الطفل، وهي عصية عن التحقيق ومنفصلة عن الواقع الخاضع لأدلجة المجتمع.

ما جعل (لاكان) يحدّد التمايز الجنسي، و"إنّ استعمال مقولات لاكان في الاختلاف الجنسي تتضمّن بالضرورة دونية الجنس النّسوي"[٤]، فلا يمكن للطفل الإحساس بالهوية إلّا بدخوله العالم الرمزي، (العالم المقصي)، وبما أنّ النّظام اللغوي (ذكوري) بامتياز، لذا يعد لاكان الفرد خاضعًا للغة، فهي من تصنع الأفكار والأشياء، أي مركزية ذكورية، أي إنّ المرأة هامشية؛ لأنّها خارج النظام.

---

(١) (الين واليانغ) مصطلحات استعملها كارل غوستاف يونغ للدلالة على تقسيم النفس البشرية إلى مذكر ومؤنث، وهي مصطلحات من الثقافة الصينية أشار إليها لما تمثله من ثقافة حضارية قديمة اهتمت بالجانب النفسي.

(٢) جاك لاكان : اللغة، الخيالي ، الرمزي : إشراف : مصطفى المنساوي ، منشورات الاختلاف ، ط ١، ٢٠٠٦م: ١٢.

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ٢٦ .

(٤) النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، ت: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦ : ٢٠٦ .

إنّ يونغ يجعل منها مشاركة في الحياة نوعا ما، بوجود الأنيما داخل الرجل، فهو لا ينكر أن ظاهر الرجل هو (اللوغوس) أي: العقل هو المهيمن، وما ورد عن لاكان وفرويد حديثهما عن لا وعي فردي، فهما يقصيان المرأة، لتصبح هامشية.

إنَّ الصورة القديمة للمرأة مغايرة عن الصورة الثقافية الحالية، لذلك حاول المشتغلون في هذا المجال إعطاء المرأة الجانب الثقافي المقابل للرجل، فقد احتلت المرأة حيزًا مهمًا في النتاجات الروائية العربية في العصر الحديث، لتدخل منطقة الاشتغال الثقافي، ومعالجة الرؤى المختلفة حول التعاطي معها، في محاولة تغيير السيرورة التاريخية للمرأة.

إنَّ الصراع الثقافي بين المركز والهامش قد أخذ المساحة الكبرى في الاشتغال النقدي، ليُدخل الجنسين (الذكر/ الأنثى) في مرحلة إنشاء كينونة خاصة بالمرأة، ليكون الصراع الثقافي السابق محطّ الاشتغال، بوصفهما "لم يخلقا إلا ليتصارعا، والعلاقة بين الجنسين تنطوي على تعارض جذري هو التعارض بين الرجل والمرأة، بين الأنا المتحكمة والآخر المغاير المقموع"[١].

إنَّ ما تقوم به الدراسات النّسوية لا يقوم على تشويه الآخر، أو إلغائه، إنما ينبغي تصحيح وبناء علاقة جديدة، تقوم على أسس تنظر فيها إلى المرأة بوصفها الآخر المماثل لا الآخر النقيض، فالنهوض بالمجتمع لا يكون إلا بحل مشاكل المرأة ، في إطار جمعي يضم المرأة والرجل معا.

أبرز من يمثّل هذا الاتجاه هو النّقد النّسوي، الذي تشكّلت رؤاه وجمالياته انطلاقًا من حالة المرأة بين الذات والآخر، فكانت هذه الحالة أرضية لبناء مداخل نقدية عديدة يقارب في ضوئها النقاد والناقدات النصوص، وعلى رأسها الرواية، وقد قيل عن الرواية بأنّها (تاريخ النساء)، أي أنّها لا تصلح في ظل غياب المرأة، بوصفها شخصية رئيسة في بناء العلاقات والأصوات والرؤى.

في ضوء هذه الإشكالية بدأ النقد النسوي فعّالاً في مقاربة متن الرواية، أو السرديات على وجه العموم؛ لأنّ النّقد النّسوي خطاب نقدي، أو رؤية نقدية يتبنّاها الرجل والمرأة، من دون التفريق

(١) خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، الدكتورة رزان محمود إبراهيم، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط١، ٢٠٠٣ : ١٧٣.

بينهما في هذا الجانب[١]. وإنّ الأدب النسوي من المصطلحات التي مازالت تلاقي إشكالًا، شأنه شأن الكثير من المفاهيم في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وقد واجه هذا المصطلح خلافاً حول تحديد ماهيته، بخصوص دلالة الكلمة الأكثر تعبيرًا عن هذا النوع من الكتابات في الثقافة العربية، فطرحت العديد من الاشتقاقات، مثل: الأنثوي، النسائي، النسوي، فلاقت هذه المفاهيم العديد من المؤيدين، والمعارضين لها.

نجد المشتغلين على النقد النسوي، يفرّقون بين مفاهيم الأنثى، والأنوثة، والنسوية، إذ تعرف النسوية بأنّها كلمة سياسية، والأنثى كلمة بيولوجية، والأنوثة مفهوم حضاري، وإنَّ الأنوثة ليست صيغة جوهرية، وإنّما نتيجة موقع نسبي وهامشي في المجتمع الأبوي، وهو الموقع الذي يجب أن تقاد منه السياسة النّسوية الملتزمة بالتغيير[٢].

إنَّ مصطلح "الداعيات إلى النسوية" (Feminist) أو "النسوية" (Feminism) يُعرف على أنه وصف سياسي يدعم أهداف حركة المرأة الحديثة التي ظهرت في أواخر الستينيات من القرن العشرين[٣]. فالنقد النسوي لا يقتصر على كونه خطابًا أدبيًا فحسب، بل هو "شكل مميز من الخطاب السياسي: يمثل ممارسة نقدية ونظرية تهدف إلى مقاومة النظام الأبوي (patriarchy) ومكافحة التمييز القائم على الجنس، ولا يكتفي بالتركيز على قضايا الجندر (Gender) في الأدب فقط[٤]،ويعتقد المتخصصون في النقد النسوي أن مجرد كون الناقدة امرأة لا يضمن بالضرورة تطبيقها للمنهج النسوي، إذ أن النقد النسوي، بوصفه خطابًا سياسيًا، يستمد وجوده من أي شكل آخر من أشكال النقد[٥]، وتشير "موي" إلى أنّ تجربة الأنثى الشائعة هي "حافز لتحليل نسوي لوضع المرأة هو دليل سذاجة سياسية وجهل نظري، فمجرد المشاركة في التجربة لا يكفل بالضرورة

(١) ينظر: تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، حسين المناصرة، علامات في النقد، العدد ٤٤، ١ يونيو ٢٠٠٢، السعودية :١٠٩٥.

(٢) ينظر : النسوية والأنثى والأنوثة، توربل موي، تر: كورنيليا الخالد، الآداب الاجنبية، العدد ٧٤، ١ يناير ١٩٩٣ : ٢٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ٢٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٩ –٣٠.

جبهة سياسية مشتركة"[١]، وتجد (موي) أنّ النّسوية لا تمثل الاتجاه الفكري النسائي، بل هي حركة أكبر من ذلك، فلا يمكن اعتبار النسوية، بوصفها نظرية سياسية، مجرد انعكاس أو نتاج لتجارب النساء، على الرغم من أن صياغتها ارتكزت بشكل أساسي على التأكيد على التجارب النسائية خارج الإطار الأبوي. وبالتالي، فإن المفهوم الماركسي ينطبق هنا على ضرورة وجود علاقة جدلية بين النظرية والممارسة، وليس فقط على العلاقة بين تجربة المرأة والسياسة النسوية[٢]، والنسوية من النتاجات النقدية الحديثة، القائمة على إعطاء الهامش المكانة التي يستحقها، لذلك يُعتبر النقد النسوي أحد فروع النقد الثقافي الذي يركز على القضايا المتعلقة بالنسوية، وقد أصبح منهجًا معتمدًا في تحليل النصوص والظواهر الثقافية بشكل عام، حيث يُعنى بشكل واضح بمواضيع مرتبطة بالجنوسة (الجندر). على سبيل المثال، قام بعض النقاد بدراسة الكيفية التي تُصوّر بها المرأة في وسائل الإعلام، بالإضافة إلى اهتمامهم بمواضيع مثل نسبة تمثيل النساء مقارنة بالرجال في النصوص الإعلامية، ودور المرأة في الأعمال الدرامية، والاستغلال الجنسي لجسد المرأة. كما تناولوا قضايا أخرى ذات صلة، مثل النظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات الموجهة بشكل مباشر إلى المرأة، كالروايات العاطفية والمسلسلات، وكيفية تقديم صورة المرأة في هذه الأنواع الأدبية[٣].

إنَّ ما يمثّله التراث من سلطة فكرية، جعل المشتغلين في هذا المجال يسلطون الضوء على التاريخ الثقافي الذي صدّر المرأة بهذه الصورة، فقد "تصدت مفكرات ومفكري النسوية الأول إلى ما توارثته الذاكرة الجمعية والفردية من أفكار سلبية عن المرأة عن طريق صورة المرأة في التراث اليهودي والمسيحي – المرأة أصل الخطيئة – وصورة المرأة في أعمال ومواقف العديد من المفكرين والفلاسفة الغربيين تجاه المرأة من (أفلاطون) الذي يصنف المرأة في درجة دنيا مع العبيد والأشرار والمخبولين والمرضى، إلى الفلاسفة المتأخرين ،مثل (ديكارت) عن طريق فلسفته الثنائية التي تقوم على العقل والمادة: فيربط العقل بالذكر ويربط المادة بالمرأة"[٤]. وبعد (ديكارت) نجد(كانط) يصف

(١) النسوية والأنثى والأنوثة: ٣١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه : ٣١ .

(٣) ينظر: فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د.سمير الخليل، تموز، دمشق، ط١ ،٢٠١٤م: ١٩٩.

(٤) النسوية مفاهيم وقضايا ، ميّة الرحبي، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٤ : ١٥.

المرأة "بأنّها ضعيفة في تكوينها ككل، وبخاصة في قدراتها العقلية، وانتهاء بفيلسوف الثورة الفرنسية (جان جاك روسو) الذي يقول: إنّ المرأة وجدت من أجل الجنس ومن أجل الإنجاب فقط، و(فرويد) رائد مدرسة التحليل النفسي، الذي يرجع كل مشاكل المرأة إلى معاناتها من عقدة النقص تجاه العضو المذكر"[١].

هذه النتاجات على المستوى الفكري أثّرت في النقد النسوي، فقد "أدّت تلك المراجعات النقدية للأطر والمناهج العامة للفكر الغربي إلى بلورة طروحات نسوية جديدة، أثبتت إن النظرة الدونية للمرأة ماهي إلّا نتاج تأثيرات الثقافات السائدة التي لا تمتلك أي جذور حقيقية أو مصادر طبيعية تستند عليها. إذ إنّها نتاج النظام البطركي (الأبوي) الذي جرى بناؤه منذ آلاف السنين: نظام هيمنة ذكورية ظل متماسكا على الرغم من كل الثورات والتطورات التكنولوجية التي حصلت على مر القرون الماضية ؛ما أدى إلى علاقات تراتبية بين الجنسين، تحولت إلى قناعات راسخة عند كل منهما"[٢].

وعلى وفق ما تقدم نجد أنّ استعمال مفردة (النسوي) أوسع في دلالته مع ما يتلاءم مع هذا النقد، وينسجم مع أفكاره.

ثالثاً: الصقر ونتاجه الأدبي:

لم يضع مهدي عيسى الصقر بين أيدي الباحثين ما يدون له حياته سوى شذرات وجدت بين طيات المجلات المحلية وما سرده عن نفسه بشكل إضاءات ليست متعمّقة في صلب حياته السابقة، وإنّما كانت بصور مذكرات ويوميات جمعها في (وجع الكتابة)[٣] كان يمثِّلُ المرشدَ الثاني بعد المجلات في تتبُّع مسيرة حياته الأدبية، وملاحقة التطورات التي شهدتها مسيرته، بالإضافة إلى رصد مدى تأثُّر كتاباته بالواقع المحيط به، سواء كان هذا التأثير إيجابيًّا أم سلبيًّا.

---

(١) النسوية مفاهيم وقضايا: ١٥ ـ ١٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٦.

(٣) وجع الكتابة يوميات ومذكرات: مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد٢٠٠١. بالإضافة إلى اللقاء والحوار الذي جرى مع عائلة الروائي عندما ذهبت لداره في منطقة المنصور في بغداد في ٨ إيلول٢٠٢٣.

كتبت عنه صحفٌ، منها صحيفة (المدى)، التي أوردت أنّ مهدي عيسى الصقر ولد "في البصرة عام ١٩٢٧م وأنّه قد قام بمحاولات مبكرة في قرض الشعر؛ لكن القصة استهوته فاتجه إلى كتابتها وكانت أولى محاولاته في القصة القصيرة عام ١٩٤٧-١٩٤٨ وتلتها قصص أخرى نشر بعضها في مجلة (الأديب) اللبنانية وذلك في الخمسينات"[١]. وليس من السهل الدخول إلى عالمه؛ لأنّ "عالم الصقر عالم ينتمي للواقع بكل منعطفاته الاجتماعية ومتغيراته السياسية، وهو بهذا الوصف لا ينقطع عن جذوره التاريخية التي شكّلت تحوّلات في الرّؤية وتطوراً في التجربة من الواقعية النقدية إلى الواقعية التعبيرية المشحونة بدلالات التعبير عن العالم الداخلي للإنسان وهمومه ولواعجه الذاتية؛ ولهذا فإنّه يعتقد أنّنا لسنا بحاجة إلى واقعية سحرية أو واقعية أسطورية أو واقعية خرافية، مع ذلك لا يحق لنا أن نلوم الروائي اذا تسكع على ضفاف الواقع"[٢].

وقد جعل الصقر كل أعماله تقريبًا بمثابة إعادة البناء لهيكلية المجتمع العراقي من جديد، وقد صنع في رواياته مفارقة للرواية الواقعية التسجيلية، ويلحظ صنعه حبكة معقدة ومتشابكة لا مثيل لها، وتعدّ فريدة من نوعها[٣].

وقد وصف أعماله د. نجم عبدالله بقوله: "تقوم على استثمار الواقع من حوله بشكل غير اعتيادي يتمثل في الغرف منه لا استلهاما فقط بوصفه وقائع تاريخية حقيقية، وهنا تحضر الخصوصية مع دخول الروائي فيها بوعي وبمستوى خاص من الحرية الإبداعية ... يتيح له التصرف بشكل غير مخل بالواقعة"[٤].

إنّ رؤية الواقع وخطاب الواقعية في الرواية يتخذ مع "الثلاثي الذهبي غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر مفهوم الواقعية الاجتماعية القائمة على أسس سردية وفنية متطورة، وقد تمكن هؤلاء الثلاثي من المزج البارع بين الخيال المجدد والتسجيلية الدقيقة لوقائع

---

(١) صانع الحكايات، عراقيون من زمن التوهج، مهدي عيسى الصقر، فخري كريم، صحيفة المدى، العدد (٢٠١٨) السنة الثامنة في ٢٠١١/١/٢٠: ١٦ .

(٢) عالم مهدي عيسى الصقر/ ينابيع التجربة وتحولات الرؤية، حسن مجاد، جريدة نيبور الجامعة، العدد ٦ في ٢٠٠٦/٤/١٨ .

(٣) ينظر: لماذا اكتب عن مهدي عيسى الصقر؟ علي بدر ،جريدة المدى العدد٢٠١٨في ٢٠١١/١/٢٠ : ٦

(٤) بيت الصقر لا تخفت أضواؤه، د. نجم عبدالله كاظم، ملاحق جريدة المدى (عراقيون في زمن التوهج)، ع١٨، ٢٠١١/١/٢٠ : ٤

اجتماعية تتعرض إلى هزات متكررة، وتمكنوا أيضا من إن يرسموا بشكل ملهم الملامح السوسيولوجية للمجتمعات الفقيرة والطبقات الشعبية والمحلات والأزقة والضياع"[١]. وقد أبرزوا "الشخصيات المقهورة والمهمشة والمعزولة والخارجة اجتماعيا وسياسيا وطبقيا، وتمكنوا كذلك من إشارة مظاهر القسوة، والعنف، والبؤس، والخراب، والتفكك ،والانهيار، والتشرذم الذي أصاب المجتمع العراقي في تحولاته من بنى اقتصادية كروكية وبدائية إلى بنى اقتصادية مكونة، لقد برع هذا الثلاثي في تأسيس ملامح تقنية وسردية لرواية خاصة ومتميزة، بدءا من العمل الفذ والفريد لرواية النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان ومرورا برواية الوجه الآخر لفؤاد التكرلي وانتهاء برواية الشاهدة والزنجي لمهدي عيسى الصقر"[٢].

كان الصقر من القادرين في سطورهم على اختزال وتلخيص هموم الناس وتطلعاتهم، وهو واحد من جيل الثقافة العراقية الوطنية، هذا الجيل الذي انتقل بالأدب من الصالونات إلى الشارع الثقافي والاجتماعي، فقد كانوا جيل الحلم الكبير، جيلاً لم يكن يريد أن يفلت منه شيء من دون أن يكون طرفاً حاضراً في ساحته مشهرا سهامه وإضافته حتى وإن كانت هذه السهام مجرد حكايات[٣].

فقد "رحل مهدي عيسى الصقر، الصانع البارع للرواية الواقعية الاجتماعية، وقد بقي طوال حياته حريصاً على أن يجعل من رواياته تسجيلا للتحوّلات السياسية وسجلا للمظاهر الاجتماعية، ودرسا في المعاني الأخلاقية، وكان يدرك منذ مجموعته القصصية الأولى (مجرمون طيبون) في العام ١٩٥٤ أنّ الرواية الواقعية هي ملحمة إنسانية لا تنضب، وهي الشكل الصلد والمتماسك الذي سيدوم بعد حياته ، وقد عد كل ما عداها هو فن مبعثر وشكل زائف وميثيولوجيات لا أساس لها في الواقع"[٤]. وفي آذار من عام ٢٠٠٦م غيّب الموت الروائي مهدي عيسى الصقر بعد جلطة دماغية

(١) لماذا اكتب عن مهدي عيسى الصقر؟ علي بدر، جريدة المدى العدد٢٠١٨في ٢٠١١/١/٢٠: ٦

(٢) لماذا أكتب عن مهدي عيسى الصقر؟ علي بدر، جريدة المدى العدد٢٠١٨ في ٢٠١١/١/٢٠ : ٦

(٣) ينظر: مهدي عيسى الصقر.صانع الحكايات، علي حسين ،جريدة المدى الثقافي،ع٦٣١، ٢٠٠٦/٣/٢٩ :٢

(٤) رحيل مهدي عيسى الصقر ، علي بدر، جريدة المدى ، ٢٠٠٦ العدد ٦٤٦ :١٠.

نتج عنها شلل نصفي وتشوش في الوعي[1]، توفي الصقر قبل أن يرى روايته (بيت على نهر دجلة) التي انتظر صدورها أربعة عشر عاما.

يتوجب، قبل الشروع في العمل، ذكر عينات الأطروحة بحسب سنوات كتابتها من قبل المؤلف، وهي كالآتي:

١-الشاهدة والزنجي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٨٧.

٢-أشواق طائر الليل، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٩٥.

٣-صراخ النوارس، دار الآداب، بيروت،١٩٩٧.

٤-الشاطئ الثاني، دار المدى، دمشق، ١٩٩٨.

٥-رياح شرقية.. رياح غربية ، دار عشتار، القاهرة، ١٩٩٨.

٦-كتاب (وجع الكتابة، مذكرات ويوميات) ٢٠٠١، دار الشؤون الثقافية، بغداد

٧-امرأة الغائب، دار المدى ، دمشق ،٢٠٠٤

٨-المقامة البصرية العصرية /حكاية مدينة، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ٢٠٠٥.

٩-بيت على نهر دجلة، دار المدى، دمشق ٢٠٠٦.

وقد ذكرنا مذكراته مع رواياته؛ لأنّها تُعد المفتاح الذي نفتح فيه مغاليق المواضيع المبهمة في كتاباته الروائية التي سوف تكون محور البحث في الفصول القادمة.

(١) امرأة الغائب ومصائد اللاشعور الماكرة ، حسين سرمك حسن، جريدة المدى، العدد ٢٠١٨ في ٢٠١١/١/٢٠ : ٢

الفصل الأول
المرأة وتحوّلاتها الوجودية

توطئة :

المبحث الأول: المرأة في البيئة الريفية

المبحث الثاني: المرأة في البيئة الحضرية

المبحث الثالث: المرأة المرتبطة

توطئة:

شكّلت المرأة ركنًا أساسًا في الخطاب الروائي منذ المحاولات الروائية الأولى وإلى الوقت الحاضر، فقلّما تجد رواية لا تكون فيها المرأة عنصرًا فاعلًا يدور حوله فعل الروي. ويتفنن الروائيون في رسم صورة المرأة في خطابهم الروائي .

وعالم المرأة عالم حافل بالأسرار، وبدوائر الطهر والعفّة حينا، والخداع والخيانة أحيانًا أخرى، وهو عالم يقوم على التنوّع والصراع، ومن ثمَّ جدلية العلاقة الاجتماعية بين الحضور الثانوي، والحضور الكامل لها داخل المجتمع، لذلك ظهرت الحركات النسوية مطالبةً بحقوقها الاجتماعية والفردية، فكانت هذه الحركات فاعلة في جعل المرأة تحمل الكيان الخاص بها، وهو ما جعلها مركز الدراسات النقدية على المستوى الأدبي، على أثر طريقة التناول من لدن المشتغلين على الأدب.

وإذا كانت المرأة لا تمثّل الكيان الخاص بها مثلما حددت النسوية، وأرادت لها ذلك، فإنَّ المرأة في العصور الأولى تمثّل الوجود، فهي الركن الأساس في الوجود الذكوري، فمنها النسل البشري؛ لذلك لم يكن ينظر إليها مجرد أداة للولادة، لكن الفكر الذكوري وبفعل الحكاية ركنها في منطقة أدنى، وهذه الدونية لا تعني عدم وجودها في الشعر، بل حضورها طاغٍ على النّصوص الشعرية العربية، واستعملت الأسماء الخاصة بالمرأة كرموز في الشعر مثل ليلى وغيرها، لتصبح المرأة حاضرة في الأدب العربي، سواء على مستوى الغزل أم غيره من الأغراض.

فالحضور الخاص بالمرأة ليس له علاقة بما قدّمته النسوية، ولم تعترض على الحضور بقدر اعتراضها على نوعية الحضور والنّظرة إليها، وهذه النظرة للمرأة، وتحديد صورها في الخطاب الأدبي هي محور البحث في هذا الفصل، والمرأة على صورها المختلفة يتم النظر إليها من طرف الذكر بصورة خاصة، كذلك تكتشف وجودها عبر تلك النظرة بين الرفض والقبول، فضلًا عن وجود رؤية خاصة للمرأة تجاه الرجل، وعالمه الذكوري الذي يمارس وجوده في توجيه حياة المرأة.

لقد حظيت المرأة بالاهتمام من قبل الروائيين بمركزية مهمة، وعلى مرّ الأجيال، وبقيت محور نقاش، ومحطّ اهتمام الأدباء، فضلًا عن كينونتها البشرية، فهي ذات أهمية كبرى، تقع على عاتقها أعباء تشكيل المجتمعات الإنسانية بأسرها، فهي الأم، والزوجة، والأخت، والحبيبة، والابنة، وعليه، فهي جزء أساس في المجتمع الإنساني، والمجتمع الأدبي، إذ تلتصق بأكثر أعبائه(١).

لسنا في صدد الحديث عن المرأة بالتفاصيل الدقيقة، بقدر إعطاء لمحة عن مكانتها الاجتماعية التي تنعكس بالتأكيد على الخطاب الروائي عند الكتّاب جميعاً؛ والذي يجعل للمرأة حضورا طاغيا و أكثر فاعلية داخل النّص.

ونتيجة للتحوّلات الثقافية الكبرى في المجتمع العربي، الذي تأثر بما حدث في المجتمع الغربي من إعطاء مكانة مركزية للمرأة، نجد أنّ دور المرأة قد أصبح له أثرٌ آديولوجيّ مائز في النص الروائي يتم عبرها نقد بعض الآديولوجيات إذ "يعد نقد الآيديولوجيا من الموضوعات التي استأثرت باهتمام شديد في النّصوص الروائية ما بعد الحداثية"(٢)، وعلى أشكال مختلفة، خاضعة للبناء الثقافي، والبناء الاجتماعي الذي تنتمي إليه، فمن الروائيين مَن أعلن عن تمرد المرأة على الواقع، بإيجابياته وسلبياته، فبدت المرأة في البنية السردية تحمل دور البطولة في الحياة الاجتماعية تارة، ودور الضحية الاجتماعية التي تعاني العقد النفسية تارة أخرى، وفي هذا السياق بدأت المرأة في صورتين بارزتين: صورة المرأة المثقفة التي تبحث عن حريتها في الواقع المليء بالتناقضات، وصورة المرأة المحرومة التي رضخت تحت ظروف القهر الاجتماعي، بل تجاوزت ذلك، أحيانًا، إلى التحالف مع الرجل لمحاربة المرأة المثقفة الباحثة عن حريتها(٣).

---

(١) ينظر: صورة المرأة في الشعر العراقي الحديث: ٤ .

(٢) الرواية العربية ما بعد الحداثية، د. ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون العامة/مشروع بغداد عاصمة الثقافة، ط١، بغداد، ٢٠١٣م : ٢٨٣ .

(٣) ينظر: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة : د. حسين مناصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،ط١ ،٢٠٠٢ : ٩.

للمرأة مكانة مائزة على المستوى الواقعي، الأمر الذي لابد له أن ينعكس على المستوى الأدبي، فهناك تأثير كبير لشخصية المرأة على اللغة السردية، وطريقة بناء النص السردي، وتحديدًا عبر العلاقات التي تبنى في محاور النص السردي.

إنّ الشخصية النّسائية من العناصر الفاعلة داخل السرد تعمل على وجود الحوار مع الآخر في أثناء سرد الرواية، من هذا المنطلق، نؤسس لطريقة البحث، لتحديد الرؤية لدى الكاتب، ومدى تأثير وجود المرأة في خطاب الصقر.

المبحث الأول :

المرأة في البيئة الريفية

خلق التباين الاجتماعي وجودًا مختلفًا للمرأة في الواقع الاجتماعي العراقي، فهناك المرأة التي تعيش في الريف، ولها ظروفها الخاصة، والمتبنيات الاجتماعية المغايرة عن المرأة في مركز المدينة، نتيجة العادات والتقاليد التي انعكست على وجودها داخل المجتمع الريفي، وقد حاول الروائيون تناول نظرة المجتمع لها، ومنهم العراقيون الذين تناولوا مشكلات المرأة، إذ يستطيع الباحث في الرّواية العراقية أن يرسم خطًّا بيانيًا للتحوّل في مستويات المجتمع العراقي على جميع الصعد، والتغير الذي طرأ على نظرته للمرأة، تبعًا لذلك التطور.

رواية (أشواق طائر الليل) ظهرت فيها المرأة الريفية بصور عدّيدة؛ أهمّها المرأة التي قابلت (يوسف بن هلال) في البساتين طالبة منه مساعدتها في رفع "**الحزمة عن الأرض. رفعناها نحو قدمين عن مستوى الأرض ثم بدأ ثقلها يزداد. فضاعفت جهدي ولكن دون فائدة... سمعتها توبخني. ارفع .ارفع. ألست رجلاً!؟ رمقتها باستنكار. قالت ساخرة. إذا كنت لا تستطيع أن تحمل حزمة صغيرة وأنا معك فكيف ستركب امرأتك حين تتزوج!؟ نظرت إليها مشدوها. صعقتني كلماتها الفاضحة. ماذا دهاها هذه المرأة ولماذا تهاجمني!؟ لاتقف هكذا مثل الأبله! أنا حسبتك رجلاً وطلبت منك أن تساعدني**"[1]. كانت هذه المرأة التي تريد الوصول إلى الرجل نتيجة الحرمان الذي تفرضه البيئة الاجتماعية والعادات والتقاليد الريفية.

يشير الروائي في هذا النص إلى مسألة الاحتياج لدى المرأة، فتبدأ العلاقة الجدلية بين (الأنا/ الرجل) و(الآخر/ المرأة)، لتظهر المرأة على أنّها الآخر، الذي ينطوي تحت غطاء الرجل، نتيجة الاحتياج، ليبين مسألة هيمنة الذكورية على المجتمع الريفي، على الرّغم ممّا يعانيه من ألم المرض، لكنّه لم ينقطع عن التفكير فيها، والمرأة تحضر مع وجود المرأة، ممّا يعني وجود الاحتياج

(١) أشواق طائر الليل: مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٥م :٧٠.

للذكورة، بوصف الرجل هو القائد، وهو الذي يقوم بكل احتياجات المرأة، لذلك يرى بعضهم أنَّ "المرأة في الريف العراقي ليست سوى آلة للإنتاج من حق مالكها الاستغناء عنها، أو إتلافها في حالة عدم صلاحها، أو استبدالها بأخرى أو الحصول على أخريات مثلها في آن واحد"(١).

كذلك ظهرت المرأة الريفية في صورة المرأة التي تحاول التكتم على عمل زوجها الذي يعمل في التهريب حين قابلت (يوسف بن هلال) في باب الدار، و يشير الصقر في نص آخر إلى مدى حب وولاء المرأة الريفية لزوجها، وخوفها عليه، فنجد الروائي يقول: "**وأخيراً هذه امرأة تخرج من البيت! امرأة في نحو الأربعين، قصيرة بعض الشيء، وممتلئة ولها وجه أسمر وسيم. (إن كل امرأة وسيمة في نظرك ما دامت تملك جسداً يصلح للفراش!) كانت المرأة ترتدي ثوباً أزرق لماعاً. (النّساء هنا يعشقن الألوان الزاهية اللماعة.) وكانت تلف رأسها بفوطة سوداء علقت بأطرافها بقع صغيرة من عجين يابس**"(٢).

إنّ الوصف السابق للمرأة، وما يدور في الحياة الريفية، يكشف عن بناءات مختلفة، فالمرأة تحاول الحفاظ على كيان زوجها في غيابه، ومن ثمَّ صورة الألوان البراقة التي ترتديها النساء، سواء أكان اللون الأزرق أم غيره، فاللون الحاد يكشف عن الرغبة الجامحة للتعبير عن نفسها، وعدم تواريها خلف الجدار، وهو ما يشعرك بأنَّ المرأة الريفية تحاول التعبير عن تلك المشاعر الداخلية عن طريق الملابس، بين الستر، والحفاظ على الزوج، بين الرغبة في التعبير عن النفس.

يحاول الصقر بيان الحياة الريفية وطريقة الكلام لدى المرأة في الوقوف خلف الرجل، ومن ثمَّ بيان نفسها أنّها تقع تحت حماية زوجها، وأنّه الوحيد الذي له الحق بالملكية، ومسؤوليتها الحفاظ على تلك الممتلكات "**مشت الامرأة صوبك متمهلة. وعيناها تحدقان فيك بارتياب. رأيتها تتوقف على بعد نحو مترين.**

---

(١) المرأة في القصة العراقية: شجاع مسلم العاني، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، ١٩٧٢: ١٤ .

(٢) أشواق طائر الليل: ٣٢.

– الولد المجنون قال إنّك سألت عن رجلي!

كان صوتها جافاً ولكن كم كان عذباً قولها عن زوجها "رجلي" بذلك الاعتذار، بذلك الحب في صوتها وفي عينيها! وأنت ليس في حياتك امرأة تعدك رجلها!

– نعم. أين هو؟ – وماذا تريد منه؟"(١).

الحوار السابق الذي يطرح على لسان الراوي العليم، يكشف عن الرغبة الداخلية لدى الرجل في وجود المرأة في حياته، ويكشف عن قدرة المرأة في الكشف عن احتياج الرجل، ومعرفتها بما يجول في خاطره، وهذا ما يكشف عن قوة المرأة في الكشف عن رغبات الرجل، وما الذي يريده، لكن الحوار يكشف أيضاً عن خوف المرأة من السلطة، وتصورها بأنَّ الرجل جاء يستفسر عن زوجها:

"ومن قال لك إنّ رجلي يعمل في تهريب الناس! هذه الامرأة تظنك واحداً من رجال السلطة جاء يستدرج زوجها، ينصب له فخاً، ثم يشهر عليه سلاحه ويكشف عن وجهه الحقيقي! توسلت إليها

–أين هو؟ دعيني أراه، الله يخليك.

–هو مشغول ...في البستان."(٢).

إنّ الحوار في النص الروائي بهذه اللهجة والكيفية يعكس بساطة المجتمع، وخوف المرأة على زوجها من تهلكة، بوجود السلطة القمعية، فضلًا عن إشارة الروائي إلى التصور الذكوري في اختزال المرأة جنسًا في جسدها، فهي الثيمة الأهم التي أراد الصقر الإشارة إليها، ليحدد الرؤية الذكورية تجاه المرأة، بغض النّظر عن الهدف من البحث عن زوجها من قبل الرجل.

---

(١) أشواق طائر الليل: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢.

إنَّ الأنساق الثقافية العميقة، هي أنساق مهيمنة في النص الروائي، فنجد لهُ في رواية (أشواق طائر الليل) نصًا يحدّد فيه الرغبة لدى الرجل في الحصول على الجسد المميز لغاية خاصة: "**وانهيار الكتل الطينية الصغيرة من الجرف الذي كان يتآكل باستمرار بفعل حركة التيار مدا وجزراً وسقوطها في الماء وسط الصمت ..طب ...طب..طرلب..وشعرت بحركة خفيفة في الفراش المجاور، ثمّ لمحت عمار ينهض بقامته الطويلة (يملك قامة وددت لو ملكت مثلها إذن لدانت لك أجساد النساء!). رأيت هيكله الفارع يخترق الليل متوجهاً إلى بيته، ثم يدفع الباب ويدخل. لعله ذهب يضاجع امرأته، تلك الأنثى بالثوب الأزرق والفوطة السوداء التي يبس على أطرافها العجين**"(١).

يدخل الجسد ضمن المفاهيم الذكورية، بوصفه القادر على تحديد الرغبة لدى النّساء في الحصول على غايتهن، إنّ تورية الجسد في الرّواية العراقية تشغل حيزًا كبيرًا في روايات مهدي عيسى الصقر، وهي كما نرى إعادة إنتاج الجسد ونقله من الدلالة البيولوجية إلى دلالة إبداعية، وإكسابه قيمة ثقافية، لكونه قد اتخذ من المرأة سلعة من أجل تسويق النص الروائي. الأمر الذي جعل النقاد يحددون في رؤيتهم "تجليات الجسد الأنثوي يدل على أنّه (كلمة السر) في التكوين الوجودي وتعدديات منافذه الدالة على معنى الأنثى قبل تعينها كامرأة، وقد تكون خريطة الأنثى تعني أنّ الأساس في فهمنا لما تشكله المرأة في الإصرار على تقديم متنوع لدوالها هو في التركيز على إنتاج أنماط من الخطابات تحمل في طياتها جذور الإشكالية الأنثوية في تعدد الصور الملموسة في الواقع"(٢).

فيما نجد الصقر يتناول انفتاح الجسد تناولاً مختلفًا، فقد كان انفتاحه على جسد المرأة أو على رغباتها الجنسية انفتاحًا يتسم بالوصفية، ومدى تأثيرها في الرجل فيقول: "**إيه يا يوسف بن**

(١) أشواق طائر الليل: ٤٠.

(٢) المرأة صورة مختلفة إعادة إنتاج الإشكالية الأنثوية قراءة ثانية : عبد الغفار العطوي ، دار كيوان للطباعة، سوريه، ط١، ٢٠٢٢: ٤٠.

هلال! كان قدرك أن تعيش تلك التجربة الصاعقة وأنت يافع... ووراء الأمن والاستقرار وطيف الامرأة العاشقة المعشوقة التي لا تعرف الكذب ولا تعرف الخيانة! هي تجربة واحدة لم تدم غير دقائق في هدأة البساتين في ذلك النهار، ولكن أي انفجار عاصف أحدثه جسد تلك المرأة المشتعل في دمك وسط السكون الشامل الذي لفكما من كل جانب والغرائز تصطخب"[١].

فلغة الخطاب الذي في ضوئه يصور هيمنة صورة المرأة في العمل الروائي، ما عكس الصورة النّسقية لجسدها، وبيّن أنّ الحاجة الحيوانية إشباعٌ لرغبات الغريزة، سواء أكان هذا الجسد مقدسًا أم مدنّسًا. وإذا أردنا أن ننوّه إلى أنَ الروائي حاول أن يعكس واقعية الريف بالإيجابية أو السلبية فقد أحسن تصوير المشاهد السردية راسماً صوراً واقعية عمّا تعانيه المرأة في المجتمع الريفي وسطوة العادات والتقاليد الاجتماعية، ممّا يشكّل رابطة قوية بين الواقع الذي تعيشه المرأة وصورتها في الخطاب الروائي، إذ إنّ "الرابطة بين الفن القصصي والواقعية قوية جداً، وأكثر النّتاج الروائي (والقصصي بشكل عام) وربما أعمقه تأثيراً وأطوله حياة في وجدان القارئ، ممّا أبدع في ضوء الوعي بالواقعية"[٢].

إنّ النص السابق يكشف عن الحالة التي يعيشها الرجل من عدم الاستقرار، وتوقه لعيش حياة بسيطة يملؤها الأمان، وهو ما كان مفقودًا نتيجة الحروب والخوف من المستقبل، ومن ثمَّ تبدأ الغريزة في الظهور، فالجانب الغريزي يتطلب وجود المرأة بجانب الرجل، وهو ما يشعر الرجل بعدم الاستقرار، وهذا الحال كشفه الصقر عن طريق الرّاوي العليم، والعليم هو صوت الروائي داخل النص، ممّا يشعرك بالحاجة التي تعيشها الشخصية والروائي لذلك الاستقرار بجانب المرأة.

ونجد المرأة التي عاشت في المدينة ولكنّها وجدت نفسها في بيئة الريف وأجوائه؛ هذه الصورة نجدها في نص الصقر الذي أورد المرأة في روايته (الشاطئ الثاني)، فنجد البساتين

---

(١) أشواق طائر الليل : ٦٨.

(٢) الريف في الرواية العربية: محمد حسن عبدالله ،عالم المعرفة، الكويت،١٩٨٩: ٥٣.

والأجواء الريفية تحضر في النّص "**الزكام يرافقني منذ جلستي مع سلوى في برد البساتين، يخف ويشتد، غير أنني لم أنقطع عن رؤيتها هي والعجوز. أحمل لهما ما يحتاجان، أمنحهما نقوداً**"(١).

إنّ المرأة في المجتمع الريفي عند الصقر في منطقة أدنى من الذكر، هي تابعة له، وصفها بأنّها سلعة، وهذا ما يشكّل صورة لطريقة التعاطي مع المرأة من قبل المجتمع عمومًا، والرجل خصوصًا، الأمر الذي ينعكس على النّص الروائي، وبناء صورة المرأة المحتاجة للرجل، التي لا تكتفي بنفسها داخل المجتمع العراقي عمومًا، والمجتمع الريفي خصوصًا.

نجد أنَّ الروائي الصقر في نص روائي آخر ينوه إلى شيء في الريف، وهو التستر في ظل الطبيعة، والاختفاء عن الأنظار، عن طريق توظيف تقنية الاسترجاع إلى الأحداث، فنجده يقول: "**يعود إلى الجلوس والسكون شامل الآن، والأصوات في الخارج، التي أتيح لها أخيراً أن تطفو فوق صمت المدرسة تتناهى إليه متقطعة مبهمة. مثل هذا السكون تقريباً أحس به وهو يجلس مع سلوى في صمت البساتين على الشاطئ الثاني من شط العرب في مواجهة امتداد الماء، ولا صوت غير وشوشة السعف في ذرى النخل فوق رأسيهما، وزقزقة العصافير تأوي إلى الأشجار قبل حلول المساء، ولغط المدينة البعيدة. لكن كيف أغرته بمرافقتها إلى ذلك المكان!؟ ولا يتوغلان عميقاً بين البساتين الممتدة بلا نهاية**"(٢).

فالصورة الأولى التي نجدها في المرأة الريفية هي الغاوية، أو التي تحاول إغراء الرجل، فلا يشعر بما يفعله، وابتعاده عن مركز المدينة يشعره بالقلق، نتيجة تجربته الأولى "**وهو يلتفت متوجسا وهي ترنو إليه وتبتسم لماذا أنت خائف هكذا كأنك ما خرجت مع امرأة من قبل؟ لا لست**

(١) الشاطئ الثاني، مهدي عيسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨: ٤٥.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢.

خائفا إنّما. وكانت هي قد أفلتت يده وهما يخترقان الزقاق فعادت تمسك بها مرة أخرى وهما يمشيان بين سيقان النخيل"[١].

يحاول الصقر صناعة الصورة الكلية للأحداث، ورسم التأثير الاجتماعي على العلاقة بين الطرفين حين يحدّد العلاقة بين (الرجل/ المرأة)، فالأجواء الطبيعية والجمال الريفي يظهر في النّص وتأثيره في الطرفين، وتبدأ ملامح الخجل تظهر على الرجل، وهي العلامة الغريبة في النص، فالخجل المرافق للمرأة، نجده قد انعكس على الرجل، في حين أنَّ المرأة كانت أقوى، وهي من تبادر في الحديث، وهذا العكس للعلاقة بين الطرفين يشير إلى البيئة الريفية التي جعلت من المرأة أقوى، وهي القادرة على الحديث، في حين يبدو الرجل كأنّه في تجربة أولى، وهو ما تحدثت عنه المرأة "**لماذا أنت خائف هكذا كأنّك ما خرجت مع امرأة من قبل؟**"[٢]، وهذا يشي بوجود تجربة سابقة للمرأة، على عكس الرجل.

نجد العادات العربية، والتقاليد الاجتماعية تظهر على سلوك الطرفين حين يدخلان المناطق السكنية، وهو ما يشير إلى الخوف من المجتمع إذا ما رآهم في هذا الوضع، "**وكانت هي قد أفلتت يده وهما يخترقان الزقاق فعادت تمسك بها مرة أخرى وهما يمشيان بين سيقان النخيل**"[٣]. فنجد الحركية في النص تعتمد على حركة المرأة، وكأنَّ الرجل في حال مغيب عن الحضور الحركي، نتيجة الخجل الذي رسمته المرأة، فهي من تمسك يده، وهي من تفلتها، وهي من تعود من جديد للإمساك، وهذه الحركية مقرونة بالمكان، فكلّما كان المكان هادئًا، وبعيدًا عن المجتمع، تزهر ملامح الترابط والاقتراب من بعضهما.

---

(١) الشاطئ الثاني: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢.

يرسم الروائي المرأة الريفية وقوتها في العلاقة، ومبادرتها في تلك العلاقة، فيبدو أنَّ الرجل غريب على المكان، ولا يعرف خباياه، على العكس من المرأة التي تفرض علينا الصورة الروائية – عبر اللغة–أنّها صاحبة القوة والحركية، وكأنّ الأدوار قد انقلبت، ومن ثمَّ يعمل على وصف الأحاسيس التي مرَّ بها الرجل، وكأنه في تجربته الأولى: "**لحم يدها الدافئ يلامس لحم يده مثيراً في جسده المستفز إحساسا مذهلا بالنشوة لم يجربه في حياته مع امرأة أخرى. تعال نجلس هنا وتفلت كفه لتفرش له منديلها على حافة الجرف المعشب لكن منديلك سوف يتوسخ. لا لن يتوسخ أجلس أرجوك فيفرش لها منديله ويجلسان جنباً إلى جنب**"(١).

يعمل الصقر على تشكيل الحوار السردي بين الطرفين لتتضح صورة الشخصيات في الرواية، فتتكشف الأسرار بينهم، المبادرة في الجلوس واختيار المكان كان من المرأة، وتبدأ صورتها القوية في التمظهر حين تحاوره قائلة: "**والآن قل لي ما رأيك بهذا المكان فيتأمل شط العرب المكتظ بالماء يستلقي أمامهما على صفحته الرجراجة تتحرك القوارب والزوارق البخارية في عبورها من شاطئ إلى شاطئ وبالقرب من الجرف الآخر بأبنيته وأشجاره يرسو خليط من الزوارق والسفن الشراعية القادمة من الخليج. يرنو إلى وجهها فهي لم تأت به إلى هذا المكان من أجل أن يتأملا مشهد شط العرب في ساعات العصر يقول لها ان المكان جميل لكن الهواء بارد وبعد ساعة يحل المساء يراها تبتسم إذ يسليها مشهد وجهه الخائف تقول له اطمئن لن نمكث طويلاً**"(٢).

نلحظ في النص إشارة الروائي عبر آليات السرد الروائية، التي شحنها بخطابه الروائي المفعم بالأسرار والخبايا، حتى في دقة وصفه، ومدى رسم الصورة الطبيعية التي توحي إلى جمالية المكان، وسكونه، واحتياج العلاقة بين مدير المدرسة الأعزب، وبين الأرملة التي تسحره بجمالها،

(١) الشاطئ الثاني: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٢ ـ ٣٣.

ومن ثمَّ يعود إلى فرض هيمنة الرجل؛ لأنّه يُشعرها بقوته، ومدى ضعفها، واحتياجها له، ممّا جعله يتعلق بها، من أجل فرض السيطرة، وتلبية الرغبات الإنسانية.

يتأرجح النص السابق بين معنيَين مختلفين: الأول الحركية عند المرأة، والرغبة الجامحة بالحصول على رغباتها، والآخر اللامبالاة من الرجل، والاستحواذ على المرأة بسبب رغبتها، والأمر الأهم أ كان الرجل قاصدًا ما يفعله؟ أم أنَّ الخجل الذي صوره الروائي عبر شخصية المرأة هو من جعله لا يبادر مع المرأة؟.

حاول الصقر أن يقدم في رواية (الشاطئ الثاني) حركية امرأة محكومة بالنظام الاجتماعي، ومن ثمَّ مواجهتها للسلطة الذكورية، بظروف مختلفة، فهي مقيدة بذلك المجتمع، ونتيجة لتعدد الأخطاء، والتجارب المأساوية، والقيود الذكورية التي أزّمتها نفسياً، فهي تشعر بأنها مخالفة للنظام، ممّا يجعلها تتصور أحيانًا أنها مجرمة، أو مجنونة، نتيجة خرق النظام الاجتماعي المقيد، فهي تحاول أن تجد من يرشدها ويحميها من غياهب المجتمع المدنس الذي عاشت في وسطه، إذ مشكلتها الكبرى أنّها أرادت أن تكون إنسانة حرة مختلفة بوعيها الرافض للخنوع والاستسلام السائد في قطاع المكان الذي عملت به، ولم تصل إلى ذلك؛ لأنّها لم تجد الظروف المناسبة، فضلًا عن أنّ الأزمنة التي عاشتها قد كرست في داخلها النظام الاجتماعي وضرورة السير على ذلك النظام، في ضوء الحفاظ على السمعة، ومن سيطرة النظام على سلوكها؛ لأنَّ الحرية مسلوبة في ممارسة رغباتها، أو الحصول على ما تريد، نتيجة الاستلاب والعقد النفسية والاضطهاد والدونية التي تشعر بها، فكان الواقع الذكوري الذي عاشته مبتذلًا، وغير حضاري، ولا يقدر أن يوفر للمرأة شروط الحياة الطبيعية المناقضة للتبعية.

يحاول الصقر التركيز على السلوكيات، ومن ثمَّ تبرير تلك السلوكيات من قبل المرأة، ليكشف عن الرؤى المختلفة بين الأطراف، وعدم موافقة الرؤية الذاتية للشخصيات مع الرؤية الاجتماعية، ومن هنا تصبح كل الأطراف لها رؤيتها، فهناك رغبات ورؤية شخصية، وهناك نظام

ذكوري مهيمن، فنلحظ ذلك في النص الروائي الذي جمع صفات المرأة الحبيبة، والأرملة، والعاهرة، في امرأة واحدة؛ يقول الروائي عن ذلك: "**في الحقيقة أنا أردت أن أوضح لك أنّني لست فتاة سيئة مثلما وصفتني لك أم عباس فهي امرأة حقودة فيمد يده عندئذ يمسك بكفها الصغيرة الساكنة على الأرض بينهما يضغط عليها ويشعر بصلابة معدن خاتمها الذهبي تحت لحم أصابعه وينظر في عينيها لا أظن أحداً يقول أنك فتاة سيئة لكن أنت تعرفين ظروف الإنسان تجعله أحيانا ... فترنو إليه بالامتنان تقول له إنّها لم تبق في ذلك المنزل غير ستة أشهر، فيشعر بغصة، ويرخي قبضته عن كفها يحك أنفه كي لا تفسر حركته تلك بسبب شعوره بالصدمة غير أنّها تنظر إلى وجهه الصامت مجروحة وتقول له إنّ النّاس لا يغفرون لأحد شيئا**"[1].

إنَّ ما يحاول تصويره الصقر في النص السابق هو الصراع الداخلي للمرأة، والعلاقة بين الإنسان ومجتمعه، فالاضطهاد الذكوري ألقى بظلاله على نفسية المرأة، والشعور الأليم نتيجة الكلام الصادر بحقها، وفي حقيقة الأمر إنّ ما يقدّمه الصقر هو رسم الانتهاكات المتكررة لحرية المرأة العراقية، التي تعاني من فقدان الرجل، لأسباب مختلفة، ومن ثمَّ تصبح سمعتها بيد المجتمع، فليس للحقيقة مكان، ولا للحرية النسوية مكان، فتصبح الرغبات مستباحة من قبل المجتمع، هذه الحالة تجعل المرأة في حالة من الانكسار، ومن ثمَّ يكون الهدف من التوظيف الروائي تسليط الضوء على المنطقة المغيّبة عن المتلقي، وعن المجتمع، وهو الشعور الداخلي الذي تشعر به المرأة.

فحاول الصقر صناعة الشخصية الذكورية المغايرة التي تشعر بما تعيشه المرأة، أو صناعة الإنسان الذي لا يرضخ لما يقوله المجتمع، فيبدأ بنسج الشخصية التي تحاول إسناد المرأة نفسياً "**لا عليك من الناس حاولي أن تفكري بالمستقبل، أي مستقبل هذا لخاطر الله أستاذ سامي لي**

(١) الشاطئ الثاني : ٣٣.

مستقبل وأنا أرى الاتهام في كل نظرة ؟ لا لا أنت تتصورين هذا بسبب حساسيتك الزائدة فالناس مشغولون عنك بهمومهم اليومية صدقيني"[١].

فهناك محاولة لعزل المرأة عن المجتمع، وهو ما لا يتحقق في ذهن المرأة، نتيجة معرفتها السابقة لنظرة المجتمع للمرأة المحتاجة، أو المرأة الفاقدة للرجل، فتشعر بالضعف نتيجة ذلك.

ويكتمل الحوار بين الرجل والمرأة عندما يسألها عن الطريقة التي تعرفت فيها على زوجها، فتتضح ملامح الكره لتلك اللحظة: "**وكيف تعرفت عليه؟ ترفع كفها من العشب تضعها فوق ركبتها وتلمس خاتمها بأصابع يدها الأخرى. تعرفت عليه في ذلك المنزل اللعين إذ زارنا في ساعة متأخرة من إحدى الليالي"**[٢].

إنَّ عملية الإسناد من الرجل جعلت المرأة في حالة ارتياح؛ ممّا جعلها تستذكر الماضي، والربط بين سلوكه وسلوك زوجها السابق، فحاولت الشخصية الذكورية إقصاء نفسها عن البناء الاجتماعي، وتصوير نفسه بعدم الاكتراث بالمجتمع، فالحقيقة التي صورها الصقر أنَّ المجتمع مشغول عنها، أي إنَّ هناك مشاكل أكبر لدى المجتمع من الاهتمام بهذه الأمور. أمّا انتقال الصقر لرسم صورة الأجواء من حوله، فهو يعيد الذاكرة إلى أنَّ الأجواء مهيأة لفعل كل ما يرغب به الرجل، لكنّه حاول رسم المثالية، ووضع الصورة المغايرة عن الرجل، وعدم استغلال المرأة.

فما قدّمه من كلام جميل جعل المرأة تبحث بداخلها، وتخبره عن الماضي، والحديث عن الماضي لا يتم مع أي شخص، إلَّا إذا شعر الإنسان أنَّ الآخر يشعر به، وقريب منه، فيستمر بسرد الأحداث: "**كانت أيام عيد رمضان وفي المنزل حركة لا تتوقف رجال يدخلون ورجال يخرجون. كانت أناملها تحرك الخاتم حول إصبعها في حركة ساهية. وجاء هو بدا مندهشا قال لي ما كنت أتصور أن أجد فتاة مثلك في هذا المكان، وتنتابها رعشة من الانفعال أو البرد**

(١) الشاطئ الثاني: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٤.

ربما... فيخلع معطفه ويغطي به ظهرها ويرى في عينيها ومضة عرفان بالجميل تقول له بالبحة الخفيفة في صوتها لكنك سوف تبرد أنت. لن أبرد فملابسي ثخينة"[١].

تصدر من الرجل أفعال تُشعر المرأة بالاحتواء، وكأنه الشخص الذي كان ينقصها في حياتها ليملأ ذلك الفراغ. وعندما تقبل المرأة المعطف الذي يقدمه لها، فإن ذلك يعكس تقبلها للرجل الذي يقف بجانبها ويساندها في حياتها.: **"تلف أطراف المعطف حول جسدها وتطرق برأسها تعاود لمس خاتمها الذهبي وتحريكه حول إصبعها. في زيارته الأولى لم يطالبني بشيء، قال حدثيني ما الذي جعلك؟ وانفتح له قلبي مثلما ينفتح لكِ قلبي الآن فكلمته عن ظروفي وبكيت أمامه يتهدج صوتها فيلتفت مرتبكا لكن البساتين تبدو خالية فيرفع ذراعه يحيط بها كتفيها. لا تعذبي نفسك أرجوك لا تعذبي نفسك بالكلام عن الماضي يشدها إليه بحنان، هذا يكفي أنا لم يكن قصدي. لا بأس هذه المرة فقط فأنا أريدك أن تسمع منّي أنا لا من غيري"**[٢].

يحاول الصقر رسم الرؤى المختلفة، في ضوء الحديث عن الماضي، وعن مشاعر المرأة، فلحظة الشعور بالانتماء جعلت المرأة تتحدث باستمرار؛ لأنَّ الشعور السيء الداخلي وما عانته، جعلها تعبّر عن خوالجها، والحديث عن الماضي، ومن ثمَّ عقد المشابهة بينه وبين زوجها، فالامتنان الذي تشعر به نتيجة الكلام الصادر منه، جعلها في حالة من الاستقرار، ومن ثمَّ تحدد أنها لا تريد أن يسمع من غيرها، وهنا تصبح المشاعر الأنثوية، ضمن المؤسسات لوجود الحرية النسوية، ولو مؤقتًا، ليكشف لنا النص عن مشاعر مختلفة.

يُظهر الصقر عن طريق خطابه السردي صورةً تعكس انكسار المرأة وهيمنة السلطة الذكورية والمجتمعية عليها. فمن خلال مشاهد العلاقات التي تربط المرأة بالآخر، والتي تتصدر أحيانًا دور البطولة في هذه التفاعلات، يبرز الروائي حركية تطور الأحداث وتصاعدها الدرامي. كما يكشف

---

(١) الشاطئ الثاني: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٤.

عن أشكال الاستغلال الاجتماعي التي تتعرض لها المرأة، متجسدةً في العادات والتقاليد التي تكبلها بقيود "بطريركية" معقدة، مما يسلط الضوء على معاناتها واضطهادها في إطار المجتمع.

ويمكن ملاحظة صورة مختلفة وغير معتادة، تتعارض مع ما هو مألوف في المدينة، حيث تبرز هذه الصورة بوضوح في الريف. ويتجلى هذا التناقض في النص الروائي الذي يقول فيه: "**وها هو المهرب يستلقي الآن على فراشه بين خط النائمين بعد أن أكل وشرب، فرجال القرى الساكنون قريباً من ضفاف شط العرب ينامون في الصيف في العراء، على حافة النهر، بين مجرى الماء وغابات النخيل، هرباً من حرارة الهواء خلف جدران البيوت الطينية. النساء فقط – اللواتي ينبغي ألا ينكشف عريهن أمام غريب – والأطفال الصغار الذين يحتاجون إلى الرعاية، هم وحدهم الذين ينامون في الداخل ولا يشاركون الرجال ترف النوم على جرف الشط**"(١).

يحاول النص أن يرسم ملامح نمط حياة الريفيين من خلال نظام اجتماعي داخلي يحدد أدوار الجنسين. ففي المجتمع الريفي، تُحصر المرأة داخل البيت، بينما يُترك للرجل التواجد في الخارج. فالمرأة ممنوعة من النوم خارج المنزل، في حين أن مكان الرجل الطبيعي هو الخارج، باعتباره الحامي والمدافع عن المرأة والأطفال. هذا التقسيم يعكس هيمنة الرجل على المرأة، حيث تصبح المرأة تابعة له وخاضعة لإرادته.

يظهر النص الروائي في ظاهره وصفًا لحياة الريفيين، لكنه يخفي في طياته نسقًا ثقافيًا يتعامل مع المرأة بقيود صارمة. فبينما يبدو الأمر وكأنه محاولة لحماية المرأة والحفاظ عليها من خلال منعها من الظهور أمام الغرباء، إلا أن هناك أبعادًا ثقافية أعمق تكشف عن نظام اجتماعي يفرض قيودًا على المرأة، مما يحرمها من الحقوق التي يتمتع بها الرجل. وهكذا، تبرز الذكورية كقوة طاغية تسيطر على السلوك الاجتماعي، وتعزز الفجوة بين الجنسين في المجتمع الريفي.

(١) أشواق طائر الليل: ٣٨.

يسعى الصقر إلى استكشاف الأبعاد المتعددة للنص، ورسم تصور عن الأنظمة الثقافية ودورها في تشكيل المجتمع. فقد امتلك الصقر قدرة على فهم القوى الاجتماعية التي أثرت في مجتمعه، إلى جانب تجربته الحياتية الثرية التي شكلت مرجعيةً مهمة لعالمه القصصي[١]. وقد تجلت هذه القدرة في قدرته على تجاوز المظاهر السطحية والغوص إلى أعماق الأشياء بمهارة فنية رفيعة الهدف هنا لا يقتصر على الوصف الظاهري، بل يكمن في الكشف عن البنى الثقافية العميقة التي يعكسها النص، والتي تُبرز الفروق في التعامل بين الرجل والمرأة.

(١) ينظر: الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر، دار الفراهيدي، بغداد ، ط١، ٢٠١٢ : ٩٨ .

المبحث الثاني:

المرأة في البيئة الحضرية

تميّز الحضور الطبقي في الروايات العالمية بتحوّلات كبيرة على المستوى الروائي، نتيجة تأثّر الرواية بالمذاهب الأدبية التي مثّلت تحوّلات الاتجاه الطبقي، فمن الأعلى في الكلاسيكية إلى الطبقة الوسطى في الرومانسية، ومن ثمَّ الحضور الفاعل للطبقة العامة مع الواقعية التي مثّلت أوج ازدهار الرواية، وهو ما انعكس على التحوّلات الطبقية في الأدب العربي، بوصف الرواية جنسًا أدبيًا مستورداً من الغرب، فلا بد من وجود التأثير على النتاج الروائي.

حظيت المرأة بمكانة متميزة عند الروائيين العرب، وحاولوا محاكاة الواقع، ونقد السلوكيات المتبعة مع المرأة، في ضوء الروايات التي سلطت الضوء على العلاقات الاجتماعية، وهو ما ظهر جليًا في مصر، الأمر الذي جعل طبقة العامة محل الاشتغال الروائي، وقد مرت الرواية العراقية بمراحل متباينة في تناول الطبقات الاجتماعية، فركز الروائيون على طريقة التعليم، والتعامل مع المرأة، وهو ما ينطبق على الأدب عمومًا، فقد كانت المرأة تمثل أكثر المشاهد جاذبية وإثارة في تفجير أفكار الرواية، فالمرأة سواء ذُكرت في الشعر أم النثر، تكون هي الملهمة للأدباء، وعلى هذا النحو من الإلهام نلحظ أنَّ المرأة في روايات مهدي عيسى الصقر تحتل مساحة كبيرة من عالمه الروائي، فهي تمثل له حياة نشاط وعطاء لا ينتهي، ونبع لا ينقطع.

إنَّ المرأة في الروايات العراقية دخلت حيز التوظيف، وأصبح لها المكانة الكبيرة، وعندما يسلط الروائي الضوء على المرأة الريفية، فلا بد من أن تكون للمرأة المتحضرة الحظوة لدى الروائي، نتيجة التجارب الفنية والواقعية التي يمر بها الأديب؛ وهذا ما جعل الصقر يوظف المرأة المتحضرة في رواياته، ولا بد من التنويه إلى أنَّ رؤية الصقر للمرأة نابعة من الاتجاه الفكري الذي يتبناه، وبما أنَّ الواقعية هي الاتجاه الأكثر حضورًا في السرد، فلا بدَّ من تأثّر الصقر بهذا الاتجاه، فقد "يعد من

أبرز أبناء جيله من كتاب القصة والرواية في العراق, واغزرهم عطاء, وأكثرهم تواصلا مع هموم واقعه العراقي"[١].

مر الصقر بمرحلة تاريخية تمثلت في توجيه النقد للواقع الذي تعيشه المرأة، حيث مثّل الاتجاه الواقعي. ومع ذلك، شهدت الواقعية نفسها تحولات كبيرة، وهو ما يتجلى بوضوح في أعمال الصقر، الذي مثل تلك المرحلة ببراعة. فقد مثل"تياراً للواقعية يغاير في منجزه، خصائص الواقعية عند الجيل الذي سبقه، بامتثاله مفارقة الصياغة الأسلوبية السائدة ونزوعه إلى تقنيات جديده (تيار الوعي مثلاً)، وطموحه الجاد لتأسيس قصة عراقية تتميز بملامح محلية أصلية، وانفتاح إنساني معاً، ومحاولة نبذ الخطاب التعليمي المباشر في طرائق القص مع التشديد على المضامين الاجتماعية والإنسانية الملتزمة"[٢]. من هذا المنطلق نجد أنَّ الراوي يدرك جيدًا المعنى الوجودي للفن الروائي، من أجل توثيقه الأحداث التي وقعت بصورة سردية، ومحاكاته للواقع العراقي.

نلحظ الراوي ينوّه في بداية روايته (امرأة الغائب) إلى مكوناتها التي يدور فلكها حول صورة واحدة ألا وهي صورة المرأة؛ فيقول: "**يتوجب عليه[٣] أن أسارع وأقول –قبل أن يساء فهمي– إنني لست من يسمى عادة بالبطل، في هذه الرواية، التي تعددت فيها الأصوات، والأزمان، والضمائر. البطل– أو بالأحرى البطلة الحقيقية هي امرأة ..امرأة من نوع فريد سوف تتعرفون عليها! أمي التي كانت الواسطة لمعرفتي بها، لم تخبرني بالشيء الكثير عنها**"[٤].

---

(١) مهدي عيسى الصقر رائد الواقعية في الرواية العراقية, ماجد السامرائي, جريدة المدى, العدد ٦٣١في ٢٠٠٦/٣/٢٩

(٢) حوار مع مهدي عيسى الصقر: ليس تعريفاً لكنها شهادة : محمود عبد الوهاب : مجلة الأقلام، ع٣ ، ٢٠٠١.

(٣) عليه: عليَّ

(٤) امرأة الغائب : مهدي عيسى الصقر ، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٤: ٦ .

يظهر الراوي العليم ليحدد الشخصيات الرئيسية التي ستكون محور الأحداث، مبتعدًا بنفسه عن موقع البطولة، ويربطها بالأنثى بغض النظر عن هويتها. يركز الصقر على مرحلة معينة وحدث من الواقع العراقي، يعكس معاناة ما زالت مستمرة، متمثلة في المرأة التي فقدت زوجها وتعيش تحت وطأة الحياة مع ابنها. بذلك، يخرج الصقر نفسه من دور البطل، إذ أن الواقع هو الذي فرض عليه أن يكون في هذا الموقع، ليصل في النهاية إلى جعل المرأة محور السرد الرئيسي.

لسنا هنا بصدد التفصيل في الحديث عن تلك المراحل، ولكن الإشارة السريعة إلى تلك التحولات تقودنا إلى الحديث عن التمييز بين الشخصية المتعلمة وغير المتعلمة، والتي تظهر في الأدب لتكشف عن الأيديولوجيات والأفكار التي تتحكم في المجتمعات. ولا نقصد بالمتعلم هنا المثقف بالضرورة، بل الشخص الذي يمتلك القدرة على القراءة والكتابة، بالإضافة إلى معرفة ببعض العلوم.

إنَّ التحديد الخاص بالمرأة جاء على وفق تحديد المنطقة الثقافية والطبقية، فهي خارج المنطقة الريفية هذه المرة، وتنتمي إلى منطقة المرأة المتعلمة "**قالت لي فقط: هي مدّرسة اسمها (رجاء) تعمل مع أختك، زوجها مفقود من أيام الحرب، مع إيران، وهي تنتظر عودته، لها منه ابن تريد أن تبعده عن مخاطر الدروب، خلال عطلة الصيف. أختك ترجوك أن تأخذه عندك في المحل، تعلمه شيئا. هي كانت هنا لكنك تأخرت. ماذا أقول لها؟ ماذا تقول لها، يا وجدي!؟ انظر لوجه أمي الوديع متردداً. في عينيها رجاء صامت**"[1].

فالشخصية التي تظهر في النص –المحتاجة للرجل– هي المرأة المتعلمة، واحتياجها بُني على أساس فقدان الرجل، فالرجل يمثّل المركز، والمرأة تمثّل الهامش ما دامت لا تستطيع إدارة كامل شؤونها بنفسها، ليركز الراوي على نوعية المرأة، والحال الذي تعيشه نتيجة الفقد، وما على الشخصية الذكورية (وجدي) إلّا أن يساعد المرأة، بعد طلب العون من الأم والأخت: "**هي أيضاً**

(١) امرأة الغائب: ٧.

تريد مني أن أساعد هذه المرأة، التي غيبت الحرب رجل بيتها. وتركتها حائرة. تخيلت زوجة المفقود امرأة يابسة العود، مهملة الثياب، منكسرة، يطفح الحزن من عينيها المقرحتين، بسبب جريان الدموع، في ساعات الوحدة. قلت لأمي، بدون أن أفكر – ولا لحظة واحدة أفكر – بما ستكون عليه النتائج: "لتأتِ المرأة بابنها، متى ما تحب"، لم يخطر ببالي ساعتها، أنني بهذه الجملة الصغيرة، كنت أفتح على نفسي باباً لهبوب زوبعة، سوف تعصف بحياتي برمتها! لكن المرأة ليست ملومة .... لا، هي ليست ملومة أبدا!"(١).

يركز الراوي على قضية النص المتضاد هذا يشير الى موضوعة النص المتضاد هو مصطلح السردي يتبع الآثار الذي يخلفه النص الأصلي فالنص الأساس هو الحرب الذي أفرزت نتاجا هو فقدان الزوج والآثار المترتبة على هذا الفقدان هو شعور الأم بالمسؤولية والخوف من المستقبل على ولدها وهذا الخوف يسمى النص المتضاد.

ممّا جعل الصقر يعمل على تحديد البناء الثقافي، بعد أن تبين أنَّ المرأة في حالة وَحدة؛ ما يجعلها في حاجة ماسة للإعالة، ليكون الذكر هو المركز، والمرأة هي الهامش، وهي لحظة الإعلان عن الهيمنة الذكورية، والتبعية النّسوية، ليكون السؤال الحاضر في الذهن، أ هي مرحلة المعالجة لتلك الحالة الثقافية؟ أم أنّها عملية نقل للحال الثقافي فحسب؟

يُبرز الحوار في هذا النص الروائي، بلغته السردية الوصفية والحوارية، المرأة كمحور رئيسي في السرد. فالشخصية المتعلمة هي التي تسعى إلى تعليم ابنها، مما يدفعها إلى الاهتمام به حتى يصبح هو المعيل في المستقبل، فيتحول إلى مركز العائلة. ومع غياب الأب، يعتمد الابن على نفسه لرعاية الأسرة، مما يعكس دور الذكر في الاهتمام بشؤون العائلة. بالإضافة إلى ذلك، يتفوق الروائي في استباق الأحداث، حيث يتخيل تطوراتها ويقدم إشارات مبدئية لما سيحدث لاحقًا،

(١) امرأة الغائب: ٧ .

بالإضافة إلى ذلك يؤكد النص على شعور المرأة بالمسؤولية اتجاه أبنها ولا يشير إلى أن يكون المعيل لها.

وببراعة الراوي، ينقلنا بسرعة إلى ما حدث له بعد لقائه بالمرأة، وإعجابه الشديد بها، وحبه الذي كان من طرف واحد، ليتحول هذا الحب إلى سجن يربطه بها.

يؤول الراوي في نصه هذا، موقفاً وصفيًا، يحيل في ضوئه القارئ إلى ثنائيتَي الوعي واللاوعي، عن طريق استدعاء صورة المرأة ذهنياً، بوجود فاعلية الاستعارة، ليكون الأثر الذي تتركه طبيعة الوصف للحدث الروائي، فاعلًا في بناء السرد، وسريان الأحداث في الرواية، ومن ثمَّ تبدأ الأنساق الثقافية الفاعلة في بناء صورة الضعف والانكسار التي يتركها الرجل المفقود لزوجته بعد فقده، عندما "تلحظ صلة الوصف بالسرد في تحقيق وظائفية الانسجام بين أطراف البنية القصصية كلها، فهما مرتبطان ويكمل أحدهما الآخر، على الرغم من الاختلاف البنيوي بينهما من حيث حركية فعل السرد وسكونية الوصف، غير أنّ الصلة العميقة بينهما لا تحيل القراءة إلى أي فصل افتراضي"(١).

يوظّف الراوي البنى المركزية لنسج الأحداث، وبناء السرد بطريقة متسلسلة، ما يكشف عن عمق التجربة التي أبدع مهدي عيسى الصقر في تصويرها، فتسير الرواية نحو الكشف عن صورة أخرى للمرأة، وهي صورتها في قوله: "**حزنها كان يتخفى وراء نظرة للدنيا فيها الكثير من الثقة بالنفس، والشك في نوايا الآخرين. بقيت أتأمل وجهها مشدوهاً، حتى أيقظتني كلماتها. قالت: أختك أخبرتني أنك وافقت. " تمتمت مرتبكاً: "نعم ..طبعاً. بكل سرور!"**(٢).

(١) تزييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١: ١٥٩.

(٢) امرأة الغائب: ١٤.

يسعى الراوي إلى تحديد التصور الخيالي الذي يكوّنه الرجل عن المرأة، ثم يعرض صدمة الواقع التي تتعرض لها. فالحزن الذي يظهر على وجه المرأة ناتج عن غياب الرجل، وحاجتها إلى وضع ابنها في المكان الذي كان من الممكن أن يشغله لولا هذا الغياب. وهذا يعكس عملية تسريع انتقال الابن إلى مركز العائلة. وعلى الرغم من أن المرأة المتعلمة تمتلك من المميزات ما يجعلها أكثر قدرة على الاعتماد على نفسها مقارنة بغيرها، إلا أنّ الظروف الخارجية، بما في ذلك ضغوط المجتمع، فرضت عليها الوضع الحالي الذي تعيشه.

تظهر صورة الرجل المتعاطف مع المرأة في النّص نفسه، فهو يتقبّل وجود الولد في المكان، لغرض التعليم، لكن المرأة حاولت وضع ابنها في موضع الكمال عندما جهّزته بما يحتاج من طعام: "**قالت :"أنا ممتنة! "رجوتها ألا تقول هذا، وفتحت في شيء من الاستعجال المدخل الخشبي، في مقدمة المحل، وقلت للصبي :"ادخل ابني ..ادخل! " كنت مضطربا، لا أعرف كيف أتصرف. قالت إنها زودت أبنها سعيد بطعام للغداء**"[1].

يحاول الراوي أن يوضح الوضع الذي تعيشه المرأة، مع وجود الصورة الذهنية التي نسجها في خياله عنها. ثم ينطلق من تلك الصورة ليُجري مقارنة بين تصوراته والواقع الفعلي. فقد بُنيت هذه التصورات على أساس وجود الحزن الظاهر على المرأة التي تعاني من فقدان زوجها، وهو حزن لم يلاحظه بشكل واضح، لكنه يظهر في عينيها. هذا الأمر جعله يشعر بالحاجة إلى احتواء ابنها، ليكون البديل الذكوري المسيطر، مما أثار بداخله مشاعر غريبة وغير مألوفة.

يعثر الرجل في هذا النص على المرأة القوية، المرأة التي طالما بحث عنها لتصبح حبيبته. ويُظهر النص مدى اضطراب العالم من حوله، واضطرابه الشخصي أمامها. فعندما تختلط الأمور وتضطرب، تتحول المشاعر إلى شيء مختلف عن المعتاد، وهي مشاعر الانتماء والارتباط العميق التي تنتمي إلى جوهر الحب الداخلي. وهكذا يصبح الحب هو العالم بأسره عندما تكون الحبيبة هي

(١) امرأة الغائب : ١٤.

المثالية في مخيلة الرجل. إنها المرة الأولى التي يلتقي بها، لكنه وقع في حبها منذ تلك اللحظة الأولى، وبهذا النص الروائي البسيط، يحمل المتلقي على بناء صورة عن الرواية بأنَّ صاحبها – الراوي الصقر– يترفع في أعماله عن النمط التقليدي و ينأى "عن الاقتراب من النمط التقليدي للواقعية: النمط الذي قد يقع في منزلق فجاجة السطحية والمباشرة. إنها تنتمي إلى نمط يغتني بالواقع ويغنيه: يغتني به حين يستلهمه بما يكتنزه من شواهد إنسانية حية، ويغنيه حين صياغته فنياً وفق شروط معمار يلتزم بالرصانة ولكنّه لا يتخلّى عن الفنية"[١]، ليبني الصقر الملامح الأولى للعلاقة بين الطرفين، والإشارة إلى الأحداث القادمة بينهما، وهو ما سيتبين في سيرورة السرد.

نلحظ في رواية (أشواق طائر الليل) صورة وصفية لامرأة تعمل ممرضة، فيقول: "**جلست ضجرة، يحاصرها الفراغ وذلك الصمت الثقيل والسقف المهيمن عليها والجدران البيض وتلك الرائحة الغريبة التي لا اسم لها والمنبعثة من جسد الرجل الناحل الراقد أمامها على السرير – رائحة الموت الوشيك ربما. الستارة البيضاء مسدلة على النافذة الوحيدة المطلة على حديقة المستشفى وباب الغرفة موارب؛ بوسعها أن ترى من خلاله جانباً من الممر الخافت الضوء الذي بدا خاليا في تلك الساعة من النهار. أمرها الطبيب – عندما جاء لزيارة المريض في الصباح – ألا تفارق الغرفة حتى تأتي ممرضة أخرى تحل محلها**"[٢].

يسعى الراوي إلى تشكيل صورة عن المرأة وسماتها المميزة، بوصفها القادرة على رعاية الرجل المريض حتى لحظة احتضاره، وحتى بعد غيابها يبقى البديل امرأة أخرى. يُبرز هذا النمط السائد في العناية بالرجل دور المرأة المحوري، مما يعكس حالتين: الأولى أن المرأة تتمتع بخصائص تُعلي من قدرتها على أداء واجباتها مقارنة بالرجل، والثانية أن فعل الرعاية مُركَّز عليها بشكلٍ حصري، فتُحاصر في هامشٍ تتراكم فيه المهام الدقيقة للحياة، دون أن تُمنح فرصة لتجاوز هذا الإطار. ومن خلال هذين البُعدين، يعكس الصقر رؤيته المستمدة من الواقع، ورؤية المجتمع

(١) فضاءات السرد الروائي العراقي إضاءات نقدية، ناطق خلوصي، دار الرواد المزدهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠١٩ : ٢٥١.

(٢) أشواق طائر الليل : ٥ .

للمرأة التي لا تقتصر مسؤولياتها على الجانب الوظيفي فحسب، بل تمتد إلى الأدوار الاجتماعية والسلوكية، وفقًا لما تفرضه البنى الثقافية من إسناد المهام إلى المرأة بشكلٍ دائم، بالإضافة إلى ذلك نلحظ المشهد يصور صورة من الصور التي تلحظها الممرضة، وتبيان صورة من صور الاحتضار برؤية تشويقية عن طريق الممرضة، وهي من المشاهد النهاية في الدنيا الفانية.

على الصعيد الفني، نلاحظ أن النص يتمحور حول الوصف بشكل رئيسي، مع توظيف الشخصيات لبناء الأحداث. فوجود المرأة يُشكّل عامل استقرار للمريض، وحرصها الدائم على رعايته. إلا أن هذا الاستقرار يتشابك مع عناصر أخرى كرائحة الموت والمرض، واختلاط التفاصيل، مما يؤثر في تشكيل الحدث المحوري للرواية: صورة الموت التي تحوم حول غرفة المريض. وتظهر مفارقة لافتة بين الظلام والضوء؛ فالأول ينذر بالتشاؤم والمأساة والحزن، بينما يُمثل الثاني بصيص أمل بحياة جديدة تنتظر المريض إن تعافى، وهو أمل مرتبط بوجود المرأة. هذا التضاد يعكس تصورًا ثقافيًا لاواعيًا يربط بين المرأة وقدرتها على إحياء الآخرين، انطلاقًا من دورها في الولادة وخلق الحياة، ما يجعلها رمزًا لتأسيس الوجود في الوعي الجمعي.

هناك اهتمام من قبل الراوي بوصف إيقاع الحركة التي تُنبئ بسلوك الشخصية، ومواقفها المختلفة، فنرى الراوي بعد وصف المعاونة الموجودة في المشفى ينتقل إلى شخصية مغايرة في الأسلوب والهيأة عن المرأة الأولى، فيقول: "**وعلى الجانب الآخر من الغرفة تجلس المعاونة وراء مكتبها، بملامحها القاسية، شعرها المصبوغ، وعويناتها الطبية بزجاجها السميك تنحني على سجل كبير تكتب فيه ، وسبابة يدها الأخرى تسند اطار العوينات ، حتى لا تنزلق من على انفها، وهو يحدق في شرود من خلال الباب المشرع على الممر الخالي**"[1].

فشكّل الوصف صورة عن الاختلاف والتباين بين الوجود الأنثوي، والتعاطي مع الشخصيات داخل السرد المرتبط بالمرضى، وأوحى بانضباطية المرأة، وصفاء بالها وتفكيرها في

(١) الشاطئ الثاني : ٢٥ .

تأدية عملها، بعيدًا عن الهموم والمشاكل، لتصبح قادرة على أداء الواجب الوظيفي الذي يماثل الأداء الثقافي في المجتمع.

يقول في الرواية التي أشار فيها إلى المعاونة، على استرجاع الأحداث، وهو في أثناء تأدية واجب، نجده يتذكّر الحوار الذي دار بين الأرملة؛ ليرسم الحدث بحضور العجوز؛ فيقول: "**إلى أين وصلت في الدراسة؟ يسألها بعد قليل ليفتح معها حديثاً، حتى لا تظن أنه يقف منها موقفاً معادياً، بتأثير ما سمعه من كلام عن ماضيها روته له العجوز. أنا أكملت الإعدادية، وكنت في السنة الأولى كلية الحقوق عندما ... ولكنّك قلت لي مرة أنهم أخرجوك من الإعدادية وأجبروك على الزواج. تقاطعها العجوز، لا لا عمتي أنت تنسين أنا قلت لك ...!**"[1].

ينقل النص البعد الثقافي الذي تعيشه المرأة، حين يطرح السؤال عن المستوى الدراسي، ليعمل الصقر على الإشارة إلى الطريقة التي يتعامل بها المجتمع مع المرأة، ومن ثمَّ التأسيس الثقافي، بناءً على المحصول العلمي، ليكون التقسيم في الوجود الاجتماعي قائمًا على ذلك النتاج، وهو ما أراده الصقر في التأسيس لضرورة وجود التعليم في المؤسسة، لتنهض المرأة من مكانتها المعروفة في المجتمع، والسؤال هل هذا ما أراده الصقر فحسب؟

يمارس الراوي أسلوب التودد بطريقة حوارية تكشف عن خبايا الأرملة التي يريد التقرب منها، بطريقة غير مباشرة أمام العجوز،إذ يتدخل الراوي بين المتحاورين، فضلًا عن اكتشاف دهاء المرأة الأرملة في مراوغة العجوز، ونكران الكذب، بحجّة أنّها امرأة مسنّة، فتصاب بفقدان الذاكرة. والتقرب من المرأة، بأي شكل من الأشكال منطقة أراد الراوي الوصول إليها، وقد وظّف الراوي في هذا النص الحوار الغير المباشر الذي عبّر عن الأفكار التي تجول في ذهن الشخصيات، الحوار جاء بصيغة المعروض غير المباشر، فالراوي يتدخل بين المتحاورين، وهي طريقة تسمح للراوي التدخل في المشهد الحواري، والراوي راوٍ عليم.

---

(١) الشاطئ الثاني: ٢٦ .

إنَّ الحوار يكشف عن الأبعاد المعرفية عند الشخصيات، فالتوظيف الفني للحوار وعبر الشخصيات يعطي الانسجام في بيان الفكرة الرئيسة من النص، وهو ما يعطينا صورة عن قدرة الصقر في بناء النص المتلاحم لغويًا ضمن عناصر السرد، فيستطيع القارئ من خلال الدلالات الواردة في النص تكوين صورة واضحة عن الشخصية. فالمفردات التي تستخدمها الشخصية، وأسلوب حديثها مع الآخرين، يعكسان مستواها الثقافي والاجتماعي والفكري. وكلما اعتمد الروائي على الحوار في تقديم شخصياته، أصبح بمقدور الناقد أن يقيّم، بوضوح أكبر، مدى نجاح الروائي في صياغة حوارات فنية. وتبرز هذه القدرة بشكل أكبر عندما يكون هدف الروائي من استخدام الحوار تحقيق أبعاد فنية أعمق.

في الرواية العراقية، نجد مجموعة من النصوص التي اعتمدت بشكل أساسي على الحوار لتقديم شخصياتها الرئيسية والثانوية. وقد نجح بعضها في الكشف عن سمات الشخصيات بشكل غير مباشر وموحٍ، بينما فشل آخرون في تحقيق هذا الهدف(١).

نجد الراوي في النماذج الأخرى من الرواية ذاتها يدخل في منطقة مهمة وخطرة، وهي النفس العميق، والآثار الجانبية للكبت الغريزي، عندما يجعل من الفعل السلوكي تعويضًا عن الغريزة الضائعة، من دون الكشف عن سبب ضياعها، لكنّه فيما بعد يحدّد الآلية والسبب، فيكون تعاملها مع الرجل تعاملًا طيبًا، بناءً على ارتباط الجانب الذكوري مع الجانب الأنثوي في الأعماق، وهو ما أشار إليه فرويد بوصف التعامل اللفظي والسلوكي مع الآخر يُعد من باب التعويض الجنسي(٢)، فيصف المرأة وطريقة تعاملها بصورة دقيقة: "**ذهبت إلى المدرسة بعد انتهاء إجازتي المرضية. معاونتي النشطة التي تجد في انشغالها بشؤون الإدارة ومشاكل الطالبات نوعا من التعويض من**

(١) ينظر: تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية ، أثير عادل شواي ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط١ ،٢٠٠٩ : ١٦٧

(٢) ينظر: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، سيجمند فرويد، تر: عزت راجح، مراجعة: محمد فتحى، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ط، ١٩٣٢ : ١٠٣ ـ ١٠٤ .

حرمانها الجنسي، جعلت غيابي عن المدرسة غير محسوس تقريبا. عبرت لها عن امتناني فتهلل وجهها، فهذه الأنثى، التي جفاها الذكور، ترى في كل كلمة رقيقة، يقولها لها رجل نوعا من الغزل"[1].

إنَّ السلوك الذي تبديه المرأة وتغاضيها عن غياب الرجل يُعدّ ممارسةً لطيفةً تعكس تعاملها الرقيق مع الآخر، وتكشف عن حاجة داخلية عميقة لديها. فتعاملها هذا يمكن اعتباره شكلًا من أشكال التعويض – كما أشرنا سابقًا – حيث يصف الروائي نجاحها في إدارة المدرسة مقابل فشلها في الزواج كإشارة إلى معاناتها من فراغ عاطفي وحرمان، مما يدفعها لتعويض هذا النقص عبر إتقانها المذهل لواجباتها العملية. وقد استغل مهدي عيسى الصقر الوصفَ كأداةٍ فنيةٍ لتجسيد واقعية الشخصية وتعقيداتها النفسية.

من وجهة نظري، يبرز هذا التحليل إشكاليةً ثقافيةً عميقةً تربط بين نجاح المرأة المهني وفشلها العاطفي في المخيال الاجتماعي، وكأنَّ الإنجاز الوظيفي يُقدَّم كبديلٍ مُلطِّفٍ عن "العيب" المجتمعي المتمثل في عدم الزواج! وهذا يتطلب تفكيكًا نقديًا للصورة النمطية التي تختزل المرأة في أدوارها التقليدية (كـ الزوجة والأم)، بينما يُنظر إلى نجاحها خارج هذا الإطار على أنه شذوذ يحتاج إلى تبرير. فضلًا عن ذلك، يلفت الانتباهَ استخدامُ الصقر للوصف كمرآةٍ تعكس تناقضات الشخصية، مما يطرح تساؤلاتٍ حول مدى قدرة الأدب على كسر الصور النمطية أم تعزيزها عبر تكرار هذه الحبكات. فقد تميزت الرواية بتركيزها على الوصف، مما يعكس الخطاب العام الذي تتبناه. بدلاً من التركيز على سرد الأحداث وتحولات الشخصيات، تركز الرواية على استكشاف

(١) الشاطئ الثاني : ٤٥ .

العمق الإنساني والدواخل النفسية للشخصيات من خلال اللغة. وتستخدم الرواية التأمل الباطني لاستكشاف انفعالات الشخصيات وعتمات أنفسهم، مما يظهر تحولاتهم في الزمان والمكان(١).

وفي نصٍ لاحق، ومن الرواية نفسها، يشير إلى عزوف المعاونة عن الزواج، ويحدّد الآلية التي اتخذتها للتعويض عن الزواج فيكتب: "**وهل عند هذه الامرأة هم آخر، فهي جعلت من المدرسة بديلاً عن الزواج الذي لم يأت ، تشغل بها فراغ أيامها**"(٢).

تتميز الرواية بتركيزها على الوصف الدقيق، الذي يعكس الخطاب العام الذي تتبناه. بدلاً من الانشغال بسرد الأحداث التقليدية أو تحولات الشخصيات الظاهرية، تعتمد الرواية على استكشاف الجوانب الإنسانية العميقة والدواخل النفسية للشخصيات من خلال اللغة الغنية. كما تستخدم التأمل الباطني كأداة رئيسية لكشف انفعالات الشخصيات وعتمات أنفسهم، مما يعكس تحولاتهم عبر الزمان والمكان. بالإضافة إلى ذلك، تتناول الرواية موضوعات مثل عدم قدوم غرض الزواج، ليس بسبب عزوف المرأة عن الزواج، بل بسبب ظروف أخرى تتعلق بالمجتمع أو الفرد نفسه.

قد تكون هذه الفئة من النساء –من وجهة نظر أخرى– قد استخدمت الحركات النسوية، والاكتفاء الذاتي، ورؤيتهن النقدية للهيمنة الذكورية، كأدوات لتبرير ابتعادها عن الأطر التقليدية، وكوسيلة لبناء هوية نسوية مستقلة. هذا الابتعاد يأتي نتيجة الظروف الاجتماعية التي تُقيّد المرأة، وتحول دون قدرتها على التعبير عمّا يدور في داخلها، خاصة في مجتمع يفرض عليها مسؤوليات جسيمة بعد الزواج، ولا يوفر مساواة في الأدوار بين الرجل والمرأة. وبالتالي، يمكن أن تكون الرواية

---

(١) ينظر: المتخيل الروائي العربي الجسد ، الهوية ، الآخر : إبراهيم الحجري ، محاكاة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠١٣: ١٥٣ .

(٢) الشاطئ الثاني : ١٠٨.

تعبيرًا عن ملامح الحركة النسوية في المجتمع العراقي، وتحمل في طياتها إشارات إلى هذه القضايا.

يعمل الراوي على تحديد الصفات التي عليها الشخصية (المعاونة)، وربما تكون هذه الصفات السبب الرئيس في عدم زواجها، فهي تحمل الصفات الرسمية التي تنطبق على الذكر دون الأنثى: "**يراقبها، من خلال النافذة، تقطع الفناء، بمشيتها شبه العسكرية وهيئتها الخالية من الأنوثة. اعتادت أن تماشيه أحيانا وهما يخرجان من المدرسة ويخترقان الدروب القريبة، وجانباً من الأسواق، ثم يفترقان يذهب كل واحد منهما في ناحية. ولم يشعر يوماً بالحرج وهو يمشي معها أمام الناس. ربما ظنوها أخته الكبيرة**"(١).

يجرد الراوي المرأة من الملامح النسوية التي تعتمد على البناء الثقافي في التحديد، فينطلق نحو بيان السبب الذي يجعل من الرجل يماشي تلك المرأة، فملامحها لا توحي بأنّها ترغب بالاقتراب منه؛ نتيجة التجرد من الملامح الأنثوية؛ وهو ما يجعله يسير معها في لحظة الخروج من المدرسة، من دون خوفٍ من الشائعات حولهما، نتيجة ما سبق تحديده من ملامحها الخاصة.

يظهر في هذا النص وصف خاص للمعاونة، فقد شبّهها بالرجل العسكري المنتظم في مسيره، فضلًا عن عدم خجلة من ذهابه معها، وهي إشارة إلى أنّ الواقع يرفض المسير مع امرأة، والاقتراب من الشخص المغاير جنسيًا؛ لأنّ ذلك يثير جدل الشارع، نتيجة البناء الثقافي المقصي لكلّ أنواع التواصل غير الرسمي، وهي الإشارة المهمة لبيان نظرة المجتمع تجاه المرأة، فضلًا عن إشارة الراوي إلى أنّها تكبره سنًا؛ لذلك يظنّ المجتمع أنّها أخته الكبرى، وهو ما يعني أنَّ الفارق الزمني بينهم كبير، وفي هذه الحالة يجتمع العمر مع شكلها، ليكونا عاملين على إبعاد النظرة الاجتماعية السيئة عنهما، وهو ما جعلها تعاني من الوحدة.

---

(١) الشاطئ الثاني : ٣٢ .

إنَّ التحديد السابق للصفات التي عليها المرأة يكشف عن قدرة مهدي عيسى الصقر في نسج الأحداث، والاهتمام بالعناصر السردية لبناء الحدث داخل السرد، فتكون الأشياء واضحة للمتلقي، فهو يهتم "اهتماما كبيراً بتصوير شخصياته القصصية راسماً أبعادها الظاهرية والنفسية من الداخل والخارج وحريصاً على التحامها بوحدة الحدث والموقف في القصة"(١). أي إنَّ الصقر لم يعتمد على الظاهر فحسب، بل دخل في كينونة الشخصية، والمحفّزات النفسية التي جعلت الشخصية على هذه الشاكلة.

أشار الراوي إلى الحوار الذي دار بين المديرة والرجل (سامي)، والحوار يكشف عن أشياء أخرى تتعلق بحال المعاونة، فعندما حصل حوار بين الشخصيات اتضحت البنية النفسية العميقة التي تعاني منها المديرة، وهي صاحبة خبرة في التعامل مع النساء كما يتضح، فنجده يقول بعد الحوار أنها كانت: "**تضحك المعاونة بسعادة، كأنها تتشفى منه، ويبدو وجهها مريعاً وهي تكشف عن فك يشبه فك حصان عجوز.**

" هي ... كتبت لك ..هذا!"

يرمقها صامتاً، جسدها يختض؛ تبدو مضحكة أحيانا في تصرفاتها رغم طابع الرزانة البادي على وجهها، الذي بدأت غضون السنين تشق لها دروباً في ثناياه"(٢).

إنَّ ما يتحدّد في الحوار مبنيّ على الخبرة التي عليها المرأة، فالضحكة تشي بأنَّها على دراية بما يجول في خاطر المرأة الأخرى (خطيبة سامي)، وهذه الدراية تنم عن تجارب سابقة عاشتها المديرة، الأمر الذي جعلها تبتعد عن الزواج، فضلًا عن صفاتها الأخرى التي ذكرناها.

إنَّ ما يتحدّد عن المرأة من صورة في الذهن، وطريقة الحوار، يصبح أكثر وضوحًا، ويكشف عن النّسق النّسوي والتعاطي مع الرجل بحرص كبير، وهو ما نجده في سيرورة السرد:

---

(١) تزييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب : ١٣٧ .

(٢) الشاطئ الثاني : ٤٣ .

"العفو أستاذ سامي ...أرجوك سامحني . لم استطع ....!"

"لا بأس ، فمخاوفها مضحكة فعلا.،"

يبتسم لها بتسامح ، وتباغته نوبة من العطاس.

" يبدو أنّك أصبت بالبرد!...."

"رشح طفيف ."

يخرج منديله يمسح به انفه.

"يجب أن تعذرها خطيبتك. انتم الرجال لا تعرفون كم تعاني الامرأة التي تحب!"[1]

إنَّ ما يقدمه الراوي من أسئلة في داخل الشخصية (سامي) يحيل المتلقي إلى وجود أكثر من الدراية والمعرفة، فربما تعاني من الحب في هذه المرحلة، والسؤال، إذا كانت تشعر بالحب، فمن هو الذي تحبه؟ تصبح الأسئلة متلاحقة في ضوء الحوار، فخوفها عليه من المرض، يجعل المتلقي في حالة شك بأنّها في حالة حب مع الرجل، وربما لم تبح به، وهنا تخرج الأسئلة الثقافية: إذا كانت في حالة حب لماذا لا تعبر عن حبها؟ هل المانع الثقافي هو الحائل بينها وبين الحب؟

تكشف لنا اللغة السردية، في هذا المقطع السردي عبر الوصف السردي، بأنّ المعاونة في أثناء حديثها مع المدير عن خطيبته التي كتبت له أنّها تشك في أنّ هناك امرأة أخرى في حياته؛ ممّا جعل المعاونة تفشي سرًا يثير أسئلة عديدة للقارئ، أ عانت المعاونة من الحب من طرف واحد؟ أم أنّها عانت في قصة حب كبيرة بين طرفين؟ وهل مارست التقاليد والأعراف طبيعتها في أبعاد المحبين، وحالت دون اجتماعهم تحت سقف واحد !؟

بهذه اللغة الوصفية التي "تتلخص في الكشف والتعبير عن أحداث ومواقف الحياة، تمنحه سلاسة وعمقا ومرونة؛ لأن الرواية لا تقدم الحقائق بمفردها وإنما تقدم معها، فهما خاصا عن

(١) الشاطئ الثاني: ٤٣.

خصوصية التجربة الإنسانية، في إطارها العام والخاص. والروائي يتلخص دوره في التصرف بحرية واسعة مع هذه المساحة، التي تقع على عائقة مهمة ملأها بما يراه محققا لصور الحياة التي يصنعها – بالطبع–بإمكانياته الإبداعية والتخيلية"[1]. فاللغة تراوغ الفكر، وتعمل على البناء المختلف للمعنى، وتبقى قابلية التأويل لدى المتلقي هي الفيصل في تحديد رزمة من المعاني.

نستطيع القول بهذا المقطع: إنَّ الراوي يبرع في صياغة حواراته الواقعية، حيث يعرضها بأسلوب وصفي بسيط، إلا أنها تحمل في ثناياها تفاصيل عميقة وكاشفة عن الواقع، تؤثر بشكل كبير في نفسيات الشخصيات. وينعكس هذا التأثير بدوره على الراوي، الذي ينقل الواقع بصدق، وهو واقع مليء بالتجارب الاجتماعية المعقدة التي تقف عائقًا بين الشخصيات ومحبوبيهم. ومن خلال هذا، تُبنى صورة واضحة عن قسوة المجتمع ودوره في خلق الحواجز التي تفصل بين الأفراد.

(١) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية : ١٨٩ .

المبحث الثالث:

المـــــرأة المرتبـــطة

تظهر المرأة في الروايات بشكل يعتمد على الثقافة والسياق العائلي. سنركز في هذا المبحث على دراسة المرأة في علاقاتها المختلفة مع الرجل، لتحديد صورتها في الأسرة والحب. سنستعرض حالات ارتباط المرأة والعوامل التي أثرت على صورتها في روايات الصقر، بما في ذلك المؤثرات البيئية التي شكلت علاقة الرجل بالمرأة.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ السرد يسمح بنقل الواقع، لذا كانت الرواية أقرب ميدانٍ يعبّر عن الواقع العراقي، فهو الميدان الفسيح للنتاج الأدبي الذي يكون خيالي كله ،ويمكن إن يستمد من الواقع أي مقاربة أو محاكاة ، فلا وجود للنتاج دون خيالي، والسرد على صورته الفنية عمل على إنتاج الصورة المعروفة والمغيبة عن المتلقي، والروائيون العراقيون عملوا جاهدين لمعالجة الواقع، ونحن بصدد واحد منهم، إذ يمثّل الصقر شريحة من الروائيين الذين اتخذوا من الرواية صورة فنية تعكس الواقع، وقد أدخل الروائي صورة المرأة داخل السرد، عاكسًا مدى رؤيته للمجتمع، وهو يتحدّث عنها في مختلف أحوالها وعلاقاتها المتنوعة، فقد تجلت صورة المرأة في رواياته بشكل واسع، قد يفوق أقرانه، في أصالتها، ومكانتها، وصدقها، فكانت صورة المرأة التي عرفت في ذلك الوقت.

تعمل الروايات على الكشف عن الجوانب المخفية من التاريخ والثقافة، حيث تقدم لنا الرواية رؤية فريدة حول صفات المرأة والمعايير الجمالية التي كانت سائدة في الماضي. من خلال هذه الروايات، يمكننا فهم البناء الثقافي والرؤية الخاصة بالروائي، وكذلك رؤى المجتمع في تلك الفترة.

لا بدَّ من الاطّلاع على الثقافة في تلك المرحلة، لمعرفة الثقافة المنتجة لصورة المرأة؛ لذلك لا يمكن أن نقف عند صورة المرأة وحدها؛ لأنَّ هذه الصورة لا تصوّر المرأة إلَّا في جمالها، وفي صفاتها الشكلية التي يراها الرجل، فلا يعبّر إلَّا عن صلة الحب، والإعجاب بها، ولمّا كان غرضنا

دراسة المرأة في الروايات، فيفرض علينا أن نعرف مكانتها وأثرها في المجتمع، بوصفها أمًّا وابنةً وأختًا وزوجةً، ليتحدّد دورها في المجتمع، فهي تمارس مختلف الأعمال والواجبات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

وهكذا خلت بيئة الروائي من المرأة، وكان لهذا الحرمان الآثار النفسية والفكرية في نتاج الروائيين عامة، وبالتحديد الصورة التي قدّموها عن تلك العلاقة إزاء هذا الوضع؛ لذلك كان هناك طريقان: الأول طريق التصوير الخيالي الذي يخلق فيه الروائي نموذجًا منحوتاً من الوهم، ينذر له عمره، والآخر يقضي به حاجة بدائية ملحّة، وكلا الطريقين لا يمارس تأثيره الفعّال في المجتمع؛ لأنّ الأول حل وهمي، لا تفي به حاجة الجسد، والثاني كان رمزاً لأبشع ألوان التخلف والذل، وبؤرة تتجمع فيها أدنى مستويات الواقع الكريه، وقد يرضى به الناس عامة، ويجدون فيه انتصاراً وهميًا يعوضون به عن انسجامهم، ولكنّ الروائي يرفضه كحل للإشكال الذي يعانيه من علاقته بالمرأة(١)، فالرّوائي يصوّر المرأة تصويرًا مباشرًا وغير مباشر، إذ أصبحت لديه تمثّل الحاجة الروحية التي يشعر فيها بلهفة تسري في دمه، وحرمانه منها، ممّا يؤدي إلى معاناة كبيرة، تؤثر فيه، وفي مواقفه إزاء المجتمع والحياة عمومًا.

لذلك نجد الصقر في رواية (الشاهدة والزنجي) التي كتبها في عام (١٩٨٧)، يسعى إلى بيان حال المرأة، وحاول عبر خطابه الروائي، أن يحرص على عدم الإساءة للمرأة، والحفاظ على كرامتها، وإضفاء ميزة الذكاء، والقوة، والأمانة، والإخلاص لها، وهو يبين ظروف حياتها الواقعية، بما فيها من تفاصيل صغيرة وخصوصية، ليخلق هذا الحرص المعادل الموضوعي لما تتعرض له من إساءات ثقيلة، فنجد مقطعًا روائيًا يوضح صورة من الصور التي تشير إلى المرأة السيئة التي تبيع جسدها، إمّا لكونها فقيرة، وهذا يعود للأوضاع الاجتماعية التي ولدتها الحروب، وإمّا لتقيدها وسجنها بأعراف وتقاليد صارمة، ممّا يجعلها تتمرد على واقعها، وتلجأ إلى هذا الطريق، فيقول:

(١) ينظر: الحب والمرأة في شعر السياب، عبد الجبار عباس، مجلة الآداب، السنة الرابعة عشر، العدد الثاني، شباط فبراير، ١٩٦٦: ٦.

"انتبه إلى رجل البوليس يتحرك من مكانه. تابع بنظراته الظهر العريض والأرداف الممتلئة تصعد وتهبط مثل أرداف امرأة سمينة، وعقب المسدس الأسود اللامع، تهتز مع حركة الفخذ. رآه يتوقف بعد قليل إلى جوار زميل له يرتدي زيا مشابها، عند نقطة العبور فابتسم مع نفسه ... يحرسون كل نقاط العبور طيلة النهار والليل، لكي يمنعوا جنودهم من الوصول إلى الضفة الأخرى من النهر، حيث توجد بيوت الدعارة"(١).

فالنّص يبين أنّ هناك منطقتين ثقافيتين مختلفتين: الأولى تابعة للجنود الأجانب، والأخرى منطقة بائعات الهوى، وما بينهم صراع الرغبة، فما يملكه الحراس من خوف وحرص شديد على عدم عبور شخص ناحيتهم ينتهي بحلول المساء عندما يعبرن بائعات الهوى، ليسلط الضوء على المرأة المحتاجة لبيع جسدها من أجل المال: **"ولكن عندما يأتي الليل ويهبط الظلام على المدينة، فإنّ بائعات الهوى أنفسهن يعبرن خلسة إلى هذه الضفة، كل واحدة منهن تحمل مفرشاً تحت إبطها، ويتسللن في حذر إلى بساتين النخيل عند أطراف المدينة، على مشارف الثكنات والمستودعات المنتشرة في الصحراء"**(٢).

الراوي في مقطعه هذا، يقف موقفًا معاديًا ومضادًّا لبائعات الهوى، ويحيل من خلاله القارئ إلى ثنائية الوعي واللاوعي في خطورة هذا الوضع، بوصف اللاوعي هو العامل على تحديد الطريقة في التعامل مع المرأة، فالغريزة تجعل الرجل يتعامل مع المرأة بطريقة مغايرة، فعن طريق استدعاء صورة المرأة البغي، وفي ضوء استعارة الاسم الذي كانت تعرف به في ذلك الوقت، هنا يجعل الروائي من المرأة الصورة الرمزية، فالمرأة هي الوطن الذي يغتصب من قبل المحتل، أمام أنظار مواطنيه.

(١) الشاهدة والزنجي، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٨: ٨.

(٢) المصدر نفسه: ٨.

يحاول الراوي عبر الحوار الداخلي للشخصية، نقل المتلقي إلى الواقع الذي يعيشه، فيشير إلى صورة المرأة المنتهكة التي انهارت قواها بسبب ما حدث لها، فيعرض طريقها نحو الشرطة، مع وجود الأسئلة في داخل الشرطي، الأسئلة التي جعلت المتلقي في حيرة ممّا تفعله المرأة مع الشرطة، فيقول: "**عاد إلى مكانه على الجرف، وبقي ينتظر عودة الرجال الثلاثة. بعد قليل شاهدهم يخرجون من السوق. رجل البوليس العسكري يخطو قبلهم إلى الشارع المشمس، ووراءه يمشي الشاب الوسيم بالثياب المدينة[1] ورجل الشرطة المحلية. وعاد السائق إلى مكانه عندما رآهم مقبلين. ورف قلب حميد فرحاً حين لمح وجه نجاة يضيء في الشمس وهي تخرج من عتمة السوق في تلك اللحظة، وإلى جوارها تمشي أمها بجسدها العريض. وفقد سريعاً اهتمامه بالرجال الثلاثة، وتعلقت نظراته الوالهة بوجه نجاة الذي يعشقه**"[2].

فما بين المتابعة ورؤية الحبيبة تتغلب الحبيبة على متابعة الرجال، ليبدأ الروائي بالكشف عن حقيقة الرحلة لحبيبته، ومعها رجال الشرطة، فهناك حدث مهم (مركزية المرأة)؛ لذلك راح يكشف عن طريقة التعاطي مع المرأة، وكيفية استغلالها: "**ترى إلى أين ذاهبة هي وأمّها في هذا الوقت المبكر من النهار!؟ ولكنّ الأمر اختلط عليه تماماً، حين شاهد أمها تتكلم مع رجل الشرطة المحلية، وتلوح بيدها في غضب. لماذا تتكلم أمها مع رجل الشرطة!؟ رأى الرجال الثلاثة يتجهون إلى سيارتهم الصغيرة ونجاة تتبعهم هي وأمّها. وداخله القلق. من أجل نجاة جاء هؤلاء إذن!؟ يا الهي ماذا يحدث في هذه الدنيا!؟ لماذا لا يريد هؤلاء أن يتركوا الناس وشأنهم!؟ ما الذي يريدونه منها!؟ وعبر الشارع مرة أخرى، ووقف على مقربة لكي يتحقق مما يجري**"[3].

نجد في هذا النّص مرارة الموقف الذي يعيشه الرجل في عرضه للأسئلة الداخلية، فالعاشق يحترق قلبه بجنون الحب، تجاه الحبيبة، وينظر إليها كأنّها الشمس التي تضيء ما حولها، لكن

(١) المدينة: المدنية .

(٢) الشاهدة والزنجي: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٠.

سرعان ما استدرك على الوضع، وانتبه إلى الوضع المأساوي الذي وقعت فيه الحبيبة من الظلم الذي عانت منه؛ بسبب تتبعها لقلبها فسحبها إلى التهلكة والانجرار خلف الرذيلة التي دمرت حياتها، وجعلتها كثيرة التردد على ثكنات الجنود، وإنّ هؤلاء الجنود تابعون للاحتلال الذي اغتصب الأرض، واغتصب العرض من قبل جنوده.

إنَّ البناء النّصي يفرض على المتلقي تصوّر الوضع المأساوي، سواء من الرجل أم من المرأة، فالرجل يعاني نفسيًا؛ إذ يشاهد من يحب بين يدي العدو، في حين المرأة قد استبيحت نتيجة لظروفها الخاصة، ولا تستطيع الخروج مما هي عليه، ليكشف النص عن الطبيعة الغريزية، فوجود المرأة في النص انحصر في المجال الجسدي.

ونجد الراوي في موضع آخر يوظّف التقنيات السردية، ليكشف للمتلقي الفجوات الموجودة في النص، فتصبح الصورة أكثر وضوحًا؛ فقد وظّف الاسترجاع الزمني، ليكشف عن الذكريات التي يملؤها الحنين، على الرغم من مرارة الموقف الذي مرّ فيه الرجل، فنجده يتذكر في قوله: "**فمنذ اليوم الذي طلق فيه زوجته وهو كئيب .. شارد الذهن .. لا يكاد يعي ما يدور حوله. من كان يصدق أن امرأة صغيرة.. طفلة كما كان يسميها .. تقوض رجلا، في مثل سنه**"(١).

فالحال الذي يكشفه الراوي تعلّق شخصية الرجل بامرأة متزوجة، ليعمل على كشف أسرارها عبر الشخصية الموظّفة، ويخلق صورة عن المرأة المرتبطة وهي تعيش علاقة غير شرعية مع رجل آخر، وحال الانكسار من الرجل المراقب للحدث، وما الذي سيحدث للرجل حين تلجأ إليه المرأة؟

يعمل الراوي على استذكار اللحظات التي التقى بها بالمرأة في المرة الأولى: "**بهذا الشكل!؟ يكاد يسمع رنة صوتها حين جاءت مرة إلى الدكان لتأخذ نقوداً من زوجها. في البدء أثار انتباهه عطرها الذي اقتحم الروائح الغريبة الأخرى في السوق وغطى عليها ..عطر زنبق .. عطر ياسمين ..لا يتذكر .بعد ذلك سمع خطاها الخفيفة وهي تقترب من الدكان. وغمره عطرها ولفه**

(١) الشاهدة والزنجي: ١١.

من كل جانب. وانتعشت روحه، ولكنه انكمش على نفسه، وبقى ساكنا في مكانه، يلعن الشيطان في سره، ويحاول أن لا يأتي بأية حركة تلفت النظر إليه"[1].

نجد في هذا المقطع أنَّ الراوي عبر خطابهِ يشير إلى شيءٍ مخفي عن الأنظار في الرواية، وهو أنَّ المرأة المتزوجة التي كثر أحباؤها ومعجبوها؛ بسبب جمالها، وصغر سنها الذي أثّر أيضًا على الرجل الأعمى، وهو شيخ المسجد القريب جدًا لزوجها الذي كان يُكمن لها الحب عبر سماعه خطاها وصوتها فتنتعش روحه، وتؤثر في هواجسه، فهل اخترق رجل الدين العادات والتقاليد من أجل امرأة متزوجة أثّرت فيه؟

يظهر في هذا النص ضرب للأبعاد الدينية والاجتماعية، فاخترقها هذا الرجل الأعمى وكسر القيود بحبه لامرأة متزوجة، المرأة التي اضطرب العالم من أجلها، واضطربت الأشياء بوجودها، فالمرأة تمنح الأشياء فاعليتها في الحياة والوجود، فما يريد قوله الراوي: إنَّ الغريزة لا تعترف بالعمر، ولا تعرف التوجه الديني، فهناك حاجات غريزية للرجل تجاه المرأة تحرّك الإنسان نحو الحصول على غايته، على الرّغم من أنَّ المرأة كانت زوجة صديقه، لتكون الصورة الثقافية حاضرة عندما جعل من الحوار الداخلي للرجل واضحًا، فحاسب نفسه على ذلك الشعور، نتيجة البناء الثقافي الرافض لذلك النوع من التفكير.

يفصّل الصقر بين الهمّ الخاص للمرأة، والهموم العامة، فالجميع يلاحق المرأة الجميلة على المستوى الخاص، على الرّغم من أنّها متزوجة، أمّا الهمّ العام فهو متعلّق بالقضايا الوطنية، والقضايا الاجتماعية، فالاجتماعية متعلّقة بقضايا المرأة المطلقة و طلب الحقوق لها، ولكن رواية (الشاهدة والزنجي) كانت رواية تشخص حالة اجتماعية واقعية، حدثت في أثناء الاحتلال، وأراد من صورة المرأة صورة الوطن المغتصب من قبل المحتل، فنجد (نجاة) التي كانت الشاهدة تشير عبر نص لاحق إلى ما حصل لها في أثناء التحقيق عن القاتل، فيقول الراوي بأنها: "**رأت مزيداً من**

(١) الشاهدة والزنجي: ١٤.

الجنود السود هنا وهناك، يقومون بأعمال مختلفة، كانوا يتوقفون في أماكنهم عندما تمر بها السيارة عليهم يفاجئهم وجود امرأة في ذلك المكان، عيونهم تحملق فيها بنهم[١]، وبنظرات بلهاء مندهشة. هؤلاء هم الرجال الذين يصيبهم الخبل عندما يهبط الليل، فيتسللون إلى البساتين في أطراف المدينة، مثل الوحوش الكاسرة، بحثا عن أنثى تبيع لهم جسدها"[٢].

يحاول الراوي بيان الحالة التي تعيشها المرأة (نجاة)، فاستعمل الدال العكسي لها، فـ (نجاة) لم تنجُ من الاغتصاب، فالجنود الباحثون عن امرأة في البساتين، سرعان ما وقعوا على تلك المرأة، بتدبير من شخص استغل حرمانها الذكوري، وهي المرتبطة برجل: "**وبين رجال مثل هؤلاء أوقعها حظها التعس! ولكن هل كان حظها هو الذي أوقعها أم أنّها هي التي أوقعت نفسها بانقيادها لذلك النذل!؟ لا فائدة الآن من البحث عن السبب، فجرحها سيظل ينزف حتى تموت. ومرت بها السيارة على مقربة من عدد من الحمامات المكشوفة، فلمحت زنجياً يغتسل. في العراء، والماء ينهمر، من فوهة (الدوش) على جسده الأسود العاري الذي كان يلمع في الشمس"[٣].**

فالاختلاف الثقافي بين المجتمعين يظهر في هذا النص في ضوء السلوك المتبع من الجندي الذي يغتسل في وضح النهار وأمام الجميع، والنص يكتنز بالتوصيف الجسدي، المعبر عن الرغبة، وعلى الرغم من هذه الرغبة والخوف من الفضيحة، ووجود المرأة بجانبها إلّا أنّ ذلك لم يمنع الجرح الداخلي الذي تشعر به **(فجرحها سيظل ينزف حتى تموت)**، هذا ما يشير للقارئ في بناء الحدث في داخله، إلى وجود حادثة أصابت المرأة: "**دارات وجهها عنه سريعا وتمنت أن لا تلحظه أمها، ولكنها سمعتها تهتف في سخط.**

- **سخام سخمك!**

---

(١) بنهم : بينهم

(٢) الشاهدة والزنجي: ٢٤.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤.

ثم التفتت إليها محذرة.

- **لا تنظري إليه ... أصابك العمى!**

ولكنّ امتناعها عن النظر إليه لم يكن بدافع الحياء، فقد قذفوا بها خارج كل حدود العفة في تلك الليلة السوداء، ولكنّها كانت تشعر بالنفور منهم جميعا... سودا وبيضاً...كلهم كلهم"[١].

تُظهر بداية هذه الأنساق نقدًا لاذعًا للواقع الذي تم اغتصابه من قبل المحتل، مما أدى إلى نفور الأفراد من المجتمع وتدهور حالتهم النفسية، نتيجة عمليات السطو الفكري والنفسي والأخلاقي التي تعرضوا لها. بالإضافة إلى ذلك، تُبرز هذه الأنساق معاناة المرأة التي تفاقمت بسبب عجز الدولة عن حمايتها من بطش المحتل، الذي يمكن تشبيهه بحيوان هائج يبحث في الظلام عن إشباع غرائزه دون رادع.

ولقد أبدع الراوي في تمرير خطابه عبر مزج العامي والفصيح، ليوصل فكرة تعبر عن الواقع، وعن المجتمع الذي عانى وقاسى كثيرًا من المحتل.

إنَّ البنية الثقافية تظهر في لحظة صراخ الأم على البنت، فهي اللحظة الكاشفة عن دور الأم في تنبيه ابنتها، لينكشف النسق الثقافي الرافض لأية محاولة من المرأة في النظر إلى الرجل، في حين بدت الثقافة للجندي مغايرة؛ لحظة استحمامه عاريًا، وهو ما يبين الثقافة المغايرة عن الثقافة العربية العراقية الرافضة لذلك النوع من السلوك.

ونجد الراوي في أنموذج آخر يسلط الضوء عبر تقنية الاسترجاع الزمني على أحداث حصلت وأثّرت في نفسية الشخصيات، ومن ضمنها شخصية (نجاة)، الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث التي أعطتها في السابق استقلاليتها، على الرّغم من صغر سنها، لكنّ زوجها كان قد أعطى لها السلطة الكلية في إدارة شؤونها، إلى جانب ما كانت تتمتع به من الصفات (الجمال،

(١) الشاهدة والزنجي: ٢٤.

والرقة، والأنوثة، والوجه البريء) الذي جعل (حسون) يقضي كل ما تطلب، لكن هذه الحال لم تدم، بسبب خروجها مع عشيقها ليلًا الذي كان بكلامه المنمق قد سيطر عليها وعلى أحاسيسها، التي أدّت بها إلى التهلكة المؤدية إلى العجز الكلي، والضعف والهوان، لأنّها وقعت بيد أبشع المخلوقات، وهم المحتلون الذين انتهكوا شرفها وعفّتها في ليلة مظلمة، انتهى كل ما كانت تحلم به وتعيشه، وبدا بعد هذه الليلة الألم والظلم من قبل المجتمع والاستهجان منها، فنجده يصف ذلك بالقول: "**في وقت من الأوقات، في الأيام الماضية، كان يدغدغها وهم بأنّها تستطيع، اعتماداً على جمالها وحده، أن تفعل ما يحلو لها، وإن الآخرين يستجيبون لنزواتها دون تردد. ابتسامة صغيرة منها كانت تجعل حسون، زوجها، يفقد توازنه ويصدق كل ما تقول. إمّا إذا تظاهرت بأنّها زعلانة فليس هناك شيء لا يفعله من اجل إرضائها. ولكنه بعد تلك الليلة البشعة، اكتشفت في مرارة بأنها ليست سوى امرأة ضعيفة عاجزة، لا حول لها ولا قوة، وقعت في أيدي أنس**[1] **لا يعرفون الرحمة**"[2].

يكشف الراوي عن البنية النفسية للمرأة، حيث يسلط الضوء على لحظة اعتزازها بنفسها، ثم يتبعها بلحظة الانهيار التي تعيشها. ويستخدم أسلوبًا دلاليًا متناغمًا لوصف حالة المرأة (المنكسرة/المحطمة)، التي تفقد مكانتها في المجتمع. ترتبط مأساتها بليلة واحدة (ليلة الشؤم والقبلات)، حيث يعتمد الصقر على التجنيس اللفظي ليُظهر التناقض بين الأفعال القاسية التي تعرضت لها والأفعال اللطيفة التي كانت تحيط بها سابقًا، مما يعكس تباينًا واضحًا داخل النص الروائي. يتحدّث في موضع آخر عن الحالة النفسية التي تمرّ بها (نجاة)، فأرادت اللوذ بالفرار من الموقف الذي هي فيه، فالشخصية تعلم معنى أن تكون المرأة منتهكة، وتعرف أنّها لم تعد تستطيع العيش في وسط المجتمع، فالمجتمع يحكم عليها بالإعدام النفسي، فتكون النظرة سيئة تجاهها: "**حاولت أن تجبر نفسها على السير في أناة، كم يحقد عليها هذا الكولونيل! يحتقرها ويعاملها**

(١) أنس: أناس .

(٢) الشاهدة والزنجي: ٣٠.

كواحدة من بنات الهوى. ولكن كيف تريده أن يعاملها!؟ هل نسيت هي أين عثروا عليها!؟ واشتعل في ذهنها الوجه المرتعب الذي تكشف لها لحظة خاطفة، بكل ملامحه، تحت ضوء المصباح اليدوي لرجل البوليس العسكري"(١).

فما تعيشه المرأة من شعور داخلي، هو مجموعة من الحسابات الخاصة بالضمير، فهناك قضية كسرها لحصانة زوجها مع الشاب، ومن ثمَّ اغتصابها من قبل الجنود، كل هذه الأمور جعلت نجاة غير ناجية، لا من الضمير ولا من المجتمع: "**في بساتين النخيل، في تلك الليلة السوداء. يا ربي تجعلني أرى ذلك الوجه مرة ثانية! لا تجعلني أراه! وتابعت، مرغمة، سيرها المتأني أمام صف الوجوه الطويل. حتى الهواء الذي يحيط بأجساد الرجال الشاخصة أمامها كانت تشعر به مشحونا بالقلق والتوتر، يلفها مثل سائل كثيف لزج، ويكاد يطبق على أنفاسها. تمنت لو أغمضت عينيها ثم فتحتهما فتجد نفسها قد انتهت منهم**"(٢).

إنّ القرار الذي تتخذه نجاة، والحوار الداخلي في لحظة السير والهرب، يبين عمق التأثير الثقافي، والمجتمعي الذي لا يمكن أن يرحم المرأة، ولا ينظر لها أنّها صاحبة الحق، بل ينظر لها على أنّها بغي، ففي كل الأحوال الذكر صاحب الحق؛ لذلك لا يمكن لها فعل شيء سوى الهرب من الواقع المرير، وهو ما جعل الراوي يصف الأحداث بطريقة دقيقة، فشكّل صورًا عن اللحظات الخاصة بالهرب التي تمثّل الأبعاد النفسية، والشعور الغريب الذي ينتاب المرأة في لحظة الشعور أنّها منتهكة.

نلاحظ مظاهر التسلط والجبروت التي يمارسها الكولونيل، حيث يعتبر المرأة المسؤولة عما حدث، مما يعكس تداخل الواقع الثقافي مع السياسي. تحميل المرأة وزر الأحداث يشبه إلقاء اللوم على البلد المحتل، فكلاهما يُنظر إليه على أنه عاجز عن الدفاع عن نفسه. الرواية هنا تعمل على

(١) الشاهدة والزنجي: ٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ٣٥.

تحويل الرؤية السياسية إلى إطار ثقافي، وتتحول وفقًا لأيديولوجية الدكتاتورية إلى أداة لتبرير تلك الأحداث الكبرى، مما يعكس كيف يتم توظيف الثقافة لتبرير السلطة والسيطرة. (١). وإنَّ هذه الأحداث التي تؤثّر في نفسيتها وواقعها تؤثر أيضًا على الواقع الثقافي، والواقع المتسلّط السياسي.

وقد أعطى الراوي إشارات قبل نهاية رواية (الشاهدة والزنجي) إلى تغير حالة نجاة الجسدية، ممّا يشي بوجود شيء بداخلها، الأمر الذي يعني أنّها حامل، أو أنّها مريضة بشيء كبير، فكان النص مفعمًا بالتساؤلات، التي يشوبها الغموض والتأويل، فنجده ينوّه إلى ذلك عبر صور لغوية تحمل المعاني المختلفة دلاليًا بالقول: "**هواء ما بعد منتصف الليل كان معتدلا.. زايلته حرارة النهار، لكنه لم يكن بارداً إلا أن نجاة أحست برعشة برد تهز كيانها، واكتشفت أنّ ثيابها كانت مبللة. كانت تنضح عرقاً وهي تسترجع تفاصيل ما حدث في تلك الليلة. إنّ تغير ثيابها بسرعة والا فأنها سوف تمرض. نهضت من فراشها ثم لبست نعلها ومشت صوب فتحة السلم... حتى شخير أمها الرتيب في الطرف الآخر من السطح. لم يكن يؤثر كثيراً على ذلك السكون الشامل. وهي لا تزال في منتصف السلم أحست بما يشبه الطعنة في أحشائها، تحت البطن تماماً. ما هذا!؟**"(٢).

فالحالة التي تعيشها (نجاة) ناتجة من كسرها للنظام الثقافي، وللنظام الطبيعي، بوصفها امرأة متزوجة، خرقت ذلك الزواج بارتباطها النفسي مع رجل آخر أدى بها إلى الحمل من مجهول، وهو ما يتضح في سيرورة النص: "**لم تأكل طيلة النهار فمن أين جاءها هذا المغص!؟ تابعت النزول، فعاودها الألم مثل يد فظة تعبث بأحشائها دون رحمة. تهاوت على احدى الدرجات وانطوت على نفسها، وأخذت تضغط بكلتا يديها على أسفل بطنها لعل الألم يهدأ قليلاً. بقيت دقائق طويلة**

(١) ينظر: الرواية العراقية من المنظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الأنساق، حبيب النورس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ٢٠١٤: ١٦.

(٢) الشاهدة والزنجي: ٩٦.

تجلس هكذا منطوية على نفسها في عتمة السلم، حتى شعرت بالوجع يسكن قليلاً، فنهضت وتابعت النزول"[١].

فالمرحلة الأولى كانت تصوير الحالة التي تعيشها المرأة من الألم من دون معرفة ما يحصل لها، ومن ثمَّ تبدأ الصراعات النفسية بالظهور لحظة رؤيتها لجسدها: "**في الفناء كان ظلها القصير يتأرجح على الأرض أمامها. لم تشعل الضوء حين دخلت غرفتها. لم تكن تريد أن ترى جسدها عارياً. كان ضوء القمر الذي يملأ الفناء يخفف قليلا من شدة العتمة في داخل الغرفة. فتحت دولاب ملابسها، تحسست ثيابها واستلت لها ثوباً وملابس داخلية، وضعتها فوق السرير، ثم خلعت عنها ثيابها المبللة، وتناولت منشفة صغيرة من فوق المشجب، جففت بها العرق عن جسدها العاري، ولبست ثيابها النظيفة. بعد ذلك أشعلت الضوء**"[٢].

يحمل النّص الأبعاد النفسية، فهو يكشف عن الصراع النفسي الداخلي، من ثمَّ يفرز المعاني المختلفة، فالمرحلة الأولى التعرّف من الذاكرة، وهو الأمر الذي يحدث عندما يتذكر الإنسان الأشياء السيئة، ومن ثمَّ يجعل الحركية البطيئة ظاهرة للعيان، بتوظيفه للسلم، والضوء والغرفة، فيعيش القارئ كل الأحداث، وهو ما يعني أنّ المعاناة النفسية عميقة، الأمر الذي يدل على حدوث شيء كبير في حياة نجاة الذي يتبين عندما لا تريد أن ترى جسمها عاريًا، فالمرأة تحب مشاهدة جسدها، وهي في حالة خصام معهُ، وهذا بالتأكيد جاء نتيجة أشكال الممارسات السلطوية القامعة والعنيفة التي مارسها الضابط ضد نجاة "وإذ توقع هذه الأشكال ضررا نفسيا كبيراً، فإنّها في الوقت ذاته قد يؤدي إلى محو الجسد كليا مما يعني الموت"[٣] .

---

(١) الشاهدة والزنجي: ٩٦.

(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

(٣) الرواية العربية ما بعد الحداثة، ماجدة هاتو هاشم، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية،ط١، بغداد، ٢٠١٣: ٣١٤.

وإنّ عدم النظر الى الجسم هو نسق ثقافي يظهر محاولتها عدم تذكر ما حدث لها على الرغم ما مر بها إلا إنها تحاول نسيان ما حصل لها وهي اشارة لانكشاف النفس الداخلية لها الذي يدل على عُريّ نفسها.

يكشف النص عن علامات تظهر عند المرأة الحامل، وقد ظهرت على نجاة، فأخفى الراوي حملها، واكتفى بإشارات للحفاظ على كرامة المرأة التي انتهكت، وكل الإشارات كانت تشير إلى أنّ المرأة كانت تعاني من ضغوط اجتماعية أثّرت في نفسيتها؛ ممّا جعلها تعاني اضطرابات نفسية تجعلها تشعر بالنقص والضعف والخوف من بشاعة الأمر الذي حصل لها بسبب طيشها.

إنَّ الراوي لم يكتفِ بهذه الإشارة إلى علامات الحمل، وإنّما أورد إشارات أخرى، تتماشى مع الفكرة؛ ليجعل المتلقي يشعر بذلك الأمر من دون التصريح به: **"لم يكن ألماً بسيطاً. في كل مرة يأتيها كانت تشعر كأنّ أحشاءها تتمزق. انتابها أول مرة وهي تهبط السلم ليلاً، قبل أكثر من أسبوع، ثمّ ظل يعادوها بين فترة وأخرى، في الليل أكثر من النهار .. لا تدري ما الذي حل بها. لعلها أصيبت بمرض، ولم يزعجها هذا الخاطر كثيراً"**(١).

حاول الراوي أن ينوه إلى سذاجة المرأة وعدم درايتها بالذي يحصل معها من تقلبات صحية مفاجأة وطارئة، أصبحت تظهر بين فترة وأخرى، ولكنّها لا تختفي نهائيًا، وإنّما تؤدي إلى ظهور علامات أخرى.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال: لماذا لم يقل الراوي إنّها حامل بصورة مباشرة؟ هل هنالك غاية لدى الراوي؟ وإذا بررنا الغاية بأنّه أراد من ذكر المرأة أن تكون رمزًا يحاول الجميع أخذه، وأراد بالإشارات إلى الحمل الذي يريد به ثقل الاحتلال الذي حلّ على المجتمع فولّد أمراضًا جسدية ونفسية، فما يعني مرض المرأة في الواقع؟

---

(١) الشاهدة والزنجي : ١١٠ .

إنَّ شعور المرأة بالمرض، وعدم الذهاب للطبيب، وعدم معرفتها أو تصريحها بذلك، يجعلنا نلقي على الثقافة السبب الأكبر في السلوك الصادر منها، فالخوف من الحمل، والتشهير بها، يكون المانع الأكبر، وهو ما يعني أنّ المجتمع سيحكم عليها بالموت غير الحقيقي.

لم يكتفِ عند هذا الحد في النصوص السابقة، بل تتضح الصورة لدى المتلقي عندما "**تشعر نجاة بشيء يندفع من معدتها المضطربة إلى بلعومها. تغلق فمها بكفيها، تقفز من الفراش وتهرع إلى الحمام، ولكنها قبل أن تجتاز الفناء يندلق ما في جوفها إلى الأرض. تقرفص في مكانها. تسمع أمها تشهق وراءها في فزع.**

- **اسم الله عليك ابنتي. اسم الله عليك!**

جسدها يرتج كله وهي تقذف سائلاً مراً كأنها تلفظ روحها. تشعر بالوهن فتقول لأمّها وهي تلهث.

- **رأسي ..امسكي لي رأسي!**"(١).

إنَّ عملية نقل الواقع بدقة تستلزم المهارة العالية لدى الراوي، ليصف لنا الراوي الحال الذي تعيشه نجاة، والمعاناة الجسدية والنفسية، فكانت الصورة دقيقة عن اللحظات العصيبة التي تمر بها مع أمّها، فيشكل لنا رؤية كاملة على أنَّ المرأة حامل، ولا تستطيع قول ذلك، والمانع الحقيقي هو المجتمع، ولا يمكن لها أن تعالج نفسها ممّا هي عليه.

إنَّ المعاناة تكتمل عند المرأة، فلا تستطيع الحصول على الراحة حتى في منامها، فتظهر الأحلام التي تؤرقها، ويصورها بطريقة كاشفة عن المعاناة الحقيقية التي لم يبح بها، فالأحلام تحقق التأويلات لدى القارئ، وتكتمل لديه الصورة عبر لغة إيحائية دقيقة: "**نامت طويلاً، ورأت أحلاماً مشوشة، تتذكر نتفاً منها. رأت نفسها تقف وسط غرفة عارية من الأثاث، تشبه الزنزانة التي احتجزوها فيها ترتدي، ثوباً قصيراً ممزقاً تغطية طبقة سميكة من وحل أسود تيبس فوق القماش،**

(١) الشاهدة والزنجي: ١٣١.

وكانت هي تحاول، بكل طاقتها ان تنتزع هذا الثوب المتسخ عن جسدها فثمة أصوات كثيرة في الخارج تحثها وتستعجلها ..أصوات رجال ونساء يعلو عليها جميعا صوت الكولونيل المتسلط وهو يصرخ بها" بيج! بيج!" ولكنها رغم كل محاولاتها اليائسة لا تستطيع أن تنزع عنها ثوبها"[1].

فالضمير يبدأ بمحاسبة الإنسان، وهو ما يتجلّى في الحلم الذي يمثل رفض الواقع الذي تعيشه المرأة، لتصبح الأحلام كوابيس نتيجة ما مرت به المرأة، فالثوب هو الجسد الجديد المتسخ بالأعمال، "**وفي حلم ثان رأت طفلة صغيرة تجلس على الأرض وسط الطريق، وسيد مجيد الأعمى يهز عصاه الخيزران مهدداً، فوق رأسها، والطفلة الصغيرة تغطي وجهها براحتيها وتبكي بحرقة. تسند نجاة الوسادة إلى رأس السرير وتتكئ بظهرها إليها. تشعر مثل مريض شفي أخيراً من مرض طويل"**[2].

إنَّ رمزية الثياب المتسخة تشير إلى الجسد الذي مسّه الإنسان الغريب غصبًا، وهذه الثياب المتسخة هي الجسد الممسوس، فيكون الحلم معبّرًا عمّا تشعر به إزاء الفعل الصادر تجاهها، وهذا الاتساخ في حقيقته لم يأتِ من الفعل الجنسي فحسب، بل جاء من البناء الثقافي المانع لتلك الممارسات، فالاغتصاب في كل الثقافات العالمية، يتسم بالصورة السيئة، فيشعر الإنسان بأنّه منهوب، ولا يمكن له أن يحل المسألة، هذا الشعور يصبح أكبر في مجتمع لا يعطي للمغصوب حقه، ولا يراه صاحب حق، فكل شيء أصبح سيئًا، وتكتمل الصورة مع الطفلة التي تراها في منامها، لتكون الطفلة تعبيرًا عن الحمل، فيكون خلاصها من العذاب الذي تشعر به.

عبّر الراوي عن أفكاره بتوظيف الأحلام؛ ليجسد الواقع الذي مرت به المرأة، فاغتصبت من قبل المحتل، ومن ثمَّ حصول حمل غير معروف النسب! فضلًا عن ذلك أوضح أنّها أصبحت بعد

(١) الشاهدة والزنجي: ١٣١.

(٢) المصدر نفسه: ١٣٤.

الحادثة تعاني من اضطرابات كثيرة، أثّرت في نفسيتها كثيرًا، فالحادثة ألقت بظلالها على المرأة، وأصبحت منفية داخل المجتمع، وهو ما جعلها تشعر بالنقص الدائم.

أمّا المرأة الأرملة التي فقدت زوجها، فتوظيفها في روايات الراوي يعظّم من فانتازيا الخيال، خصوصًا في العلاقات الغرامية، وهذا لا يعني أنّ الراوي يكتب عن الأرملة من موقع أنّها تفقد زوجها، وتتبدل حياتها وتحزن، بل نجدها تتعايش مع المجتمع وتواكب مسيرة حياتها.

ونجد في روايات الراوي أنّ المرأة تشكّل علامة فارقة في بناء مجرى الأحداث، فالمرأة التي كانت قبل عصر الراوي تمثّل الهامش، أصبحت تمثّل لديه المركز الذي تدور حولها الأحداث، فنلحظ في أثناء حواراته أنّ هنالك دلالات عميقة يخفيها النص الذي يقول فيه: **"قال" تذكرت! أنت فتنة!" فابتسمت ابتسامة واهنة، والخوف منه لم يفارق عينيها بعد. قالت " أنت قصدك تقول فاتن !" " لالا .أنا قصدي.." فتدخلت أحاول أن أذكره." هذه زوجتك التي .. واسمها فاتن . كانت تعيش هنا في هذا البيت قبل أن ..ألا تتذكرها؟" لمعت عيناه." نعم ، هي المرأة التي كانت تعيش معي في هذا البيت وعندما حل علينا الشتاء راحت تنام تحت رجل آخر حتى لا يبللها المطر!" رأيت نظراتها التائهة تجول في أرجاء الصالة هربا من نظراته المحدقة، ثم تستقر على المصباح المضاء، على الجدار المقابل ..."**[1].

هنا ثمّة خطاب دلالي واضح، ترتسم معالمه في هذا النص الروائي، عبر حوار الزوج الذي قالوا عنه متوفياً، وقد عملوا له شهادة وفاة وبين الزوجة التي أصبحت أرملة كما كانت تظن وتزوجت من رجل أغواها بدهائه ومكره.

"قالت له: "أنت معك حق، لا تعرف شيئا ! رجعت من هناك فوجدتني امرأة لرجل آخر. ولكن من أين كنت أعرف أنّك لم ...!" ونظرت إلى وجهي مستنجدة، تريدني أقول شيئا يؤيد

(١) بيت على نهر دجلة ، مهدي عبسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٦: ٩٨.

كلامها. غير أنني بقيت صامت أستمع إليها تحاول أن تبرر عهرها"[١]. في هذا النص أعطى مبررات زواج المرأة التي حاولت إقناع الجميع بأنّها بحثت عنه ولم تجد له أثرًا، وجميع الدلائل تشير إلى أنّها أغوت ضابط الجيش؛ ممّا جعله يتزوجها.

حاولت المرأة أن تبرّر بأنّ فعلها صحيح، وجميع الأرامل بعد أزواجهم يتزوجون ويستقرون، وهي ليست الوحيدة التي تزوجت فتريد منه أن لا يعلق عليها اللوم، فيقول الراوي: "**ماذا كنت تريدني أفعل!؟ قل لي ماذا كنت تريدني أفعل !؟ كنت أعتقد أنّني أرملة غدوت أرملة، وأرامل كثيرات تزوجن مرة ثانية على سنة الله ورسوله. أنا لست الوحيدة التي ...!**"[٢].

هنا النص المضاد الذي يبين آثار الحرب ،فالروائي الصقر لا يسلط الضوء على الحرب بل على آثارها المتمثل بفقدان الزوج وعودته هذه أخرى ليجد أنّ زوجته أصبحت متزوجة من رجل آخر.

يصور في مواضع أخرى عبر آلياته السردية صورة المرأة الأرملة التي قاست لوعة الفراق والحزن ولوعة الألم على زوجها حتى فقدت الإحساس بجميع من حولها عندما رأت صندوقه فيقول: "**تمزق امرأة شابة (لعلها أرملة النائم في الصندوق) ثوبها من فتحة العنق حتى السرة ، ويظهر لحمها الذي عرته بلا تردد، في نوبة الفجيعة تلك، اقرب إلى البياض ، وقد احمر من شدة اللطم، والرجال الذين يحملون الجنازة منشغلين عنها، يساعدون السائق على ربط التابوت فوق سطح السيارة ، وعيون الرجال في الطابور تحملق إلى عري المرأة التي بدت –في حركاتها اللائبة تلك– كأنها ترقص من فرط اللوعة! ويركب أهل الشهيد مع الصندوق الذي يبدو زاهيا في الشمس بغطائه الملون، في حين تنحشر النساء النائحات في سيارة ثانية**"[٣].

---

(١) بيت على نهر دجلة: ٩٩.

(٢) المصدر نفسه: ٩٩.

(٣) المصدر نفسه: ١١١.

استدعى الراوي في تصويره الحالة التي يمرّ بها أهل المتوفى الدلائل الاستعارية والتشبيه لتصوير معاناتهم الحزينة ولوعة قلوبهم على فراق الأحبة، وقد مثّل وصوّر صوت العويل والنحيب على المتوفي وكيفية نظر الناس لنحيبهم فيقول: "**يسمع المنتظرون صرخة المرأة الشابة التي كانت تطل رأسها من نافذة السيارة ذراعاها مشبوحتان نحو الصندوق الهارب من أمامها**"(١).

وعلى الرّغم من اللوعة التي تعانيها المرأة بفقد الحبيب فإنّ عيون الاستبداد لا تكف عن النظر إليها بوصفها امرأة مشتهاة وإن كان ذلك على حساب روحها وعاطفتها وإن استدعى الأمر تزوير الحقيقة وإيهامها بموت الحبيب لتتفكك علاقتها به، ومن ثمّ الاستحواذ على عاطفتها وحبها ؛ومن ثَّمّ جسدها.

ومن ثمّ يعمل الراوي على تشكيل صورة الحزن على المرأة المرتبطة التي فقدت زوجها عبر شخصية المختار: "**منصور غانم يعطي الورقة إلى المختار، ثم يدنو من الصندوق. يقف منتصبا بقامته الطويلة على بعد قليل من جسد فاتن الخائر، وطرف حذائه، يكاد يلامس ردفها المحشور في ثوبها الأسود والمنصهر على البساط. أسمعه يتكلم فوق رأسها، ألا أنها لا تتحرك، ولا تنظر إليه، ولا تكف عن النحيب. يقول: "معذورة! امرأة صغيرة تفقد زوجها، وهي في هذه السن!"**

وينظر إلى وجوه الجيران، ثم ينسل خارجاً"(٢).

استطاع منصور غانم في النهاية من استدراج المرأة الشابة التي ظنت أنّها أرملة والاستحواذ عليها عن طريق عمل شهادة الوفاة وحاول التودد لها وفي حالة يرثى لها، لكنّ طرقه جاءت بنتيجة أدت في النهاية إلى الزواج منها.

---

(١) بيت على نهر دجلة: ١١١.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٢.

يشير في (رواية الشاطئ الثاني) إلى وقوع حالة حب بين أرملة ومدير مدرسة فنجده يقول: "**في الحقيقة أنا خطر ببالي أن أجعلك تتعلمين الضرب على الآلة الطابعة بعد ذلك فيراها تبتسم تلوح ناصعة البياض أطراف أسنانها البارزة إلى الأمام قليلاً. أستاذ سامي تعرف أنك تشبه المرحوم من بعض الوجوه فينظر إليها غير فاهم قصدها. من أيه وجوه؟ تتسع ابتسامتها لا لن أقول لك الآن نظراتها المتأملة تمكث على وجهه لحظات. مثلما تريد سوف أتعلم وأشتغل**"[١].

حاول أن يزرع في نفسها الأمل والقوة في التغلّب على ماضيها السيء، وأن تبدأ حياتها من الصفر بالتعلم وجني الأموال، حاول أن يجعلها تعتمد على نفسها.

حاول الراوي تبيان عبر آلية الاسترجاع توقعات المرأة الأرملة حول موت زوجها ومعرفة القاتل الحقيقي له فنجدها تقول: "**هي تعتقد أنّ الحادث الذي أنهى حياة عباس بشكل مباغت لم يكن قضاء وقدرا بل دبره ذلك العاشق الشديد السطوة الذي توعدها من قبل فاذا كان ما تقوله صحيح فإنّ معاشرته لها لا تجر في أعقابها خطر الفضيحة بين الناس فحسب بل خطر الموت غيلة أيضاً**"[٢]. جعلت الرجل العاشق يتوجس خوفاً من العاشق السابق لها الذي تعتقدهُ سببًا في موت زوجها، فجعلته يعطيها مبررات بأنّ الأمر لن يتكرر مرة أخرى وسوف يأخذ حذره .

أمّا في رواية (صراخ النوارس) فقد كانت المرأة متهمة بالتواطؤ في قتل زوجها والإيهام بانتحاره، الأمر الذي لم ينطلِ على الابن: " **(لا ادري على وجه التحديد بماذا تفكر بعد رحيل أبي!) يتوجب على أمي أن تستدير برأسها قليلاً من أجل أن تواجه المحقق، كلما طرح عليها سؤالاً، كما يتوجب عليه أن يفعل ذلك أيضاً، ليرى ما يرتسم من تعبير على وجهها الذي جفت عليه الدموع، حين ترد على أسئلته**"[٣].

---

(١) الشاطئ الثاني: ٣٨.

(٢) المصدر نفسه :٤٠.

(٣) صراخ النوارس، مهدي عيسى الصقر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٧ : ٦٢.

في هذا النص يوقع الراوي اللوم على المرأة الأرملة في موت زوجها، واللوم يكون من ولدها على الرّغم من مظاهر الحزن التي ظهرت عليها، لكنّه لم يصدق حزنها على أبيه؛ لكونها قد كانت تخونه في حياته، لقد شعر الابن بأنّ الخاسر الوحيد كان أباه.

في ضوء ما سبق من تحديد صورة المرأة المرتبطة، تتضح صورة البنية الثقافية، والنفسية، في تحريك الإنسان، ومن ثمَّ نمطية السلوك لديه، ففي لحظة محددة تفقد فيها المرأة عقلها، فتصبح أسيرة لسلوك الآخر، وهو ما اتضح في الشاهدة والزنجي، فما اقترفته من ذنب أصبح ثوبها الدائم، ومحاسبة الضمير طول حياتها، أمّا مع حالات الفقد، فإنَّ المرأة المرتبطة تشعر بفقدان نفسها، نتيجة الارتباط النفسي والروحي مع الرجل، وهذا الارتباط قد تم بتره في لحظة، وهو ما يشكل صدمة للمرأة المرتبطة.

لذلك نستطيع القول: إنَّ روايات الصقر كانت قاصرة في إعطاء صورة واضحة عن المرأة في المدة التي كتب فيها الروائي وهي ما بين الخمسينات والستينات، ذلك أنّها كانت مدة انتقالية في المجتمع العراقي، وقد عمل الروائي على نقل الواقع العراقي، وما تعانيه المرأة، فكانت صورة الكفاح، والتضحية، والصبر من أهمّ الصور الحاضرة في المرأة العراقية.

الفصل الثاني:

المرأة و تشكيل البعد الثقافي في البنى السردية

المبحث الأول: المرأة والمكان

المبحث الثاني: المرأة والزمن

المبحث الثالث: المرأة و الحدث

توطئة:

إنّ ((المرأة وتشكيل البعد الثقافي في البني السردية)) لأن البحث يركز على دور المرأة في تشكيل الأبعاد الثقافية داخل النصوص السردية، وكيفية تأثيرها على بناء الرواية عبر منظورها الخاص. وهذا يتضمن دراسة كيفية استخدام المرأة كشخصية أو راوية لتقديم رؤى ثقافية واجتماعية تعكس تجاربها وتؤثر في طبيعة السرد.

تعتبر عملية السرد الأداة الأساسية في بناء الفن الروائي، حيث يتم من خلالها نقل الرواية إلى القارئ أو المستمع. وعلم السرد هو الدراسة التي تهتم بتحليل القصص واستخراج الأسس التي تقوم عليها، بالإضافة إلى فهم النظم التي تتحكم في إنتاجها وتلقيها. وبالتالي، فإنّ الطريقة التي تُحكى بها الرواية تلعب دورًا محوريًا في تشكيل تجربة القارئ وفهمه للأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تعكسها النصوص السردية[١].

لاحظ أن علم السرد لا يتوقف على النصوص الأدبية التي تعتمد على القصص بالمعنى التقليدي، بل يمتد ليشمل أشكالًا أخرى تتضمن السرد بطرق متنوعة، مثل الأعمال الفنية كاللوحات والأفلام السينمائية والإيماءات والصور المتحركة، بالإضافة إلى الإعلانات والدعايات وغيرها. ففي كل هذه الأشكال، توجد قصص تُحكى، حتى لو لم تكن بالطريقة المألوفة[٢].

وأهمّ ما يميز الرواية في إطار بنائها السردي هو أنها تشبه التصميم الهندسي المتقن، حيث تعتمد على وجود بداية وذروة ونهاية، مع ترابط محكم بين الأحداث وتفاعل بين الحدث والشخصية. هذا التفاعل يؤدي إلى تطور الأحداث بناءً على مبدأ السببية، كما يسهم في نمو الشخصيات وتطورها. ونتيجة لذلك، تتحقق علاقة متوازنة بين الحدث والشخصية، وبين الشخصية والزمان والمكان، مما يعطي البناء الروائي تماسكًا وترابطًا وتدرجًا فنيًا. وتأتي تقنيات الرواية الحديثة لتعكس رؤيتها ووظيفتها، حيث تلعب الأساليب السردية دورًا رئيسيًا في تحقيق التوازن داخل البنية الروائية

(١) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ١٧٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٧٤.

كذلك[1]، لذلك يجدر توضيح المقصد من تلك العلاقة والغاية من وجود المرأة داخل العملية السردية.

(١) ينظر: أنماط الرواية العربية الجديد، د. شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ٢٠٠٨ : ١٣ ـ ١٤.

المبحث الأول:

المرأة والمكان

مفهوم المكان لغة واصطلاحًا:

يُعد المكان أحد العناصر الروائية الرئيسة؛ يتحدّد في ضوئها المكان الخاص بالسرد، ومن ثمَّ تنتظم العناصر الأخرى فيما بينها، فتتضح العلاقة بين الشخصيات والمكان، وبحسب الزمن الذي طُرح فيه المكان، ومن ثمَّ وجود الأماكن المختلفة، وعلاقة تلك الأماكن مع الشخصيات، وبما أننا نتحدّث عن النسوية، فلا بدَّ من تحديد العلاقة بين المرأة والمكان، وما ينتج من تلك العلاقة من روابط نفسية، أثّرت فيها البناءات الثقافية المختلفة، فأفرزت لنا أنواعًا مختلفة من النتاجات الخاضعة لمعطيات الحدث.

المكان في اللغة العربية يحمل دلالة الموضع والتمكّن، فالمكان يدلّ على الموضع الذي يعيش فيه الإنسان، فضلًا عن معنى القدرة على فعل الشيء (التمكن) "والمكانُ الْمَوْضِعُ، وَالْجَمْعُ أَمْكِنة كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جَمْعُ الْجَمْعِ .قَالَ ثَعْلَبٌ :يَبْطُل أَن يَكُونَ مَكانٌ فَعالًا لأَن الْعَرَبَ تَقُولُ: كُنْ مَكانَكَ، وقُم مكانَكَ، وَاقْعُدْ مَقْعَدَك؛ فَقَدْ دَلَّ هَذَا عَلَى أَنه مَصْدَرٌ مِنْ كَانَ أَو مَوْضِعٌ مِنْهُ"[(١)].

وهذا ما يعطينا الفكرة الأولى من المفهوم الذي دلّ على الموضع، وهنا المكان غير محدّد، سواء أكان مفتوحًا أم مغلقًا، فهو مطلق الموضع.

وقد ورد المكان في النص القرآني بالمعاني السابقة، إذ نجدها قد وردت في اثنتين وثلاثين آية، حملت معاني ودلالات مختلفة ومتنوعة، والشائع فيها والغالب تدور حول (المنزلة والموضع)، نحو قوله تعالى: ﴿فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾[(٢)] أي موضعًا، وهو المعنى القائم على سياق الآية، كذلك ورد في النص القرآني ﴿وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي﴾[(٣)] أي في موضعه. أمّا المكان

(١) لسان العرب: مادة مكن.

(٢) سورة مريم : ٢٢.

(٣) سورة الأعراف: ١٤٣.

بمعنى المنزلة والمكانة فجاء في النص القرآني ﴿وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾[1]، أي منزلة عظيمة، ليخرج المكان من المعنى المادي إلى المعنوي، كذلك ورد في المعنى نفسه ﴿الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ إِلَى جَهَنَّمَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ سَبِيلًا﴾[2]. أي مكانة ومنزلة، والمعاني السابقة للمفردة التي جاءت في النص القرآني، كانت مجازًا وهو ما يدل على الاتساع في دلالة المفردات اللغوية، والقدرة الهائلة للغة في بناء المعنى.

ممّا سبق يتبين لنا أنَّ المفردة على المستوى اللغوي والاستعمال القرآني قد جرى استعمالها بحسب السياق الخاص بها، وتوظيفها لتحقيق الرسالة. أمّا في بحثنا فنريد من المفردة المعنى المتفق عليه للمكان، الذي يعني المكان الذي تدور فيه الأحداث الخاصة بالشخصيات، وهو ما يجعلنا ننتقل إلى المعنى الاصطلاحي، وبالتحديد في المجال السردي.

المكان الروائي اصطلاحًا:

احتلّ المكان أهمية كبيرة في الأدب بشكل عام، وفي الرواية بشكل خاص، إذ يُعد الموضع الذي تتحرّك فيه جميع عناصر العمل الأدبي الروائي، فالمكان أحد العناصر الرئيسة في العمل الروائي، إذ لا حدث من دون مكان، وقد عمل النقّاد منذ أرسطو على إعطاء المكان الأهمية الكبيرة في العمل الأدبي، وقد حدده المشتغلون في النقد ومنهم غاستون باشلار وعندهُ: "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز"[3]. وهذا التحديد للمكان يجعلنا أمام تصوّر متكامل من الارتباط بين الإنسان والمكان، فهو ليس مجرد موضع، بل حالات إنسانية تمثّل الارتباط النفسي بالمكان.

ويراد بالمكان: "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة ... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة والمعادية مثل الاتصال

(١) سورة مريم: ٥٧.

(٢) سورة الفرقان : ٣٤.

(٣) جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٤: ٣١.

والمسافة"[١]. وهو ما يجعل المكان مرتبطًا بالإنسان والعكس صحيح، فالعلاقة تلازمية على أساس التعايش؛ تبدأ بالظهور على مستوى تقبّل المكان ليكون أليفًا، أو بالرفض، فيكون مكانًا معاديًا، فتدخل الجوانب الشعورية في رسم صورة المكان وأثره في الإنسان.

يأخذ المكان المكانة الكبيرة في الدراسات الحديثة، فنجد العلاقة بين الأديب والمكان علاقة انعكاسية، فيكون نصّه الأدبي ممثّلًا لتلك العلاقة، ولا سيما النص الروائي، ويحدث هذا الأمر عندما ينعكس على العمل الفني الذي يرتبط بتجارب المبدع؛ لكونه يتداخل بوعي أو من دون وعي في العمل الإبداعي، فالمكان هو "الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش وللوجود لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقّدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة مكانية، لجعل البصر وراء البصيرة لتحويل العوالم الصغيرة المألوفة نافذة لعوالم أكبر محملة بالرموز والدلالات"[٢]. وهنا يخرج المكان –كما ذكرنا مسبقًا– من الموضع، فتكون العوامل الارتباطية، مع الثقافة المُنتَجة في المكان فاعلة في تشكيل صورة المكان في الذهن، وما لها من أثر في صياغته لدى الروائي، ما يجعل المكان ذا أهمية كبيرة بوصفه مكوّنًا بنائيًا مركزيًا، لا يمكن إغفال دوره في الخطاب الروائي؛ لأنّه يمثّل "القاعدة المادية الأولى التي ينهض بها ويستوي عليها النص، حدثاً، وشخصيةً ، وزمناً، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته"[٣]؛ لكون الأحداث لا تنمو ولا تتطور في الفراغ، بل لابد من مكان يحتويها.

---

(١) مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم، بحث ضمن كتاب جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات ، الدار البيضاء،ط٢ ، ١٩٨٨ : ٦٩.

(٢) إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ٣٩٥ ـ ٣٩٦.

(٣) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي ، بيروتالدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧: ١٤٩.

إلى جانب الأهمية البارزة للمكان، يُعتبر الحامل المادي لثقافة المجتمع، حيث يعكس مختلف أشكال العادات والتقاليد والطقوس الفكرية والفنية كافة التي تُشكّل هوية مجتمع ما. ويُبرز الخطاب السردي المكان كعنصر جمالي، مُظهراً قيمته ومدى ارتباط الشخصيات بالمكون الفني، وتأثيره عليها سواء من خلال تحييدها أو انسجامها أو حتى اغترابها عنه. كما يكشف العلاقة بين الشخصيات والنسق الثقافي–الاجتماعي، وقدرتها على تأكيد ذاتها في ظل الظروف المختلفة. ويؤكد المكان حضوره وأهميته في النص السردي الروائي من خلال كونه الفضاء الذي تعيش فيه الشخصيات تجاربها، سواء كانت هذه التجارب واقعية أو متخيلة، مستوحاة من تصورات مسبقة تستمدها من المرجعيات الثقافية، سواء تلك المنقولة من الثقافة العالمة أو غير العالمة(١).

تناول النقّاد العرب المكان الروائي في دراساتهم، وأولوه العناية الفائقة، فالمكان "أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، ولاسيما الرواية، فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات، ولا يهم إذا كان المكان حقيقياً أو خيالياً من نسج خيال الكاتب"(٢)، والمكان سواء أكان خياليًا أم واقعيًا لا بد من توفره كي تكتسب الرواية الوجود الذهني لدى المتلقي، وهو ما جعل (سيزا قاسم) ترى: "أنَّ المكان الروائي يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ....فيرتبط بالإدراك الحسي وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة... ومن هذا المنطلق نرى أنّ المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء الوصف"(٣). فالإسقاطات الإنسانية على المكان تجعل

(١) ينظر: جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج": ٥٢ ـ ٥٣.

(٢) جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا : أسماء شاهين ، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن،ط١، ٢٠٠١: ١٥.

(٣) بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ :د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة ، القاهرة،د.ط،٢٠٠٤: ١٠٦.

العلاقة في حالة تمازج وتنافر، بحسب البناء النفسي، والتعاطي مع المكان، ممّا يولّد حالة من الحركية الذهنية والنفسية لدى المتلقي.

إنَّ المكان الروائي يمتاز بالتعدّد والاتساع بحسب المنظور الذي ينطلق منه الروائي، ممّا يشكّل فضاءً فسيحًا للذهن، فيعيش القارئ تلك الأماكن فـ "يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مُكون الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكاناً محدداً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنّها جميعاً تشكّل فضاء الرواية"(١).

وقد قسّم النقّاد الأماكن بحسب هندستها على أماكن مفتوحة ومغلقة، اكتسبت الوجود الذهني بناءً على العلاقة بين الإنسان والمكان، الأمر الذي ولّد لدينا أماكن أليفة وأماكن معادية، مع وجود المكان المغلق والمفتوح وبحسب المعطى الثقافي، والعلاقة بين الشخصيات والمكان.

وسنحاول في هذا المبحث أن نغوص في الأمكنة التي تجري فيها الأحداث، ونستكشف أبعادها الدلالية والمعنوية، اعتمادًا على الثنائية الضدية: المكان المفتوح والمكان المغلق.

١-المكان المفتوح:

يمتاز المكان المفتوح بالاتساع والحركية، ما يجعلهُ أكثر تقبّلًا للمتلقي، نتيجة وجود الفسحة الذهنية، وغالبًا ما يكون المكان المفتوح أليفًا، أو على الأقل غير مُعادٍ، نتيجة وجود الفضاء الذي يُمكّن الشخصية من التحوّل، ومن ثمَّ التخلّص من العدائية والطاقة النفسية السلبية؛ نتيجة الظروف التي تعيشها الشخصيات، لكنّ العلاقة بين المرأة والمكان تكون مغايرة نوعًا ما، فهي خاضعة للبناء الثقافي، ورؤية المجتمع للمرأة إذا ما كانت في فضاء مفتوح، ونجد الصقر يوظّف تلك البنية الثقافية

(١) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): ٦٢ ـ ٦٣.

في نصوصه، وهو ما تمثّل في رواية الشاهدة والزنجي "**مشت نجاة مع المترجم بخطى مترددة. بدت لها الساحة مليئة بالرجال...ثمّ استدار إليها المترجم ...قال لها بصوت هادئ.**

-الكولونيل يقول انظري في وجوههم جيداً. المهم أن تتأكدي من الملامح...وفي تلك اللحظات العصيبة من التحديق الخائف والمتردد، بدت لها كل تلك الوجوه، التي كانت تنضح عرقاً في لهب الشمس، متشابهة.. تحمل الملامح ذاتها كان عليها أن تدفع برأسها إلى الوراء قليلاً لكي تتمكن من النظر إلى وجوههم المتصلبة. وبعد مرورها على وجوه عدد منهم داخلها إحساس بانهم كانوا يخشونها هم أيضاً مثلما كانت تخشاهم"[١].

تبدو البنية الثقافية واضحة في ضوء رسم الحركية للمرأة، فهناك حالة الخوف من تجمّع الرجال، لكنّها مسنودة بالذكورة، وبالسلطة؛ ممّا جعلها تشعر في لحظة محددة أنّ الجنود ينتابهم الشعور نفسه (الخوف)؛ لذلك حاولت النظر بطريقة مغايرة، وهي مخالفة البناء الثقافي الذي منع نظر المرأة إلى الرجال، فحاول الراوي كسر ذلك البناء الثقافي، لكنّه كسر في وجود السلطة، ما يجعل من السلطة هي المحددة للبنية والسلوك.

وتبدأ مرحلة طرح الرؤية الثقافية عبر المكان السردي، فتنتقل الثقافة الذكورية لدى الزنجي في المكان العربي، فتظهر ملامح التصلب الذكوري في الشخصية: "**هؤلاء العمالقة الذين كانوا يعرونها بنظراتهم النهمة قبل قليل وهي تمر عليهم في سيارة (الجيب)، ينتصبون أمامها الآن في سكون، مستسلمين لنظراتها، يحدقون في الفراغ فوق رأسها. كان الكولونيل هو السبب. يريد التوصل إلى طريدته بأي شكل وهو يمشي إلى جوارها، هيكله المتسلط يلامس جسدها في الكثير من الأحيان. ولكن لم يكن يبدو عليه انه يحس بوجودها كأنثى. كان يعاملها كما لو كانت كلباً من الكلاب البوليسية التي سمعت انهم يستخدمونها للتعرف على آثار المجرمين**"[٢].

---

(١) الشاهدة والزنجي: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ٣٤ ـ ٣٢.

يحاول الراوي تحديد الهيأة التي عليها المرأة، بإخراجها من منطقة الأنوثة، كي يستطيع أن يجعل سلوكها قريبًا من الذكورة، في حين جعل الرجل صاحب السلطة في منطقة البحث عن الغريزة، وليس منطقة البحث عن الحقيقة: "**كان يعاملها كما لو كانت كلباً من الكلاب البوليسية التي سمعت انهم يستخدمونها للتعرف على آثار المجرمين**".

فالغايات الغريزية هي من حرّكت صاحب السلطة، وجعلته يحول المرأة إلى كلبة بوليسية لتحقيق غايته، فعلى الرغم من أنّها هي المضطهدة والضحية، لكنّ الاحتلال لم ينظر لها بهذه الطريقة، وإنّما جرّدها من أنوثتها وجعلها شاهدًا يرشدهم إلى المجرم، فهنا همّش المرأة وأعطى مركزية للذكر، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ هذا المكان يعد مكانًا معاديًا للمرأة وغير مألوف؛ لذلك كانت الرؤية الثقافية الكاسرة للنظام نابعة من المكان.

ونجده في نص آخر يشير إلى بنات الهوى اللواتي يأتين من مكان غير معروف، عبر النّهر، فلا صلة لهنّ بالمنطقة، ومن ثمَّ يبين علاقتهن بجنود المعسكر، فإذا ما جعلنا المرأة هي الأرض، تصبح الشخصيات حاملة لرمزية المكان، وهي إشارة رمزية إلى قبول اغتصاب الأرض من قبل المحتل الغربي، وهنالك رضوخ من قبلهن، فيصبح المكان مألوفًا لهن، فقد أعطى هيمنة لنفوذ السلطة وأغدقها بالأموال لاستجلاب الرعية لحاجاتهم الغريزية، فيصبح المكان مكتظا بالعلاقات المتباينة، وهناك ألفة لبعضهم، الأمر الذي جعل الروائي ينطلق للكشف عن الرؤى الثقافية، والتباين الأخلاقي، وطريقة تعامل المحتل مع المرأة.

هنالك إشارة إلى أنَّ هذا الأمر لا يحدث في ضوء النّهار؛ لأنّ العادات والتقاليد تنبذ هذا الفعل، ممّا جعل الروائي يوظّف المكان والزمان لتحديد البناء الثقافي، فهم يختارون مكانًا يتسترون به. فيقول: "**أخذ الزورق يقترب وملامح الهياكل المعتمة القابعة فيه تتوضح شيئا فشيئا. واستطاع أن يتعرف على هيكلي امرأتين تجلسان جنبا إلى جنب بين الركاب. ولم ينتظرهما حتى ينزلا لكي يتأكد إن كانتا من بنات الهوى أم لا... وبلغوا أطراف المدينة وبانت الملامح الداكنة**

لبساتين النخيل، وشاهد الرجل والامرأتين يدخلون إلى احد البساتين من خلال فتحة واسعة في جداره الطيني ... ثم اختفوا ولم يظهروا مرة أخرى وكأنهم تبخروا في هواء الليل"(١).

يتخذ الراوي من المكان المفتوح المجال البؤري لتشكيل الحدث، ورسم العلاقات بين الأفراد، فالقارب يجعل الذهن يتخذ البحر المكان الذي يبدأ منه الروائي التصوير، فتظهر المساحة الأرضية بالظهور عبر البساتين والنّخيل، فكان الاختفاء مشكلًا لصورة الهرب من المجتمع، واتخاذ المكان الذي يتوارى فيه الأفراد لممارسة ما كانوا يريدون، فتصبح الرؤية غير واضحة، ليكون البصر هو المحدّد للأفعال فيما بعد، ويكتفي في بادئ الأمر بالإشارات إلى تلك الحادثة، ويترك للقارئ تصوّرها، هنا تصبح المرأة مجرد منطقة للتفريغ الغريزي.

تتمازج الأفعال في ضوء المكان المفتوح، فيتخذه الراوي مجال الصراع الغريزي، وتصبح الأفعال الممارسة في المكان المغلق في المكان المفتوح، ما يجعل المكان (البساتين) متأرجحًا بين المغلق والمفتوح بوجود النخيل وانعدام الرؤية الواضحة، ليكون اكتشاف الأجساد معبرًا عن الفعل الموجود **"واكتشفهم من جديد. كان الرجل واقفا والامرأتان تجلسان على الأرض كما لو كانوا ينتظرون شيئاً... ومن خلال جذوع النخل العالية السوداء شاهد أضواء الثكنات الأمريكية والمستودعات المتناثرة في الصحراء تومض من بعيد، بعد لحظات لمح هياكل معتمة تظهر من وراء جذوع النخيل، ومن زوايا البساتين المظلمة، وتتجمع حول الامرأتين ثم بدأت حركة يعرفها جيداً. وأخذت الأشياء بعد ذلك تجري بسرعة"**(٢).

فالمكان يتحدد في ضوئه الحدث، والبساتين والنخيل، ومن ثمَّ حضور الشخصيات المكملة للحدث، لتبدأ عملية نقل صورة المرأة، التي تأتي إلى هذا المكان لغرض المال، فتصبح المرأة بضاعة تباع.

---

(١) الشاهدة والزنجي: ٤٧ ـ ٤٨.

(٢) المصدر نفسه: ٤٧.

والحركة المشاهدة في المكان تكشف عن العلاقات الموجودة في المكان المفتوح المكتظ بالأشجار والنخيل "**وكان هناك دائما رجال ينتظرون دورهم، يقفون متحفزين على جانب. حركة مجنونة لا تهدأ.. ينهض أحدهم فيتقدم آخر، وهياكل جديدة تظهر، قادمة من ناحية الثكنات، وأخرى تبتعد متلاشية في الظلام.... وبعد ساعة، بدأت الحركة تخف، والهياكل السوداء المتكالبة على الامرأتين تتناقص حتى لم يبق أحد غيرهما والسمسار. ورآهما تنهضان عن الأرض، ثم تأخذان طريق العودة يتقدمهما الرجل الصغير. كانت حركتهما، هذه المرة، مترنحة وبطيئة كما لو كانتا مريضتين**"(١).

يعكس هذا النص رؤيةً نقديةً للمجتمع وتركيبته الثقافية المتفاوتة بين فئاته، حيث يتناول فكرة اغتصاب الأرض من قبل المحتل، مدعوماً بمن يقدمون له الأموال من سياسيي البلاد الذين ضحّوا بالأرض والشرف لتحقيق مصالحهم الشخصية. ورغم أن النص قدّم هذه الأحداث بأسلوب صادم وقاسٍ، إلا أنه كشف عن واقع مؤلم يغيب عن أعين الكثيرين، وهو واقع تضطر فيه المرأة إلى بيع جسدها مقابل المال، في ظل معرفة الجميع أن الأعراف والتقاليد ترفض مثل هذه الممارسات. لذلك، يلجأ هؤلاء إلى الليل ليُخفوا أفعالهم المشينة. كما يبرز النص العلاقة الوثيقة بين الصورة التي يرسمها وبين الواقع الاجتماعي المُعاش. فقد كانت القضية التي تدور حولها حياة المرأة تمثل أزمة الكاتب نفسه، كما تجسّد مشكلة العصر من وجهة نظره؛ لذا نلاحظ أن الروايات تبدأ عادةً بالحب وتحدياته، ثم تتطور إلى شكل من أشكال الاحتجاج الفردي ضد بعض أزمات التفاوت الطبقي ومشكلات العصر السياسية. وقد أدى ذلك إلى أن صورة المرأة في الرواية أصبحت تعكس بعض ملامح الواقع الذي تُعبّر عنه، بالإضافة إلى سمات العصر الذي كُتبت فيه(٢).

ونستطيع التوضيح أكثر بأن هذا الاقتباس يتحدث أو يصور مشكلة من مشاكل المجتمع العربي والعراقي خصوصًا وهو مشغل الحب والزواج الذي عانت منه المرأة والشباب في تلك الفترة،

---

(١) الشاهدة والزنجي: ٤٨.

(٢) ينظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة: ١١٠.

وقد تناولتها الرواية العراقية ولاسيما منذ نشأتها وحتى بداية السبعينات وهو مع الزواج أمّا أعراف وتقاليد اجتماعية أو فوارق طبقية.

ونجد الصقر في رواية (امرأة الغائب) يوظّف المكان الخاص بالرجل العاشق ليكون منطقة الانطلاق للكشف عن مشاعر الرجل في لحظة انتظار الصبي لأمّه: "**السيدة رجاء لم تأتِ بعد، لتصحب ابنها إلى البيت مثل كل يوم! لم يحدث أن تأخرت هكذا! الصبي يقف، منذ أكثر من ساعة، في باب المحل، يلوح عليه القلق، عيناه تبحثان عن وجه أمه، بين الوجوه المقبلة، وهو يقف بجواره يفتش عنها، بكل جوارحه، فهو أشد قلقاً عليها من ابنها! إن لم تسرح نظراته على ملامح وجهها، مرتين في اليوم، فإن حياته يصيبها العطب. رؤيتها لحظات، في كل مرة، والاستماع لكلماتها القليلة، تتفوه بها بصوتها العذب، تمنحه شيئاً من الأمل في أن يجيء، في النهاية، ذلك اليوم السعيد، الذي تحس فيه بمشاعره المشوبة نحوها**"[1].

نجد المكان (المحل) في هذا النص مع الشرفة الخارجية للمحل، هي المنطقة التي يبنى عليها الحدث، فالمكان يمتزج فيه المغلق والمفتوح، في تأرجح يكشف الحقيقة التي عليها الرجل العاشق، هو بين شعوره، وبين إضماره لذلك الشعور، نص يهيمن عليه حضور المرأة، مع حضور المكان الذي يعمل به ابنها، فالمكان قد شكل ملامح الشخصية (الرجل العاشق) في ضوء الانتظار، والبوح بالمشاعر الداخلية، ومن ثمَّ وجود النسيج اللغوي الذي نسج العناصر الروائية، ومقوماتها الثقافية والفكرية[2]، فهنالك علاقة ترابط وتعالق بين الشخصية والمكان، تكون هذه العلاقة علاقة تأثير وتأثر، كما تكون كاشفة عن لحظات اللقاء وبناء المشاعر الداخلية للذكورة.

يوظّف الراوي المكان المفتوح، لينتج لنا حوارًا كاشفًا عن البناء الثقافي، والسيطرة الذكورية، ومحاولة الروائي التركيز على تلك النقطة لمعالجة العنف الموجه للمرأة، وطريقة التعاطي معها، ما يجعلها ضعيفة في بيئتها، وهي الحقيقة الاجتماعية التي تعاني منها نساء مجتمعنا، ففي الريف

---

(١) امرأة الغائب :٧١ ـ ٧٢.

(٢ ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): ١٥٢.

الممثل للثقافة الذكورية، نجد البناء الثقافي الموجه تجاه المرأة، فيخلق الراوي من المكان المفتوح والمتسم بالألفة للجميع الحوار المجسد للصراع الثقافي: "**أستاذ سامي، جاءك زائر...الرجل ينتظرك في الخارج . رفض الدخول.**

يذهب متوجساً. ترى من يكون هذا الرجل الذي جاء يزوره في موكب! يقطع فناء المدرسة، ويخرج إلى الدرب. يرى الزائر الغريب واقفاً، ظهره إلى المدرسة، يضع قدماً على جذع نخلة مطروح على الأرض... عفواً. قالوا لي جنابك سألت عني!"...

"ما الذي تريده مني!؟"

"أين سلمى؟"

لابد أن الرجل اخطأ في الشخص الذي يريد.

"من هي سلمى!؟ أنا لا اعرف...!"

"لا تتغابى. أنا أتكلم عن البنت التي تعاشرها حضرتك، منذ أشهر"(١).

يتخذ الراوي من المكان المفتوح منطقة احتدام الصراع وبناء الحدث بين الشخصيات الذكورية، فهناك من يدافع عن المرأة، وهناك من يقسو عليها، لينفتح الحوار الداخلي، ويخرج من الذاكرة إلى العلن عبر حوار بين شخصيتين ومسموعًا وفي مكان مفتوح وليس مغلقًا، ليحدّد الراوي الشخصية التي تمارس القوة ضد المرأة: "**ويفيق على حقيقة محيرة. من يصدق أنّ هذا الرجل الذي أنقذه من الموت، وبدا له إنساناً طيباً، هو نفسه الوغد الذي دأب على ملاحقة سلوى وإرهابها.**

"إذن فأنت هو...!"

"نعم، أنا، أين هي!؟ جئت آخذها".

يبتسم متشفياً.

"تأخذها من أين!؟ سلوى رحلت!"

"وهل تسمي نفسها سلوى الآن؟ لا يهم خذني إليها".

---

(١) الشاطئ الثاني: ١٣٢.

"أنت لم تسمعني! قلت لك أنها رحلت. أرعبتها جنابك، فلملمت ثيابها واختفت"[١].

يكشف الصقر باستمرار عن الصراع الثقافي بين الأفراد، والتمايز في التعامل والسلوك بين الشخصيات. إنَّ ما حققه الراوي في السرد جاء في ظل المكان المفتوح، فصور لنا الثقافة الريفية وكيفية التعامل مع الأفراد، فـ(سلوى) لم تكن مجرد امرأة عابرة، بل كانت ممثلة لكل النساء اللواتي يخضعن للفكر الذكوري، فالشخصية التي جاء بها الروائي باحثة عن سلوى هي الشخصية الريفية التي تتعامل مع المرأة بقسوة، فيكون مجال السلوك هو الجسد، وهو ما ظهر من تعنيف الرجل للمرأة.

يُظهر الراوي شخصية سامي المثقفة، والمختلفة نوعًا ما عن الرجل الباحث عنها، فهو قد ساعدها على الخروج من تلك المنطقة، وما الرسالة التي تركتها إلا للكشف عن المعاناة التي تعيشها المرأة، فقد أراد الصقر الكشف عن التعامل الموجود معها، وإذلالها بطريقة غريبة، أمّا الملامح المرسومة عند الشخصية (سامي) بعد قراءة الرسالة، فهي تكشف عن شخصيته المغايرة عن ذلك الرجل، أمّا تشفّيه بتلك الكلمات فقد جعلت النّص يكشف عن مشاعر سامي، ورؤيته المغايرة، فقد أعطى النص دورًا للمكان فيرى أنّ" المكان–كأي تقنية فنية–لا يعيش بمعزل عن باقي عناصر الرواية، وإنّما يدخل في علاقة تفاعل مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والزمان والأحداث والرؤى السردية، فإن عدم قراءته ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهمه داخل السرد الروائي، في حين أن قراءتنا له مرتبطة بالعناصر سالفة الذكر، وتظهر مدى وعينا به وقدرتنا على فهمه، ومن ثم قدرتنا على تلقي النص الروائي وفهمه"[٢].

تظهر الفروق الثقافية بين البيئات المختلفة في نصوص الصقر عندما يسعى إلى تصوير المكان المفتوح، وهو يعجّ بالنّساء اللواتي يرتدين العباءات، وهي صورة ثقافية غريبة على المحتل، فهو وصف لحال النساء في البصرة في رواية (رياح شرقية رياح غربية) فيقول: "**هذه البلدة**

(١) الشاطئ الثاني: ١٣٢ ـ ١٣٤ .

(٢) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): ١٥٢.

الصغيرة النائية ربما أثارت اهتمام الأجانب، الذين يجيئون إليها بالصدفة، فيروحون يتسكعون في دروبها، يلتقطون بكاميراتهم صوراً لنسائها المتلفعات بعباءاتهن الصوفية السود، ومشاهد طريفة أخري[1] من البلاد التي لا تغيب عنها الشمس، يعرضونها بعد ذلك، حين يعودون إلى ديارهم"[2].

إنَّ السائح الغربي تجذبه الملامح الثقافية المغايرة عن بيئته، ولقد حاول الراوي التركيز على الاختلاف الثقافي بين البيئات الجغرافية المختلفة، فأظهر ذلك عبر استعمال التصوير الفوتوغرافي، لينسج الصورة الثقافية في مدينة البصرة، فقد نقل العادات والتقاليد عبر الصورة السردية إلى البلدان الأخرى لتتعرّف على حال النساء الكادحات الملتزمات بالعادات والتقاليد من حيث الحشمة والوقار.

جعل الراوي المكان المفتوح متأرجحًا بين الألفة والعداء، وهو يرسم حالة الانتظار لدى المرأة عندما يُظهر شخصية المرأة التي كانت تُكابر وتتقاوى على واقعها، لكن هنالك نقطة ضعف كسرتها وهذا ما نجده في رواية (امرأة الغائب) عندما يتحدث المهندس عن أم سعيد ويقول : "**ظلت هي تقف وسط الساحة الخاوية.. امرأة مخذولة، ويائسة، تحدق مذهولة للسيارات، التي تقف فارغة أمامها، وبجوارها يقف ابنها، الذي سقط منه اسم أبيه...مع ذلك فإن وقفتها المنكسرة تلك أوجعته. قال كانت بعيدة! قال لها: "ولكن ماذا تنتظرين بعد!؟ "لم تسمع سؤاله. قالت دون أن تتوجه بكلامها لأحد: "أنا تعبت! "وجلست على الأرض، وأجهشت تبكي. بان الفزع على وجه الصبي"[3].**

يعمل الراوي على جعل المكان الخاص بالانتظار مفعماً بالصراع النفسي، وهو مكان يشهد الانتظار والتأمّل، ويشهد الانكسار النفسي الذي تعاني منه المرأة في غياب الرجل، وهو ما ظهر جليًا في بكائها، وقولها تعبت ((**قالت دون أن تتوجه بكلامها لأحد: "أنا تعبت! "وجلست على**

(١) أخري : الأصح أخرى . خطأ مطبعي في الرواية .

(٢) رياح شرقية رياح غربية: ٢٤.

(٣) امرأة الغائب :١٢٣.

الأرض، وأجهشت تبكي))، فانكسار المرأة في لحظة الضعف يعكس الاحتياج للرجل، والهيمنة الذكورية على الشخصية النسوية، فجعلت الرجل يأخذ مركزيته ويظهر لنا النسق الفحولي له، "ومن الشائع أنّه بينما تحدد العوامل الطبيعية النوع البشري (ذكر أو أنثى)، فإنّ هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي)، هو بنية ثقافية أنتجتها التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة العربية، حتى يتسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقليد"(١).

يحاول الراوي تجسيد الفكر الثقافي الذي يحمله، فالمكان الذي شهد الصراع النفسي جعله اللحظة التي بثّ فيه رؤيته الفرويدية في وجود الغريزة عند الابن، واحتلاله المكان الأبوي، فكانت النشوة الجنسية التي أطلقها الروائي كاشفة عن ثقافة الروائي واطّلاعه على أفكار فرويد في هذا المجال(٢)، فقد عمل فرويد على تحديد ملامح الطفولة، والغريزة الجنسية لدى الطفل، والمراحل التي يمرّ بها، لتكون مرحلة التحسس الغريزي فاعلة لديه، بعيدًا عن الرقابة الاجتماعية التي تبعد الطفل عن أمه(٣).

٢-المكان المغلق:

يعد المكان المغلق من أكثر الأماكن حضورًا في الروايات، فهو يحضر في تفاصيل الحياة جميعها، ففيه ينسج الروائي رؤيته السردية، فيخرج لنا الحوارات العائلية، والحوارات الحميمية، ومن ثمَّ تظهر لنا الحوارات الداخلية على شاكلة المنولوج، ليكون المكان المغلق مفعمًا باللغة المعبرة عن الأحاسيس والرؤى المغايرة.

---

(١) مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة :د. حفناوي بعلي، أمانة عمان، عمان، ط١ ، ٢٠٠٧ : ١٦٦.

(٢) ينظر: الغريزة والثقافة دراسات في علم النفس : سيغموند فرويد، تر: حسين الموزاني، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٧ : ٤٦ ـ ٦٢.

(٣) ينظر: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي: سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الرياض ، ط١، ٢٠١٤ : ٣٤٦ ـ ٣٥٥.

يختلف تصميم المكان داخل العمل الأدبي من روائي لآخر، بحسب طبيعة العمل السردي، إذ تتحكم في ذلك عدد من الخلفيات والثقافات والتجارب الإنسانية التي تؤثر في العمل الإبداعي بوعي وبغير وعي من صاحبه في بعض الأحيان.

فالمكان المغلق هو المكان الخاضع للأبعاد الهندسية المحددة التي تفرض على الشخصية بدورها محدودية الحركة فيها، ويتسم هذا المكان في أكثر الأحيان بالضيق، والظلام فهو "مكان خانق ومولد للسأم والضجر..."(١).

إنّ الانغلاق والانفتاح أو الألفة والمعاداة يُنظر إليها من زاوية علاقة الإنسان بها، فهي نتاج هذا الإنسان ورؤيته(٢)؛ ذلك أنّ "الإنسان هو المتصرف في الفضاء. وهو المنتج الفعلي لدلالات هذا الفضاء. والرواية تجهد نفسها لتكون نسخة من عالمه وعينة من بعض مناحي واقعة"(٣)، وبما أن رؤية الإنسان نسبية متغيرة، فإن الضيق والاتساع يختلف باختلاف الإنسان نفسه، بل باختلاف الظروف المحيطة بالفرد الواحد.

تنوّعت الأماكن في روايات الصقر، بحسب ما يفرضه البناء الروائي على المستوى السيكولوجي، والاجتماعي، والسياسي، فلكلّ رواية فضاء خاص بها، بعضها يوحي بالألفة والأمان، وبعضها الآخر يوحي بالخوف، والعتمة، والحزن، وأجواء مرعبة وصولاً إلى الفضاء الذي كان أشبه بالجسر الممتد بين روايات الصقر. لقد كانت رؤيته ضيّقة حول حضور المرأة؛ إذ رآها جسدًا مغريًا ليس غير، وهذا بحد ذاته تهميش لها.

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان): ٦٢.

(٢) ينظر: بناء العالم الروائي، ناصر محي الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط١، ٢٠١٢م: ٢١٠.

(٣) المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، عبد الصمد الزايد، دار محمد علي للنشر ، صفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠٣م : ١٠.

وقد تعدّدت نماذج الأنماط، كالبيوت والخيم والمستشفيات، فالبيت يمثّل المكان الذي يأمن فيه الإنسان على نفسه، وفي اللغة: "بيت الرجل: داره. وبيته قصره"[١]،.وإذًا فلفظة البيت في الحقيقة وإن كانت تتصل "اتصالاً خاصاً بالمنزل الأبوي أو الأمومي"[٢]، بوصفه أحد أكثر الأماكن "قدرة على احتواء الأفكار والمشاعر، وأكثر قدرة على طرح حميمية العلاقة بين الإنسان والمكان"[٣]. وأنّ أشكال المنازل تكون متعددة ومتنوعة وتختلف باختلاف ساكنيها.

تستقر الثيمة الرئيسة في روايات الصقر حول المرأة، وتظهر الحوارات بين الشخصيات، وبين الشخص الواحد، فتكون الثيمة الرئيسة هي المرأة، وإذا ما حددنا السيارة بوصفها المكان المغلق، فقد انطلقت الجملة الثقافية الرئيسة في النص من تلك السيارة "**زوجة صديق! هل هي تلك المهرة الجميلة.. لاعبة التنس.. زوجة المستر سوليفن ... اقتحم أبو جبار باطن السيارة وصاح في وجهي بكلماته الماكرة (زير نساء درجة أولى!) ليكن. ماذا يفعل شاب أعزب مثله محاطاً بكل تلك الفتنة، في ذلك الوسط المتساهل!؟ من المؤسف أن حسام –بعد سفر تلك المرأة المجهولة– أصبح في غني عن تلك الخدمة الصغيرة التي كان بوسعي أن أقدمها إليه. كان يعدني صديقاً وان كان كل واحد منا له طباعه الخاصة، ويعيش في عالم مختلف**"[٤].

يجعل الراوي المرأة ثيمةً رئيسيةً في المجتمع؛ كلّما كان الرجل قريبًا من النساء، حمل الصفة المرغوب بها، وأصبحت له المكانة الكبيرة، بوصف المرأة هي الغاية عند الرجال، فيحقق الرجل غايته عندما يكون زير نساء، وهو ما ظهر في الحوار عبر الجملة الثقافية: ((**اقتحم أبو جبار باطن السيارة وصاح في وجهي بكلماته الماكرة (زير نساء درجة أولى!)**))، فقد تحددت الشخصية

(١) تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، مجموعة من المحققين، التراث العربي، الكويت، ج١٦، ط١، ٢٠٠٤: مادة مكن.

(٢) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، ١٩٩٧: ١٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٤٨.

(٤) رياح شرقية رياح غريبة: ١٢٣.

بكونها زيرًا للنّساء، وهي الجملة المركزية في النّص، لتحديد المجال الثقافي، والنظام الاجتماعي الذي يكرس همّه للحصول على المرأة، فكان المكان المغلق (السيارة، البيت) هو المنطقة الناطقة بلسان الثقافة، وهي المنطقة التي يحاول الصقر معالجتها على المستوى النصي.

ونجد الصقر في رواية (امرأة الغائب) يوظّف المكان المغلق ليكون محور الحدث للكشف عن مشاعر الرجل المكبوتة نحو والدة الطفل: "**السيدة رجاء لم تأتِ بعد، لتصحب ابنها إلى البيت مثل كل يوم! لم يحدث أن تأخرت هكذا! الصبي يقف، منذ أكثر من ساعة، في باب المحل، يلوح عليه القلق، عيناه تبحثان عن وجه أمه، بين الوجوه المقبلة، وهو يقف بجواره يفتش عنها، بكل جوارحه، فهو أشد قلقاً عليها من ابنها! إن لم تسرح نظراته على ملامح وجهها، مرتين في اليوم، فإن حياته يصيبها العطب. رؤيتها لحظات، في كل مرة، والاستماع لكلماتها القليلة، تتفوه بها بصوتها العذب، تمنحه شيئاً من الأمل في أن يجيء، في النهاية، ذلك اليوم السعيد، الذي تحس فيه بمشاعره المشوبة نحوها**"[1].

نجد المكان المغلق (المحل) في هذا النص ، هو منطقة التي يبنى عليها الحدث ، وإنّ توظيف هذا النص ضمن المكان المغلق وهو الدكان/ المحل الذي يعكس مشاعره الداخلية المكبوتة التي لا يستطيع التصريح بها علنا وأخيارها بما يشعر بها تجاه فهي معادل موضوعي للمكان المغلق لذا إنّ أغلب البوح عن المشاعر دائمًا يكون في مكان مفتوح وهو معادل موضوعي له. وقد تم تناول هذا النص في موضع سابق في المكان المفتوح وهذا دليل قدرة الروائي على استقطاب الأماكن ودلالتها المؤثرة في مجريات الأحداث .

وفي موضع أخر تظهر المرأة المنعزلة على نفسها، حين يصورها الصقر بأنّها مستوردة، وبأنّها بضاعة، ليصبح البعد الثقافي هو المهيمن على النص، فقد أصبحت المرأة بضاعة، وهو ما يجعلها النقطة الرئيسة مجال البحث، وقد ركّز الصقر على الثقافة وطريقة تعاطيها مع المرأة: "**سوف يرى سوزان، زوجة أكرم، تنزوي في ركنها المعتاد في صالون النادي، امرأة وحيدة مهملة،**

(١) امرأة الغائب :٧١ ـ ٧٢.

بضاعة مستوردة مهجورة، تغالب ضجرها بقراءة الروايات وشرب البيرة.. كتابها والكأس هما (ماركتها المسجلة) مثل عصا شارلي شابلن وقبعته"[١].

يعتمد الراوي على أسلوب الوصف في المكان المغلق، وصف شخصية (سوزان)، وهذه الشخصية على ما تحمله من خصائص محدّدة في القراءة والانزواء على نفسها، تشكّل صورة عن المنطقة الثقافية التي جاءت منها، هذه الثقافة التي تجعل من شرب الخمر شيئًا طبيعيًا، لكن الثيمة الأهم في النّص أنّها بضاعة مستوردة **((امرأة وحيدة مهملة، بضاعة مستوردة مهجورة))**، فوصفه للمرأة بأنّها بضاعة تبين الثقافة التي عليها الشخصية، وطريقة النظر إلى المرأة، وهنا تتبين الحالة الثقافية، والهيمنة الذكورية التي تستطيع استيراد البضاعة، ليكون النص معبرًا عن الذكورة المهيمنة، المقصية لمفهوم الجندرة[٢].

البيت هو المكان المغلق الأكثر حضورًا على مستوى الحوارات بين الشخصيات، وما ظهر من حوار بين الشخصيات (وسام وسولفين) قد هيمنت عليه المرأة، فكانت الشخصية باحثة عن المرأة المسافرة عن بيتها، لينطلق النص من المكان المغلق "**ذاك هو جون سوليفن، منهمك بالعناية بسيارته الخاصة، في مرأب داره....خطر بباله ان يسأله متى تعود زوجته من زيارة أهلها. كان متلهفاً لمعرفة موعد عودتها.. غير أن عليه أن يكون لبقاً في سؤاله، يختار كلماته بعناية، فالمستر سوليفن يحب أن يتظاهر بأنه لا يعرف شيئا عن العلاقة –غير الاعتيادية–التي نمت بسرعة بينه وبين مورين، زوجته"**[٣].

---

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٢١٩.

(٢) مفهوم الجندر: "يُقصد به: إمكانية ممارسة الإنسان رجلاً كان أو امرأةً الأدوارَ والوظائف الاجتماعية التي لا علاقة لها بالنوع البيولوجي، فبإمكان الرجلِ القيام بجميع أدوار المرأة الاجتماعية دون استثناءٍ، وبإمكان المرأة القيامُ بجميع أدوار الرجل الاجتماعية دون استثناء، وقد بدأ استخدام هذا اللفظ في مؤتمر السكان والتنمية الذي عقد في القاهرة عام ١٩٩٤م" ، مفهوم الجندر وآثاره على المجتمعات الإسلامية دراسة نقدية تحليلية في ضوء الثقافة الإسلامية:أمل بنت عائض الرحيلي،باحثات لدراسات المرأة ، المملكة العربية السعودية،ط١، ٢٠١٦: ١٧.

(٣) رياح شرقية رياح غربية: ٢٢٠.

فالبيت كان المنطلق لبداية الحوار الثقافي الأهم، وظهور الغريزة على السائل، ليكون البيت (المكان المغلق) هو المنطلق الذي يدخل الشخصيات في الحوار الأهم في النص "**-هلو جون!**

-يبدو أنك لا تزال تعيش وحيداً

-أوه نعم .. لا أزال وحيداً.

ثم أضاف وهو يتأمله في شيء من البرود

-لكن مورين سوف تصل قريباً

لم يشعر في نبرة صوته بما ينم عن فرحته بعودة زوجته، أما هو فغمرته البهجة على الفور وقلبت كيانه.. ما عاد يشعر بالوحشة"[1].

كأنَّ الهمَّ الوحيد للراوي إظهار الرغبة الجنسية لدى الرجل، ومن ثمَّ الكشف عن النوازع الداخلية، ليكون المجتمع الثقافي الذي حدد الرجل المهم في المجتمع هو الرجل الذي يحقق رغباته مع امرأة، فتكون الغريزة هي المحرك الأساس للسلوك، وهي المحفز الأساس في النص السردي، الذي يدور حول الكشف عن الثقافة الذكورية المهيمنة على المجتمع.

يعكس النّص الحالة الشعورية بين الرجلين: الأول لا يبين فرحه، ولا اهتمامه بعودة الزوجة، في حين نجد الفرحة الداخلية لدى (وسام) في انتظار عودة الزوجة، وهو ما يكشف عن المشاعر الخاصة به، التي لا بدَّ من وجود ملامح لعلاقة بينهما، أو تقارب، الأمر الذي يعطينا صورة عن وجود أنواع من النساء، منها المرأة التي تجد رغبتها في رجل غير زوجها. فكل ما يخص الغريزة عند النوعين (الرجل/ المرأة) يركّز عليه الصقر بطريقة دقيقة، كاشفًا عن الحرمان لدى الرجال، وطريقة تعامل بعضهم مع المرأة .

يوظّف الصقر المكان المغلق (البيت) عندما يجعلهُ مكاناً للراحة والتأمل، ففي رواية (الشاطئ الثاني)، نجد المكان المغلق يشكّل فيه الروائي النسيج السردي للتصريح

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٢٢٠ ـ ٢٢١.

باعترافات تكون بعيدة عن السياق الثقافي والاجتماعي، فعندما تحاور المدير مع عشيقته الأرملة، يقول:

" كيف تقولين لهم في المدرسة إنك خطيبتي!"

"وماذا كنت تريدني أن أقول لهم!؟ أنني عشيقة مديركم، أو صديقته مثلاً!؟"

باب شقته موصد عليهما الآن، والمكان لهما وحدهما، يتحركان فيه بحرية. يتأملها مفتوناً، تطوف في أرجاء الشقة. ها هي معه أخيراً، بين جدران بيته.

"تعالي نجلس هنا!"

يتأمّلها تجلس أمامه على الجانب الآخر من المائدة(١)، تأكل بشهية. عيناها على صحن الطعام، فيشعر بالارتياح. كم تبدو وديعة، ومنكسرة، وهي تأكل! هذا الوجه الذي يراها فيه الآن ليس هو وجه تلك النمرة المشتعلة بالرغبة، التي دوخته في الفراش قبل وقت قصير وهي تفتح له أبواب جحيم الجنس المستعرة!"(٢).

فالبيت يحمل الذكريات الجنسية بين الطرفين، فهو المغلق عليهم، والبعيد عن أنظار الناس، فيكشف الصقر عمّا يدور في ذهن الشخصية: **"هذه امرأة أخرى، مختلفة تماماً! ينتابه إحساس موجع بالأسى، إذ تتبدى له سلوى، هذه المرة، مثل حيوان بائس مشرد، عثر بالصدفة على مأوى يلجأ إليه، بعض الوقت، ووجبة طعام يهدئ بها جوعه. ترفع عينيها عن الصحن، وترنو إليه، فتضطرب النظرة في عينيها.**

"لماذا تنظر إلي هكذا!؟"

يبتسم لها.

"يروق لي أن أتأمّلك وأنت تأكلين"(٣).

---

(١) المادة : المائدة

(٢) الشاطئ الثاني: ٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ٦٩ ـ ٦٣.

إنّ البيت هنا–عبر الوصف– يعبر عن الشخصية التي تكون خارج هذا المنزل مقيدة بقيود الأعراف والتقاليد، وفي داخل المنزل بقيود الرجل الذي أعطى لنفسه المركزية، وأعطى للمرأة التهميش والانتقاص منها بتعليقها بجسدها، فضلًا عن بيان المرأة حاجتها إلى الرجل، لكن الثيمة الرئيسة المهيمنة على النص هي البعد الغريزي الذي يحاول الصقر معالجته في النص، وبيان أنّ العلاقة قائمة على الجنس، وهنا يتضح أكثر تأثّر الكاتب بأطروحات فرويد في هذا المجال.

لعلّ الثيمة المهمة التي يجب التوقف عندها هي صورة المرأة التي تأكل بشراهة، هل أراد الصقر بيان الحاجة إلى الطعام؟ أم أنَّ العلاقة قائمة على أساس الاحتياج إلى الغذاء؟ أم أنَّ الغريزة هي من تحرك المرأة للتقرب من الرجل؟

يبدو أنَّ هناك محفزات لتلك العلاقة، تقع الحاجة إلى الطعام في مقدّمتها، وهي الثيمة المهيمنة على العلاقة، في حين تأتي الغريزة في مرحلة لاحقة، بوصفها ممكنة الحصول بطرائق مختلفة، والرجل متاح لتلبية تلك الغريزة، ليحدّد الصقر بطريقة غير مباشرة أثر الحياة الاجتماعية والاقتصادية في وجود هذه العلاقات التي تتغير لو كانت الحالة المادية ميسورة، وهذه الصورة الثقافية التي طرحها الصقر اتضحت في ضوء توظيفه للمكان المغلق الذي انطلق منه لبناء الحوار الذي كشف عن رغباتهما، وأسباب التقارب، ومن ثمَّ اللجوء للمكان المغلق بعيدًا عن عيون الناس.

ويكشف الراوي صوراً مختلفة من حياة المجتمع العراقي عن المرأة المتحكمة والمتسلطة داخل البيت، ليكون المكان المغلق خاصًا بالمرأة وممارسة فكرها وسلطتها، فقد جعل من المرأة المركز، ومن الرجل التابع للمركز، فهي التي تأمر وتنهي، وعليه تنفيذ الطلبات "**جارتنا، يساعدها زوجها المسالم، تقوم بتوزيع الشاي، وصحون المعجنات على الحاضرين، تروح وتجيء، تنهض وتمشي، وتتلفظ بكلماتها المجاملة لهذا وذاك، مثل مضيفة حاذقة دعت جمعا من الناس إلى حفلة شاي في بيتها (فهي أخذت تتصرف كأنها في بيتها فعلاً، لا بيت امرأة أخرى، مات عنها**

زوجها هذا النهار، وهي تكاد لا تعرف عنها شيئاً) وعيناها تلمعان سعادة، مستمتعة، إلى أقصى حد، بتأثير سحرها في الرجال في الصالة"(١).

يختار الراوي المكان المغلق للتعبير عن الاختلاف الثقافي، وبيان الرغبة للرجال عند رؤيتهم للمرأة: **"تحس بنظراتهم المفتونة عليها، كأنهم يلمسونها لمس اليد–مثلما تستمتع قطة شبعانة بدفء أشعة الشمس، تنام مسترخية، ومغمضة العينين، في ركن حديقة، بجوار سياج تغطية نباتات تفوح منها رائحة أوراق أدفأتها الشمس. على هذا النحو تبدو لي جارتنا منتشية وسعيدة، تنتقل بين عيون الرجال بحرية، وبلا شعور بالحرج"**(٢).

يحمل النص المتقدم الأبعاد الثقافية المختلفة، فهناك المرأة التي تشعر بالسعادة في فرض سيطرتها، وهناك الراوي العليم الذي يجعل من سلوك المرأة سلوكًا سيئًا، فهي التي خرقت الأبعاد الثقافية في ممارستها ما يقوم به الرجل، وهنا تظهر الذكورة على لسان الراوي، في حين تظهر المرأة مستمتعة بجمالها والجميع ينظر إليها، ففي هذا النص السردي نجد النسق يتجه عبر الإشارات إلى أنّ للمرأة وجودًا خاصًا، هذا الوجود متعلّق بفرض سلطتها الجمالية على الحضور، وهذا غير جائز في المجتمع، فضلًا عن الصورة الأخرى التي فرضت نفسها في كون المرأة إذا لم تكن جميلة لا تستطيع فرض وجودها عبر أسلوبها الذي يعبّر عن مدى ثقافتها وجليل قدرها، أي عزل المعايير الفكرية والثقافية خارج وجود المرأة، فيكون الجسد هو المعيار للمرأة في وجودها وفرض أسلوبها.

إنّ ما يمكن قوله فيما سبق: إنَّ هناك أنواعًا مختلفة في السلوك، سواء من الرجل أم من المرأة، فكان المكان هو الفيصل في سلوك المرأة، والمحدّد لطريقة عيشها، وبيان رغبتها، سواء في المكان المفتوح أم في المكان المغلق، فظهرت لنا البنيات الثقافية لكل امرأة، واتضحت الاختلافات الثقافية بين المرأة القادمة من الخارج، والمرأة الملتزمة بالمنظومة الأخلاقية في الداخل.

---

(١) صراخ النوارس: ٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ٨٥ ـ ٨٦.

فشكّل الصقر من المكان البؤرة المركزية للانطلاق في مسرحة الأحداث، وبناء الفكرة عن الواقع العراقي، وما يعانيه المجتمع من الانفصام الداخلي؛ بسبب وجود الرغبة، والعيش في طريقة لا تمثل الرغبات، ليكون الحرمان السبب الرئيس في وجود الطريقة المغايرة للتعامل مع المرأة، والنظر إليها على أنّها جسد تسكب فيه الرغبات.

المبحث الثاني:

المرأة والزمان

تنسجم العناصر السردية عبر البنية اللغوية، لتشكّل الفضاء السردي المتكامل، فالزمن الذي يُعد العنصر الرئيس في السرد، يعمل على جعل المتلقي في حالة تصورية كاملة عن الأحداث والمكان الذي تدور فيه الأحداث، وبما أنّنا نتحدث عن الزمن فلا بدّ من توظيفه سرديًا للكشف عن البعد الثقافي وأثره في الرؤية النسوية، ليكون الزمن عبر مراحل المختلفة كاشفًا عن التحولات الثقافية، والرؤية الاجتماعية –بحسب المرحلة الآنية– عن تعاطيه مع المرأة.

ولا يمكن للرّواية أن "تفلت من تأطير وحيز زمنيين"(١)، فالزمن السردي له القابلية على التصوير الذهني والانتقال من مرحلة إلى أخرى، ضمن تقنيات يستعملها الروائي، ذلك لأنَّ الزمن "يتخلل الرواية كلّها...فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية"(٢). فيعمل الروائي على توظيف الانتقالات الزمنية، ضمن خاصية الترتيب التي تتيح له قطع المرحلة الزمنية والانتقال إلى أخرى للكشف عن الحدث المغيب، فالزمن يوجد "مقطوعا عن زمنيته، إنّه لا يجري لأنّ الفضاء هنا يحطم الزمن"(٣). فالفضاء يجعل الأحداث في بوتقة واحدة، ضمن سيولة الزمن على الأحداث، وضمن الأمكنة المتعددة، و"أمّا في الجانب الزماني والمكاني فقد أنشأ فوكنر مع متخيّله طابعا من الإقناع بحقيقية الزمان والمكان اللّذَين وظّفهما في روايته على الرّغم من تداخل المستويات الزمنية، وتعدد الأمكنة التي شهدت الوقائع والأحداث واندماجهما في وحدة بنائية منحت الإقناع بواقعية العالم

(١) البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)، عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦: ١٤٥.

(٢) بناء الرواية : ٣٤.

(٣) تحليل الخطاب الروائي : ٦٨.

المتخيّل وأضفت إحساسا بحيوية التجارب التي تعرضت لها الشخصيات"[١]. فالسرد ينسج في ضوء ذلك النسج بين العناصر السردية المختلفة.

والزمن الروائي هو "صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة، تعتمد على الترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعيش وفق الزمن الواقعي أو السيكلوجي الفلسفي"[٢].

ويأتي الزمن الذي يعد جزءا من الفضاء السردي بأهمّيته الأساسية في سير الأحداث "حيث لم تعد الرواية تبدأ من الألف وتنتهي بالياء، متخذة المسار الزمني الكرونولوجي[٣] أو زمن الساعة؛ بل صارت بداية الخطاب من أي موقع زمني في القصة، ولا تلتزم الفصول، أو القصص المشكلة لجسد الخطاب، بتلازم سببي زمني، بل تأثّرت بأسباب أخرى، تنبع من الثيمات الصغيرة المتناولة في القصص، أو الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية أو الراوي أو غيرها، حيث تقدم قصص النص من خلال (الاسترجاع)، وهي تقنية فنية ذكية، قائمة على استثمار جمالي لوضع نفسي إنساني"[٤]. فالتقنيات المستعملة في الانتقالات الزمنية ساعدت الكاتب على صناعة التشويق، فضلًا عن النسج المحكم، على عكس الزمن المستمر؛ فهو "يسير مساره المعتاد دون توقف أو

(١) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر: ٢٥.

(٢) بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً ١٩٦٧ ١٩٩٤)، د.مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)،١٩٩٨م: ١٠.

(٣) الزمن الكرنولوجي، ويعني زمن الوقائع، يشير التسلسل الزمني إلى ترتيب الأحداث أو التسلسل الزمني بترتيبها الصحيح. هي دراسة العلاقة بين الأحداث والمدة الزمنية بينها. بمعنى آخر، هي دراسة الترتيب الزمني للأحداث، وهو أمر مهم في البحث التاريخي والعلمي.

(٤) إشراقات الرواية العراقية في مفتتح الألفية الثالثة: محمد رشيد السعيدي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتاب في العراق، بغداد، ط١ ، ٢٠٢٠ : ٩٣.

انقطاع، مستشرفاً المستقبل، وغير قابل للعودة إلى الوراء في خط مستقيم تكوّنه النقاط الحدثية المتعاقبة"[١].

ممّا تقدم يمكننا أن نلاحظ أنّ الدراسات النقدية المهتمة بدراسة ومعالجة أبرز قضايا الزمن تتخذ من ثنائية (زمن القصة/ زمن الخطاب) أساسًا لدراسة الزمن، فزمن القصة هو زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات، أي المادة القصصية في شكلها ما قبل الخطاب، أمّا زمن الخطاب فهو زمن القصة بعد أن يعيد الكاتب (على وفق منظور خطابي متميز) ترتيبه عبر المفارقات الزمنية، أو تأخير تسلسل أحداث القصة. أي أن زمن الخطاب هو زمن القصة بعد أن يتم ترهينه في ضوء الخطاب[٢].

يخلص الزمن السردي الكاتب والمتلقي من الرتابة في البناء، فهو "يعمد إلى الزمان فينتقيه من التاريخ الشخصي، أو العام، للفرد أو الجماعة، وهو يتأثّر بتصوراته فيحرك متخيّلاته في إطار هذا الزمن أو ذاك، مشكّلا منه نافذة يفتحها ليطل عليها القارئ في عملية لكشف الحقائق وابتكارها"[٣].

ومهما يكن من أمر "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة..."[٤]، وهو ما أطلق عليه جيرار جنيت (المفارقة الزمنية)، ويعرفها على أنّها "مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبيين الزمنيين..."[٥]. وتحصل هذه المفارقة عن طريق أهم التقنيات الزمنية التي يحددها جنيت بـ(الاسترجاع والاستباق). وسنتناول هاتين التقنيتين موضحين في ضوئهما أشكال التنافر ما بين زمن القصة، وزمن الخطاب.

---

(١) الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج علي، الانتشار العربي، بيروت ـ لبنان، ط١ ، ٢٠٠٨: ٣١.

(٢) ينظر: انفتاح النص الروائي، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠١م: ٤٩.

(٣) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر: ٣٢.

(٤) خطاب الحكاية (بحث في المنهج): ٤٧.

(٥) المصدر نفسه: ٥١.

إنّ دراسة علاقة المرأة بالخطاب الروائي يشكّل توجهنا الأساس؛ لذا سنسعى (في هذا المبحث) إلى دراسة زمن الخطاب، وعلاقته بالترتيب من دون غيره من العلاقات والأزمنة التي يتضمّنها النّص الروائي، متخذين هذا المحور صفة بارزة في النصوص الروائية.

إنّ المفارقة الزمنية–التحريف الزمني والتغيير في نظام تسلسل الزمن–هي ليست من مخترعات الرواية الحديثة، ولا يمكننا القول: إنّها غير موجودة قبل ظهور الرواية الحديثة، لكن يمكننا القول: إنّها شهدت–أي المفارقة الزمنية–توسّعا في الظهور؛ ذلك لأنّ "مسألة وجود الدرجة الصفر في التحريفات الزمنية وهي الدرجة التي يتطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقا تاما أمرًا افتراضيًا ليس غير، ولا وجود لذلك في الواقع"(١). لذا فإنّنا نجد كثيرًا من الروائيين يسعون – ومنهم الروائي مهدي عيسى الصقر–إلى كسر خطّية تسلسل الزمن في الرواية بالابتعاد كثيرا أو قليلا عن المجرى الخطي للسرد.

إنّ الصقر، وإن كان خط التتابع هو السائد في نصوصه الروائية –موضوع البحث–إلّا أنّ هذا لا يعني بأنّ الروائي لم يحاول كسر هذا التتابع بوساطة العودة إلى الوراء للوقوف عند أحداث وقعت في الماضي، أو القفز إلى الأمام لاستشراف ما هو آت أو متوقع من الأحداث "وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال القص المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلت إليها القصة"(٢).

نتبين أنّ الراوي قد استعمل المفارقة الزمنية بنصوصه الروائية سواء على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى أم الصغرى، وأنّه لم يلتزم في البناء الزمني التزاما مطلقًا بالسرد الزمني المتسلسل،

(١) نظرية الرواية (دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، د. السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، د.ط، ١٩٩٨م :١٠٨، وينظر: خطاب الحكاية: ٤٧.

(٢) الفضاء الروائي في جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل،١٩٩٠: ٨٩.

وإنّما أجرى بعض التحريفات الزمنية بوساطة (الاسترجاع أو الاستباق أو المفارقة الزمنية المركبة)، ولغرض معاينة وكشف هذه التحريفات للزمن، فإننا سنقف عليها بشيء من التفصيل:

أولًا: الاسترجاع:

الاسترجاع: هو "استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنياً، لكي تخلي مكاناً للاسترجاع"(١)، أي إنّه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"(٢). ويعرف باحث آخر الاسترجاع على أنّه "مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر"(٣). وللاسترجاع علاقة وثيقة بعلم النفس؛ كونه يرتبط بالذاكرة التي تعمل في بعض حالاتها نتيجة لدوافع نفسية عدّة، ويراد بالاسترجاع في علم النفس "التطلّع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي. يستخدم اصطلاحياً للدلالة على استبطان أية خبرة انقضت ومرّت لتّوها"(٤).

وقد وظّفت في روايات الصقر تقنية الاسترجاع، وهي تقنية من تقنيات التقديم السردي التي تقوم على المخالفة لسير السرد زمنياً عندما يعود الراوي إلى حدث سابق حصل في الماضي، ومن الأمثلة على الاسترجاع الخارجي ما جاء في رواية (بيت على نهر دجلة)، الذي حاول فيه بيان أنواع النساء، ومن ثمَّ إطلاق الصفات عليهن، بحسب رؤية المجتمع لسلوكهن: " **زوجي ماجد أقنعها فجاءت بالولدين مرة ثانية، قبل الغروب بنحو ساعة، متبرجة كعادتها، منذ بدأت تعيش مع ذلك الفاسق، تتباهى بمفاتنها ومصوغاتها،...بدت وهي تجلس على طرف التخت، في صدر الصالة، تدخن بحركات لا مبالية، وتضع ساقا على ساق، تكشف للعيون بياض فخذيها، دخيلة**

(١) قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣: ١٦.

(٢) خطاب الحكاية: ٥١، وينظر: معجم السرديات: ١٧.

(٣) قاموس السرديات: ١٦.

(٤) موسوعة علم النفس، أسعد رزوق، مراجعة د. عبدالله عبد الدايم ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧: ٣٣.

على بيتنا. بدت كأنها عاهرة! تكلمت معي بلهجة متعالية جديدة عليها. قالت: إنّ زوجها منصور ما وافق تجيء. "قال لي كيف تروحين إلى ذلك البيت مرة ثانية، بعد أن طردتك تلك المرأة!؟" لكنّني تركتها تهذي، والتفت إلى الصغيرين. قلت لهما تعالا هنا"(١).

يوظّف الراوي الاسترجاع للكشف عن الأحداث السابقة، فنجد هناك استرجاعاً داخل استرجاع، فالاسترجاع الأول يكمن على لسان (ساهرة)، إحدى الشخصيات البارزة في الرواية، إذ يسترجع الراوي على لسانها وجود شخصية (فاتن)، بسبب حرص ساهرة على تذكير أخيها بماضيه الذي نساه بسبب التعذيب في الحرب، فقد كانت خائفة على أخيها الذي كانوا ينادونه مخبولا، فجاءت بزوجته التي تزوجت بعد غيابه، والاسترجاع الداخلي يكمن في استعمال الخبر عن رفض زوجها الذهاب " **قالت إنّ زوجها منصور ما وافق تجيء. "قال لي كيف تروحين إلى ذلك البيت مرة ثانية، بعد أن طردتك تلك المرأة..!؟"**. فيكشف الاسترجاع عن الصراع الداخلي في الأحداث.

تلك الأحداث التي كشفت عن رؤية ساهرة، الممثلة للمجتمع الذي ينظر بدونية إلى سلوك المرأة المغاير عندما تكون خارج النظام الثقافي: "**تكشف للعيون بياض فخذيها، دخيلة على بيتنا. بدت كأنها عاهرة**". فهذا السلوك منافٍ لكل العادات والثقافة التي عليها المجتمع العراقي، ليتم وصفها بـ(العاهرة)، وهي الصفة الكاشفة عن التصنيفات الثقافية والاجتماعية، فلم يكن التصنيف على أساس التعامل الأخلاقي، ولا على أساس السلوك مع الأخ، بل جاء عن طريق فضح الجسد، وطريقة إظهار مفاتنها.

ونجد ملمحًا مهما في الرواية، عندما جعلت التعالي عند المرأة سببًا من أسباب إهمالها والتركيز على الأطفال: "**تكلمت معي بلهجة متعالية جديدة عليها**". فيكون هذا السلوك منافيًا لسلوكها السابق، وهو ما جعل الشخصية ترفض الاستماع، وشعورها الداخلي بأنّها لا تمثل الزوجة المثالية لأخيها، لتكون الشخصية (ساهرة) هي الحاكم على اختيار الأخ، في فرضها الصورة السيئة، ومهما كانت تلك الصورة صادقة، فإنّها نفت الحرية الشخصية للأخ.

---

(١) بيت على نهر دجلة: ٩٥.

يلحظ إنّ "الزمن الروائي هو الزمن الإنساني، الزمن الواقعي بحق إنّه الزمن الباطني المتدفق بحيث يشكّل ذلك الجانب الغامض في التجربة الشعورية. هكذا يرادف معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة"(١).

أمّا في رواية (رياح شرقية رياح غربية) فالوضع يختلف، إذ يداخل بين الحلم والواقع فنجده يقول:

"**نظر استيفان إلى الصحراء لا شيء يستلفت النظر. قال حائراً.**

-أنا ما أفهم! ماذا تشوف؟ أنت هنا!؟...

-اذا تحب.. نقدر ننزل إلى البلدة .. نتسلي(٢).

يظنني بحاجة إلى أي شيء يشغلني...شاهدنا النساء بائعات الخبز والخضار يجلسن على الأرض. وقفنا أمام مقاهيها المكتظة بالعاطلين...وقفنا بعد ذلك نتأمل رجلا وابنه يجلسان علي(٣) الأرض عند جدار أحد البيوت يصنعان-من جريد النخيل الأخضر-أسرة للنوم وكراسي ذات مساند ومهوداً للأطفال وأقفاصا للبلابل. هذه البلدة الصغيرة النائية ربما أثارت اهتمام الأجانب، الذين يجيئون إليها بالصدفة، فيروحون يتسكعون في دروبها، يلتقطون بكامراتهم صوراً لنسائها المتلفّعات بعباءاتهن الصوفية السود، ومشاهد طريقة أخري(٤) من البلاد التي لا تغيب عنها الشمس"(٥).

استعان الراوي بهذا الحلم لسد الثغرات التي تشكّل تساؤلات عند القارئ، وليبعده عن الغموض.

---

(١) النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، د.م، ج٢، ط٢، ١٩٩٤م: ١٠/٢ .

(٢) نتسلي: الأصح نتسلى .

(٣) علي: على .

(٤) أخري: أخرى .

(٥) رياح شرقية رياح غربية: ٢٤.

ومن الملاحظ أنّ هذا الاسترجاع يشكّل أيضًا وظيفة تفسيرية لـ(استيفان) التي كانت تعيش في غربة وحيرة وتساؤل عمّا يحدث لها من حولها، وما حدث له.

تحقق الاسترجاعات وظيفة تشويقية لدى القارئ، ومن ثمّ لا يغدو "الزمن إطاراً شكلياً، وفي داخله تجري القصة إذ إنّها تجري من خلال ليس فقط الزمن، ولكن أيضاً من خلال الوعي بالزمن"(١).

يعمل الراوي على توظيف الاسترجاع لبناء السرد، ومن ثمَّ وجهة النظر على لسان العاشق في رواية (امرأة الغائب)، فيكوّن صورة عن المرأة عن طريق ارتباطه بالأحلام، والآمال، فيستنتج صورة المرأة الوفية لزوجها عبر الاسترجاع الزمني الذي أخذ الصدارة في البناء اللغوي: "**شعر بالسعادة وهو يغادر البيت، في الصباح، وابنها معه.. يمسك بيده. لعل الآباء يخالجهم مثل هذا الشعور البهيج، الذي هو مزيج من النشوة والزهو، وهم يصطحبون معهم أبناءهم. لو تكف رجاء عن التعلق بوهم عودة زوجها الغائب، وتقبل به زوجاً، لكان هذا الصبي بمثابة ابنه**"(٢).

ورد الاسترجاع بحضور المرأة غير المباشر، ومن ثمَّ يمكن أن نقول: إنَّ الاسترجاع هو الركن الرئيس الذي تنسج عليه الرواية برمتها؛ لأنَّ أحداث الرواية كانت في الماضي، ويرتبط ذلك أيضًا برؤية المؤلف، فهو يرى أنَّ المعاناة في الزمن الحاضر ما هي إلَّا نتيجة للمعاناة في الزمن الماضي، والزمن الحاضر في الرواية مرتبط من ناحية الحدث بماضي المرأة في تصوير ارتباطها بالماضي: "**لو تكف رجاء عن التعلق بوهم عودة زوجها الغائب، وتقبل به زوجاً، لكان هذا الصبي بمثابة ابنه**". فتبرز لنا المفاهيم الذكورية، في حب الارتباط بالمرأة، ورغبته في تبني الصبي.

يوظف الراوي الاسترجاع الزمني للكشف عن الحالة النفسية التي تعيشها المرأة، فتحضر الذاكرة في النص، لتنسج الأبعاد المأساوية، والحالة النفسية التي تعيشها المرأة، إذا ما أخذنا بعين

(١) تحليل الخطاب الروائي: ٧٤.

(٢) امرأة الغائب: ٨١.

النظر أنَّ الولد بالنسبة للمرأة يمثل الحب الدائم، فيأخذ المساحة الكبرى لدى المرأة، وكما أشار فرويد إلى هذه القضية بوصف الأبن الحب الذي تصب المرأة مشاعرها فيه[١]، وهذا ما نجده عندما فكرت الممرضة في رئيسة الممرضات التي تعاطفت مع حال المريض، فقد "**بدت مرهقة حزينة. فقدت ابنا لها في هذا المستشفى قبل سنة، كما أخبروها. لعل ذلك هو السبب وراء اهتمامها الخاص بهذا المريض الذي ربما وجدت فيه ابنها الذي لا تريده أن يضيع منها مرة ثانية. رأتها تحدق في وجه الرجل برهة قصيرة وتجس معصمه ثمّ تزيح ذراعه قليلاً وتجلس على حافة السرير بحذر....**"[٢].

جاء الاسترجاع على لسان (الممرضة أمل)، فهو استرجاع سابق زمنيًا لنقطة بداية الرواية، فقد استعان الراوي لهذا الاسترجاع بالزمن الماضي القريب، وهذا الاسترجاع يمكن عدّه تمهيدًا لسرد الأحداث، وبداية التجربة الحزينة والعاطفية التي مرّت بها الشخصية، فيكون النص عن المرأة الفاقدة، التي تتماهى مع الحالات المشابهة لحالتها، ويصبح الاسترجاع كاشفًا عن الأحداث الماضية.

أمّا في رواية (أشواق طائر الليل)، فنجد الأم تحضر في النص في لحظة تمثل دور الأم بالنّسبة للرجل، وقيمتها النفسية، ووظيفتها البايلوجية والاجتماعية، في لحظة استرجاع الماضي في القرية، وحضور (المرأة / الأم) غير المباشر: "**كنت في الحقيقة تنتظرها تفكر فيها بقلبك وتتمنى لو حضرت لحظة الوداع تلك. فاستشعرت هي نداءك الخفي وجاءت إليك. أنت وحدك الذي شاهدها تدخل الحجرة لم ينتبه إليها أحد حين دخلت، اخترقتهم مثل طيف- هادئة ووديعة كعهدك**

(١) ينظر: ثلاثة مباحث في النظرية الجنسية، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الرياض، ط١، ٢٠١٥ : ١٠١

(٢) أشواق طائر الليل: ٩.

بها–أقبلت صوبك ومدت ذراعيها إليك. تعال يا ولدي، اقترب مني، دعني ألبسك ثيابك الجديدة، ثياب العيد...."[١].

يمثّل النص الارتباط النفسي بين (الأبن/ الأم)، ففي حالة المرض لا يتصل الإنسان إلا بالذكريات والأمنيات الطفولية، فتحضر الشخصيات المؤثرة والغائبة عن الواقع، وتصبح الأحلام والتهيئوات كأنّها حقيقة، فينسج منها الراوي الرؤية الكلية للبناء الداخلي، ضمن رؤية الراوي العليم، فقد جاء الاسترجاع على لسان (الشاعر المريض)، وهو استرجاع سابق زمنيا لأيام الطفولة؛ لذا يمكن عدّ "الزمن الروائي بنية لغوية داخلية ترتبط عناصرها المكونة فيما بينها أولاً بالشخصية الروائية، وبالمكان ثانياً، أي إنّها ترتبط بالشكل الروائي باعتباره محكياً وقصة"[٢].

نجد في رواية (أشواق طائر الليل) التي كانت سيرة ذاتية عن حياة الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) ـ وإن لم يصرح بذلك ـ توظيف الاسترجاع والحوار الداخلي، ضمن تشكيل الرؤية عن الصراع الذي عاشته الشخصية داخل السرد، فقد استرجع المريض علاقته بالفتاة التي أحبها في الكلية التي كتب عنها شعرًا، فيقول: **"كانت لقاءاتك بها هي كل دنياك. حتى ما كتبته من أجل الوطن كان بدافع حبك لها. حبك للوطن وحبك لها كانا شيئا واحداً. ثمّ جاءت الصدمة حين اكتشفت أنّها كانت طوال الوقت مفتونة برجل آخر، فانغلقت الأبواب وارتفع جدار أسود بينك وبينها. كانت البنت تتسلى! كلماتك المعذبة كانت ترضي غرورها، تزهو بها أمام صويحباتها في مدارج الكلية. كنت أضحوكة لها وللآخرين دون أن تدري"**[٣].

إنَّ ما يقدّمه الراوي من صورة عن المرأة، وعلاقة الشاعر بها، يعكس تعلق الرجل الشرقي بالحب، ورؤيته التوحدية بالمرأة، فضلًا عن تشكيله لصورة عن النرجسية التي تعيشها تلك المرأة، فالاسترجاع الزمني بنى في ذهن المتلقي صورة المرأة المحبة لنفسها **(كانت البنت تتسلى! كلماتك**

---

(١) أشواق طائر الليل: ١٤ ـ ١٥.

(٢) النقد البنيوي والنص الروائي: ٢/١٠.

(٣) أشواق طائر الليل: ٢٠.

المعذبة كانت ترضي غرورها، تزهو بها أمام صويحباتها في مدارج الكلية. كنت أضحوكة لها وللآخرين دون أن تدري). الرجل هنا هو الضحية للمرأة، لتتبين رؤيته الشخصية لأنواع المرأة في المجتمع، وهي رؤية من جانب واحد، رؤية الرجل، وكيف كانت تنظر إليه تلك المرأة، من دون نقل المشاعر الحقيقية لتلك المرأة، والحيثيات الحقيقية لذلك السلوك.

أمّا عن ارتباط الشاعر بالمرأة، والإصرار عليها، وكتابة الشعر لها، فجاء عن طريق رسم الارتباط بين الشاعر الحقيقي (السياب) وأمّه وجدّته لأبيه، فقد شعر بحنانها وحبها، وقد سعد السياب بعطف النساء في دار جده، كما سعد برفاقه في اللعب، وأنّه قد حصل على الحب الكبير بعد أن فقد والده الذي تركهم وعاش بعيداً عنهم في بيت مستقل مع زوجته الثانية[1]، الأمر الذي جعل السياب يتوحّد مع أمّه وجدته، وتشكيل الحب الأبدي، نتيجة لعدم تحقق ذلك الحب في الواقع، أصبحت النساء التمثال الرمزي لذلك الحب، ما جعله يعشق بطريقة مغايرة، فطريقه كلّه وفاء للمرأة، بغض النظر عن سلوكياتها معه، وهو ما انعكس على شعره الوطني، فليس الحب للوطن هو من أجل المرأة، بل من أجل الأم، الممثل الطبيعي للوطن، لتكون المرأة ليس مجرد حب عابر، بل هي حياة السياب الحقيقية.

والعلاقة بين الشاعر السياب والمرأة تتضح في ضوء استمرارية النص، فيكشف الاسترجاع عن تلك العلاقة، وعن تلك التجارب، فضلًا عن رؤية الكاتب للمرأة، وعدم استحقاقها لذلك الحب، وكأنّ الروائي في حالة توحّد مع شخصية السياب، أي إنَّ معاناتهما متشابهة، فعبر نافذة الاسترجاع، والمنولوج الداخلي يشكّل صورة عن نهاية التجربة: "**كان لا بد في النهاية من الاعتراف بأنهن كن يعجبن بالشعر وينفرن من الشاعر، وأن لا امل لك في عشق امرأة ما حييت. كان اعترافاً متأخراً، فالواحد منا يعمل المستحيل من أجل أن يؤخر لحظة الاعتراف بالهزيمة يوما آخر، شهراً آخر، سنة أخرى، امرأة أخرى. ولكن في النهاية تأتي لحظة الارتطام بالحقيقة فتفتح لك عينيك عنوة،**

(١) ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره: عيسى بلاطة، دار النهار للنشر، بيروت ، د.ط، ١٩٧١: ٢١ ـ ٢٤ .

تمزق أجفانك، وتوقظك من متعة الاستنامة للوهم والأحلام التي لا تتحقق والأمل الخادع، وتصرخ بك: كفى! قف عند هذا الحد من الألم! فليس في الدنيا برمتها غي الجنس وعشق الجسد للجسد، وأنت لا تملك جسداً تشتهيه أنثى ولا وجهاً يجتذبها إليك. فأقسمت بعدها ألا تحرق نفسك بخوراً عند إقدام امرأة، على جنسها اللعنة!"[1].

تصوير الروائي للشخصية (الشاعر) كأنّه في حالة تماهٍ مع تلك الشخصية، ورؤيته للمرأة بهذه الصورة، هي رؤية الصقر أيضًا، أي إنّه يعاني مثل ما عاناه السياب، لتفضي تجربته الروائية إلى الابتعاد عن النساء، فالمرأة من وجهة نظره لا تكترث بالرجل، فيكون همّها الوحيد تحقيق رغباتها، وهو ما يشكل لدينا صورة عن رؤية الكاتب للنساء، والبعد الثقافي الذي وجهه الروائي إلى اتخاذ تلك الرؤية المعبرة عن تجاربه.

وقد وصف المرأة في العودة للزمن الماضي، لكن الوصف لم يكن لامرأة بعينها، بل شمل الوصف جميع النساء، وهو ما يجعل ذلك الوصف ممثلًا لرؤية الكاتب، ونظرته للمرأة، وهو ما انكشف عن طريق الاسترجاع، وقد وظّف الصقر طريقة تيار الوعي "أو ما يسمّى بالفلاش باكfiashBack (بالاستفادة من تكنيك المنولوج الداخلي) في رواية تيار الوعي ويمكن أن نطلق على هذا النوع من السرد الذاتي– السرد الصامت– في مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي"[2]، وهو ما يؤكد نظرته الداخلية للمرأة، ولا يعني هذا نقله للرؤية الاجتماعية، أو نقل معاناة المرأة، بل رؤيته وتجاربه الشخصية.

وجاءت الرؤية السابقة عبر توظيف التزامن، والانتقالات الزمنية في الأحداث، ليكشف الروائي عن تلك الأحداث بطريقة دقيقة ومركزة، فـ"التزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص، ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر المهمة، وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق، وكذلك كان التسلسل النصي للزمن في الرواية

(١) أشواق طائر الليل: ٢١.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق(الوصف وبناء المكان): ٦٣.

من تقديم، وتأخير، وحذف، وغير ذلك من الأبنية الهامة في الرواية"[١]، تلك الطريقة من الكتابة التي وظفها الروائي للكشف عن رؤيته النسوية، رؤيته الشخصية وتجاربه الذاتية، عبر توظيف الشخصية الأدبية.

استعمل الراوي تقنية الاسترجاع الخارجي، وعمد إلى توظيفها بفاعلية؛ لسد ثغرات في النص لم يكن ليستغني عنها، إذ تساعد هذه التقنية الزمنية على تلمس دلالات النص الكامنة في ظل قراءة الحاضر عبر الماضي، أو رؤية الماضي رؤية جديدة وفق الحاضر، فكانت هذه التقنية من أكثر التقنيات الموظّفة دلاليًا في نصوصه الروائية؛ لأنّ الدلالة تتخلَّق من تجاور الأزمنة المتراصة نصيًا ورؤيتها رؤية جديدة[٢]، فقد وظّف الأسماء والتاريخ ليبني صورة عن علاقة الرجل مع المرأة، وإعادة تشكيل الصورة الذكورية، وطريقة تعاطي المرأة مع الذكر "**وتشير المرأة الأرملة إلى أسماء "شهرزاد وشهريار!**

يرنو إليها في حيرة

على مزهريتكما الخالية هذه محفور مشهد لشهرزاد تقدم كأساً من الخمر إلى الأمير شهريار!"[٣]

إنّ العلاقة بين الزمن السردي والاسترجاع الخارجي علاقة عكسية "فكلّما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر، ويتركز الاسترجاع الخارجي في الرواية الواقعية في الافتتاحية أو عند ظهور شخصيات جديدة ولمعرفة ماضيها وطبيعة العلاقة التي تربطها بالشخصيات الأخرى"[٤]، وهذه الشخصيات تحمل من الرمزية الإشارية لبعض السلوكيات الموجودة في تلك الأسماء، فلم يكن توظيف (شهرزاد أو شهريار) من باب ذكر الأسماء، بل بما تحمله الشخصية من حضور ثقافي.

---

(١) بناء الرواية، سيزا قاسم: ٣٧.

(٢) ينظر: الفكر النسوي في الرواية المعاصرة "بين النظرية والتطبيق": ١٣٤.

(٣) الشاطئ الثاني: ٧٦.

(٤) معجم مصطلحات نقد الرواية: ٢٠.

وهنالك استرجاع آخر، يمثل الانتقالة بين اللحظة الآنية والحدث السابق، وهو ما يتبين في نهاية الاقتباس: "**أطرقت صامتة. منذ ليلة البساتين والحياة تتكشف لها في كل يوم، بل في كل ساعة عن وجه شرس جديد لم تكن تعرفه من قبل. كانت الحياة تسير هينة، وإن بدت لها مملة في أكثر الأوقات. وكان زوجها حسون كريماً للغاية معها، رغم كل الأذى الذي ألحقته به. وشتائم أخيه سعيد، زوج أمها السكير، كانت تسليها. وصياح أمها عليها حين تغضب من تصرفاتها الطائشة أحيانا لم تكن تقدم ولا تؤخر. لكن ما يجري لها الآن شيء آخر.. مختلف تماماً. الله يستر.. الله يستر!**"[1]. فلحظة الحدث الحالي هي غير لحظة الأحداث السابقة، فالاسترجاع هنا كان خارجيًا، كشف عن الحيثيات السابقة، وما كان يحصل مع الشخصية، الذي يتضح في ضوء ما يصوره الروائي من الأحداث السابقة، وهي أحداث خارج اللحظة الآنية: **(رغم كل الأذى الذي ألحقته به. وشتائم أخيه سعيد، زوج أمها السكير، كانت تسليها. وصياح أمها عليها حين تغضب من تصرفاتها الطائشة)**. فالحيثيات المرافقة للشخصية تكشف عن طريقة التعامل مع المرأة، وطريقة التعاطي معها من قبل الرجل.

وتنقسم الاسترجاعات الخارجية على قسمين هما: الاسترجاع الخارجي التام، و هو "الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطّع، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية، بذكر حدث من ماضيها سابق زمنياً لبداية الرواية"[2]، وهو ما نجد صداه في النص السابق، والاسترجاع الخارجي الجزئي و "هو ذلك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي؛ وهذا الاسترجاع يغطي جزءاً محدوداً من الماضي معزولاً ومنقطعا عمّا حوله، ووظيفته تقديم معلومات محدودة ضرورية لفهم الأحداث"[3]، فهدف الاسترجاع هو بيان الماضي، وأثر ذلك الماضي على الشخصية، ومن ثمَّ بناء الحدث الحالي.

---

(١) الشاهدة والزنجي: ٤٢.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية: ١٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.

ثانيًا: الاسترجاعات المزجية (المختلطة):

يقوم الاسترجاع المزجي على توظيف الاسترجاع الداخلي ومن ثمَّ الانتقال إلى حدث سابق، يكون خارجيًا تمامًا في بعض الأحيان، كذكر حدث تاريخي، أو شخصية تاريخية، وقد سُمي مختلطاً؛ لكونه "يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءاً منها، فيكون جزء منه خارجياً والجزء الباقي داخلياً"(١)؛ لذلك هو يمزج الحاضر بالماضي ضمن الاسترجاع، "وهو ما يجمع بين النوعين"(٢)، وتعد هذه الاسترجاعات "أقلّ تداولاً من النمطين السابقين، ويسمى مختلطاً؛ لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي فهو خارجي بوصفه ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول؛ وهو داخلي أيضاً بحكم امتداده ليلتقي في النهاية بداية الحكي الأول"(٣)، فهي "فسحة زمنية مزدوجة: فترة واقعة قبل بداية القص، وأخرى بعده"(٤).

إنَّ ما يصنعه الاسترجاع المزجي هو الكشف عن التصورات الذهنية، والحوارات الداخلية، ومن ثمَّ تشكيل الرؤية لكل شخصية، فقد مزج الراوي بين زمن الحدث واسترجاع الأحداث والحاضر، فقبل أن يدور حوار بين نجاة وبين المترجم توفيق، تبادر إلى ذهنها "**الكولونيل! رجل غريب هذا! الوحيد الذي لم تلمح في عينيه تلك النظرة المفترسة التي اعتادت أن تراها في عيون الآخرين من الرجال وهم يتطلعون إليها. يقول توفيق انه أمر أن تجلب لوحدها. هذه كذبة طبعاً. وأكيد.. فهو يريد أن يختلي بها بعيداً عن نظرات أمها المرتابة.. أن يجلس باسترخاء هكذا إلى جوارها ويتكلم معها بحرية.. كل واحد يريد ان يختلي بها.. كل واحد عدا الكولونيل.. لو أظهر شيئا قليلاً من الاهتمام بها كأنثى لما شدد عليها هكذا. متى يرحل!؟ متى يرحلون كلهم!؟**"(٥).

---

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية: ٢١.

(٢) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا (أطروحة دكتوراه) : ١٠٥.

(٣) إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب. مجلة فصول، العدد٢ ، ١٩٩٣ : ١٣٥.

(٤) في السرد(دراسة تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي للنشر ، تونس، ط١، ١٩٩٨: ٨٥.

(٥) الشاهدة والزنجي: ٥٧.

إنَّ التوظيف السابق للاسترجاع الزمني، كشف عن البناء الثقافي للكولونيل، والبناء الثقافي للرجل العراقي، فطريقة النظر تكشف عن الإشباع الجنسي لدى الرجل الغربي، وعدم اكتراثه بالنساء، في حين نجد العراقي ينظر بطريقة غريزية، تكشف عن الجوع الجنسي **((تلك النظرة المفترسة التي اعتادت أن تراها في عيون الآخرين من الرجال وهم يتطلعون إليها))**، فهذه النظرات تبني في النفس الخوف من الآخر، وتعطي عدم الاطمئنان؛ للشعور الداخلي بأنَّ الآخر في حالة رغبة جامحة.

أمّا توفيق فحاول الخروج بها من أمّها بحجة طلبها من قبل الكولونيل، وهو ما يشكّل صورة عن البناء الثقافي الرافض لخروج المرأة إلّا بحجة مقبولة من الأهل، فتكون العلاقة بين الرجل والمرأة محكومة من قبل الآخرين، وهي الثقافة السائدة في المجتمع العراقي.

وقد مزج بين الاسترجاع والاستباق في قوله: "في أيّام المراهقة أرى نسوة فاتنات، في مثل عمر أمّي-أمّي تظهر بينهنّ أحياناً-إلاّ أنَهنَ نساء متجبّرات، لا أجرؤ على الاقتراب منهنّ، والتحدّث إليهنّ. وحين يتقدم بي العمر أكثر، وأتزوّج، تغدو أحلامي أقلّ متعة-لا أدري لماذا- وتتحوّل كوابيس أصارع للخلاص منها. ولا تغادر أمّي أحلام زمن الرجولة"(١).

يكشف النص عن الصراع الداخلي للرجل، ومدى تغلغل الأحلام في تلك التصورات، وهنا يعود بنا الصقر إلى الرؤية الفرويدية، عندما تحضر أمه بين النساء، كاشفًا عن رغبة الطفولة، والأحلام الغريزية، ومن ثمَّ يكشف عن أثر البناء الاجتماعي، الذي مارس دور الإقصاء الأخلاقي، فانزوت الرغبة في خانة الذكريات، لتصنع من الرغبات المكبوتة الرموز النّسوية، فتكون النساء البديلات عن الحب الأول (الأم) كما يرى فرويد، فتظهر قيمة البناء الأخلاقي والاجتماعي، ومن ثمَّ تتمظهر القيمة الاجتماعية في الحرمان، فعدم الحصول على الرغبة جاء في ضوء ما قدمه المجتمع من رفض الحصول على الرغبات إلّا بطريقة تتماشى مع العادات والتقاليد الدينية والعرفية.

(١) صراخ النوارس: ٥٣ ـ ٥٤.

يبني الراوي نصوصه عبر توظيف الحوار الداخلي، وعبر التساؤلات التي يكشفها الراوي العليم، الأمر الذي يتطلب منه مزج الأزمنة، كي يكشف عن الرغبات والبناء الثقافي الذي حفّز المرأة في سلوكها، فقد مزج الحاضر مع الماضي عبر استرجاع للأحداث: "**حدجت أمها بنظرة نارية محذرة وقد لحظها المترجم فاعتدل في جلسته وتشاغل بالحديث مع السائق. لو أنّها رفضت.. لو أنّها قالت لا.. لما الذي حصل. استدرجها بنعومة .. مثل النعاس، فاستنامت له وكأنّها مسحورة.. دون أن تنتبه لما كان يبيته لها. ظنت انه لقاء آخر.. مثل لقاءاتها السابقة معه.. بعيداً عن العيون، وكانت هي تريد أن تتمرد على حياتها الرتيبة الموحشة.. تقوم بأشياء مثيرة تبعد عنها الملل.. عمياء عمياء. إنّها تعجب الآن، بعد أن تكشف لها كل شيء، كيف رضيت أن تتبعه في طريق كل تلك الأخطار التي ما كانت تخفي على طفل صغير. عواطفها الجامحة أعمتها عن الدلائل. أغبية هي أم مجنونة** "[1].

انعكست الرغبة لدى المرأة على قبولها ما كان يطرح من قبل المترجم، الأمر الذي جعلها تفكر بطريقة عاطفية، بغية الخروج من رتابة الحياة، والحصول على مبتغاها: ((**وكانت هي تريد أن تتمرد على حياتها الرتيبة الموحشة.. تقوم بأشياء مثيرة تبعد عنها الملل**))، والتمرد في بلد لا يعطي الصلاحية الكاملة للمرأة في سلوكها، له عواقبه الوخيمة، له نتائج ثقافية نفسية على الشخصية، هنا يمارس المجتمع دوره في إخراج من لا يساير نظامه خارج النظام، فيكون الإقصاء أخلاقياً ثقافياً ((**لحظة جنون واحدة عصفت بكل شيء**))، أي إنّ القرار غير المناسب في المجتمع غير المناسب، تكون له نتائج سلبية، وهنا تكون رؤية الصقر متماشية مع رؤية المجتمع الذي حول رؤيته عبر اللغة، فحكم على طريقة التعبير عن الرغبات بأنّها عاطفية، ليكون المجتمع هو العقل الذي يجب أن يسير به الشخص، فيقصي ذاته، ويعطي للذات الآخر (المجتمع) دوره في إنشاء سلوك الشخصية.

(١) الشاهدة والزنجي: ٤٠.

يحضر الراوي العليم في نصوص الصقر، وبتوظيف الاسترجاع المزجي، عبر الحوار الداخلي، مزج بين المنولوج الداخلي والمنولوج الخارجي: "**لو أنّ هذا اللغط المتواصل الذي تثيره الهواجس داخل رأسي في هدأة الليل يفارق قفص الرأس ويبلغ مسامع الآخرين لهب الجيران من رقادهم يتساءلون في حيرة هل جنت هذه المرأة! إلا أن هذا اللغط الذي يؤرقني لا يسمعه أحد غيري! "حتى زوجها النائم على مقربة لا يستشعر ما يجري داخل رأسها النقاشات الطويلة مع النفس وصرخات الغضب غير المجدية والأحلام والأماني المحبطة ابنها الكبير سالم مات مريضا في الأسر بسبب الإهمال وسعيد الذي فرحت بعودته رجع إليها مخبولا..."**[١].

تظهر لدينا الزوجة فاقدة لابنها، وتعيش مع رجل لا يسمع ذلك الحوار الداخلي، فالاسترجاع المزجي كشف عن الصراعات النفسية الداخلية، وهي إشارات بمثابة استرجاع للمنولوج الداخلي والمنولوج الخارجي، و"كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجي والحاضر الروائي إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته"[٢]، الزمن الذي يشكّل الرؤية الكلية للرواية، والأحداث الكلية، ومن ثمَّ تنكشف الأنساق الرؤيوية للشخصيات المشكلة للسرد.

ثالثًا: الاستباق:

إنَّ الاستباق هو استشراف للمستقبل، إذ تُروى الأحداث قبل وقوعها في الزمن الذي يفترض أن تقع فيه، وتترادف كلمات عدّة لمصطلح واحد، ومنها الاستباق[٣]، أو الاستشراف[٤]، أو عقدة القدر المكتوب[٥].

---

(١) بيت على نهر دجلة: ٥٣.

(٢) خطاب الحكاية: ٦١.

(٣) المصدر نفسه: ٥١.

(٤) المصدر نفسه: ٥١.

(٥) المصدر نفسه: ٥١.

ويعرفه تودوروف بالقول: هو "سرد قبل وقوعه"[١]. وبالاستباق يحاول الراوي الوصول إلى "استشراف المستقبل ورصده عن طريق تقريب الأحداث التي تسبق النقطة التي وصل إليها السرد... وجعل هذه الأحداث في متناول القارئ"[٢]. فهو كما يعرفه جيرار جينت "كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدّماً"[٣].

هناك طرائق خاصة للاستباق وضمائر محددة، إذ تعد "الحكاية بضمير المتكلم، أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى؛ وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيّما إلى وضعه الراهن"[٤].

وأهم خصيصة يتصف بها السرد الاستباقي هي أنّ المعلومات التي يحصل عليها القارئ غير ثابتة، أي قد تحصل أولا تحصل كونها تتصف بالظنية لا اليقينية[٥]، وهذه الصورة من الاستباقات التي تقوم على الأرجحية في وقوعها مستقبلًا في السرد أو عدم وقوعها هو ما يجعل القارئ في حالة اشتياق لما سيحدق، وتظهر "الاستباقات في الرواية على شكل حلم أو نبوءة، أو افتراضات قد تكون صحيحة أو غير صحيحة بشأن المستقبل"[٦].

ويعني الاستباق "تجاوز النقطة التي وصل إليها السرد، والقفز على نقطة لم تحن بعد، وهذه التقنية شائعة في النصوص المروية بضمير المتكلم؛ بسبب طابعها الاستعادي، والذي يرخص للسارد التلميح إلى المستقبل واستشرافه"[٧]. ويرى جنيت أنّ الاستباق "أقل توتراً في الأعمال

---

(١) الشعرية : ٤٨.

(٢) السردية في النقد الروائي العراقي من (١٩٨٥ ـ ١٩٩٦): ١٣٩.

(٣) الفضاء الروائي في جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٠.

(٤) خطاب الحكاية: ٧٦.

(٥) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية): ١٣٢.

(٦) المصدر نفسه: ١٣٢.

(٧) الفكر النسوي في الرواية المعاصرة "بين النظرية والتطبيق": ١٣٦.

الحكائية الكلاسيكية"[١]، بل يرى جنيت أنّ "الحكاية (بضمير المتكلم) أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وصفه الراهن، لأنّ هذه التلميحات تشكّل جزءاً من دوره نوعاً ما"[٢].

وما تقدّم من توضيح هو توضيح مبسط لمفهوم الاستباق، إذ نجد الصقر قد مزج بين استباق الأحداث عبر محاورة الرجل المريض مع الممرضة، ورؤية الراوي العليم في رواية (أشواق طائر الليل)، التي حدّد فيها "–**سوف أتباهى بك هناك. أقول لهم: انظروا إليها. هذه امراتي! وينظر إليها ليرى أثر كلماته في عينيها. يراها تبتسم وترنو إليه بحب.**

ترنو إليه في حزن وهو يتكلم، مزهواً يخطط كيف سيأخذها معه ويقول لأهله هناك إنّها امرأته التي جاء بها معه. تحاول أن تبتسم في وجهه المنتشي بحلمه الزاهي كي لا تنشطر أحلامه"[٣].

والثيمة التي تحضر في الاستباق هي ثيمة المرأة التي يحبها الشاعر، والتي يحاول إحضارها إلى البلاد، وهي حاملة لثقافة مغايرة عن ثقافة بلده، فيكون الاستباق بانياً للحلم عند الشاعر السياب: ((**سوف أتباهى بك هناك. أقول لهم: أنظروا إليها. هذه امراتي!**))، لكن النص يكشف عن ذلك الوهم، ليكون الاستباق مجرد حلم يحضر في ذهن الشخصية، وهو ما تبين في نهاية الاقتباس: ((**يخدع نفسه هذا الإنسان كي يستطيع أن يعيش، كي يستطيع أن يواجه لحظة الموت**))، فيكون الاستباق طارحًا ثقافة السياب، وعبوره على الواقع، في عيش الحب غير المتحقق في الواقع، فلا المجتمع يقبل ذلك الحلم، ولا جسد السياب لديه القدرة على العيش طويلًا، فالمرض أخذ منه القوة[٤].

---

(١) تحليل الخطاب الروائي : ٧٨.

(٢) خطاب حكاية: ٧٦.

(٣) أشواق طائر الليل: ٨٠.

(٤) ينظر: ديوان بدر شاكر السياب ، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت لبنان، ط١ ، ٢٠١٦: ٨.

استبق الراوي الأحداث، وكشف سريعًا أنّ هنالك علاقة بينهما، فتقول الممرضة عن المريض الذي "**رأت عينيه تتعلقان بعينيها. بدا مشدوهاً. بوغت بتلك اللمسة الصغيرة العابرة من الحنان. لم يكن يتوقعها، فشعت عيناه بفرح لا حدود له كأنه تلقى هدية أو قبلة من محبوب. داخلها إحساس بأنّه ربما أساء فهم حركتها المشفقة تلك على عادة المرضى من الرجال في الغالب**"(١).

فالحلم الواقعي أصبح سراباً، في لحظات تبين أنّها تشفق عليه لا تعشقه، وهو الأمر الذي يكشف عن الواقع العراقي، وعن أحلام الشاب العراقي الذي يفهم من السلوك اللطيف بأنّه إعجاب وحب، وهذا ناتج عن البيئة الثقافية التي منعت الشخص من الاحتكاك بالمرأة، وعملية وجود المرأة في شيء من العاطفة تعني أنّ لديه الحب، وهو ما انتفى في ظل وجود بنية ثقافية مغايرة، تنظر إلى الآخر بإنسانية.

تظهر ثيمة الرجل الشرقي الباحث عن الغريزة في ضوء الاستباق، عندما يوظّفه الصقر في بناء السرد، وتوظيفه لشخصية ساهرة التي تتحدث بطريقة الراوي العليم، فكشفت عمّا فعله منصور بفاتن: "**هذا الوغد منصور الذي استطاع أن يغويها، ويزني بها فيما بعد**"(٢). فقد استبقت الأحداث، لتنهي الرتابة في التسلسل الزمني، وتعبر على زمن لاحق، زمن تحقق فيه الحدث، فهو استباق في تطور الأحداث فيما بعد، بين فاتن ومنصور، الذي كشف عن الرغبة لدى الرجل في الحصول على غايته من دون الاهتمام بما سيحصل للمرأة فيما بعد، وهو ما يرسم صورة عن الرجل الباحث عن غريزته.

وهنالك الاستباق الإشاري للأحداث الروائية الذي تحضر فيه المرأة بصورة غير مباشرة، عندما يتذكر الابن أحداثاً جرت في الماضي في رواية (صراخ النوارس)، وهي الصورة التي تتحدث عن العلاقة بين عمه ووضعية أبيه، الذي كان يعجز عن فعل شيء، فيقول: "**هذه الخواطر الموجعة تأتيني في ما بعد، وأنا مراهق في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من العمر، فمنذ ابتدأت**

(١) أشواق طائر الليل: ١٣.

(٢) بيت على نهر دجلة: ١٢٠.

أكتشف بعض أمور الدنيا، واختلاطات العلاقات الإنسانية، وأنا أسائل نفسي–والمشهد المحيّر لما جرى في تلك الليلة، التي لا تبارح الذاكرة، يلوح لي بكل دقائقه الغريبة–ترى لماذا أثار أبي كل تلك الجلبة بسعاله المتواصل في هدأة الليل، واقفاً على بعد خطوات من الغرفة التي اختليا فيها، لماذا!؟ "[1].

هذا الاستباق يكشف عن الصراع النفسي الداخلي للابن عندما اكتشف العلاقة بين أمّه وعمّه، وهي الصورة الثقافية المغايرة عن السلوك الاجتماعي، والمنبوذة داخل المجتمع، فكان الصراع داخل النفس، صراع الضمير في عدم القدرة على البوح بما في داخله: **((هذه الخواطر الموجعة تأتيني في ما بعد))**، أي إنَّ عملية الكبت أدت إلى ظهور الأوجاع، وهو ما يجعل الولد في حالة عقدة نفسية لا يستطيع الخروج منها.

والصورة السابقة من الاستباق في الأحداث تتكررُ عند الشخصية نفسها عندما تواجه الواقع، وتكتشف قوة الغريزة، وأثره في السلوك، ما يعطي –نوعًا ما– الجواب عن سؤاله الدائم في سبب الفعل لدى أمّه: "**هذه الخواطر والأفكار تأتيني بالطبع في ما بعد، بعد سنوات طويلة، عندما أسترجع تفاصيل ما يجري في الصالة أمامي الآن، وأحاول أن أكتشف معنى للجوانب الغامضة والمحيّرة في علاقات النّاس...وأنا طالب في كلية الحقوق، من بعض زملائي الطلبة، ونحن نلتقي في الزوايا والأركان، نتحدث في أمور الجنس، وأسراره العجيبة، بعيداً عن مسامع الطالبات–اللواتي كانت لهنّ، بلا شك، خلواتهن الخاصة هنّ أيضاً، يتبادلن فيها مثل هذه الأسرار، بجرأة أكبر ربّما–من أن المرأة وهي تبكي وتذرف دموعها، تثير غريزة الجنس في الرجل أكثر ممّا تثيرها وهي في حالاتها المزاجية الأخرى**"[2].

هذا الاستباق في حصول الألم، واستذكار ما كان يحصل أمامه في علاقة الأم مع العم، يجد التفسيرات لكل ما حدث، ويجد الكلام الحاصل مع زملائه هو الملاذ للكشف عن الأسرار المغيبة،

(١) صراخ النوارس: ٤١.

(٢) المصدر نفسه: ٧٤.

ومن ثمَّ يجعل المقابل يفكر بالطريقة نفسها، وبعيدًا عن أعين الناس، فكل الأحاديث تكون سرية في هذا المجال، وهو ما يكشف عن الثقافة المانعة لتلك الأحاديث.

و"يمتاز الاستباق بقلّة انتشاره وتواجده في القص إذا ما وزن بالاسترجاع، لكنّ هذا لا يعني أنّه أقلّ أهمية منه"(١)، فالاستباق يكشف عن الرؤية الخيالية، والدوافع النفسية، والحوارات الداخلية في النفس، كذلك يكشف عن أحداث ربما لا تطرح إلّا إشارات، تكشف عن الرؤية الكلية للسرد.

ورواية صراخ النوارس تحضر فيها الاستباقات بكثرة، عندما يصور الأبن حالته المستقبلية، وشكوك الأم في مقتل أبيه وعمّه، فنجد شخصية الابن تستبق أحداث الرواية بقوله: "**وسوف يسمعني بعضنا منها-هذه النكات الفاضحة-بعد إحدى عشرة سنة من هذا التاريخ، حين أغدو أنا زوجاً وأباً، وأبدأ بمشاركته جلسات شرابه خارج البيت، قبل غرقه هو الآخر في مياه البحيرة، وموته الذي تتهمني أمي بتدبيره، تشاركها في هذا الظن زوجتي، التي لا تتجرأ بالطبع على قول ذلك صراحة. إنما بنظرات الشكّ في عينيها، كلما جاء ذكره في ما بعد لأي سبب**"(٢).

يمثل هذا الاستباق انتقالاً من زمن الحاضر إلى زمن المستقبل، من دون أن يشعر القارئ، إلّا أنَّ القارئ يكشف ذلك في ضوء ما انتهى به النص السابق، الذي يمثّل الحاضر وبداية النص الاستباقي، الذي لا يمثل ما وصلت إليه الأحداث بل هي أحداث استباقية، تبين الصراع النفسي للابن، ورؤية المرأة المحرومة من الغريزة، بعد موت العم الذي حل محل الأب، وهو تعويض مباشر، لا تستطيع المرأة الاستغناء عنه، فتكون إشارات التهمة موجهة لأقرب شخص في العائلة.

إنَّ ما سبق طرحه من الشعور الداخلي للابن قائم على وجود فعل أو نوايا فعل، الذي يظهر في نصّ آخر، وهو ما جسّد الاستباق بصورة دقيقة، فيكون النص مفعمًا بالإشارات المستقبلية الاستباقية لأحداث سوف تحدث مستقبلًا، وهذه الإشارات هي إشارات وعيد ونذير، فيقول: "**أتأمّلك**

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة من النقاد، تر: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، تونس،ط١ ، ١٩٨٩: ١٢٤.

(٢) صراخ النوارس: ٣٨.

ترقد على الأرض مثل شهيد، فأقسم أمام الله والبحيرة بأنّني حين أكبر، وأغدو رجلاً، سوف أجعل الشخص الذي غدر بك، ودبّر لك هذه الميتة المباغتة، يدفع الثمن حياته نفسها، حين أكبر!"[1].

يمثّل هذا النصّ الاستباق الذي لا يتم اكتشافه إلا عبر عبارة أو كلمة، بل في ضوء معرفة القارئ إلى ما وصلت إليه الأحداث، فالمعاناة التي يشعر بها الابن جاءت عن طريق ذلك الوعد الذي قطعه لأبيه، وهنا يصبح تحقيق الوعد هو المعذب للنفس.

وفي رواية (الشاهدة والزنجي) قد ورد الاستباق بصورة متكررة، فنسج الراوي الصورة الكلية عبر الأحلام، وليس من الممكن أن تتحقق: "**قال لها مرة إنّه سوف يسافر إلى أهله قريباً. سوف تطلب منه أن يسافر الآن ويصحبها معه. يأخذها إلى مدينته بعيداً عن كل هذه المنغصات. وعندئذ لن يستطيع تزوجها، فتقضي حياتها هانئة، فهو يحبها.. نظراته إليها وتصرفاته معها كلها تؤكد بأنه يحبها، أمها سوف تحزن لفراقها ولكنها في النهاية سوف تكتشف أنّ اختفاءها كان لمصلحة الجميع.. وربما كتبت لأمها بعد سنة أو أكثر.. طبعاً عندما تتأكد تماماً أن لا أحد يلاحقها.. ولن تكتب باسمها.."**[2].

استعمل الراوي حرف (السين) و (سوف) اللذان يدلان على احتمالية وقوع الحدث في المستقبل، وهو ما جعل السرد يقوم على أحداث مستقبلية، فكانت كلمات الحب، وابتسامة المرأة، وحزن الأم، قد تتحقق إذا ما حدث الفعل ((**قال لها مرة إنّه سوف يسافر إلى أهله قريباً. سوف تطلب منه أن يسافر الآن ويصحبها معه**))، فكل الأحداث غير متحققة، لكنّ الحدث يقع ضمن الاحتمالية، وهو الحدث الذي يكشف عن الثيمة الثقافية في احتواء الرجل للمرأة، وقوة الذكورة في فرض أسلوب الحياة على الآخر.

ففي هذا الاسترجاع يكشف لنا الراوي عن حذر وعدم ثقةٍ بأحد؛ لأنّه لا أحد يؤتمن و "إنّ هذا النمط من الاسترجاعات، هو النمط المُفَعّل في الرواية النسوية، والذي تتمحور حوله الدلالة؛

(١) صراخ النوارس: ٥٢.

(٢) الشاهدة والزنجي: ١٢٤.

فإنّ تجوّل الذات بذاكرتها في الماضي–ولاسيما البعيد–لهو أمر كفيل بقراءة الحاضر قراءة جديدة"[١].

إنَّ ما تقدم عرضه من توظيف الزمن السردي يكشف عن مجموعة من الأمور، منها عدم تساوي زمن الحكاية مع زمن السرد، وهو ما جعل الروائي يستعمل التقنيات السردية لسدّ الفجوات في الرّواية، كذلك كان للزمن الأثر المباشر في عيش المتلقي لأحداث الروايات، فكانت التقنيات المستعملة العامل المساعد في بناء السرد ولحمته.

كان التوظيف الزمني بطريقة التناوب، وعدم وجود الرتابة في الأحداث، هو ما يكشف عن قدرة الكاتب في توظيف الزمن، ومن ثمَّ رسم الثيمات عن المرأة العراقية، وبيان البيئة الثقافية وأثرها في سيرورة الأحداث، فانكشفت الذكورة وقوتها في الاستيلاء على المرأة، ومن ثمَّ الحصول على الغريزة منها .

كانت المرأة في ظلّ التوظيف الزمني قد ظهرت بحالات مختلفة، فهي الوفية، واللعوب، والمغلوبة على أمرها، كذلك كشفت تقنية الزمن عن خيانات المرأة، والحب الخيالي من قبل الرجل.

(١) الفكر النسوي في الرواية المعاصرة "بين النظرية والتطبيق": ١٢٦.

المبحث الثالث:

المرأة والحدث

تتصهر العناصر الأساسية في البناء السردي لتشكيل الحدث، وأنّ التحام النص ينتج عنه الأحداث السردية التي تُعد الهدف من ذلك النسيج، والبناء السردي يتشكّل من العناصر الثلاثة (الشخصية، والزمان، والمكان)، فكل ما تقوم به الشخصيات في حدود الزمان والمكان يسمّى حدثًا، وعملية نقل الحدث إلى القارئ تحتاج إلى تضافر العناصر المشكلة، مع اللغة الخاصة بالبناء السردي.

وتتماز الأحداث بأنّها لا تسير على وتيرة واحدة من الحدة، إذ لا بدَّ من التراوح بين الهبوط والصعود، للانتقال بالقارئ من حالة إلى حالة، ليكون القارئ في حالة شد مستمر، ويبتعد عن الرتابة القاتلة للقراءة، فيكون التأقلم ناتجاً عن تلك المناوبة في شكل الأحداث فأمّا أن تكون سابقة للصراع (مسببة له)، أو لاحقة له (ناتجة عنه)، وأمّا المزامنة للصراع نفسه، وهذه الحالات تتطلب النسيج المتواصل من الكاتب، فيعتمد الروائي الانتقائية عند إيراد الأحداث، فيختار ما يناسب غايته، ويجب الابتعاد عن كل حدث لا يخدم الغاية؛ لأنّه يؤدي إلى انفصال الأحداث.

يُعرف الحدث بأنّه "مجموعة من الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان والمكان بحيث يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادّة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية"(١). وهناك من يعرفه بأنّه "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"(٢). فتكوّن الشخصيات المركزية في بناء الحدث، ومنها تنطلق الأحداث، وهو ما أشار إليه أرسطو في حديثه عن الشخصيات وبناء الحدث(٣)، فالحدث من "حيث

(١) السردية في النقد الروائي العراقي ١٩٨٥ – ١٩٩٦ (رسالة ماجستير): ١٠٨.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية: ٧٤.

(٣) ينظر: فن الشعر: أرسطو، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية: ٩٧ ـ ٩٨.

هو يجب أن يتسم بالزمنية"[١]. والزمن مع العناصر السردية الأخرى يتمتع بالقوة حضوريًا لبناء الحدث، بوصف العنصر الزمني يُعد من أهم العناصر التي "يقوم عليها فن القصة. فإذا كان الأدب...فناً زمنياً-إذا هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[٢].

ومن أهم العناصر التي يجب توفرها في أحداث أية رواية هو "عنصر التشويق، وفائدة هذا العنصر تكمن في إثارة اهتمام المتلقي، وشدّه من بداية العمل القصصي إلى نهايته، وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة والعاطفة"[٣]. إنّ عنصر التشويق يخلق في كل قصة فلا يأتي فجأة بل يتدرج في أحداثها، فهو عنصر مصاحب لحبكة القصة، وهذه الحبكة ما هي إلا "تسلسل حوادث القصة الذي يؤدي إلى نتيجة ويتم ذلك إمّا عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات أو بتأثير الأحداث الخارجية"[٤].

والرواية ما هي إلّا الإطار السردي الأساس، أمّا الحبكة فهي "الوسيلة التي يتم عن طريقها بناء الأحداث السردية وتنسيقها وتقديمها"[٥]، والأحداث السردية تحتاج إلى اللغة الخالقة للعوالم المختلفة ضمن الزمان والمكان والشخصيات، لتكون الرواية ذلك الإطار العام الحاوي لكل تلك العناصر، تهدف إلى وجود الحدث الرئيس، مع وجود الأحداث الأخرى المساعدة على انطلاق الحدث الأساس، ومنه تتم عملية خلق التشويق في الرواية.

انمازت روايات الراوي بعنصر التشويق، في ضوء استعماله للتقنيات السردية، والابتعاد عن الرتابة؛ ليتخذ طريق البناء الروائي الحديث والانطلاق للاتجاه الكتابي، فيحضر التناوب في بناء

---

(١) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ، د.م ، د.ط ، ١٩٩٨ : ٥٦.

(٢) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): ٢٦.

(٣) تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧ ـ ١٩٨٥) ، شريبط أحمد شريبط، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، ١٩٩٨: ٢١.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤.

(٥) المسرح والعلامات، الين استون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، مراجعة : محسن مصيلحي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ٣٥ ـ ٣٦.

الحدث، وتبدأ روايات الصقر بالهيكل التداخلي، ليكون النظام الذي يسير عليه في بناء النص "من حيث المساحة إلى جوار النظام التتابعي، ويعد هذا النظام من المكانة المهمة في صوغ متن الكثير من الروايات العربية وبخاصة متن الستينات"(١). فالنظام يتحدد في ضوء قراءة الكاتب للواقع، وما يطلبه القارئ من نوعية النص، و"إنّ ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ (أي صوغ الأحداث) كون الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله دون أن يوطئ له (كما يحصل في النظام التتابعي) وهذا يفضي إلى أن تتزامن الواقع في بعض الأحيان؛ بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد، وأزمنة الحدث، وغالبا ما يكون زمن السرد قصيرا قياسا بزمن المتن الذي يتشظى دونما ضوابط منطقية"(٢). ونتيجة لهذه الميزة التي يتميز بها هذا النظام أخذ "يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتون في الرواية العربية المعاصرة بخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك جوار نظام التتابع الذي بدا ينحصر بعض الشيء"(٣).

ونجد نماذج عدّيدة في روايات الصقر عن كيفية بناء الحدث، فقد وجدنا في رواية (أشواق طائر الليل)، الحدث الخاص بالسياب، يُبنى عن طريق الممرضة، التي كانت تبحث في مذكرات تحت وسادة المريض، فكان بناء الحدث قد انطلق منها، حاملًا إشارات عميقة لما يحدث مع الشاعر العظيم، فقد "**تجرأت وحركت يدها باحثة فاصطدمت أصابعها بمجموعة الأوراق التي لمحتها وهي تعدل له فراشه قبل أن يغطس في غيبوبته. استلت الأوراق برفق من تحت الوسادة وحملتها بين يديها. لم تدرك وقتها—وهي تنظر إلى الخط الذي جعله المرض يشبه إلى حد ما**

(١) شعرية الرواية الفانتاستيكية ، شعيب حليفي، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١، ٢٠٠٩: ٢٠٢.

(٢) المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠: ١١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١١٠.

خربشة تلميذ صغير-إنّها كانت تحمل في يديها جانباً من حياة الشاعر وتوشك ان تحدق في أعماق جراحه النازفة"[١].

اختار الراوي المرأة للدخول في تفاصيل حياة الشاعر الكبير، نتيجة ما تحمله من مكانة في شعر السياب، ونتيجة ما تمثله للرجل عمومًا، ومثلما حدّدنا سابقًا من تماهي تجربة الكاتب مع السياب، فإنّ رغبة الكاتب كانت عثور إحدى النساء على كتاباته، والشعور بحالته، وكأنَّ الكاتب في حالة احتياج لتلك المرأة التي تشعر بكل مشاعره الجياشة، ومثلما حددنا سابقًا فإنَّ البناء الثقافي جعل المجتمع الذكوري في حالة عطش ورغبة في الحصول على المرأة.

جعل الراوي للمرأة ـ في هذا النص ـ مركزية الاشتغال في ضوء اختيارها لتكون نافذة في الدخول إلى السرد ، بغض النظر عن إسقاطاته، ورؤيته، اللتين ربما لا تتماشيان مع النسوية الحديثة، لكنّهما اكتسبتا المركزية، بما يمثلا حال الأدب الذي يهتم بالمرأة، وبالتحديد النقد النسوي، ويُعد النقد النسوي من أبرز الإسهامات الفكرية التي نتجت عن الحركات النسوية، حيث يركز على تحليل كيفية تصوير الجسد الأنثوي في الأعمال الأدبية. يسعى هذا النقد إلى تسليط الضوء على الخصوصية التي يتمتع بها الأدب النسوي، باعتباره مرآة تعكس عالم المرأة وتجاربها الحياتية. وتشير الدراسات إلى أن هذه الخصوصية تنبع من طبيعة المرأة ككائن إنساني، إلى جانب الأدوار الاجتماعية النمطية التي فرضتها عليها الأطر الثقافية، وكذلك الخصائص الجسدية التي تميزها. فالمرأة تتعامل مع العالم من خلال علاقات ثقافية ونفسية مع محيطها الخارجي، بالإضافة إلى علاقتها بذاتها الداخلية. هذه العلاقات، التي كانت في الأصل طبيعية، تعرضت لتشوهات بسبب الضغوط والقمع الذي مارسته الثقافة الذكورية السائدة. [٢]. فإذا كان حضور المرأة بصورة مشوّهة

(١) أشواق طائر الليل: ٧.

(٢) ينظر: السرد النّسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ، ٢٠١١: ٢١٥.

في بعض روايات الصقر، فإنّها أخذت المركزية في الحضور، وبناء الأحداث، ومن ثمَّ وجود العنصر التشويقي.

تصبح المرأة مركز السرد، عندما تكون الغائبة في الحضور الواقعي، والحاضرة في ذهن المريض، فيبدأ الحدث عندما يتساءل المريض عبر الحوار مع رئيسة الممرضات:

"-هل دخل الغرفة زائر آخر.. غير الرجل الذي جاء من العراق؟

-الطبيب كان هنا.

-لالا، امرأة، أتذكر أنّني رأيت امرأة. ربما كنت أحلم!

-الممرضة الجديدة كانت بجانبك هذا الصباح.

-ممرضة اسمها أمل!؟....

-أتمنّى لو أراها.

-ستراها، حين تعود في الصباح.

يغمض عينيه بارتياح. زائر من العراق جاء يسأل عنه وامرأة جميلة دخلت لترعاه، فهل قرر الحظ أن يبتسم!؟"[1].

نجد الشاعر على الرغم من عيشه في غيبوبة، إلَّا أنَّ المرأة هي الحافز الذي جعله يبتسم، وهو ما يبني صورة عن قيمة المرأة في حياة الرجل، وبالتحديد في حياة المريض الذي يحتاج إلى المشاعر التي تنقله من حالة إلى حالة أخرى، فالشاعر كان خارج بلده، غريباً في المشفى، والغربة والمرض أفضت إلى نقص في المشاعر، فحاول إشباع مشاعره عن طريق وجود تلك المرأة، فضلًا عن اختيار الزمن في النص، فوقت الليل هو وقت الحنين المرتبط بتفكير الرجل بالمرأة، وهنا يكون حضور المرأة جسديًا في تفكير الرجل، وهو ما يجعل من حضورها في المجتمع العراقي حضورًا جسديًا أكثر منه معنويًا، ولا يلغي هذا المكانة المعنوية، لكن مثلما حددنا سابقًا، فإنَّ الجسد والغريزة

(١) أشواق طائر الليل: ١٩.

هما المسيطران على طريقة التفكير العراقي في ذلك الواقع ، ومن ثمَّ تكتمل الأحداث بوجود رجل يسأل عنه من العراق، لكنّ المركزية عند الشاعر كانت المرأة، وما تحمله من قيمة نفسية لديه.

وما طرحناه من حضور المرأة في النص هو من بناء الواقع، فالمرأة كانت واقعية، والرجل العراقي كان واقعيًا "هنا تتجلّى لنا حقيقة أنّ المرجعية الرئيسة للخطاب الروائي هي الواقع، يعاد تقديمه بأشكال متنوعة ويطرح بأبعاد متباينة على وفق رؤية الكاتب ومخيلته وبما يعني أنّ هذه المرجعية تستند أيضا إلى إسهام الكاتب الخاص، وهو ما يقترن بتطور هذا الخطاب بوصفه جنسا أدبياً يهدف إلى وصف الحياة، بل إلى صدق الشعور بالحياة الذي يتحقق بتصويره لعالم يدّعي حقيقيّته بإضفاء سمة المنطقية والعقلانية على الخيالي"[١].

يمارس الصقر المخاتلة في الحضور النسوي عندما يجعل من المرأة الحاضرة في النص، هي الأساس الذي يبنى عليه الحدث في الحلم، ليكون الحلم حاملًا لإشارات رمزية، ترتبط بالواقع، وتنفصل عنه في الآن نفسه، فالارتباط هو الأحداث التي يعيشها الشخص (الشاعر) في ظل المطاردات السياسية، بوصف السياب قد عانى من السياسة وهرب خارج البلد في مدة زمنية، فقد عرف في بداياته أنّه صاحب اتجاه اشتراكي[٢]، وهي الوجهة التي كانت ممنوعة في وقت ما. أمّا الانفصال عن الواقع فيقع في حضور المرأة، فيقول في النص: **"ترى كوخاً صغيراً فتدخله فتنهض في وجهك امرأة تعرف فيها زوجة المهرب بآثار العجين المتيبس على فوطتها السوداء.**

تسألها إن كانت رأت حصاناً أبيض يرعى مع الخيول الوحشية. لعلهم قتلوه! تقول لك المرأة. ألم تر ماكنتهم تحصد الأشجار كما يحصد المنجل أعواد العشب عند ضفاف الأنهر!؟ ألم تسمع صوت رصاصهم يلعلع وهم يطلقون النار على أي شيء يتنفس!؟ تحس عندئذ بالإحباط والوهن.

(١) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر : ١٣.

(٢) ينظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره : عيسى بلاطة، دار النهار للنش، بيروت، د.ط، ١٩٧١: ٧٤.

تجلس على الأرض إلّا أنّ الامرأة تقترب منك وتمسك بك من كتفك وتقول لك بصوت آمر: انهض وانصرف قبل أن يكتشف سرك أحد!"[1].

وترتبط المرأة بالأبعاد النفسية، واحتياجات الرجل، وضرورة وجودها في حياة الشاعر بالتحديد، وهي المحفّز للشعر، يخلق وجودها الثقافي الرمزي عبر الحلم، لتصبح المرأة هي المنقذة في حياته على مستوى الحلم، فإذا كانت رمزية الحلم عن المرأة بهذه الصورة، فإنَّ وجودها في حياة السياب يتسم بالمركزية، كما تتسم بالمركزية في حياة الروائي الذي تماهى مع تجربة السياب، وعمل على نقلها على مستوى السرد الفني.

يُدخل الراوي في رواياته الراوي العليم، ليتمَّ طرح الأسئلة، ومن ثمَّ عرض ما كان مخفياً عن القارئ، فيستعمل الحوار داخل النصوص، الحوار الذي يكشف عن رؤية الشاعر، والممرضة، والراوي العليم، فتظهر الثيمات الثقافية الخاصة بالمرأة، ونجدها المركز في شعر الشاعر، والحدث الذي يرسم عن طريق الحوار هو حدث واقعي، والواقعية هي المدرسة التي راجت في تلك المرحلة، المعبّرة عن تطلّعات ومشاكل المجتمع، فعندما يتحاور الرجل المريض مع الممرضة في غرفة المستشفى تسأله:

" وأنت، ماذا كان اختيارك؟

!أنا؟

وتشعر بنظراته كأنّها أصابع تتحسس وجهها.

-أنا اخترت الامرأة منذ البداية، الامرأة-الوطن. لذلك فإنّ خيبتي كانت مركبة. مع ذلك لم أفقد الأمل، وها أنت ذي أملي الذي تحقق في النهاية"[2].

السؤال الأول الذي يطرح يكشف عن رغبة الممرضة في معرفة نوازع الشاعر، ورغباته، فكان الجواب هو المرأة والوطن: ((**أنا اخترت الامرأة منذ البداية، الامرأة-الوطن**))، الأمر الذي يبين

(١) أشواق طائر الليل: ٤٢ ـ ٤٣.

(٢) المصدر نفسه: ٨٧ ـ ٨٨ .

تقديم المرأة على الوطن، وإذا ما أخذنا بعين النظر أنَّ المرأة هي الوطن، تكون أمّه هي الوطن الأول، فالتقديم للمرأة على لسان السياب جاء نتيجة التعلق بالأم، وهي الوطن بالنسبة له. أمّا تكملة الجواب بأنّه وجد ما يريده في الممرضة، فهو يكشف عن البناء النفسي الذي يصنع البديل المناسب، بوصف حب الأم غير متحقق في الواقع، فتكون الممرضة هي الأم، وهي الحب، وهي الوطن الجديد، لكنّ جوابه عن الخيبات، يمثّل الألم الذي يشعر به السياب بعد فقد أمّه، لتكون الممرضة هي البديل للأم.

أمّا الوطن فهو يعاني من المظاهر السياسية، ويعاني من أحداث سيئة داخل الوطن، لتكون خيباته متلاحقة، يحاول نسيانها بتجاربه الشخصية، وهذا الأمر يعطينا صورة عن المرأة عند الشاعر، وحضورها المركزي:

"ما كان ينبغي أن تسأليه مثل هذا السؤال وأنت تعرفين كم هو مهووس بعشقه اليائس للأنثى.

-وهل كتبت شعراً في المرأة؟

-كتبت كثيراً في الماضي. أمّا الآن فأني لا أريد أن أصنع من الشعر جداراً جميلاً يقف حاجزاً بيني وبينها.

هي تعرف هذا..."[1].

يعمل الراوي العليم على تمزيق الحلم الواقعي، بطرحه للمعلومة الواقعية: **((ما كان ينبغي أن تسأليه مثل هذا السؤال وأنت تعرفين كم هو مهووس بعشقه اليائس للأنثى))**، فالأنثى عندما تسأل وهي تعرف الواقع، فهي تريد الخروج عن ذلك الواقع، ونسج الخيال الذي تبحث عنه، ومراجعة حساباتها مع علمها بالواقع.

وتظهر الرؤية الكلية للحدث عندما يجعل الإنسان ضائعًا، وهو يحاول كتابة ذلك الضياع، وهنا مفردة (الإنسان) حاملة للأبعاد المختلفة المكونة للإنسانية: "**إنّي أفكّر الآن بكتابة قصيدة**

(١) أشواق طائر الليل: ٨٨.

طويلة عن الإنسان الضائع في عالم غير مكترث"[١]. فعالم السياب عالم غير مكترث لما يصيب الإنسان، سواء على مستوى الوطن (البلد) أم على مستوى التجربة الذاتية، بوصف المجتمع يرفض تعدّد التجارب، ويعدها نوعًا من الفشل، في حين ترى الثقافة النسوية والثقافة الحضارية أنّ التجارب تكشف عن الآخر ومدى تناسبه مع الأنا، وهو ما يجعل تلك التجارب صحية لمعرفة المناسب، ومَن يستحق الحب والحياة، لتكون الثيمة الثقافية الحاضرة في النص هي ثيمة المجتمع المقصي لكل الحيثيات المتصلة بالإنسانية، فيحاول السياب إعادة النظر فيها، وكتابة الشعر.

ويجعل الراوي المرأة ـ في رواية (صراخ النوارس) ـ محور الحديث، ومحور الحدث، وما سيكون لاحقًا، فهو يوظّف الجارة كي تكون العنصر الإضافي للحكاية، والمساهم في عملية الإنقاذ والانتحار: إنقاذ الأب، وموت العم أو انتحاره، فيوضح أنّ هذه الجارة لها علاقة بعمّه، وقد رأى أنّ هنالك إشارات فيما بينهما، لكنّه يؤجّل الحديث عنهما، ليكون الحدث الأبرز إنقاذ الأب من الغرق، فيشير إلى أنَّها كانت من أوائل الحاضرين على الشاطئ، فهي "**لم تضع الوقت في إبدال ثيابها، بل خطفت لها عباءة من فوق المشجب، ولبستها فوق ثياب النوم، وجاءت مسرعة، جوانب من رداء نومها الزاهي تلوح من بين ثنايا عباءتها السوداء؛ وتابعت عملية إخراج أبي، مبلّلاً ومذهولاً، من داخل البحيرة، وشاهدت عمّي يسبح بمهارة، بقميصه وبنطلونه...**"[٢].

إنَّ اللحظة التي اختارت تلك المرأة فيها الظهور، هي لحظة الموت، لكن رؤيتها إنقاذ الأب كانت بمثابة الباب للدخول في الأحداث اللاحقة، وهذا الحدث جعل الجارة تقترب من العم، مع أنَّ العم في حالة عشق مع زوجة أخيه، فكانت لحظة الإعجاب مؤدية إلى الإغواء فيما بعد، فقد أراد الصقر تشكيل صورة عن المرأة ومدى تحقيق رغبتها إذا ما أرادت ذلك، وهو ما سيحدث فيما بعد،

(١) أشواق طائر الليل: ٨٨ .

(٢) صراخ النوارس: ٤٤.

لتكون هذه الصورة عن المرأة، فقد أراد أن يجسّد الثقافة السائدة عن قدرة المرأة على تحقيق الفعل، فضلًا عن الثقافة الموروثة التي جعلت المرأة مشابهة لفعل الأفعى، وهي تحقق ما تريد(١).

ينتقل بعد مرحلة الإعجاب إلى الحدث الرئيس في الرواية، وهو يوم الانتحار، فيكشف عن الحوار الذي دار بين عمّه والجارة: "**في مساء اليوم نفسه، أسمع-بالمصادفة-عمّي يتحدّث مع المرأة في البيت المجاور، وأنا أقف في باب الدار أرنو ساهما إلى سطح البحيرة الساكن، تلونه شمس الغروب، وأبي ما يزال يرقد في سريره منهكاً، أمّي بجواره ...في هذه الساعة يخرج عمي من البيت، متأنّقاً كعادته، في طريقه إلى مشرب الفندق، في هذا الوقت المبكر من المساء، كأنه يريد أن يهرب من رؤيتهما، وهما في حالة من الانسجام العائليّ، وألمح جارتنا تخرج من باب دارها، في اللحظة ذاتها (أكانت تترصد خروجه!؟)**

-مساء الخير أستاذ!....

عيناه تستكشفان مفاتنها، ترتدي، هذه المرّة، ثوباً أبيض طويلاً، بلا أكمام"(٢).

يجعل الراوي الحوار مصنوعًا من قبل الجارة، فقد كانت تتحين الفرصة لإجراء ذلك الحوار، ومن ثمّ يظهر الجانب الأهم في الحدث، وهي عملية الإغراء الصادرة من الجارة، في لحظة ارتدائها الملابس المثيرة، الأمر الذي جعل العم في حالة تركيز على المفاتن: ((**عيناه تستكشفان مفاتنها، ترتدي، هذه المرّة، ثوباً أبيض طويلاً، بلا أكمام**))، لتكون عملية الإغراء المرحلة الأولى لما سيحدث فيما بعد، وهي الصورة الثقافية التي أراد الصقر وضعها أمام المتلقي، بما تحمله المرأة من قدرة على الإغواء، فيظهر الجانب الذكوري عن الكاتب.

---

(١) أوردت الثقافة الشعبية أنَّ المرأة لها القدرة على الخيانة، ولها القدرة على ممارسة الألاعيب، وقد تجسد ذلك في مجموعة من الحكايات منها حكايات بغدادية، ينظر: ديوان التفتات أو حكايات بغدادية، الأب أنستاس ماري الكرملي، تر: عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، ط١ ، ٢٠٠٣م ١٤٢٣هـ، بيروت :٤٧ (ينظر الحكاية الأولى) .

(٢) صراخ النوارس: ٤٧.

ويجعل الراوي القصة في حالة من التشويق وفعل الإثارة، بوجود الابن الذي يسمع الحوار، وفكرة الإغراء، ومن ثمَّ انجرار العم وراء المفاتن، وهي في الحقيقة لحظة الهروب من رؤيته لأخيه وهو في حالة حميمية عائلية مع زوجته، وهو الذي يحمل المشاعر لتلك المرأة، فجاءت الجارة لتكون المنفذ الجسدي الذي يخرج فيه مشاعره، ويتخلص من غريزته الجامحة.

" – **في الواقع.. أمور كثيرة. لا أدري ماذا أقول. مثل هذا الكلام، أنت تعرفين، ليس هذا مكانه. في الحقيقة أنا بودّي..**

–بوسعنا أن نتكلّم في الداخل.

–داخل أين!؟

عندي في البيت"[1].

يحمل النص الأبعاد الثقافية الخاصة بالذكورة والأنوثة، فتظهر ملامح الحوار المغاير عن الطبيعي عندما يجعل المكان غير مناسب، فتختار هي مكان بيتها الخالي من الزوج وما يعبر عنه الصقر بوساطة اللغة عن وجود تلك الرغبة الناشئة في لحظة تبين حالة الجوع الجسدي للطرفين عندما يقول: "**نبرة صوته تحمل مزيجاً من اللّهفة للانفراد بها، والخوف من النتائج، وأسمع ضحكتها العابثة**"[2]. فهذه اللغة المعبرة عن الرغبة الجامحة تجعل المتلقي في تشوق لمعرفة ما يحدث لاحقًا، بل هو يؤسّس للحدث الرئيس، فهنا تبرز عملية الإعجاب من المرأة، هذا الإعجاب الذي سيكون ربما هو السبب في موت العم، هنا تخلق اللغة البعد التأويلي عند المتلقي، ليضع المعاني المختلفة لذلك الحوار.

يجعل الراوي من دخول البيت عبر توظيف شخصية الابن الذي رأى كل شيء لكن تنقصه التفاصيل الدقيقة التي يجعلها الصقر عبارة عن تساؤلات وتكهنات لدى الابن، وهو ما ينقل تلك

(١) صراخ النوارس: ٤٨٤٩.

(٢) المصدر نفسه : ٤٩.

التساؤلات إلى المتلقي، فيكون النص في حالة متشظية من الدلالة، وخلق للثيمات الثقافية، والحضور الجنسي في الذهن، وغير ذلك فيما يتعلق بخلوة العم مع الجارة:

"**-تفضّل، تفضّل.**

ولكن كم هي جزيئة، ومتهوّرة، هذه المرأة..!؟

وتغادر الأصوات المتحاورة مكانها، ولا أعود أسمع شيئاً، إذ يحجبهما عنّي انغلاق الباب، حين يحتويهما بيتها، بين جدرانه الصمّاء بعد ذلك. ولا أدري ماذا قال-أو فعل عمّي-داخل بيت هذه المرأة"(١).

جعل الراوي ما يحدث في الغرفة ضمن الافتراضات والتأويلات من قبل الابن، هذه التأويلات تقود الحدث الواحد إلى أحداث لاحقة، فعبر البناء اللغوي استطاع الصقر تشكيل الرؤية الثقافية، وبناء الحدث ضمن تعدديته و"إنّ توليف الأحداث وصياغتها وإعادة عرضها أدى دورا كبيرا في إعطاء السرد طاقته التخييلية، فقد استغل الكاتب التشكل الحقيقي في مجتمعه ليحوله إلى حقائق أخرى مقررة على يده وفق الطاقة التخييلية لديه، وعن طريقها قدم نماذج إنسانية وأنماطا اجتماعية ونسيج القسمات النفسية والفكرية والاجتماعية بواقعية شديدة"(٢). وهي الغاية التي حققها الصقر في وضع التكهنات موضع الواقع، ومن ثمَّ وضع المخاوف من المرأة على طاولة التفكير.

يحاول الراوي إسقاط رؤيته الفكرية عن الجنود، عبر اللغة البانية للحدث، فتحضر المرأة وسط الجنود، وإذا ما أخذنا بعين النظر أنَّ الجنود في حالة من الشوق لجسد المرأة نتيجة الابتعاد عن عوائلهم، وعن ثقافتهم التي تسمح بوجود العلاقات مع المرأة، تلك العلاقات التي تصبح ممنوعة في مجتمع له تقاليده وثوابته، فينسج من الحدث الواقعي الرؤية الفنية، حينما يدخل بالسرد الثكنات العسكرية، ويصور الحدث عبر الراوي العليم لوضع نجاة: "**عيونهم النهمة تكاد تعريها من ثيابها، وكانوا يصفرون بإعجاب، ويطلقون أصواتاً صغيرة بذيئة، ويتضاحكون بأصوات مكتومة خشية أن**

---

(١) صراخ النوارس: ٤٨ ـ ٤٩.

(٢) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر: ٣٣.

يسمعهم الضباط داخل الغرفة وكان رجل البوليس يصيح بهم "كو أون! كو أون!" ويهز يده في وجوههم ليبعدهم عنها، وهي محاصرة بعيونهم الجائعة. وكانوا يتحركون مبتعدين عنها في تثاقل كأن حبلاً خفياً يشدهم إليها، وتبقى وجوههم المستنفزة ملوية صوبها، ونظراتهم المتحسرة عالقة بوجهها حتى يغادروا البناية. ولكن واحداً منهم دنا منها كثيراً وكشر لها عن أسنانه البيضاء وهو يبتسم، ومد كفاً كبيرة، مشرعة الأصابع، إلى صدرها فمالت عنه فزعة، وسارع رجل البوليس العسكري يعترض اليد الممدودة، ويدفع بالرجل بعيداً، وانفلتت هي إلى داخل الغرفة ترتجف من الخوف"[1].

الصراع الذي يرسمه الراوي هو صراع جنسي من أجل الجسد، تصبح الأنوثة مجرد جسد، والذكورة هي من تتسلّط على ذلك الجسد، ويحول ثقافة الجنود إلى ثقافة همجية، غايتها الحصول على ذلك الجسد، فيحقق الصقر هدفه عبر تصوير لحظة الانقضاض من قبل الجندي على المرأة **((ومد كفاً كبيرة، مشرعة الأصابع، إلى صدرها فمالت عنه فزعة، وسارع رجل البوليس العسكري يعترض اليد الممدودة))**، ليبين قبح المجتمع الذكوري في استغلاله ضعف المرأة التي عاشت لحظات عصيبة، فينقل لنا الصقر المشاعر الداخلية للمرأة، مع البناء الثقافي للطرفين **((وانفلتت هي إلى داخل الغرفة ترتجف من الخوف.))**، فخوف المرأة من الجنود، يمثل الخوف الداخلي من صورة الرجل الذي يحاول الافتراس، وهو ما تحقّق بمدّ يدّ الجندي، ليكون النص مفعمًا بالجانب الغريزي الذكوري، ونافيًا لرغبة الأنثى في ممارسة حياتها الطبيعية؛ بوصفها شاهدة على الحدث، وقد تمكّن الروائي العراقي من صياغة أفكاره وتوجهاته الإيديولوجية والاجتماعية بشكل واضح، ومنحها سمات فريدة استخدمها في أعماله الأدبية ذات الطابع الاجتماعي والإنساني. ويتجلى ذلك بوضوح في مرحلة الستينيات، التي شهدت تطوراً ملحوظاً في الرواية العراقية، حيث وصلت إلى صورة جديدة تُضاهي نظيرتيها العربية والعالمية على المستويين الفكري والبنائي. تُعتبر هذه المرحلة

(١) الشاهدة والزنجي: ١١٥.

نقطة تحول مهمة في مسار الرواية، حيث ابتعدت عن النمط التقليدي والسطحية، واتجهت نحو الغوص في تفاصيل حياة الفرد وواقعه المعقد(١).

إنَّ الواقعية على ما تتماز بها من نقل الواقع، ووضع المشاكل أمام القارئ لمعالجة المشكلة، أصبحت المنفذ للكتاب، لبلورة أفكارهم الثقافية، ونسج الأحداث بطريقة فنية مؤثرة، لتتكشف الأبعاد الثقافية المسيطرة على الواقع الاجتماعي، لتكون رؤية الصقر بين رواية وأخرى مختلفة، من ناحية معالجة التعاطي مع المرأة، والسلوك الذكوري، فهناك اختلاف بين المرأة اللعوب الغاوية، والمرأة المسكينة التي لا حول لها في مجتمع ذكوري.

لقد خطّت الواقعية طريقها الخاص في المجتمع العراقي، وجعلت الرواية الواقعية تحاول معالجة الواقع، لكنّ الواقع العراقي مغاير من ناحية الوعي وتقبل النقد للواقع، و "معروف أنّ الرواية العراقية قد نبعت في نشأتها، وفي غير قليل من مسيرتها، من الواقع الخاص الذي كان يلف المجتمع العراقي، متمثلاً بوطأة الظروف الاجتماعية والاقتصادية وعلى الرغم من أنّ كتّاب تلك المراحل أرادوا للقصة والرواية أن تعمل في دائرة المنظمة المجتمعية الواقعية، إلّا أنّ انقطاع الصلة مع العمل الاجتماعي التوعوي أبرز ما واجههم فلم يتمكنوا من استشفاف طابع معين للمراحل التي عاصروها، وهنا تتكشف صور التعامل مع المتخيّل وملامحه"(٢).

حاول الصقر في رواياته مزج الحلم بالواقع، وبيان أثر ذلك الواقع في مخيلة الإنسان، وما تمارسه العقد النفسية على حياته، فينقل إلينا حدثاً خيالياً عبر حلم أرعب الابن، وهزّ كيانه وهو يرى أمّه مع عمه فيقول: **"أنّني أراها، هذه المرّة، وعليها-في أغلب الأوقات-ثياب الراقصات في الأفلام المصرية القديمة، وعمي يجالسها، ويغني لها... وهي تكركر سعيدة لعبث يديه، تتحسسان لحمها العاري، ينفتح عنه ثوب الرقص الخليع، وأمامها، في وسط البهو-على سرير**

(١) ينظر: الحقيقي والمتخيّل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر: ٤.

(٢) المصدر نفسه: ٤٥ ـ ٤٦.

متنقل، من النوع المستخدم في الثكنات-يتمدد أبي (الذي يقولان لي إنّه انتحر بإلقاء نفسه في البحيرة، قبل سنوات)"[١].

يستعمل الراوي الحلم لوصف الحال الذي تعيشه الشخصية، وهو النافذة المعبرة عن الداخل النفسي، ومن ثمَّ خروج المكبوتات عبر الحلم، فيكمل الروائي النص: "**جسده يختفي تحت بطانيّة صفراء قديمة، لا يبين منه غير وجهه الساكن، بجراحه البيض التي أحدثتها الأسماك في عتمة المياه، وأنا أهزّه من كتفه لأوقظه من موته، وهو لا يستجيب لمحاولاتي اليائسة، أصرخ وأصرخ وأصرخ، ومن فمي الفاغر لا يند صوت، فأجلس عندئذ بجوار جسده الهامد. أنتحب (هذا المشهد يتكرر كثيرا في أحلامي، وأنا رجل)"**[٢].

يأخذ الحلم من الواقع المادة الرئيسة، لكنّه يأخذ طابع الترميز، بوصف الأحلام لا تمثل الواقع بكامله، ولا يظهر بواقعية كاملة، وإنّما برمز يحمل الإشارات المختلفة، فضلًا عمّا يمارسه الحلم من تقلبات اللاوعي الفردي، وممارسة اللاوعي سطوته على الحلم، لتبرز العقد النفسية، والحالة المعقّدة لتركيبة النفس، جرّاء مشاهد لا تحبذها النفس، وهي ناشئة من صراع النفس مع الذات، صراع المجتمع مع البناء الثقافي، والرغبات النفسية الداخلية[٣]، وهذا ما يتجلّى في الحلم الذي راود الابن، وهو يعاني من وجود العم محلّ أبيه، ليرسم الصور المختلفة ـ عبر الحلم ـ وهي عبارة عن مخاوف وأحاسيس: **((وهي تكركر سعيدة لعبث يديه، تتحسسان لحمها العاري، ينفتح عنه ثوب الرقص الخليع، وأمامها))**، فإذا ما كان الإنسان في هذه الحالة، وأنَّ اللاوعي الفردي الذي أُسس في الطفولة على أنَّ الطفل هو الحبيب، وأنَّ الأم هي الحب الأبدي كما يرى فرويد[٤]، فإنَّ العم كان

---

(١) صراخ النوارس: ٥٤.

(٢) المصدر نفسه: ٥٤.

(٣) ينظر: الحكايات والأساطير والأحلام، إريش فروم ، تر: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٠ :٤٥ ـ ٤٧.

(٤) ينظر: ثلاثة مباحث في النظرية الجنسية:١١٢ ـ ١١٣.

يسرق ذلك الحب، بعد موت الأب، فيستعين الابن بالأب ليخلصه من هذا الكابوس ((**أصرخ وأصرخ وأصرخ، ومن فمي الفاغر لا يند صوت، فأجلس عندئذ بجوار جسده الهامد**))، فالأب لا يتمتع بالقدرة على فعل شيء بعد موته، لكنّه يستنجد به كرمز، فيكون العم هو الأب، فتظهر عقدة أوديب، ليكون مقتل العم، هو الرمز المرتبط بتلك العقدة[١]، أي إنَّ مقتل العم سواء حدث من قبل الابن أم من قبل المرأة، فهو معالجة وترميز لعقدة أوديب، أمّا الأحلام وما يدور في نفسه من صراع تأنيب الضمير فهو التجسيد الذي حصل مع أوديب بعد قتل أبيه، فيكون العم هو الأب الذي به يحدث الصراع النفسي.

إنَّ ما قدّمه الصقر عن طريق دمج الخيال مع الواقع، وإبراز الحلم والرؤية الثقافية للمرأة، يعكس تأثّره بالتيار الواقعي والمدارس الفكرية التي اطّلع عليها. فقد اهتم الروائي بإعادة تشكيل الحقيقة عبر صياغات خيالية ترسم صورةً لعالم الواقع بلغة مختلفة. إن الشعور الخاص لكل روائي هو ما يُحرّك ويُطلق طاقات الخيال، ويُشكّل افتراضات العالم الذي يرغب في تصويره، دون أن يتجاوز الأدوات والتقنيات الأخرى في عالمه المتخيّل. وفي الوقت نفسه، يتحكّم الروائي بالمقاصد الواقعية والاجتماعية والعصرية والوجودية، وذلك بسبب وعيه الكامل بالخصائص الأساسية للجنس الروائي، والتي ترتبط بزمن الرواية والشروط التاريخية والواقع الذي نشأت فيه[٢].

تظهر الصراعات النفسية، وكره الابن الداخلي لعمّه حتى بعد مرور الزمن، وبعد زواج الابن، وهو ما يكشف عن أثر مرحلة الطفولة في حياة الإنسان، فتظهر فاعلية اللاوعي في توجيه سلوك العم، ومن ثمَّ يصبح كل ما يفعله العم مؤطّراً بإطار الغريزة، فَتُنسَج من الواقع وصراع النفس الأحداث الحساسة، وتدخل الزوجة ذلك الصراع، فيقول: "**إذ بدأت زوجتي تظهر فيها في مشاهد تشعل النّار في دمي، فهي أيضاً أراها تجالس عمّي، في ساعات سكره، بحضور أمّي التي**

(١) ينظر: عُقدة أوديب في الرواية العربية : جورج طرابيشي، دار الطليعة –بيروت، ط١، ١٩٨٢، بيروت: ٢٧٨.

(٢) ينظر: الحقيقي والمتخيّل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر:١٧ ـ ١٨.

تشجّعها، ولا تغار منها على زوجها، مع أنّها تغار عليه بجنون، في ساعات اليقظة. ولعل السبب في ظهور زوجتي في مسلسل أحلامي الغريبة هو أنّني أخذت الحظ، منذ بعض الوقت، محاولات عمّي الوقحة للتودّد إليها؛ وهي لا تفعل شيئاً لتصده عنها–خجلاً، أو رضاً منها، لست واثقاً بعد– وعندما يأتيان لزيارتنا، وترى أمّي، المرّة، نظراتي المشتعلة"[١].

تصبح الأنثى في عين الرجل مركز الرغبات فقط، ولا تمتلك خاصية أخرى في الحضور المهيمن، فالحضور المهيمن على الرواية، وعلى ذهن الشخصية الابن، للمرأة الغاوية، الخائنة، ومثلها الرجل، فيكون العنصر الجنسي هو الفيصل في حياة الإنسان، وهو متأتٍ من الثقافة المحرّمة للجنس، الذي يُنشئ العقد النفسية، فيتم تأويل كل الأحداث على أساسه، وتصبح الحياة حساسة، وصعبة على الإنسان: **((محاولات عمّي الوقحة للتودّد إليها؛ وهي لا تفعل شيئاً لتصده عنها–خجلاً، أو رضاً منها، لست واثقاً بعد))**، فهو يرى عمّه مجرد رجل باحث عن غريزته، تسانده الصور السابقة عن عمّه، صورة الجارة، وصورة الأم التي تعيش مع عمّه بعد موت الأب.

إنّ "البناء الروائي يقوم على أساس صياغة خيالية الحياة التي تقع على كاهل الكاتب، وهذه الصياغة ينبغي أن توفر قدرا من الإقناع والصدق والواقعية، ويبدو أن الفنية العالية للرواية كما يعتقد ولسون تقاس بدرجة ما توظّفه من خيال للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الإحساس بالحقيقة"[٢].

ينقل لنا حدثاً على لسان عمّه قائلاً: "**فمثلاً، أستاذ، المرأة التي تسكن البيت بجانبنا رأته يرمي بنفسه في البحيرة، قبل أسبوع. كانت تقف وراء نافذة بيتها في الصباح، شاهدت ما حدث، وهرعت إلى الشاطئ وهو لا يظن أنها تمتنع عن ذكر ما رأت في ذلك اليوم**"[٣].

---

(١) صراخ النوارس: ٥٥.

(٢) الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر: ١٥.

(٣) صراخ النوارس: ٨٤.

إنَّ ما يمارسه المجتمع العربي بالعموم والعراقي بالخصوص أو كاد يكون في أغلب المجتمعات الإنسانية لكن هناك فرق بين ما يكون ان الإنسان يقع عليه فعل الانتهاك بالقوة ةبين ما هو يسعى إليه بقدمه ومن هذه الضغوط النفسية المؤثرة في الإنسان، مسألة تحديد الشرف، ومنع أي علاقة جنسية خارج إطار الزواج، يجعل المرأة تفكر بالموت إذا ما أصبحت صورتها سيئة، فهي بكل الأحوال ميتة في مجتمعها؛ لذلك تختار طريق الهرب، أو الانتحار، أي إنَّ الأحداث المتراكمة تولّد الضغوط النفسية التي تؤدي إلى أن تتخذ (نجاة) قرارًا يضع حدًّا لكلّ ما تعاني منه، وهذا ما وجدناه في القول:

"يلتفت إليها زوج أمها.

-إذا احتجت أي شيء.

تقول له بامتنان

-شكراً عمي

ينظر إلى أمها

-أنا أروح أنزع. أنت نامي معها هذه الليلة

أية فكرة!؟ تقول بسرعة.

-لا عمي.. لا داعي. أنا بخير الآن.. ولا احتاج إلى احد ينام معي .

يجب أن لاتدع أحداً يشعر بها وهي تغادر البيت عند الفجر.. وخصوصاً أمّها"[1].

يبني الراوي الأحداث على أساس الرغبة لدى المرأة، فيجعل سلوكها المتبع طريقاً للتخلّص من الأهل في الحصول على ما تريد، لتُبنى الأحداث على أساس الحركية لدى المرأة، وهو ما يتبين في تكملة النص:

"يقول لها سعيد.

-الذي يريحك.

(١) الشاهدة والزنجي: ١٣٨.

ثم يغادر الغرفة. تبقى أمّها تجلس ساكنة ترنو إليها في شرود. تنتبه أمها بعد قليل وتقول لها.

-ابنتي الغرفة حارة.. أفرش لك في الفناء؟

-مثلما تريدين.

لتترك لأمّها هذه المتعة الصغيرة.. متعة القيام بعمل من أجلها. تنهض أمها وتترك الغرفة. تسمع خطواتها وهي تنزل بحملها. لقد أتعبتها كثيرا"[1].

يعمل الراوي على إعطاء الإشارة بما تريد أن تفعله (نجاة)، فهي إمّا أن تسافر وإمّا أن تنتحر، فكان التمهيد للحدث باللغة المعبّرة عن الفعل الصادر منها، عندما جعلت الأم تمارس هوايتها ورغبتها في تقديم الخدمات للبنت، لكنّ النقطة المفصلية في تحريك الحدث، والإشارة إلى وجود شيء مغاير، عندما يظهر الكولونيل في الحدث: "**حان الوقت لتضع حداً لكل هذا التعب. تعبها هي وتعب الآخرين من حولها. سوف يجن الكولونيل عندما يسمع النبأ! تود لو تستطيع أن ترى وجهه عندئذ**". فهناك من ينتظر حضورها، أو رؤيتها، هذا الحضور يصبح بعيدًا بعد قرار التخلّص من كل ما تعيشه، لتكون المرأة مسلوبة الذات، ولا تمتلك الحضور الذاتي في الحياة، فتقرّر الموت أو الهرب، وهو ما يتبين فيما بعد في إشارات تمثّل محاولتها الانتحار: "**تقبض يدها اليمنى، ترفعها أمام وجهها ثمّ تفتحها في الهواء كأنّها تطلق طائراً حبيساً**"[2]. هذه الجملة الأخيرة تبين نوع الحياة التي تعيشها (نجاة)، فهي تعيش حالة السجن، وقد شبّهها بالطائر الذي يخرج من حبسه، فتتبين الحالة النفسية التي تعيشها الفتاة، تحت ممارسة النظام الاجتماعي، والنظام الثقافي سطوتهما على النفس وعدم الحصول على الحرية في العيش، فيكون الانتحار هو الملاذ الذي يفكّر به الإنسان للتخلّص من تلك المعاناة.

مارست النصوص السابقة طابع الإثارة والتشويق، فصناعة الحدث ارتكزت على جمل لغوية، تحمل الإشارات لوجود أحداث لاحقة، هذه الأحداث بُنيت على أساس أنّ الحدث الأول الحافز

(١) الشاهدة والزنجي: ١٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٣٦.

الأول للبناء كما يرى بروب[١]، لينسج الروائي الأحداث اللاحقة، بعد تحقّق العقدة، وصولًا إلى الحل النهائي (الموت أو الهرب) كما حصل مع نجاة، و"نرى أنّ النص السردي هو ما يتصل بالتتابع السردي لوحداته الحداثية ضمن نظام تنظيمها الطبيعي. وأن الخطاب هو ما يتصل بتنظيم وطرائق عرض وتقديم هذه الوحدات الحدثية. أمّا البنية فهي ما يتمركز في الخطاب أو النّص وذلك بحسب منهج الناقد أو الباحث في الدراسة"[٢].

تظهر السلطة الذكورية في نص الصقر، عندما تعقد المقارنة بين رغبات الرجل الغربي والرجل الشرقي، فتظهر النوازع الداخلية في تحويل حضور المرأة إلى جسدٍ لممارسة الرغبات، ففي أثناء محاورة بين حسام حلمي ودكتور سامي وأكرم يقول: "**في الحقيقة أنا لا أرى مانعاً من أن ينام الرجل مع زوجة صديقه. هذا لأنّك غير متزوج! هاها ها ها! أنا اعتقد أنّني أصبت بالبرد. (عبدل) هات لي واحد براندى. يس سير. قل لي أين قضيت الإجازة هذه السنة؟ أكرم أنت تعرف أنّ تعدّد الزوجات يعد جريمة عندنا يعاقب عليها القانون. اعرف، ولهذا السبب الرجل عندكم يتزوج واحدة فقط، ويحتفظ بعشيقتين! هاهاها! تصوّروا (عبدل) هذا عنده ثلاثة زوجات، وكل ليلة ينام مع واحدة! هؤلاء الشرقيّون لا يشبعون من ...**"[٣].

تبرز في النص الاختلافات الثقافية بين الرجل الشرقي والرجل الغربي، وهنا يريد الصقر بيان رؤية الذكورة تجاه المرأة: "**(كانت المتكلمة امرأة لم ير وجهها من قبل) .اسرع يبتعد عن حلقتهم قبل أن ينتبهوا إلى وجوده. وتذكر ذلك الأفريقي الهزيل الذي سمعه يخطب في جمع من البريطانيين والسياح الأجانب في ركن الخطباء بحديقة هايد بارك لندن، يعيرهم ببرودهم الجنسي. أنتم الأوربيون تنام المرأة بين أحضانكم عارية، من المغرب حتى الصباح، فتشبعونها تقبيلاً،**

(١) ينظر: بنية النص السردي: (من منظور النقد الأدبي):٢٣ ـ ٢٥.

(٢) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢ : ١٠٨.

(٣) رياح شرقية رياح غربية: ٣٢٦.

وهذا كل ما هنالك. تقبلونها طول الليل ولا تفعلون شيئا آخر... كان يتباهى بفحولة رجال القارتين أما ذلك الجمهور الأوربي، وكانوا هم يستمعون إلى شتائمه ويضحكون"(١).

يُبنى النص على الاختلاف الثقافي بين الرجل الشرقي والرجل الغربي، فالصورة الأولى التي يظهرها النص وجود الانفتاح الجنسي عند الشرقي، فقد تبين أنَّ الثقافة التي عليها تبيح له أن يمارس الرجل ما يريد ومع أقرب النّاس "**في الحقيقة أنا لا أرى مانعاً من أن ينام الرجل مع زوجة صديقه. هذا لأنّك غير متزوج!**". هذه الصورة الثقافية تثير الآخر، فيحدّد السبب الذي يراه صحيحًا، لينطلق النّص في تحديد طريقة ممارسة الجنس عند الغربي والعربي، فالشخصيات تمارس إظهار ما في داخلها من صورة الفحولة على طريقتها الثقافية، فالعربي يمارس ما يريد تحت إطار الزواج: "**تصوروا (عبدل) هذا عنده ثلاثة زوجات، وكل ليلة ينام مع واحدة! هؤلاء الشرقيّون لا يشبعون من ...**". فتصبح الثقافة هي الفارق في طريقة ممارسة الجنس، في حين أنَّ الطرفين يبحثان عن الهدف نفسه.

تحضر صورة الرجل الغربي الذي يبحث عن إمتاع نفسه بطريقة مغايرة، كشف عنها الصقر بطريقته، فعبر عنها: ((**أنتم الأوربيون تنام المرأة بين أحضانكم عارية، من المغرب حتى الصباح، فتشبعونها تقبيلاً، وهذا كل ما هنالك**))، فالاختلاف الثقافي أدى إلى وجود الفعل الجنسي عند العربي، أمّا الغربي فكانت الملاطفة هي الصورة الرئيسة في الفعل الجنسي، فالأمر المركزي في الرّواية هو إبراز الفحولة، وكلّ على حسب ثقافته ((**كان يتباهى بفحولة رجال القارتين أمّا ذلك الجمهور الأوربي**))، فتصبح الثقافة الحاضرة في النص هي المتسيّدة على اللغة، وتظهر المرأة على أنّها جسد الرغبات، بعيدًا عن أي شيء آخر.

تظهر الثقافة الاجتماعية على تفكير السيد حسام، عندما يوظّف الشخصية لبيان العلاقات الجنسية الحاصلة، والرغبات المكبوتة عند الأطراف، فتظهر (دايانا) وهي تمازح السيد أو أنّها قاصدة لذلك عندما تجعله هدف المستقبل، فقد تذكّر حسام كلامها عندما سمع "**نبأ زواج دايانا من**

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٣٢٦.

سلطان، ثم تهديدها له بأنها سوف تناله يوماً. كان ذلك تهديداً طريفاً، أثار زهوه، ولكنه كان تهديدا غريبا، فمثل هذا الكلام ربما قاله رجل ملحاح لمعشوقة عنيدة. أما أن تقوله امرأة لرجل! كيف تراها ستنفذ وعيدها!؟ ذلك ليس ما يشغله الآن على أي حال. امرأة فقط ظلا يشغلان فكره بشكل جدي، تلميحات مورين إلى أنّها حامل، وحديث المستر رينولدز الذي استشف منه أن ثمة من يراقب دقائق حياته الخاصة في هذا المكان"[1].

فالأحداث التي ينسجها الراوي جاءت بناءً على ما موجود من كلام يخص المرأة، والحدث الأهم هو الحمل، وهكذا يبني الراوي الأحداث على أساس ما تمثله المرأة، وكيفية النظر إليها من الجانب الذكوري: "**هو لن يغير نمط حياته لأن هناك من يراقبه. إلا أنّ ما يثير قلقه أكثر من أي شيء آخر هو كلمات مورين، قولها بأنها تشعر بدوار في الفترة الأخيرة .إذا كانت حاملا حقا فذلك يعنى أن الذي تحمله في أحشائها ابنه هو على الأغلب، فزوجها سره معروف للجميع. ولكن إذا أنجبت بنتا!؟ سوف ترفع رأسك عندئذ سيد حسام حلمي عندما تنشأ لك ابنه هناك. سوف يقدمها المستر سوليفن- أبوها الزائف- إلى معارفه باعتزاز . هذه ابنتي باتريشيا أو سيلفيا. أو كلارا، أو أي اسم آخر يختارنه لها.**

وعندئذ سوف تهلهل أمك إذا عرفت بالنبأ! هذا الذي كنت أنت تريده! هذه النتيجة لم تخطر ببالك. ولكن من يزرع يحصد، وأنت بذرت في أرض غريبة!"[2].

إنَّ الصورة الأولى التي بناها الراوي الإحساس الداخلي عند السيد حسام، وزهوه بأنّ هناك امرأة ترغب فيه، هذه الرغبة المسيطرة على الرجل الشرقي تصبح غير مهمّة عندما تظهر ثيمة ثقافية أخرى أهمّ من ذلك، فعلاقته مع مورين جعلت السيد حسام يفكّر بحملها، نتيجة ما أخبرته به، ليس المهم أنّها حامل، لكن المهم الثقافة وطريقة التفكير التي عليها الرجل، فإذا أنجبت الطفل، فما يكون مصيره؟

---

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٣٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣٥ ـ ٣٣٦.

السؤال المركزي الذي طرحه الروائي هو إذا كان المولود (بنت) ماذا يفعل؟ فكل تفكيره: كيف يصنع بما زرعه في أرضٍ غير أرضه، فالحصاد سيكون لغيره، وله حرية التصرف بذلك الزرع: **((سوف ترفع رأسك عندئذ سيد حسام حلمي عندما تنشأ لك ابنه هناك. سوف يقدمها المستر سوليفن–أبوها الزائف– إلى معارفه باعتزاز . هذه ابنتي باتريشيا أو سيلفيا. أو كلارا، أو أي اسم آخر يختارنه لها))**. النص هنا نصًا تهكميًا ينطلق من سيد حسام على نفسه بأنه سوف تكون المرأة حامل منه وانها سوف تعيش حياة ثقافية غربية وهو لايريد ان تعيش أبنته مثل هذا الانفتاح، لهذا نجد طريقة التفكير ناتجة من الصراع الداخلي بين البناء الاجتماعي والضمير، فهو لا يستطيع البوح، لكن يظهر الضمير على شكل شخص، وهو الأم، فكيف تكون ردّة فعل الأم عندما تسمع الخبر؟

الأم هي صوت الضمير، وهي المحاسب على فعله، فكانت النتيجة في نهاية النص ردة فعل الأم الافتراضية على سماع الخبر: **((وعندئذ سوف تهلهل أمّك إذا عرفت بالنبأ! هذا الذي كنت أنت تريده! هذه النتيجة لم تخطر ببالك. ولكن من يزرع يحصد، وأنت بذرت في أرض غريبة))**. فردة الفعل ناتجة عن ذلك الصراع، والحوار هو حوار داخلي صنعت الشخصية (السيد حسام) عناصره، واكتملت القصة الافتراضية، فالحدث أنتج لنا أحداثاً متخيلة، بناها على أساس إمكانية الحصول في الواقع المرفوض اجتماعيًا، فإذا كان مرفوضًا اجتماعيًا فلماذا أقبل السيد حسام على فعله؟ إنّها الغريزة وما تفعله بالرجل حين تحضر.

تظهر المرأة المتمردة على واقعها في (المقامة البصرية)، وعلى من أوصلها إلى ما وصلت إليه، فيظهر في النّص الشخصية (أحمد الجواهري) الذي عانى في حياته نتيجة السلطة الأبوية التي فرضت عليه قيوداً، جعلته يتمرد على ذلك ويعاشر النساء، وكانت فيما بينهم تلك الفتاة التي لم يتوقع أن تتركه فيقول: "**وكنت –أنا المغفل–أحلم أن أهديك إلى الطريق لكنك كنت تعرفين الطريق فتحولت بسرعة الضوء من مومس في ماخور إلى فنانة مشهورة ترقص في ملهى من الدرجة الأولى ثم سيدة أعمال مبجلة تعقد الصفقات الكبيرة بين الوسائد في مخدعها الوثير!**

وغدا شاعرك الأبله مخلوقاً زائدا عن الحاجة منبوذا لا تفتحين له ساقيك ولا حتى باب بيتك بعد ان تعلمت منه ... كيف تتكلمين كعاهرة مثقفة"(١).

إنَّ القضية الثقافية الأولى التي طرحها النص هي قضية الثقافة، وما تمارسه السطوة الأبوية من الإقصاء الذاتي، هذا الإقصاء له عواقبه النفسية على الذات، فتحاول الهرب من ذلك السجن عبر ممارسات غير مرغوبة اجتماعيًا، ليظهر النص الناتج من تلك الرغبات، فتحضر الأنثى المستغلة للحدث، وتحولها من مومس إلى مشهورة بمساعدة أحمد الجواهري، لينتهي به المطاف إلى الندم على كل ما قدمه: "**وغدا شاعرك الأبله مخلوقاً زائدا عن الحاجة منبوذا لا تفتحين له ساقيك ولا حتى باب بيتك بعد أن تعلمت منه ... كيف تتكلمين كعاهرة مثقفة**". فالشاعر استغلته المرأة، ووصلت إلى ما وصلت إليه، لتكون المرأة محور الحديث في رواية الصقر، ومن ثمَّ طرحه للنوع النّسوي، واختلاف النّساء في سلوكهن مع الرجال، وهو ما يبين التباين في رؤية الصقر تجاه المرأة.

لكنّ الأهم في قضية طرح المرأة هو إبراز البناء الثقافي وطريقة التعاطي معها، ومن ثمَّ بناء الحدث على أساس النّظام الاجتماعي وتحكّمه بطريقة التفكير لدى الإنسان، فيظهر الفرد مسلوب الإرادة والرغبات، ورغباته لا تتوافق مع ما يقدّمه المجتمع من قوانين تقيّد السلوك الفردي.

ممّا سبق طرحه من بناء الحدث، يتضح تركيز الصقر على الفعل النّسوي، وأثر المرأة في بناء الأحداث، فهي الحافز لكل ما يحصل في حياة الإنسان؛ بوصفها الشريك المحرّك للأفعال، أمّا قضية وجودها تحت عباءة الرجل، فلا تمارس به وجودها الخامل، بل هي فاعلة في كل الحركات الإنسانية، وكانت أكثر حضوراً في صور إغوائها المتعددة، ليكون الجسد هو المركز في البناء السردي، من دون الاكتراث للنوع الثقافي، ولا يعني هنا إلغاء المرأة المضحية أو المرأة الوفية، لكنّنا نتحدث عن الصورة المهيمنة على السرد، فقد وضع الصقر المحفّزات للبناء السردي، فكانت الانتقالات من حدث إلى آخر مبنية على أساس توظيف الشخصيات، ومن ثمَّ تنطلق الأحداث

(١) المقامة البصرية العصرية (حكاية مدينة)، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥: ٦٥.

على أساس وجود الحدث الجزئي الذي يكون البؤرة لبناء السرد، فكانت المرأة هي مركز الانطلاق في أغلب الأحداث على اختلاف حضورها الإيجابي والسلبي.

الفصل الثالث

المرأة في المنظور السردي الثقافي

المبحث الأول: المرأة في المنظور الإيديولوجي

المبحث الثاني: المرأة في المنظور الاجتماعي

المبحث الثالث: المرأة في المنظور الديني والسياسي

توطئة:

تُشكِّل الرؤية السردية حجر الأساس في بناء العمل الأدبي، فهي البُعد الذي يُحدِّد زاوية النظر التي يعرض من خلالها السارد الأحداثَ والشخصياتِ، مُؤثِّرًا في طريقة استقبال القارئ لها وتفاعله معها. وتتنوَّع الرؤى السردية بحسب موقع السارد من الحكاية، بينما تختلف المناهج السردية باختلاف المدارس النقدية التي تتبنَّى أدوات تحليلية مُحدَّدة لفكِّ شفرات النص.

أقسام الرؤية السردية :

١. الرؤية الكلية (من الخلف):

– يمتلك السارد هنا معرفةً شاملةً بكل تفاصيل الأحداث ودواخل الشخصيات (أفكارها، ماضيها، مستقبلها)، ويُطلَق عليه "الراوي العليم". يُستخدم هذا النوع في السرد التقليدي لوصف الأحداث بدقةٍ مُطلَقة.

٢. الرؤية المصاحبة (المُشارِكة):

– يتساوى السارد مع الشخصيات في المعرفة، فلا يكشف إلا ما تعرفه الشخصيات أنفسها. غالبًا ما يعتمد على ضمير المتكلم أو الغائب المُحدَّد، ويُستخدم في السير الذاتية أو الروايات ذات البُعد الذاتي.

٣. الرؤية الخارجية (الموضوعية):

– يقتصر السارد على وصف الأحداث الظاهرة دون الخوض في المشاعر أو الأفكار الداخلية، مما يخلق غموضًا يُشرِك القارئ في تأويل النص[١].

(١) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٤٥. (بتصرّف).

المناهج السردية:

١. المنهج الدلالي:

– يُركِّز على تحليل بنية الأحداث والعلاقات السببية بينها، مستندًا إلى أعمال نقاد مثل غريماس.

٢. المنهج اللساني:

– يدرس الخصائص اللغوية والأسلوبية للسرد، مثل العلاقة بين الراوي والمروي له، كما في نظريات جينيت وبارت.

٣. المنهج البنيوي:

– يحلِّل النص كنسقٍ متكامل، باحثًا عن الأنماط والعلاقات بين العناصر السردية (الشخصيات، الحبكة، الزمان، والمكان)[١].

يُعدُّ المنظور النسوي أحد الركائز التي تعكس رؤية الكاتب الفكرية والاجتماعية، حيث يُستثمَر لطرح قضايا المرأة عبر زاوية سردية تُبرِز أفكار الروائيين ومعتقداتهم تجاهها. في السرد العراقي، يحمل هذا المنظور أبعادًا ثقافيةً مُتشعِّبةً (اجتماعية، دينية، سياسية)، تُعبِّر عن الآيديولوجيات المهيمنة على النص والسُّلوك المجتمعي.

لقد تأثَّر المنظور النسوي العراقي بالثقافة الغربية، التي انبثقت منها الحركة النسوية كتيّارٍ فكريٍّ، لكنه امتزج بالمنابع العربية الشرقية، خاصةً مع اتِّجاه الأدب العراقي نحو الحداثة. فباتت الروايات النسوية العراقية تُوازن بين استلهام الفكر الغربي في تحرير المرأة، والخصوصية المحلية التي تعكس التقاليد والصراعات المجتمعية، مما يُنتِج سردًا هجينًا يجسِّد التمازج بين الشرق والغرب.

(١) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي : ٤٥. (بتصرّف).

وهكذا استطاع جيل الخمسينيات والستينيات أن يؤسّس الأجناس الأدبية، فضلًا عن الأفكار والموضوعات المطروحة في الأدب، فقد حاول الأدباء مسايرة الحداثة، والانتقال الفكري من مرحلة إلى أخرى.

وقد ساعدت الأجناس الأدبية المتنوعة التي ظهرت في الأدب العربي على غرار الأدب الغربي الأدباء على إظهار رؤاهم الفكرية، ومن ثمَّ ظهور المنظور لكل أديب على أساس التنوع الإجناسي، ومهما يكن من أمر فإنّ الأجناس الأدبية تظهر في لحظات حوارية مع النتاجات السابقة، بوصف النتاج أو الجنس الأدبي الحاضر يستقي من سابقه فـ"الأجناس الأدبية في علاقة حوارية مع بعضها على الرّغم من تجليها في أشكال مستقلة، ولعلّ تقارب وتنافذ الأجناس بين عوالمها من سمات المرحلة وما يسمح به التماهي الواعي، وكلّها يمكن عدها نتاجا للمتغيرات التي حصلت، والميل إلى الفضاء المفتوح الذي يتسع للمغامرة والتجريب والممازجة والابتكار"[1]. وهو ما سمح بظهور زاوية الرؤية في الرواية، ومن ثمَّ التعبير عن المشاكل الاجتماعية، وغيرها من المشاكل الثقافية ومحاولة معالجتها بطريقة حداثوية.

يمكن لنا من هذا المنطلق أن ندرك مغزى المنظور السردي وعلاقته مع النص الروائي؛ لكون السارد "هو ذلك الراوي الذي يقرأ الأحداث على وفق ما تلتقطه حواسه المعززة بالوعي والرؤيا الفنية والخيال الخلاق. من هنا يصبح السرد سعياً حثيثاً لتقديم الواقع برؤيا ذاتية ينبغي أن لا تحيد عن الواقع الموضوعي بمعنى عدم التقاطع معه، وأن لا تبعده عن هدفه الاسمى وثيماته الإنسانية التي تتجاوز الزمان والمكان"[2]. غير أنّ ما نريد تبيانه أنّه "يُشترط في النّص الروائي حينما يتحدث عن واقع اجتماعي معيّن أن يكون منطلقاً من روح ذلك المجتمع وثقافته، وعاداته، وتقاليده،

(١) مقدمة في السردية العراقية، إيناس البدران، الأديب العراقي ١٢، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،٢٠١٦ : ٣٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣٤ .

وأفكاره، وأن يكون انعكاساً للبنية الثقافية–الاجتماعية الصادرة عنه"[١]. وهذا الانعكاس للمنظومة الاجتماعية في النّص الأدبي، يجعل من النص مفتاحًا يكشف عن المجتمع، وعن رؤية الكاتب.

وكلّما كان الأديب صاحب إحساس مرهف، وفكر عال، كان الأقرب للمجتمع ومعالجته للواقع الجمعي الذي يظهر في النص على أساس قدرة الكاتب على اقتناص ما يعيشهُ ذلك الواقع، فالسارد المبدع "هو ذلك الذي يجيد اقتناص الأفكار والرؤى والانفتاح على الماضي وقبول إعادة تفكيك الأسئلة العالقة وإحداث شرخ في جدار الصمت عبر امتلاك ناصية الكلمة وإنتاج المعنى بأسلوب متفرّد كقزحية العين أو بصمة الإصبع بلمسة مدهشة وروحية شجاعة تجذب المتلقي تؤثر في ذاكرته ووعيه، وإلّا فإنّه سيكون مجرد ناسخ لأفكار تقليدية مكرورة"[٢]. والتقليد ينأى بصاحبه عن الإبداع، والإبداع هو الهدف الحقيقي لكل كاتب؛ لذلك كانت الأفكار الجديدة، التي لم يعهدها المجتمع من أولويات الكتاب، فكانت النسوية واحدة من تلك الأفكار التي ظهرت ولو بطريقة غير واعية لدى الكتاب، والنسوية هي نتاج ما بعد الحداثة التي تدعو إلى المساواة بين الرجل والمرأة.

إنَّ الرواية هي النموذج الذي بالإمكان استثماره للتعبير عن الرؤى المختلفة، ولا "لاشكّ في أنّ الخطاب الروائي من أكثر المجالات التي تتفاعل فيها الأنساق الثقافيّة بقوة، فتمررّ قيمها الجماليّة، حيث يعد الخطاب فضاءً رحباً تختبئ وراءه الأنساق. وتتكوّن القيم الجماليّة في هذا الخطاب عن طريق علاقتها بالأنساق الثقافّية التي تصدر عنها، فتكون إما منضوية تحت لوائها، أو تواجهها وتعارضها وتسعى للتمردّ عليها"[٣]، وهذه الأنساق تمارس حضورها على المستوى النصي، وعلى مستوى الأنساق الثقافية المتعددة، والمختلفة، فتكون الحافز الخفي الذي تُظهرهُ زاوية الرؤية (المنظور).

(١) جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج" : ٢٩.

(٢) مقدمة في السردية العراقية: ٣٣٤.

(٣) جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج": ٢٤.

وقد يكون تداخل بين الأفكار والأنساق الثقافية في العمل الفني، ومن ثمَّ العبور فوق الواقع في بعض الأحيان، وقد يربط الروائي بين القص والتاريخ، الأمر الذي يجعل الخطاب الروائي "خطاباً تتصاهر داخله خطابات، ونسقاً تتجادله أنساق وتشق نسيج نظامه رؤى كان لها فعل في التاريخ وصوت علا ذات يوم"(١). وبما أنّنا نتحدث عن التاريخ والأنساق الثقافية، فإنَّ الحضور لتلك الأنساق يتمثّل في التأثير التاريخي الطويل لتلك الأنساق، وعلى المستويات جميعًا" الديني، والاجتماعي، والسياسي وغيره.

وشهدت الرواية العراقية ـ غالبًا ـ نمطين من السرد: هما السرد الواقعي التسجيلي والسرد المتوغل في التجريب السردي كذريعة مضمونة لتقريب الحقيقة الواقعة، بمعنى أن تكون الرواية "ليست فقط مجرد رصد للتحوّلات ولا تقف عند حدود التفاعل بين الحياة والفكر إنها اشتغال على الخطاب وتطوير لفن كتابة الرواية واجتهاد يروم تخليص لعبة السرد مما علق بها من تصورات قبلية"(٢). والتصورات القبلية ممثلة لتلك الأنساق الممارسة للحضور على المستوى النصي.

إنَّ ما تقدّمه زاوية الرؤية؛ من طرح الأفكار ومعالجة الواقع، هي وجهة نظر ذاتية، معبّرة عن نسق، وعن رؤى مغايرة، وهكذا فإنّنا "في الوقت الذي نرى فيه الأحداث من وجهة نظر ذاتية في كل فصل.. نراها من خلال عيني الراوي تصبح وجهة نظر وزاوية الرؤية هذه بمثابة رؤية موضوعية بالنّسبة للشخصيات الأخرى في الرواية وبهذا يتاح للقارئ أن يرى الأحداث رؤية موضوعية عن طريق رؤيته لها بطرق متعددة"(٣). هذا الاختلاف هو المنطقة الأهم في الكشف عن المنظور السردي.

---

(١) الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، د.علي الشبعان، تقديم، حمادي صمود، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٥٨.

(٢) تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): ١٦٨

(٣) في أدبنا القصصي المعاصر، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،د.ط، ١٩٨٩: ٣١.

وهناك علاقة تربط الراوي بالقارئ من منطلق أنّ "الخطاب الأدبي صوغ جمالي لا يشير إلى صوت لقائله أو وجهة نظره فقط بل يشير إلى صوت الآخر إنّه في الجوهر حوار بين طرفين ومهما التبست هذه العلاقة أو تقدمت تظل في الجوهر علامة حوارية جدلية تتلبس الخطاب الأدبي بشكل كامل"(١). أي هنا الرأي والرأي الآخر، وهناك المنظور الكاشف عنهما.

وتبحث الحركة النسوية عن الأفكار والتصورات الخاصة بالمرأة التي أثّرت في وجودها الاجتماعي، وطريقة التعاطي معها، وتبعًا لهذه الحالات والتحولات، نلحظ أنّ "هذه المسألة مرتبطة بأهداف الحركة النسوية الرامية إلى خلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي بين الرجل والمرأة، على أساس بيولوجي .... مما يهدد بالعودة إلى الدوران في الحلقة المفرغة ذاتها، فالادعاء بأنّ الأنثى هي الأصل لا يختلف تماما عن الادّعاء بأنّ الرجل هو الأصل"(٢). وهذا الصراع الناشئ من الحركات الفكرية الحديثة، له تجليات على مستوى النص الأدبي، وله أصول في الثقافات.

يتبين لنا من هذا المنطلق أنّ هنالك تبايناً بين المركز والهامش، فمن منهما يحتل المركز ومن يحتل الهامش في ظلّ الظروف والعوامل المحيطة والمكونة لبناء المجتمع من قضايا تتعلق بالجانب الاجتماعي والجانب الديني والسياسي، وهذا ما سنحاول توضيحه في المباحث اللاحقة.

(١) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات، فاضل ثامر، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٣: ٢٤٦.

(٢) مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م: ٣٢.

المبحث الأول :

المرأة في المنظورالأيديولوجي

حددنا فيما سبق الأنساق وظهورها وتأثيرها في النّص، وما تمارسه من محفّزات خفية لتحريك السلوك، وبما أنَّ الحديث هنا عن الثقافة العربية، فإنَّ أيديولوجيا النظام الأبوي في المجتمعات العربية على نحو عام يقوم على معايير قمعية ثابته، بناءً على ما قدّمه الموروث من تفعيل الذات الأبوية، وإلغاء الآخر، بوصف الأب هو المرجع الثابت في سلوك الفرد، ومن ثمَّ تثبيت فروض الطاعة والولاء والإذعان لهُ، فنكون بإزاء آيديولوجيا تروّج لتسويغ السلطة الأبوية، وتقبّلها، والائتلاف معها. وترتكن إلى نزعة عدائية حادّة للآخر والفكر والحرية، فتصبح هذه الثقافة موروثًا متعاليًا، ومرجعًا لا يمكن مساءلته، وتأسيسًا على هذه الرؤية، تصبح القيمة الحقيقة للأفكار والأشياء متعلقة بمقدار اندراجها وخضوعها لهذا النظام "وكلّما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها"[1]. أي كلّما كانت الأفكار والشخصيات منتمية لذلك النظام امتلكت الوجود، والعكس صحيح.

هذا التصنيف الثقافي خاضع للفكر الذكوري، الذي طغى على الثقافة العالمية، لكنّه أخذ طريق التغيير في الغرب، وما يزال المسيطر على الثقافة العربية، فالثقافة الذكورية الأبوية ارتأت أن يكون النظام على شاكلة الانتماء، ويخرج "من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الذي يقسم العالم على قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكل الأفعال التي يقوم بها دونما مساءلة. والعالم المحيط به الذي تتحدد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب، وامتثاله لرؤيته العامة في العلاقات والأفكار والمواقف والوظائف"[2]. ممّا يجعل النّظام الأبوي هو الحاكم على قيمة الفكر والشخصية، فينعكس هذا كلّه على علاقة الرجل بالمرأة، وقد ارتأيت تبيان الخطاب

(١) موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥: ٥٠٩.

(٢) المصدر نفسه: ٥٠٨.

الروائي الذي يظهر فيه مدى تعلق الرجل بالمرأة، وهذا التعلق يجعله مجنونًا، لا يسيطر على انفعالاته، فضلًا عن أنَّ الصورة السردية التي وصفها الروائي نجدها قاصرة على موضوع معين.

صدّرت الثقافة العربية الجنس على أنّه العامل الرئيس في التحكّم بين الرجل والمرأة، وهو ناتج طبيعي للغرائز البشرية، فـ"إنّ الالتباس القائم في علاقة الرجل بالمرأة هو التباس ثقافي، فثمة أيديولوجيا تبريرية استندت إلى فرضية ميتافيزيقية، أحلت التعارض بين قدرات المرأة والرجل وإمكاناتهما، بدل أن تحل الانسجام والتكافؤ والمشاركة، وهذا أمر جعل الرجل هو الذي يركب صورة ثقافية لنفسه وللمرأة، وهي صورة تمظهرت فيها الأنساق المكونة لتلك الأيديولوجيا، فظهرت المرأة جزءاً مكملاً للعالم، وليست ركناً أصيلاً فيه، فألحقت بوصفها زينة اقتضاها عالم الرجال وموضوعا للمتعة"[1]. فتصبح الذكورة هي المسيطرة على المشهد الاجتماعي والوجود البشري ،ولا بدَّ من الإشارة إلى ظاهرة الاختلاف بين النوع البشري، والاختلاف الفكري الذي يؤدي إلى الانسجام، فيُعدّ تنوُّع الشخوص وتباين لغاتهم سمةً جوهريةً في أي خطاب، حيث يصعب العثور على شخصيتين متطابقتين تمامًا أو متناقضتين كليًا، فكل منهما تمثّل نموذجًا إبداعيًا فريدًا. ويَبقى كل نموذج متميزًا بوجوده وأسلوبه اللغوي، لدرجة أنه يَطبَع ذاكرة المتلقي بحضوره الخاص. ولا يقتصر التميّز على تباين هذه النماذج فحسب، بل يتجلّى أيضًا في انخراطها في حوارات تهدف إلى إقناع الآخرين بآرائها ورؤاها، دون اللجوء إلى لغة تسلطية تُعظّم الذات وتُهمش الطرف الآخر. وهكذا، يتجنب الخطاب الوقوع في الأحادية، محافظًا على تعدُّدية تضمن تفاعل الآراء دون هيمنة فكر واحد [2]، أي عملية تقبل الآخر، وهي مرحلة متقدمة في الثقافة، فهل كان الصقر من هذا النموذج المتقبل للآخر؟

---

(١) السرد النسوي: ٢١٨.

(٢) ينظر: جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج": ١١٢ ـ ١١٣.

إنّ الترابط بين القارئ والسارد يؤدي إلى ممارسة عملية تأويلية بغية "الفصل بين مستويين من مستويات التلقي أحدهما المستوى المجتمعي أو ما يسمى الزمني أو الواقعي والآخر المستوى الرمزي الذي تنشأ مكوناته من خلفيات تراكمية لا علاقة لها بواقع الفرد أو المجتمع الذي يقدرها في لا وعيه ويرفض في كثير من الأحيان مناقشة منطقها"(١)، أي إنّنا إزاء مستوى فني، لا يمثّل الحقيقة الكلية للمجتمعات.

يقوم الخطاب الروائي بهذا على محورَين أساسيين هما: الفني والإيديولوجي، فإذا كان الإيديولوجي مضمراً والجانب الفني (الجمالي) ظاهراً، كان الخطاب أكثر تأثيراً في المتلقي، في حين أنّ هيمنة الجانب الإيديولوجي يبعد هذا الخطاب عن الفن ويجعل المتلقي ينفضّ عنه؛ لذا كان لابدّ من الانسجام والتكامل والتوازن بين هذين المحورين"(٢).

ما يهمّنا في هذا البحث هو "أن الفضاء الروائي يمثل مركز السلطة الذكورية، وله طابع الهيمنة الأبوية، وتتجلى فيه مظاهر التسلط الاجتماعي كلها، والثقافي، والسياسي، المتحيزة للرجل ضد المرأة"(٣). أي إنَّ عملية البحث تقتضي تسليط الضوء على علاقة الرجل بالمرأة، ومن ثمَّ البحث عن المنظور وطريقة إرسائه في السرد، وتقبّله من قبل المتلقي، ومن ثمَّ تظهر العلاقة بين أطراف العلمية الأدبية في القبول والرفض، ومعالجة السلوكيات؛ لما يحمله النّص الأدبي من تأثير على الشعور والفكر.

وقد أورد الروائي نموذجًا يمثّل علاقة امرأة أجنبية برجل عراقي، ممّا يظهر منظور الروائي، فهو يرسل الأفكار عبر الرّاوي العليم، فيقدّم صورة عن المرأة، وطريقة المشي، وحركة جسدها،

(١) النص والخطاب والحياة، فالح شبيب العجمي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، لبنان ، ط١، ٢٠١٣ : ٤٨.

(٢) جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج": ٢٥.

(٣) الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية، د.عصام واصل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨م : ١٩٤.

فيقول: "**مشى مبتعداً ليلتقي امرأة بثياب التنس خرجت من البيت المقابل، رآها تعبر الدرب إليه بخطي نشطة، في احدى يديها مضرب تنس، ومن على كتفها تتدلي حقيبة صغيرة زرقاء من تلك الحقائب التي توزعها شركات الطيران علي زبائنها. ارتدت الامرأة قميصا أبيض بلا أكمام وتنورة بيضاء قصيرة تكشف عن الجانب الأسفل من ملابسها الداخلية وعند استدارات ردفيها. شعرها الذي ظهر يعضه من تحت حافة(الكاب) الأبيض على رأسها كان بنياً لامعا**"[1].

نجد النص يكشف عن نسق ثقافي مختلف عن السائد العربي، ويركّز الروائي عبر منظوره إلى عملية وصف جسد المرأة، وما ترتديه من ملابس لا تمثّل الثقافة العراقية والعربية، وطريقة كلامها وحركتها، فيستعين بالوصف الذي يظهر رؤية الكاتب والنّسق الثقافي المسيطر على رسم المرأة: ((**ارتدت المرأة قميصا أبيض بلا أكمام وتنورة بيضاء قصيرة تكشف عن الجانب الأسفل من ملابسها الداخلية وعن استدارات ردفيها**))، وهذه الطريقة في وصف الجسد، تبين مدى تعلق الرجل العربي بالجسد الأنثوي، لتكون الذكورة والأنوثة متحدّدة بالجانب الغريزي، فكان التركيز على الأجزاء من الجسد، الممثلة للرؤية الغريزية، أي إنَّ الجسد بتشكيله وحركته كان المحفّز القولي للكشف عن النسق الثقافي، ومن ثمَّ السلوك الحركي الذي مارسته المرأة، وكأنّه يثير الغريزة لدى المتلقي، ويحدّد توجهه.

وتبرز الرؤية الثقافية صورة الجسد بأنّه المهيمن على الحضور الواقعي، وعلى الثيمة الأساسية في النّص: "**كانت امرأة فاتنة من ملامح وجهها بدت له في الثلاثين تقريبا غير أنّها كانت تمتلك جسد فتاة يافعة. وقفا يتحدثان وكانت الامرأة التي كان تقترب من الرجل كثيراً وهي تكلمه دائمة الحركة كأنها تقف حافية القدمين فوق ارض ساخنة، يدها التي تمسك بالمضرب لا تستقر علي حال.. تارة تطوح بالمضرب تصد كرات وهمية وتارة تضرب بأوتار المشدودة علي**

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٤٧.

عضلة ساقها وحينا تضع طرفه علي الأرض وتجعله يدور حول نفسه بحركة سريعة من أصابعها"[1].

يظهر الروائي منظوره السردي عبر حركية للمرأة، فيختار الجمل التي تظهر الانفعال لديها، ومن ثمَّ تبدأ ملامح الإثارة لدى المرأة:((**وقفا يتحدثان وكانت الامرأة التي كان تقترب من الرجل كثيراً وهي تكلمه دائمة الحركة كأنها تقف حافية القدمين فوق ارض ساخنة**)). فلحظة الاقتراب من الرجل، ومن ثمَّ حركتها المستمرة تكشف عن رؤية الصقر للمرأة الغربية، وكأنّه أراد تشكيل صورة عن المرأة الغربية وإثارتها للرجل العربي، عبر التحرّر الثقافي الذي تمتلكه، ما جعل المتلقي ينظر بطريقة مختلفة لها، فيجدها الرمز الجنسي، ومركز الاهتمام بالنّسبة للرجل، وهنا يشكل صورة عن ذكورية العربي واهتمامه بالجسد.

تظهر فاعلية الأيديولوجية والأنساق الثقافية عند الصقر عندما يحاول رسم الفارق الثقافي بين رؤية العربي الذكورية، والآيدولجية المغايرة عند المرأة الغربية، وعبر الحوار الداخلي والأسئلة المطروحة يتبين المنظور المطروح من قبل الروائي، ففي رواية (رياح شرقية رياح غربية) نجد الراوي يمشهد الحوار الداخلي في ذاكرة الشخصية، فمن داخل الحمام يفكّر حسام بعشيقته مورين فيقول: "**امرأة جريئة! زوجها لا يبدو مكترثاً.. كيف يسمح لها بالعودة وحدها!؟ امرأة جميلة على درب طويل يصبح شبه مقفر في كثير من المسافات، حين يخترق بلاد الشرق.. لماذا لم يكترث زوجها، فما الفرق بين أن يغتصبها مغامر على الطريق أو أن تسمح هي بنفسها لك أنت مثلاً بأن تنام معها حين تشتهي.. ولكن لماذا هو قلق عليها هكذا كما لو كانت زوجته!؟ سوف تصل سالمة، حتي لو اغتصبها أحد، أو سمحت للرجال بأن يضاجعوها في (الموتيلات)على إمتداد**

(١) رياح شرقية رياح غربية : ٤٧.

الطريق.. ولن يلحظ هو ولا زوجها عليها شيئا حين تعود.. أنت لا تعرفها جيداً، يقول لي.. لا أظنه يعرفها جيداً هو نفسه شاغل عنها.."[1].

نلحظ في النص وجود أنساق وآيدولوجيات متعددة، ففي النّسق الأول الخاص بالشخصية تتبين رؤية العربي الذي يحاول المحافظة على المرأة من جهة، ويرسم مفاتنها من جهة أخرى **((امرأة جريئة! زوجها لا يبدو مكترثاً.. كيف يسمح لها بالعودة وحدها!؟))**.

تُفرض في الثقافة العربية، انطلاقًا من أنساقها المجتمعية وتراثها الممتد، قيودٌ تَحُدُّ من خروج المرأة بمفردها، لاسيما في الأوقات المسائية، مما يُبرز تناقضًا في الرؤى الأيديولوجية بين المنظورين العربي والغربي. فبينما يمنح الغربُ المرأةَ حريةً مطلقةً، مع تركيزها على حماية ذاتها واستقلالها، يتبنَّى الرجل العربي دورَ "الحامي" للمرأة كجزءٍ من مسؤولياته الاجتماعية. وينعكس هذا التباين في مفهوم الشرف: إذ يُعَدُّ في الغرب قضيةً فرديةً مرتبطة بالفرد نفسه، بينما يُربَط في السياق العربي بالمجتمع المحيط، مما يولِّد اختلافًا جذريًّا في المنظومة الفكرية وآليات التعامل مع مثل هذه الحالات.

ونجد من جهة أخرى أنّ صورة المرأة قد تمركزت حول الرغبة، وباستطاعتها ممارسة الرغبات في أي مكان، أي إنّها ترضخ لرغبات الجسد العابرة **((فما الفرق بين أن يغتصبها مغامر على الطريق أو أن تسمح هي بنفسها لك أنت مثلاً بأن تنام معها حين تشتهي))**، أي إنَّ الرغبة هي من تتحكم بسلوك المرأة، على أنّ المرأة تمارس تحقيق رغباتها وفق الآيديولوجيا الخاصة بها، لكنّ النّص يظهر تحكّم المرأة بنفسها، في حين يحاول العربي إخضاعها لسلطته، وفي حقيقة الأمر أنَّ طريقة التفكير تكشف عن قوة الرّغبة والسلطة، وسطوتهما في توجيه تفكير العربي.

يتضح لنا حسام وعبر المنظور السردي حين يطرحهُ الصقر بطريقة فنية تكشف عن المشاعر الداخلية له:**((ولكن لماذا هو قلق عليها هكذا كما لو كانت زوجته))**، ما يعني أنَّ حسام

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٢٢٥.

يشعر بمشاعر مغايرة تجاه المرأة، ويحاول المحافظة عليها، كي تكون له، الأمر الذي يجعل الغريزة تتحكم بطريقة التفكير لدى حسام، وهي محمّلة بالأنساق الثقافية العربية في الاحتواء وضرورة الانتماء للنّظام الذكوري، فالنظام الذكوري والانتماء هو من يعطيه الحافز للتفكير تجاه المرأة بهذه الطريقة.

وقد عبّر في رواية (أشواق طائر الليل) عن حالة العوز واللهفة للحب الذي غادر جسده منذ سنين مضت وهو على فراش الموت وفي حالة يرثى لها في المستشفى، فنجده يقول: "**ظلت تصغي إليه صامتة وهي تمسد بأصابعها لحم ذراعه البارد الذي بدا شفافاً ورقيقاً ومصفراً...رفعت عينيها أخيراً ونظرت إلى وجهه فلمعت عيناه بهجة. كان يترقب منها هذه النظرة. هذا الرجل يثير فضولها بأوراقه المليئة بالشجن أمّا غزله الرقيق فيسليها. المشكلة أنّ به جوعا اقوى من الموت إلى حب امرأة...**"(١). تظهر في هذا النص سلطة الغريزة على الرجل، وتكشف عن حالة الحرمان الغريزي، نتيجة الأنساق الثقافية المانعة للتجارب الحرة مع المرأة، فيكون التركيز على أية حالة حب، فيتصور أنّه في حالة تماهٍ مع المرأة التي يحبها، وفي حقيقة الأمر أنَّ الجوع الجنسي هو من يقود الرجل إلى هذه الطريقة في التفكير، وفي النص إشارة إلى قوة تمسكه بالحياة من أجل المرأة، فيكون تفكيره كلّه منصبًا فيها، فتندرج الشخصية والنص في خانة سلطتها.

إنَّ ما يقدّمه الصقر من ملامح عن تصورات الرجل العربي للمرأة، وطريقة الحب التي يعيش فيها تكشف عن جانبين: الجانب الأول يتمثل في العوز الجنسي، والجوع للحب. أمّا الجانب الآخر: الطريقة والتعاطي مع الحب بالنّسبة للمرأة، فالحب لدى المرأة العربية مختلف نوعاً ما عن الحب لدى المرأة الغربية، فتكون الآيديولوجيا هي المتحكمة لدى المرأة، وهنا تختلف الآيدولوجيات، باختلاف المناطق الثقافية.

(١) أشواق طائر الليل: ٤٧.

ويتضح المنظور السردي لدى الصقر في الكشف عن ثقافتين متباينتين، ثقافة الريف وثقافة المدينة، فعبر ألية الاسترجاع يحقق الصقر رؤيته السردية، ويكشف عن النّسق المتمكن في الرجل والمرأة، ويكشف عن سر تعلّق أحد الطرفين بالآخر. إنّ العوز للحب يجعل الرجل يعيش حالة من الحب العميق، ويشعر أنَّ المرأة هي المثال للبوح أو عيش المشاعر الجميلة، فتظهر طريقة ابن الريف في عشقه للمرأة بالقول: "**توسلت إليك أن تقرأ لها آخر ما كتبت من شعر. كانت تجلس على الطرف الآخر من الطاولة في نادي الكلية، يدها الصغيرة على خدها، شعرها الأسود اللامع ينسدل على كتفيها، وعيناها الحالمتان على وجهك المعذب، تتظاهر بأنها لا تدري من هي الامرأة التي كتبت من أجلها تلك الأبيات النابعة من القلب. فكشفت لها عن أوجاع روحك بسذاجة مراهق جاء تواً من الريف. لم تكن تدري ما الذي كان يدور في داخل رأسها–هي ابنة العاصمة– الفتاة التي تملك من الخبرة في نزوات الجسد أضعاف ما تملكه أمك بعد زواج طويل من رجل لا يرتوي!**"[1].

يتضح التباين الثقافي بين البيئتين؛ بيئة الرجل الريفي الذي يعيش حالة الحب من دون أن يجدهُ عند الآخر، فهناك ثقافة مختلفة تقوم على عدم إيذاء الآخر، وعدم صده، كي لا يشعر بالحزن، الأمر الذي يتم تفسيره بطريقة مختلفة لدى الرجل الفردي، بأنّه نوع من القبول:((**فكشفت لها عن أوجاع روحك بسذاجة مراهق جاء تواً من الريف. لم تكن تدري ما الذي كان يدور في داخل رأسها–هي ابنة العاصمة– الفتاة التي تملك من الخبرة في نزوات الجسد**)). لقد ساعد اختلاف ثقافة الآخر في عدم التقرب، في حين من لم يعش التجربة يشعر بأنّه يعيش حالة من الحب، وهي في الحقيقة نزوات الجسد التي تقود الرجل إلى سلوك وأفكار مختلفة.

وقد كان هم الراوي بيان الرغبة الذكورية، ومن ثمَّ تسليط الضوء على الفارق الثقافي بين المجتمعات، فالبيئة هي الفيصل في رؤية الشخصية للمرأة والرجل: "**لم تسمح لك ابنة بغداد بأن**

(١) أشواق طائر الليل: ٢٠.

تلمسها يوماً اكثر من لمس يد ليد، ساعة اللقاء أو ساعة الافتراق. كانت تتحاشى أن يلامس جسدك جسدها بأي شكل من الأشكال... كأنّك تحمل مرضاً معدياً. لم تحدثك يوماً عن مشاعرها.. لم تشأ أن تصدمك. كان كل شيء أمامك ساطعاً سطوح الشمس ساعة الظهيرة، ومع ذلك كنت تأمل في وجه المستحيل كما يقولون. كانت لقاءاتك بها هي كل دنياك. حتى ما كتبته من أجل الوطن كان بدافع حبك لها. حبك للوطن وحبك لها كانا شيئاً برجل آخر..."(١).

يحاول الراوي بيان طريقة التعامل مع الرجل العاشق من قبل المرأة، فما بين الصدمة ومواجهة الواقع اختارت المرأة عدم كسر الرجل، وهنا تبرز قضية التباين الثقافي، هذا التباين يكشف عن تمركز الفكر حول الغريزة، وتحكمها في سلوك الفرد، كذلك يكشف عن الآخر الذي لا يريد إيذاء النفس، فالصد المباشر يجعل الآخر في ردّة فعل عكسية: **((لم تشأ أن تصدمك. كان كل شيء أمامك ساطعاً سطوح الشمس ساعة الظهيرة، ومع ذلك كنت تأمل في وجه المستحيل كما يقولون))**. فقد حاولت المرأة عدم جرح الرجل، مع أنّها كانت واضحة في عدم تقربها منه، لكن الخيال لديه، والمبني على أساس الحرمان جرّه وراء المستحيل، وجعلهُ في حالة من الضياع، وفي حقيقة الأمر أنَّ الاستسلام للغريزة هو من يقوده إلى تلك المرحلة، كذلك ظهرت فكرة الحشمة، فعلى الرّغم من محاولة الذكر التقرب منها، إلّا أنّها لم تسمح له، فالتعلق بها كتعلّقه بوطنٍ لا يستطيع تملكهُ.

ومن نماذج هذا النوع ما في رواية (الشاطئ الثاني)، إذ تُبث فيه أفكار متعلقة بالشخصيات ومدى علاقتها بالأحداث، فتكشف عن قوة المعرفة، ومدى قدرة الكتابة والقراءة في الحصول على وظيفة، وفي الحقيقة أنّ الرغبة في المرأة هو من قاد الصقر إلى طرح فكرة الوظيفة: "**يقول للأرملة الصغيرة المهم الآن انك تعرفين القراءة والكتابة، وعندك شهادة، وهذا يساعدني على أن أجد لك عملاً في دائرة ما فما هو رأيك؟ ماذا تريد أن يكون رأيها موافقة طبعا، لكنه لا يلتفت إلى العجوز**

(١) أشواق طائر الليل: ٢٠.

إنّما ينظر في عينيها ينتظر ردها. يداها تسكنان الآن مستسلمتين في حضنها، على شفتيها ظلّ ابتسامة غامضة لكنني لم أمارس عملاً من قبل. يرنو إلى وجهها في صمت فتختفي ابتسامتها في الحال وتضطرب النظرة في عينيها. هو لم يفكر قط بأن يذكرها بعمل مارسته من قبل إنّما كان يتأمّل ملامح وجهها في أنّ كل كلمة أو نظرة تخالها غريبة تجرحها لعلّها لحظت تبدلاً غير مقصود حصل لا شعوريا في نظرته المتأمّلة إلى وجهها فانكمشت. يباغته جرس المدرسة"[1].

يبثّ الراوي أفكاراً مهمّة تتعلّق بالمرأة وثقافتها، فيشير إلى دور الشهادة وكونها وسيلة لتحقيق ذات المرأة وإثبات كيانها، فهو يطالبها بالتحرّر والخروج من القوقعة التي وضعها فيها الذكر، في حين نجد الروائي يركز على تفاصيل الجسد، والنظرة من قبل الرجل على جسد المرأة، وحركتها وتأثّره بتلك الحركات: **((يداها تسكنان الآن مستسلمتين في حضنها، على شفتيها ظل ابتسامة غامضة لكنّني لم أمارس عملاً من قبل. يرنو إلى وجهها في صمت فتختفي ابتسامتها في الحال وتضطرب النظرة في عينيها))**. فتصبح الحركة السردية قائمة على حركة جسد الأنثى، وتفاعل الشخصية مع الحركة الجسدية.

يستعمل الراوي الحلم ليحدّد منظوره الثقافي، وطريقة محاسبة النفس، فالحلم هو انعكاس أو قلب للمعادلة، أو تسامي لما يفعله الإنسان في حياته، وهو صوت الضمير في كثير من الأحيان، فقد راود الشخصية (نجاة) حلم: "**رأت نفسها تقف وسط غرفة عارية من الأثاث، تشبه الزنزانة التي احتجزوها فيها ترتدي، ثوبا قصيرا ممزقاً تغطية طبقة سميكة من وحل أسود تيبس فوق القماش، وكانت هي تحاول، بكل طاقتها ان تنزع هذا الثوب المتسخ عن جسدها فثمة أصوات كثيرة في الخارج تحثها وتستعجلها.. أصوات رجال ونساء يعلو عليها جميعا صوت الكولونيل المتسلط وهو يصرخ بها "بيج !بيج"**[2].

---

(١) الشاطئ الثاني: ٢٨.

(٢) الشاهدة والزنجي: ١٣٣.

فالحلم الذي يراود المرأة (نجاة) لم يكن خارج الواقع، بل بناءً على ما حدث في الواقع، فاستثمر الصقر الواقع ليعبّر عن اللاوعي وأثره في الإنسان، ومن ثمَّ ممارسة الضمير عمله في مراودة الشخصية والحضور في الحلم: "**ولكنّها رغم كل محاولاتها اليائسة لا تستطيع أن تنزع عنها ثوبها.. يظل ملتصقاً بها كأنه جلد آخر فوق جلدها. وفي حلم ثان رأت طفلة صغيرة تجلس على الأرض وسط الطريق، وسيد مجيد الأعمى يهز عصاه الخيزران مهدداً، فوق رأسها، والطفلة الصغيرة تغطي وجهها براحتيها وتبكي بحرقة. تسند نجاة الوسادة الى رأس السرير وتتكئ بظهرها إليها. تشعر مثل مريض شفي أخيراً من مرض طويل**"(١).

يمارس الواقع حضوره بطريقة رمزية، فما يقدمه الحلم هو رموز وإشارات لأفعال الواقع، ومن ثمَّ يصبح الضمير –بما يحمله من بناء ثقافي– المحاسب لأفعال الإنسان، وهو ما وجدناه في بداية النص، عندما استعمل المفردات الدالة على التجريد الجسدي، لكنّه استعمل المفردة للغرفة، وهي المنطقة الحامية للإنسان، فكانت الغرفة عارية، وهي صورة الأنثى لحظة ارتكاب الخطأ، سواء بطريقة الغصب أم بالرضا: ((**رأت نفسها تقف وسط غرفة عارية من الأثاث، تشبه الزنزانة التي احتجزوها فيها ترتدي، ثوبا قصيرا ممزقاً تغطية طبقة سميكة من وحل أسود تيبس فوق القماش**))، ومن ثمَّ استعماله للثوب المتسخ، فهو يبثّ فكرة أنّ ما تعمله المرأة من خطيئة تحاسب عليها، وتبقى سمعتها ملوثة، فالوحل الأسود هو الخطيئة، وأنّ المجتمع لا يسمح لها بالتوبة والتحرّر من الذنب، والأصوات الموجودة في الحلم هي أصوات المجتمع والفاعل أو الحامي للفاعل.

والرؤية هنا محاولة من المرأة للخلاص من الفعل المرتكب، لكنّ عقلها الباطن الذي يظهر في الحلم عمل على محاسبتها، فهو مقيّد بتقاليد مجتمعية مسيرة، وصولًا إلى رؤيته الثانية، طفلة صغيرة، وهي صورة الأنثى غير القادرة على فعل شيء، وتهديد الرجل لها: ((**طفلة صغيرة تجلس**

(١) الشاهدة والزنجي: ١٣٣.

على الأرض وسط الطريق، وسيد مجيد الأعمى يهز عصاه الخيزران مهدداً، فوق رأسها، والطفلة الصغيرة تغطي وجهها براحتيها وتبكي بحرقة))، فالبكاء هنا صراخ إعلاء صوت النفس الداخلية، وما هذا الصوت سوى صوت نجاة تصرخ ولا تستطيع الدفاع، فجمعت بين القوة والبكاء والضعف، ومن ثمَّ استعمال اليد لحماية وجهها.

في هذا النص تظهر شخصية مجيدَ الاعمى يعني المجتمع بكل سلطته المجحفة وهو أعمى لا يرى ولا يفرق بين الاغتصاب الواقع بالقوة وبين وقوع الفتاة في الخطيئة برغبة منها، والعصا أساليب القوة التي يمارسها ويهدد بها النساء في حين ترمز الطفلة إلى البراءة ، فالطفل يرى فتاة حينما استشعرت الخطيئة أو ما حصل لها من اغتصاب ومحاولة تطهير نفسها فكأنها عادت إلى مرحلة الطفولة والبراءة التي تحاول العودة إليها ولكن سطوة المجتمع لا ترحمهما وهي بمثابة طفلة غير قادرة عن الدفاع عن نفسها ، وهذه الأفكار يحاول الصقر بثها عن طريق المرأة .

و إنَّ استعمال الحلم للتعبير عن الحالة النفسية وما تمارسه من ضغوط داخلية يكشف عن المنظور العميق للروائي، ودرايته بالأبعاد الخفية وأثرها على السلوك، ويكشف النّص عن الأنساق الثقافية التي تحضر في الضمير وتفعل فعلها مع الإنسان، فالحركة السردية في النص شملت البعد الظاهر والخفي، وكشفت الأسرار النفسية ومعاناة المرأة، ليكون الخطاب السردي في النّص معالجاً للأفعال الصادرة من الإنسان، فالحدث الذي يعيشه الفرد يلازمه في حياته، ويزرع به الكوابيس المتكررة في منامه.

إنّ ما قدّمه الراوي من منظوره تجاه البناء النفسي العميق، يكون أكثر حضورًا، وأكثر وضوحًا مع المنولوج الداخلي، فالمنلوج يعبّر عن الصراع النفسي الخفي، ومن ثمَّ عرضه للمتلقي وغرضه كشف البنية العميقة وما يدور فيها، وهو الصوت الطفولي والجنون الخفي، فعن طريق الراوي العليم تتكشف البنية الداخلية: "**الهواجس، التي يأتي بها الليل تؤرقني! كل دقيقة، كل لحظة، أسائل نفسي–وأنا أتأمل وجهه الذاهل– إن كان سيشفى، في النهاية، أم يظل هكذا**

ضائعا، يتأرجح بين المشارف الوعي، ومتاهات الجنون!"[1]. هذا التداخل أو ما يُعرف بالرؤية معًا بين صوت الشخصية وصوت الراوي العليم ،والراوي العليم هو صوت الروائي، وشعوره بالنفس ومعاناتها.

والصورة المقدمة من الراوي سواء أكانت عن قصد أو غير قصد، تعالج المسائل النّسوية، والسرد هو المساحة المناسبة لبث الأفكار وقد "عالج السرد النّسوي موضوع هوية المرأة ومصيرها في عالم يتحول ببطء فيكون عدائيا لا يريد الإقرار بذلك، فبانت ملامح التوتر في علاقة المرأة بنفسها وبعالمها، فأصبحت تعيش منفصلة نفسياً وذهنياً عنه؛ إذ لم تجد في الرجال كفاءة إنسانية تقدر المشاعر الغزيرة التي تتدفق منها، فتعثر عليهم في بعض الأحيان في المجتمع الغربي، الذي تلوذ به من عالم تعذر عليه قبول أنوثتها وحرّيّتها، فقد جرى تخريب الأعماق الداخلية للرجال في المجتمع الشرقي، وأصبحوا عاجزين عن تقدير قيمة الأنوثة بذاتها، وذهبت بعض النصوص إلى تحقيق ذلك عن طريق إحداث قطيعة كلية مع الحاضنة الاجتماعية، وتخطي أسوار المعتقد الديني؛ إذ تريد المرأة شريكاً مختلفا"[2]. فالصراع في حقيقته هو صراع الهوية، الذي يكمن في الذات وبنياتها الثقافية، وهو صراع بين الموروث والغريزة، فالموروث حمل كبير على الإنسان، والغريزة تحاول الانفلات من ذلك الحمل، ولحظة الانفلات تبقى لحظة مُحاباة من قبل الموروث المتمثل في الحلم والمنلوج وغيره من الأساليب النفسية التي تجعل الصراع الداخلي محتدمًا.

يستعمل الصقر في أكثر مفرداته الألفاظ الدالة على فاعلية الجسد، وارتباط الغريزة به، وهو ما يمثّل التركيز النفسي للروائي على فاعلية الجسد، وحضوره الدائم في الذهن، فقد حاول الصقر بيان الحالة النفسية للرجل عندما تكون بجانبه امرأة، وكيف يكون من دونها: "**مدّت يدها. سحبت**

(١) بيت على نهر دجلة: ٥.

(٢) السرد النسوي: ٢٥٧.

الغطاء على الجسد النائم، ثمّ نهضت. نفخت على نار الشمعة، ووضعتها جانبا. تركت باب غرفته مفتوحا–فهو يزداد اضطرابا في الأماكن المغلقة –وعادت إلى غرفتها."(١).

تحضر المرأة في النص بوصفها الأمان الذي يعيشه الرجل، فبوجودها تصبح الأماكن مغلقة ويشعر الرجل بالاضطراب أو الخوف، ومن دونها يحتاج إلى فتح الباب ليشعر بالارتياح، وهو ما كانت تشعر به المرأة، وهي صورة عن قربها من الرجل، فيعبّر عنها الكاتب بتمثيل حضورها: (مدت، سحبت، نهضت)، فهو يحركها ليبث فكرة وجودها المرتبط بالذكر، وليبين الراوي قدرة المرأة على الاحتواء، فالرجل يختنق من الأماكن المغلقة، ويظهر من دون قوة المرأة عاجزًا.

يحاول الراوي إبراز البنية السردية، والتركيز على فاعلية الراوي العليم، والمنولوج الداخلي، فيرسم ذلك في رواية (بيت على نهر دجلة) الذي جاء فيه: "**لا بد أنّها تحلم، نعم تحلم، تتأرجح على تخوم الوعي، أجفانها مطبقة، كأنها مخدرة ... تلامس شيئا صلبا يضغط على لحمها، يدها تستقر بعد ذلك على سطح خشن فيه شعيرات صغيرة تحس بوخزها الخفيف في ظاهر كفها. يداخلها إحساس بان ثمة عينين تحدقان إليها بتركيز من مكان قريب. تشعر بوطأة النظرات المحدقة فتفتح جفنيها لتنظر مباشرة إلى منبع ذلك التيار المتواصل الذي ازعج نومها الضبابي. تفاجأ بعيني المساعد منصور غانم"**(٢). في النص بثٌّ لمجموعة أفكار، عبر لغة مخادعة للمتلقي، لإيهامه بأنّ الحدث طبيعي، بسبب الخوف من حكم التقاليد والأعراف المجتمعية التي تقيّد المرأة الأرملة المحبوسة ضمن قوقعة الاكتفاء، وموت الأحاسيس، فأرادت المرأة الأرملة التعبير عن أحاسيسها الخفية، فلجأت إلى تقنية الحلم؛ رغبة منها في تحرير نفسها من قيود المجتمع، وانتفاضه ضد ما فعل الضابط؛ لأنّ المجتمع لا يحاسب من يحلم بوصف الحلم خيالًا لا حقيقة، وإذا أردنا الكشف عن الدلائل والمعطيات التي أدت بنا إلى هذا الحكم، نجد الروائي يشير إلى الحوار الذي

(١) بيت على نهر دجلة: ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥.

حدث بعد حلمها الضبابي، فقد كانت تخجل ممّا حصل! فنجد ذلك في النص عندما تسأل الضابط فتقول:

"ماذا حدث!؟ ولماذا أنا هنا وحدي!؟"

يبتسم ويتوقف أمامها.

"أغمى عليك هناك.. عندما وقعت عيناك على وجه الميت!"...

"وكيف جئت.. كيف وصلت إلى ..!؟"

من الذي جاء بها من العنابر!؟

"أنا حملتك."

يحمر وجهها، وتمتد يداها تمطان أطراف الثوب تغطيان ساقيها المضمومتين الأن"[1].

في النص السابق يحاول الراوي أن يُهدّئ من حدة الموقف؛ لأنّ المجتمع لا يتقبل وجود امرأة مع رجل غريب في غرفة مغلقة؛ لأنّهم يذهبون إلى الجانب السوداوي الذي يهين شرف المرأة وعفّتها، فيحاول الروائي أن يعطي إشارات مختلفة، وأنساقاً مضمرة، تكشف عن الحدث الذي يريد أن يظلله، فيشير في النص السابق بعبارة: "**وتمتد يداها تمطان أطراف الثوب تغطيان ساقيها المضمومتين الآن"**[2]، وهذا النص سبقته إشارة مناقضة له يقول فيها: "**تتفاجأ بعيني المساعد منصور غانم المحملقتين باندهاش صامت إلى وجهها والى جسدها المتمدد باسترخاء غير مكترث على الديوان في غرفته. تنتفض جالسة، وتغطي بأطراف ثوبها المنحسر ركبتيها المكشوفتين"**[3]. في هذين النصين يشير إلى أنّ ثقافة المجتمع لا تتقبل هكذا ظهور لامرأة أمام

(١) بيت على نهر دجلة : ١٤٦.

(٢) المصدر نفسه : ١٤٦.

(٣) المصدر نفسه : ١٤٥.

رجل، فقد حاول الراوي تبيان الحال من دون خدش حياء المرأة، فأراد أن ينقل صورة طاهرة لامرأة جبرت على هكذا موقف، بعيدًا عن الأعراف والتقاليد التي تتحكم بحقوقها ووجودها في أي مكان، لكنّ الأمر لم ينتهِ عند هذه الإشارات وما فيها من اضطراب وذعر، خشية أن يسمع أو يرى حالها الآن، وقد بيّن الروائي المنطقة التي حبسها المجتمع الذكوري فيها، لضيق تفكيرهم. فقد حاولت الأرملة الاستفسار أكثر لمعرفة كيفية وصولها إلى غرفته فتقول:

"أنت بنفسك ..حملتني!؟"

"على هاتين الذراعين!؟"

يا للفضيحة!

"حملتك هكذا!؟"

يمد ذراعيه إلى الأمام ويجعل ساعديه تلتفان حول جسد وهمي بديلا عن جسدها المنكمش الآن على الديوان، وجسدها المتهافت الذي لا يشعر بما يجري يتأرجح على جسده، لحمها يحتك من وراء قماش الثوب الخفيف بصدره وبطنه وبفخذية. تتخيل كل هذا مضطربة.

"لا تخافي! لن اخبر أخت زوجك."

تود لو يكف عن الكلام عما حدث.

"أرجوك، لا تتكلم مرة أخرى عن ..!؟

"اطمئني. سرك في بير"[1]

الإشارات في هذا النص تثير تساؤلات لدى المتلقي: لماذا تفكر وتتخيل وتخاف من الفضيحة؟ ولماذا تريده أن يسكت عن سرد الأحداث؟ ولماذا يقول لها اطمئني سرك في بير؟ هل

(١) بيت على نهر دجلة: ١٤٦ ـ ١٤٧.

حصل شيءٌ تخاف منه؟ أو شيءٌ يُشعرها بالإهانة؟ أو أنّها تخاف من المجتمع الذي يمنع هذا التلاقي وهذا التجاذب بينهما.

إنّ الراوي يحاول في هذا النص وفي نصوص أخرى من رواياته أن يخفي أموراً تخص شرف المرأة، فيثير سؤالا للمتلقي: هل هو فعلا يخاف على المرأة من المجتمع؟ أم أنّه يلجأ إلى الابتعاد عن الواقع وإعطاء شيءٍ من التشويق والإثارة، لجذب المتلقي لشراء رواياته؛ كونه كان في ذلك الوقت بحاجة ماسة للأموال .

يحاول الراوي تسليط الضوء على المرأة العاهرة من وجهة نظره، فالمرأة عندما تمارس غريزتها مع أكثر من رجل، وبحسب البناء الثقافي العربي، فهي عاهرة، وليست امرأة تمارس البحث عن رغباتها بحرية، أو حقوقها الطبيعية، ففي رواية (المقامة البصرية) تظهر هذه الصورة في كلام الشخصية أحمد الجواهري: "**كنت تقولين لي، ونحن بين جدران حجرتك، المدنسة برغبات الرجال، إنّك تعشقين قصائدي وكنت –أنا الأحمق–اكتب فيك شعرا أقرأه، في الفراش، بعد أن ننتهي ممّا يفعله الديك. فتأخذين يدي، وتضعينها على شفتيك ، أشعر بهما رطبتين ودافئتين، وتقولين لي أقرا لي المزيد**"(١).

إنَّ ما يحمله النص من صورة المرأة الراغبة بتحقيق الرغبة الجنسية هي صورة العاهرة، وهو ما يكشف عن النّسق الثقافي الذي يمثّل الشخصية، وما يمارسه الموروث من إسقاط الصفات على السلوك، وهو سلوك مغاير عن الثقافة العربية التي لا تقبل بهذه الأفعال، ويشير إلى الاهتمامات المختلفة بين الشاعر والعاهرة، فيبث أفكاراً من قبيل أنّ من يعش على شيء يتعود عليه، فلا يمكن أن تكون العاهرة مثقفة، ويسترجع ذكرياته التي آلت به إلى الندم والشعور بالذنب؛ لكونه كان على علاقة فاشلة مع فتاة عاهرة.

(١) المقامة البصرية : ٦٨.

ويذكر في بداية رواية (الشاهدة والزنجي) ثيمة تبين حال المرأة العربية عمومًا، والعراقية خصوصًا فيقول: "**حكاية امرأة حالمة في زمن متوحش**"(١). أي إنَّ أحلام النساء تجهض من قبل الرجال أو من قبل المجتمع، نتيجة الوحشية، والصورة القبلية للمجتمع عن ضرورة سلوك المرأة سلوكًا تنتمي فيه إلى النظام الأبوي، وهنا تكون معالجة الحالة عند الروائي في أساس إعطاء الحرية للمرأة، فهي لا تمتلك حتى الحلم، فالحلم لا يمتلك الحضور بسبب البناء الاجتماعي المُقصي للذات الحالمة.

ونلحظ في رواية (حكاية مدينة) أنّ هنالك سلطة كبيرة، هي السلطة الأبوية التي تفرض رأيها، وتكون صارمة بجبروتها، لكي يقبل ويتقبل ما فرض عليه من أمر، وهذا ما حصل مع (أحمد الجواهري) الذي فُرض عليه الزواج، وأن يبقى تحت سلطة أبيه ونفوذه، لكنّ هذا الأمر لم يستمر على حاله، ممّا جعله يتمرد على والده ويترك زوجته وأطفاله ويذهب بعيدًا عنهم؛ لذا نجده يقول في مذكراته: "**فلتكن مشيئتك يا أبي!**

تركت المرأة والطفلين أمانة عند ربي والشيخ كاظم، وسوف يرعيانهم. مقصر أنا.. حقيقة أعرفها. لكنه كان زواجاً ملعوناً، من سوء تدبير الوالد، فهو الذي كتب وقدر، والمقدر والمكتوب لازم تشوفه العين! حكمة مريحة للجلاد، تجعلك تنام كما ينام الخروف تحت سكين القصاب! وإذا كان الخروف يرفس بأقدامه ويصيح محتجاً، فأنت لا ترفس ولا تصيح، خوفاً من أن تجرح مشاعر القصاب! وهكذا قلت أنت للوالد (فلتكن مشيئتك يا أبي) كنت صغيرا. فليتحمل هو الآن وزر اختياره، بعد أن تمرد الخروف!"(٢)؟

في الحقيقة يحمل النص الأبعاد الثقافية العميقة، وما يمارسه المجتمع من فرض الرأي على الإنسان، فيكون مسلوب الهوية والاختيار، فقراره هو قرار السلطة الأبوية، لا قرار الذات؛ لذلك

(١) الشاهدة والزنجي : ٥.

(٢) المقامة البصرية العصرية، حكاية مدينة: ٦٧ ـ ٦٨.

تنفجر الذات في لحظة الانفلات من النّسق الثقافي، والسلطة الأبوية، لكنّ المشكلة تكمن في النسق الثقافي الذي يحاصر الإنسان، ويجبره على العدول عن قراره، أمام هذا البناء الثقافي الطويل الذي يجعل قرار الأب القرار الصحيح، ويجب على الإنسان السير عليه، وعدم الخروج عن النظام، حاولت الشخصية التمرد، ليستعملها الروائي في معالجة هذه الظاهرة الاجتماعية.

وهذا التمرد لم يستمر؛ لكونه سرعان ما ندم على تركه فيقول: "**لكنّني أتذكرها، تلك المرأة، أحياناً ما ذنبها لكي تشقى! فهي لم ترفس ولم تصرخ لا أريد هذا الصعلوك الذي يشغل نفسه بالكلمات ولا يعرف كيف يدبر رزق عياله!**"(١).

بغض النّظر عن الشعور الداخلي لدى الرجل والإحساس بأن الذنب لا يقع على المرأة، فإنّ النّسق المضمر في النّص هو نسق ذكوري، قائم على فكرة الأبوية من قبل أحمد نفسه، ودرايته بالمجتمع الذي لا يعطي للمرأة المساحة لإعالة نفسها أو أطفالها؛ لذلك كان القرار مبنياً على أساس قوة الذكورة، وأنَّ المرأة جزء من الرجل، على الرجل حمايتها وتوفير سبل العيش لها، وهو ما يجعل المرأة لا تمثّل كيانًا قائمًا بذاته، وهو ما يتبين في جملة **((تركت المرأة والطفلين أمانة عند ربي والشيخ كاظم، وسوف يرعيانهم))**. فالرعية تكشف عن التابعية للمرأة العربية، وعن النظام الأبوي، فمن دون تلك الرعية تصبح المرأة نفيًا تامًا، أي إنّها لا تملك حتى الجزء.

ونجده بعد ذلك يطلب المسامحة والغفران فيقول: "**أبي ، يا أبي، أبي أسألك العفو فقط أخطأت بحقك وحق نفسي ، وحق امرأتي ، فأغفر خطاياي فهي غزيرة، ولن ألومك إن لم تسامح ولم تغفر!**"(٢). وسبب طلب غفرانه واستجداء العفو أنّهُ عاش في الغربة في نفسية متأزّمة، ويشعر بتأنيب الضمير، ممّا تسبّب في إيذاء الآخرين، لكن الحقيقة أنَّ النسق الذكوري، والنظام الأبوي هما من يسيطران على طريق التفكير، وسلوك الفرد.

---

(١) المقامة البصرية العصرية، حكاية مدينة: ٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٦٨.

نصل إلى القول: عانى الصقر من عقدة جنسية أثّرت بشكلٍ واضحٍ على خطابه الأدبي، فجاءت رؤيته الأيديولوجية مُحمَّلةً بالمنظومات الذكورية من جهة، ومُتَّسمةً بتعاطفٍ متناقضٍ مع المرأة من جهة أخرى. وتكشف النصوص الروائية وثيماتها عن معاناة الكاتب من صراعٍ نفسي تجاه الأنثى، مما دفعه إلى حبك أحداث أعماله حول محور الجنس، وكأنه يُوافق ضمنيًّا على نظرة فرويد لسيادة الدافع الجنسي في السلوك الإنساني. وقد سعى الصقر إلى ترسيخ أفكاره عبر توجيه مسار الأحداث الروائية؛ فصوَّر ظهور المرأة مقترنًا بالقيود الثقافية ، وكبْل حريتها، وتقديمها عبر الصورة النمطية التي يروِّجها المجتمع الثقافي المُتمسك بتقاليد تُضيِّق على حقوق المرأة وتُهمِّش وجودها.

المبحث الثاني:

المرأة والمنظور الاجتماعي

يُعد هذا المنظور من أقرب الصيغ الخطابية الواقعية، التي يكثر فيها السرد الواقعي الاجتماعي، ولهذا ستنطلق دراسة هذا المبحث من فكرة مفادها أنّ "كل نص كيفما كان نوعه يتم إنتاجه ضمن بنية اجتماعية تحدد وتكمن إنتاجيته في كون التفاعل يحصل معه في إطار البنية نفسها وبانعدام هذا التفاعل، تنعدم إنتاجية النص"(١). لهذا نلحظ أنَّ البنية الاجتماعية لها الدور الفاعل في تحديد وظيفة المرأة، ووجودها، وهيمنتها، أو تهميشها، ما بين إرادة المرأة وطموحها، وبين المجتمع الذكوري وما يريد تحقيقه من وضع المرأة تحت جناحه، فتكون تابعة إليه، ولقد حاول المجتمع فرض القيود والعراقيل التي تقيّد حركتها ووجودها، ضمن رؤية اجتماعية ترتبط بالآيديولوجيا والموروث الذي يمارس أثره في سلوك الفرد والمجتمع؛ لأنّ "المرأة في المجتمع الذكوري تخضع لنوعين من السلطات: الأول السلطة الاجتماعية المباشرة، ممثلة في الذكر المعين، أيا كانت علاقته بها: زواجية أو عرقية. والثاني السلطة الثقافية، ممثلة في جميع الذكور. وتندرج المرأة (بلا جمع في النوع الأول)، أمّا النوع الثاني فإنّه أكثر شمولية، من أن تعنيه المرأة الفرد، وهنا تندرج النّساء لكن (بلا مفرد) فيه"(٢). والسلطة الثقافية هي الحاكمة في سلوك الفرد العراقي، ومهما حاول التخلّص من القيود المفروضة عليه، فإنّه يبقى متأثّرًا بتلك الثقافة التي فُرضت عليه، تاركًا الثقافة الحاضرة في الباب الثاني أو الأدنى من وجوده.

إنّ الصراع الاجتماعي يحضر في النّص الأدبي، ويكون أكثر حضورًا أمام المتلقي بتغيير المناطق الجغرافية، والشخصيات الاجتماعية، ومن ثمَّ تبدأ العلاقات بين الثقافات المختلفة تتخذ

---

(١) انفتاح النص الروائي: ١٣٤.

(٢) معجم الوأد. النزعة الذكورية في المعجم العربي (في تحليل الخطاب المعجمي) ، محمد فكري الجزار، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ : ٧٦.

طريق الحضور لدى المتلقي، وتصبح ضمن البناءات التصورية الذهنية، ومن ثمَّ انعكاسها على الجانب العاطفي فـ"العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهم البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب"[١]. والبناء التخييلي لا يخرج عن الواقع الاجتماعي، فهو يأخذ منه، ويؤثر فيه.

هذا التأثير مرتبط بما يقدّمه الروائي في طريقة السرد، وفي منظوره، ومن ثمَّ اختياره للشخصيات واللغة المعبّرة عن الأحداث في الرواية، ضمن البناء الاجتماعي العراقي الذي يكاد يكون متقاربًا، وتفاوته يكون في جزئيات بسيطة، وبما أنَّ النّص يأخذ شرعيته من المجتمع؛ لذا تكون "البنية الاجتماعية داخل النص الروائي بصورة اجلى في كون النص يقوم على أساس (القصة) بما تحويه من شخصيات، وأحداث، وفضاءات، وأزمنة تكون لها مرجعيتها في الواقع مباشرة أحيانا كثيرة، ورغم البعد التخييلي المضفي على عالم القصة، فان نص الرواية يظل تجسيداً لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة. يتم هذا التجسيد عن طريق بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة، وضمنها عن طريق فعل الكتابة من جهة ثانية"[٢]، أي: إنّ وجود الخصوصية في العمل، ضمن المجتمع الذي ينطلق منه، كذلك ينتمي إلى تلك البيئة والثقافة ولا يستطيع الخروج منها، على الرّغم من الخصوصية الإبداعية، فالنّص الإبداعي رهين الثقافة والمجتمع.

يُبرز النص الأدبي البناء الاجتماعي بطريقة فنية عالية، ويمكّن الدارس من تحديد الإطار الاجتماعي والثقافي في أية مرحلة كانت؛ بما تتوفر لديه من إمكانيات خاصة بالمرحلة الزمنية المدروسة، فـ"علم الاجتماع الخاص بالرواية ينبغي أن يمكّننا من قراءة تاريخ مجتمع من

(١) تطور المناهج الاجتماعية في النقد الأدبي، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي، الأديب العراقي، العراق، ع٣، س ٣، ٢٠٠٦: ٣٤.

(٢) انفتاح النص الروائي: ١٤٠.

المجتمعات لا في أدبه بل من خلال أدبه"[١]. فالأدب هو الوسيلة وليس الغاية في البحث عن الماضي، كذلك هو الوسيلة للتحوّل الثقافي في المستقبل، إذا ما تمّ رصد السلوكيات الاجتماعية التي لا تتماشى مع الحاضر، ولا مع الثقافة الحاضرة، ليكون تسليط الضوء على تلك المناطق الثقافية الركيزة الأساس في ذلك التحول الثقافي.

إنَّ النّص الروائي الذي يقدّمه الصقر يعمل على تحديد العلاقة بين البيئة والمجتمع، وبين الفرد وبيئته، التي تنعكس على سلوكه، ففي رواية (حكاية مدينة) نجده يشير إلى علامة بارزة في ريف البصرة، ومدى تعلّق أهلها بها؛ ممّا جعل الفتاة تنوه إلى أنَّ أباها يحب النّخل مثل حبّه لابنته، وهو ما يعكس ذلك الارتباط من جهة، ويعكس قيمة المرأة من جهة أخرى، إذ يقول: "**قال الخاطب بصوت متردد: عمي أنا مهندس.. أعمل في النفط. قال أبوها: ماذا قلت!؟ ارفع صوتك! فارتبك العاشق أكثر. نظر إلى وجه حبيبته يستمد العون من عينيها المشفقتين.**

قالت (تالة) لأبيها: أبي أنا أخبرك بكل شيء! قلت لك انه..! لكن أباها لم يدعها تسترسل. أنا لا يهمني ما قلته لي. يهمني أن أعرف كيف ينظر إلى النخلة! كدت أضحك. وجدت كلمات الرجل انفلاتاً خارج السياق!...راح حامد يتلفت حائراً، لا يدري بماذا يجيب؟ قالت (تالة) تحاول أن تخفف من وقع هجوم أبيها المباغت على حبيبها،...أبي يرى في النخلة محور حياته، يحبها حتى أكثر مني"[٢].

يتمحور النص على مجموعة من العلائق ذات الطبيعة الاجتماعية البيئية، فالعلاقة الأولى هي علاقة الرجل بالمرأة، التي لم تكن هي العنصر المائز بالنّسبة للأب، فتصبح رغبة المرأة خارج المنظومة التي يبحث عنها الأب، فتظهر السلطة الذكورية في فرض ما يريده الأب على الأبناء،

(١) الأدب القصصي (الرواية والواقع الاجتماعي): ميشيل زير افات: سما داود، مراجعة : د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ٢٠٠٥ : ٥.

(٢) المقامة البصرية العصرية : ١١٧.

ومن ثمَّ نفي الآخر (المرأة)، والعلاقة الأخرى تتمثل في حب الرجل للنّخلة، فهي دلالة على ارتباط الرجل بوطنه، بحسب ما يراه الأب، ومن ثمَّ تصبح الهوية الفردية مرتبطة بالثيمة الاجتماعية الكلية، ومدى ارتباط الإنسان بتلك المفاهيم: **((لكنّ أباها لم يدعها تسترسل. أنا لا يهمّني ما قلته لي. يهمّني أن أعرف كيف ينظر إلى النخلة!))**. فالخطاب الراوي يبين علاقة الحب بين الرجل والمرأة، ومدى عشق والد الفتاة لأرضه، وتعلّقه بها مثل تعلّق الشاب بمحبوبته، وهي ثيمة اجتماعية. أمّا عدم السماح للفتاة بالتحدث، فهو يعود لفكرة أنَّ الحبّ مرفوض في عادات البصرة، وبما أنّ النخلة دلالة على الأصالة فإنّه عن طريقها يذكّر ابنته بأخلاقهم العربية. بالإضافة إلى ذلك نلحظ النص لا يظهر رفض الأب لعاطفة الحب بقدر ما يظهر فيه النخلة التي لها موروث عربي إسلامي لحب النخلة وقيمتها بشكل عام وبشكل خاص إنّ البصرة رمز للعراقيين منذ حضاراتهم الأولى نشأت على أرض العراق من جانب ومن جانب آخر رمز لأهل البصرة بوصف البصرة موطنًا للنخيل وعرفت البصرة ببساتين النخيل ومصدرة تمورها للعالم ،فالراوي أراد إنّ يجعل الترابط بين النخلة والوطن والبصرة والفتاة منهما ذات قيمة واحدة لديه.

والعلاقة بين المرأة والرجل– بما تقدّم– مرهونة بالمفاهيم الاجتماعية الموروثة، وتصبح ثيمة الحب الممثلة لرغبة الاثنين خارج إطار البناء الاجتماعي، الأمر الذي يعكس عدم الاهتمام برغبة الآخر ونفيه، ممّا يشكّل صورة عن الرفض لتلك العلاقات، وقيام الزواج على أساس ما يراه الأب مناسبًا.

أمّا في رواية (امرأة الغائب)، فتظهر ثيمة الجسد بالنّسبة للذكر بصورة واضحة، فالذكر يحاول التقرّب من الأنثى لغاية جسدية، مقصيًا للجانب المعنوي في لحظة محددة، ليصور لنا الصقر الشخصية العراقية وتولّعها بالجسد نتيجة الحرمان، والنظرة الدائمة للمرأة التي ليس لديها رجل أنّها محطّ رغبة الرجال: "**تتجاهله كأنه ليس موجوداً في المكان. يشعر بحضور جسدها النابض في الظلمة، ليس بعيداً عن جسده المستثار.. أول مرة يقترب منها! يسمع صوت ابنها، الذي خرج إليها يقول: "يا الله أمّي، أنا حاضر!" عندئذ يتحرك هو، ذراعاه تمتدان أمامه، مثل**

أعمى يتلمس طريقه في مكان غريب. تحاول هي أن تتحاشى هيكله المتأرجح، وذراعيه الممدودتين أمامه، غير أن إحدى يديه الباحثتين ترتطم ....تزلزل كيانه. تباغتها فعلته الجريئة، فتنفر مبتعدة وهي تصرخ: "أعمى وقح!"(١).

تخضع هنا رغبة الرجل إلى تلك الرؤية الاجتماعية المتمركزة على الأنثى الفاقدة لزوجها، فضلًا عن وجود الرغبة لدى الرجل، والمشاعر التي يحملها للمرأة، وما عاشه من تصورات الحب تجاهها، فالفكر الاجتماعي الذكوري متعلّق بالجسد الأنثوي، في حين أنَّ المرأة لا تعترف فيه، ولا برغبته، فتنظر إليه كمعاقٍ فكري، فيبين الرّاوي رفض الذكر لتلك النّظرة، ومحاولة استرداد سلطته بالارتطام بها، فتحصل ردة الفعل العكسية لديها.

ونجد في رواية (رياح شرقية رياح غربية) حواراً ذكوريًا بين السائق وأحمد، الذي يعمل مع الأجانب، فكانت هذه الإشارة ليعلّمه ويعرّفه على ساكني حي المدراء، فتنكشف البنية الاجتماعية وما يدور في ذهن الشخصيات من رؤية جمالية تنعكس على الإنسان، فالرؤية الجمالية مختلفة من شخص إلى آخر، فقد "**أشار له بيده .. شاهد أيضا امرأة صغيرة الحجم، شعرها بلون التبن الذي أحرقته الشمس تمشي بين البيوت، وأمامها على الأرض يتدحرج كلب أسود بحجم قطة كبيرة. رأي الامرأة تسير متمهلة تجاري كلبها، تمشي إذا مشي وتتوقف إذا خطر له أن يتوقف كي يشمشم شيئا، أو يرفع احدي ساقيه ويترك بعض البلل علي جذع نخلة.**

-هذه زوجة الصاحب مديركم .. تنزه كلبها كل يوم"(٢).

والصفات الجمالية الخاصة بالمرأة -وبحسب الرؤية الجنوبية العراقية- تتمثّل في العفاف البعيد عن الجانب الجسدي، فضلًا عن السلوك الصادر من المرأة، ومن ثمَّ يعمل على إظهار صفات جسدها، فاللغة المستعملة تُظهر دونيتها، ليكون المنظور المستعمل ثقافيًا اجتماعيًا؛ بوصف

(١) امرأة الغائب :٩٦.

(٢) رياح شرقية رياح غربية: ٤٦.

جسدها مغايراً عن جسد الأنثى البصرية، فصفاتها غير محببة للذكر؛ لذلك استبعدها من الأنوثة، ومعاييرها التي حدّدها الذكر اجتماعيًا، ومن ثمَّ تظهر ملامح الترف والعيش بالاطمئنان، وهو ما لا يمكن تحقّقه في المجتمع العراقي، لتكون النّظرة الجمالية الذكورية خاضعة للمفاهيم الاجتماعية والبيئية، فيكون منظور الروائي منبثقًا من تلك الرؤية التي تمثّل الواقع البصري والعراقي، "وعليه نقول: إنّ المعرفة الجمالية لا تقوم عند المبدع الروائي بشكل منعزلٍ عما حوله، بل هي نتيجة تفاعل بينه وبين الثقافة الاجتماعية التاريخية الحضاريّة التي ينشأ فيها وتحيط به، سواء أكان هذا التفاعل سليباً يقوم على التضادّ والرفض والنقد والرغبة في الهدم أم إيجابياً يقوم على المصالحة والتماهي والرغبة في البناء"(١).

إنّ المنظور الروائي لدى الصقر تشكّل في خضم البناء الاجتماعي، ورؤية المجتمع، ورؤيته الشخصية، وبُثّ عن طريق الشخصيات الروائية التي جاءت من ذلك المجتمع، ولم تكن مغايرة عنه، وإن كانت مغايرة فهي تقع خارج المنظومة الاجتماعية، وخارج النظام الأبوي الذي يعطيها الوجود الكامل، وينفي من كان يقف بالضدّ منها، وهو ما شكّلته اللغة السردية المعبّرة عنه.

ويكون المجتمع والتاريخ لهذا هو المرجع في رؤية الجمال، وعندما نذكر المرجعيات التاريخية التي لها تأثير في مجريات الأحداث نجد من الجدير توظيف التضمين الذي يُعد نوعًا من المتعاليات النصية الذي "يعنى اقتران النّص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تتداخل الأجناس كالموضوع والصيغة والشكل"(٢). فالمجتمع والمنظور الاجتماعي يمكّنان الروائي من فتح الأفق والارتباط بالواقع من جهة، ويشكّلان الرؤية الكاملة عن المجتمع

(١) جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف"و"واسيني الأعرج": ٢٥.

(٢) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد،١٩٩٠؛ وينظر عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، بيروت، ط١ ،٢٠٠٨؛ والتناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، د. سعد إبراهيم عبد المجيد، عني بنشره وتصحيحه د. شجاع مسلم العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٠، ٢٩.

العراقي من جهة أخرى، ويحافظ النص الروائي على حيويته وأصالته حينما ينفذ إلى لبِّ الواقع ويُجسِّد أعمق مكوناته، فالحقيقة الواقعية ليست إلا خيطًا ممتدًّا يربط الأمس باليوم ويُطلُّ على الغد. وتبدو عبقرية الروائي في قدرته على اقتناص اللحظات المتحوِّلة والتحولات الجذرية داخل هذا الواقع، ثم صهرها في قالب فنيٍّ يعكس فهماً شاملاً لتعقيداته. فالمعرفة هنا ليست مجرد خيار، بل سلاحٌ يُؤهِّل الكاتب لخوض غمار القضايا الاجتماعية، ومواجهة تناقضاتها الفكرية والسياسية والفنية بعينٍ فاحصة. وعندما تُهمَل هذه المعرفة، يتحول العمل الروائي إلى فضاءٍ هشٍّ يتأرجح بين السرد العشوائي والخطاب التلقيني، أو يرتطم بصخرة التصلب الفكري، فتفقده هذه الانزياحاتُ روحَهُ الإبداعية وقدرتَه على التأثير(١).

نجد الصقر ينقل لنا تدوين رسائل صديقة الشاعر أحمد كاظم الجوهري، الشخصية الروائية، فينقل لنا من أحد أوراقه التي تركها بعد وفاته، عاكسًا الحال التي عاشها الرجل؛ نتيجة حبّه لامرأة تعيش في حياة غير حياته، وطريقة غير طريقته، فالمرأة تبيع جسدها من أجل المال، ليكون الجسد الثيمة المهيمنة على النّص، فضلًا عن وجود الصورة الاجتماعية وتحديد عملها، والصفات التي يطلقها المجتمع على بائعة جسدها:

"سناء، يا جرحى الذي لا يشفى!

كنت تقولين لي، ونحن بين جدران حجرتك، المدنسة برغبات الرجال، انك تعشقين قصائدي وكنت- أنا الأحمق-أكتب فيك شعراً أقرأه، في الفراش... وصاحبة (البيت المستور)، لا غفر الله لها خطاياها، وحشرها في جهنم، تدق علينا الباب، بحوافر ثور هائج، وتصرخ بصوت يجعل الطائر يخرّ من عنان السماء مذهولاً: ((شنو صار عندكم!؟ ما خلصتوا!؟)) تستعجلنا الكلبة لديها زبائن ينتظرون وفدوا من أجل جسدك البض أنت وحدك، من دون كل البنات، اللواتي

(١) ينظر: جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف "و"واسيني الأعرج": ٣٠.

جمعتهن من القصور وبيوت الطين. الخنزيرة، صاحت بوجهي مرة، وأنا أخرج من حجرتك وحدي"[1]. فالشاعر قد تمّت غوايته بطريقة معنوية من قبل المرأة، وليس من قبل الجسد وحده، فحبّ المرأة للقصائد يعني أنّها تعيش لحظات حساسة مع الرجل.

أمّا الجانب الاجتماعي، فيظهر في النّص بطريقة السخرية من البيوت المشبوهة، بقوله: (البيت المستور)، فيقلب المعنى للاستعمال الاجتماعي، وهو ما لا يتماشى مع الصفات اللاحقة للبيت والشخصيات، فالبيت من الطين، وفيه كل ملامح الدنو، وتصبح العلاقة بين الشاعر والمرأة، وصاحبة البيت قائمة على الرّغبة، حين يحدّد الطريقة التي تتعامل معها صاحبة البيت، وتوصيفه لجسد المرأة (سناء) حين يقول: **((وتصرخ بصوت يجعل الطائر يخرّ من عنان السماء مذهولاً: "شنو صار عندكم!؟ ما خلصتوا!؟" تستعجلنا الكلبة لديها زبائن ينتظرون وفدوا من أجل جسدك البض أنت وحدك))**، فتكون المرأة عبارة عن محطة لرغبات الرجال.

هذه الرغبة تعكس رؤية الرجل العراقي للمرأة، فهي لتحقيق رغباته، على الرّغم من أنّه كان يريد أكثر من ذلك، إلّا أنَّ الروائي بنقل الرسالة يتبين أثر الجسد في تلك العلاقة، وتأثيره على الرجل حين حدّد المجيء من أجلها، ومن ثمَّ رؤية المجتمع لذلك البيت الذي كان في أماكن نائية عن المدينة، وهو ما يتبين من توصيف البيت بأنّه من الطين، ليكون مكان الرغبات فحسب، فقد أشار إلى أنَّ هنالك بيوتاً مشبوهة، تجذب الرجال الذين يتبعون شهواتهم، كأنّهم حيوانات، فقد أباحوا المحرّمات لأنفسهم بوساطة أموالهم ونفوذهم؛ للحصول على رغباتهم، وقد وقع الشاعر في شباك امرأة أغرته فخسر كل ما يملك، وجسد هذه المرأة كان القيمة الثقافية التي حاول الروائي طرحها عبر السرد.

تعمل الحركة النّسوية على استثمار تلك الصور الواردة عبر السيرورة التاريخية وطريقة التعاطي مع المرأة، فهي تسعى إلى إعادة تشكيل العلاقة التاريخية بين المرأة والرجل، ومواجهة

(١) المقامة البصرية العصرية حكاية مدينة: ٦٤.

القيود الثقافية والاجتماعية التي تُفرض على المرأة، والتي تعيق دورها في معادلة اجتماعية معقدة تبدو فيها الحياة حقًا مكتسبًا للرجل وواجبًا على المرأة. هذا الحق اكتسب شرعيته عبر أنظمة مجتمعية أبوية (Patriarchal) رسخت صورة نمطية للمرأة عبر التاريخ، وفصلت بين الجنسين من حيث القدرات والكفاءات والأفكار والمشاعر والوظائف والأدوار الاجتماعية. هذه الصورة المهيمنة تفضل الرجل وتختزل المرأة إلى مجرد جسد شهواني جذاب، وهو ما تم تعزيزه عبر التربية ونقله من جيل إلى آخر، مما منحها هيمنة راسخة تتبناها حتى نسبة كبيرة من النساء أنفسهن، لتصبحن ناقلات للعقلية الذكورية المهيمنة على ثقافة المجتمع. فالمجتمع ينظر إلى المرأة كموضوع أو رمز، وفقًا لتصوراته التقليدية. ومن بين الإيديولوجيات الأكثر تأثيرًا وخطورة في تشكيل صورة المرأة يأتي مفهوم "التجسيد"، الذي يضعها داخل جسد يشكل علاقة بين الذات والجسد، ويسمح للأنا بالتواصل مع الموضوعات الأخرى في العالم[١].فالحركة تريد إخراج المرأة من ذلك التقوقع حول الجسد، ومن ثمَّ الوظيفة المناطة بها، والتي أصبحت ضمن تصوراتها من مبادئ الحياة الثابتة.

ينتقل الراوي عبر مجريات الأحداث الروائية إلى الكشف عن تأثير المجتمع الذي فيه فائدة في بناء الفضاء الروائي، ونجد مثال هذا في رواية "امرأة الغائب" التي بُنيت على أمل عودة الغائب، لكنّ هنالك من جاء ويتمنّى عدم عودة الغائب، وهو المهندس الذي كان "**يقف في عمق المحل، بعيداً عن العيون ... وهو يقف مذهولا. كأنه يعود إلى الدنيا من عالم آخر، ويكتشف الأشياء من جديد! كان مجنوناً، وكاد يقتل بائع الشاي الأعمى،... اشتعل الدم في رأسه، عندما رآه يلمسها بأصابعه المدنسة متعمداً! وأثاره أكثر بكلماته الحقيرة، كأنها امرأة رخيصة يتشارك فيها الرجال! هذا المتهتك لا يرى، في المرأة غير وعاء مباح للمتعة! وتذكر، وهو ما يزال يرتجف، كلمات قالها له الأعمى، قبل أشهر.. قبل أن تدخل السيدة رجاء، في حياته (ولكن هل دخلت في حياته!)**"[٢].

(١) ينظر: ألف ليلة وليلة في ضوء النقد النسوي: إقبال حسن علاوي،دمشق، تموز ديموزي، ط١، ٢٠٢١: ٤٩.
(٢) امرأة الغائب: ٩٩.

يبين النص السابق الفعل الاجتماعي، فالشعور الداخلي ليس مجرد ناتجًا شخصيًا، بل هو ناتج تلاقح الفردية مع المخرجات الاجتماعية، فما بين الرغبة والغريزة، والخوف على المرأة (الغيرة)، يمرّر الصقر رؤيته السردية عبر المشاعر العنيفة تجاه الآخر، والمتولّدة نتيجة وجود المرأة "**قال وقتها: "أستاذ وجدي، إن جاري المدرس المتقاعد يرى أن المرأة مثل بستان ورد.. شيء من هذا القبيل! أنا ضحكت من سذاجته، وقلت له إنها ليست بستاناً، بل غابة تكتظ بالصبار والطفيليات المتسلقة، والنباتات الشوكية المتوحشة آكلة اللحوم! وهو يظنني أتحامل عليها، لأنني ما عدت أستطيع أن أنمي علاقة حب سليمة مع امرأة! عندئذ كلمته عن علاقتي بمعشوقتي العمياء. لكنه قال لي إن علاقتك بالعمياء هي، مثلما تصفها أنت، علاقة جسدية، وليست وجدانية، دافعها حاجتكما المشتركة لإخماد نار الجنس!**"[1].

فهنا تتمظهر الرؤى المختلفة، والتفسيرات لوجود المشاعر لدى الرجل، فالكلام الصادر من الشخصية على أنَّ ما يشعر به هو نتيجة الرغبة الجنسية، يجعل من أية امرأة يصادفها يشعر تجاهها الشيء نفسه، وهو ما يجعل المركز يتمحور نحو الذكورة والغريزة: "**وعندما قلت له إنّني لا أرى فرقاً، بين الحب والجنس، أتعرف ماذا قال لي، أستاذ وجدي!؟ قال إنني بكلامي عن المرأة، بهذا الشكل، أكون كمن يتغوطُ في بستان ورد! لم أزعل منه، فهو إنسان مخدوع، وخيالي في نظرته لأمور الدنيا، مثل حضرتك!" ما قاله جاره الأعمى صحيح! بهذه النظرة الوضيعة، الى المرأة، اندفع بائع الشاي اليوم، ولمس جسد رجاء، وأرعبها! شعر أن الأعمى يتغوط عليه ،هو نفسه، حين تجرأ وأقدم على فعلته الشنيعة! لكن سوف تكون نهايته، إن تجرأ مرة ثانية ، ولمسها ، أو تفوه بكلام مشين عنها!**"[2].

(١) امرأة الغائب: ٩٩ ـ ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه :٩٩ ـ ١٠٠.

يستعمل الراوي الحوار بين الشخصيات، ليبثّ منظوره السردي، ويكشف عن صورة المرأة بين الشخصيات، وهي الصورة الاجتماعية للمجتمع الذكوري الذي جعل مركز المرأة في جسدها، واستعمال الصقر للتشبيهات بين بائع الشاي والرجل الآخر (وجدي)، يكشف عن رؤية المجتمع للمرأة، وطريقة التعاطي معها: **((إنّ جاري المدرس المتقاعد يرى أنّ المرأة مثل بستان ورد.. شيء من هذا القبيل! أنا ضحكت من سذاجته، وقلت له إنها ليست بستاناً، بل غابة تكتظ بالصبار والطفيليات المتسلقة))**. فالاختلاف الرؤيوي يكمن في التشبيهات، فالوردة أو بستان الورد متاح للجميع لقطف ما يشاء منها، في حين أنّ رؤية المهندس قائمة على وجود الغابة حول المرأة، والمكتظة بالذكور التي تم تشبيهها بالصبار وأنواع الشوك، لتكون الصورة مع ضدّها، على أنّ المرأة في واقعها، متحوّلة إلى صراع جسدي، فالمنظور المطروح هو منظور مختلف عن السائد، لكنّهُ يشكّل صورة عن وحشية المجتمع الذكوري، وضعف المرأة داخل المجتمع.

لذلك الصقر واحد من أهمّ الروائيين الذين انتهجوا منهج الواقعية الاجتماعية جاعلًا من رواياته سجلا للتحولات الاجتماعية والسياسية[1] التي ـ وبالتأكيد ـ ، كان للمرأة دور فاعل فيها.

وتظهر صورة التعلق من قبل المهندس بالمرأة حين يصور الرجل بأنّه وصل إلى مرحلة الانتقام حين لامس الرجل تلك المرأة: **((كان مجنوناً، وكاد يقتل بائع الشاي الأعمى،... اشتعل الدم في رأسه، عندما رآه يلمسها بأصابعه المدنّسة متعمداً! وأثاره أكثر بكلماته الحقيرة))**. فالتعلّق قلب الأفكار لديه، وجعله يرى أنّها محاطة بالشوك، في لحظة تمثّل اندماج الرجل مع ما تعانيه المرأة داخل المجتمع الذكوري، ليفصل نفسه عن ذلك المجتمع، ويكون الرجل المثالي الذي يمثّل انتصار المرأة من منظور الروائي، متخلّصاً من العقدة الجنسية، داخلاً في الإطار الثقافي.

إنّ الإطار الثقافي المتوارث يضع المرأة في الخانة الجنسية فحسب، وهو الخطاب الشمولي للثقافة العربية فقد "اتصف خطاب الرجل– في ظل الأعراف التي أرساها– بالتعسف في نظرته إلى

(١) ينظر:لماذا أكتب عن مهدي عيسى الصقر،علي البدر،جريدة المدى،العدد٢٠١٨ في ٢٠/١/ ٢٠١١:٦ :٦

المرأة، التي ربطها بالدونية، فنظر لها بكونها محض أداة للإمتاع الجنسي وعدَّها جسداً لا عقل لها؛ فأضحت مفعولاً به في علاقة إشكالية لفاعل مذكر أضفى على ذاته سمات العبقرية، وحاصر المرأة بمقولة المرأة / الأنثى الكائن الحسي الأضعف، بدلا من مقولة المرأة /الإنسان"[١]. وهي النقطة الثقافية للنّسوية في محاولتها لإعطاء المرأة الكينونة والوجود الثقافي المغاير.

يُظهر الراوي الحال الذي يعيشه الذكر وسط الحرمان من الجسد الأنثوي، ففي الحقيقة الحرمان هو السبب الرئيس في الرؤية الذكورية الجسدية، فإذا توفرت له سبل التحقق الجنسي سيتحول الرجل من المفاهيم الجسدية إلى المفاهيم الثقافية، فكانت السخرية هي الحاضرة في الحوار الذي قام به الروائي، ومن ثمَّ الإشارة إلى وجود الحالة المثلية في المجتمع العراقي:

"...يا جماعة اسمحوا لي. دنخا عنده حفلة الليلة!

ثم ترك الغرفة. صاح أبو جبار وراءه.

-ما قلت لنا ما هو دورك في الرقص .. رجلاً أو امرأة!

وأطلق ضحكة مجلجلة ارتج لها كرشه ...

-..حياتي التي قاربت الآن الستين.. ما شفت ولا سمعت عن حفلة (دانس) يرقص فيها رجل مع رجل! ولا والله .."[٢].

يُبرز النّص الرؤية الاجتماعية وطريقة التعاطي مع الحفلات، ومن ثمَّ وجهة النظر بين الغربي والعربي، والاختلاف الثقافي بين الاثنين، فضلًا عن طريقة التعاطي مع الشخصية التي كان ينظر إليها منزلقة عن الوجود الاجتماعي العراقي، ومفاهيم الرجولة: **"أمسك أبو جبار زجاجة**

(١) الفكر النسوي في الرواية المعاصرة : ١٢.

(٢) رياح شرقية رياح غربية: ٩٨.

العرق من خصرها، رفعها عن المائدة وراح يصب منها في كؤوس أصحابه، قال مزهر وهو يراقب السائل الشفاف الذي كان يندلق من فوهة الزجاجة وينزل في كاسه.

-هذا هو الموجود. ماذا تريدهم يفعلون!؟

فخزره حسين في نفور.

-يعني أنت من رأيك.. عندما لا تتوفر المرأة يستعاض عنها بالرجل !؟..."[1].

إنَّ ما تمَّ طرحه من تعويض الحضور الأنثوي بالذكوري يعكس حالة الحرمان بوجود التعويض الجنسي الذكوري، فالرجل في حالة يحتاج إلى وجود الصخب والجنس في حياته، فيتم التعويض بطريقة مثلية، يطرحها الروائي من باب آخر؛ باب السخرية والضحك، ومن ثمَّ الاستهزاء بما قاله الرجل، أي إنَّ الحفلة لا يمكن أن توجد فيها نساء نتيجة المجتمع الرافض لهذه الحالة.

وينقل لنا الراوي حالة الأنثى التلقائية، وهي تدافع عن نفسها من رغبات الرجل، فما تقوم به من ردّة فعل لحظة التلامس الجسدي، يكشف عن خوفها من الذكر أولًا، وعن تمنّعها وقدرتها على المحافظة على نفسها، والمحافظة على النّفس جزء ممّا دعت إليه النّسوية، من دون الاعتماد على الرّجل في تلك اللحظة، بوصف الرجل هو الحامي في الثقافة العربية، وهو الذي يحافظ على المرأة من كل المخاطر القادمة إليها من الأجساد الغريبة:

"...لا تغيبي عنّي كثيراً مرة أخرى ...

فوعدته بأنّها لن تغيب عنه كثيراً مرة أخرى. ابتسم ممتناً ورأت كفه تزحف فوق غطاء السرير وتدنو من ساعدها العاري. اضطربت عيناها وبردت الابتسامة على شفتيها وارتد جسدها بعيداً عن يده الزاحفة. لم تضع في حسابها احتمال التلامس الجسدي ارتد جسدها تلقائياً، دون وعي منها. كان جسدها يحمي نفسه من ملامسة برودة الموت، لا يبدو أنّ هذا الرجل سوف

(١) رياح شرقية رياح غربية: ٩٨ ـ ٩٩.

يكتفي منها بالكلام. ولكن من أين جاء، كل هذا النشاط المفاجئ وهو الذي كان غارقاً في غيبوبة طويلة قبل أيام!؟ بدا مجروحا من حركة الارتداد التي قام بها جسدها المستفز"[١].

فالحركة الصادرة من الرجل تعكس التصور الذهني لديه بتحويل المرأة إلى رغبة جسدية فحسب، أمّا ردّة الفعل من المرأة فتعكس الشعور الداخلي بما ستؤول إليه الأمور، وما يريده الرجل منها؛ لذلك فارقت النظام الاجتماعي الأبوي، وحاولت الدفاع عن نفسها عبر الابتعاد عنه بردة فعل تلقائية.

تعمل المرأة أحياناً على تجاوز الوجود الذكوري، وتعمل على نفسها، وتكون الحامية لذاتها، فهي في مرحلة ثقافية متخلّصة من التابوهات الاجتماعية، ففي المجتمع الذكوري تُنفى المرأة، وما يعمله السرد هو تسليط الضوء على تلك الظواهر، فالمجتمع العربي "يمثّل فيه الرجل الأنا المتعالية، وتمثّل المرأة الآخر المهمّش، وتعاني فيه كل أنواع النّفي والتسلّط والتشوّه والضياع، ونتيجة لذلك تسعى إلى إزاحة هذه السلطة المكانية المنطوية على سلطات مضمرة متعددة، واستبدالها بغيرها؛ إذ تسعى إلى استبدال الداخل بالخارج، والمغلق بالمفتوح، والقرية بالمدينة، والبيت بالشارع، والوطن بالمنفى، والواقعي بالمتخيل، وهي إذ تسعى إلى إزاحة سلطة الآخر/الرجل/المجتمع، وتفكيك منظومة القهر المركبة الموجهة نحوها، وإحلال سلطة الذات كخلق نوع من الاستقرار والتوازن، أو البحث عن الحرية وامتلاكها"[٢]. أي إنّها عملية هروب من الواقع الاجتماعي، فما الهرب من المغلق إلى المفتوح، أي إلى شعور داخلي من ضيق المكان الذكوري، وانحصارها ضمن الذكورية، والهروب من القرية إلى المدينة في حقيقته إلّا للبحث عن الحرية في بناء الذات. أمّا الهروب إلى خارج البلد، فهي لحظة الإدراك بأنّ تكوين الذات محال في داخل مجتمع ذكوري.

السؤال: ماذا تفعل المرأة التي لا تستطيع الهروب من كل ذلك؟

---

(١) أشواق طائر الليل :٤٨.

(٢) الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية: ١٩٤.

إنَّ ما تعيشه المرأة هو صراع بين البناء الثقافي الحضاري والبناء الثقافي الموروث، ومَن لا تستطيع الخروج من تلك البنية يحكم عليها بالنّفي الذاتي، فتكون مسلوبة الإرادة والوجود.

والنّص الروائي عند الراوي مملوء بالجانب الغريزي، فالمرأة هي الشغل الشاغل لفكر الشخصيات، الأمر الذي يعكس منظوره تجاه المرأة وما تمثّله من وجود بالنّسبة للرجل العراقي، ففي رواية (رياح شرقية رياح غربية) يبين الراوي كيف تكون المرأة شاغلة العقول، حتى ولو كانت متزوجة، ليكشف عن عهر الداخل النفسي للرّجال، والحرمان الذي يعانون منه: "**كنت تتكلم عن زوجة المهندس سلطان...هذي المرأة العجيبة دوخت الرجال.. دوختهم. ولكن يا جماعة أحلى شيء شفته وسمعته في تلك الليلة كان عندما راحوا يرقصون على أنغام الأغنية العراقية "فوق النخل!**"[1].

فالبناء الاجتماعي العراقي يقوم على ثيمة شعبية دائمة، وهي التجمّعات التي يتم فيها ذكر الناس، وتكون المرأة محور الحديث، وهذه النّظرة للمرأة متأتية من الحرمان الذي يعانون منه، فضلًا عن الموروث الشعبي، وطريقة الحديث عن الناس، ليكون الحديث جلّه عن الناس، بغض النّظر عن كونها متزوجة، فهي تفقد الحصانة أمام التجمعات، وهي صورة مقيتة عن المجتمع الذي تقوده الغريزة الجامحة التي قادتهم للحديث عن المرأة المرتبطة برجل: **((كنت تتكلّم عن زوجة المهندس سلطان...هذي المرأة العجيبة دوخت الرجال))**. فيسلط الضوء على المجتمع، وعدم التخلّص من كلام الناس، وعندما تكون المرأة جميلة تكون محطّ الاهتمام والحديث المتواصل، وهذا التركيز على هذه الطريقة هو معالجة ضمن منظوره السردي الاجتماعي للمرأة.

سعى الصقر إلى تصحيح التأويلات الاجتماعية السائدة في أثناء الحوارات، التي كانت غالبًا ما تتسم بنظرة سلبية ومتحيزة إلى حد ما تجاه المرأة. فالصورة السلبية هي التي تهيمن على الحوارات، ولا يتم تقدير المرأة بشكل إيجابي حتى عندما تكون مثقفة ومتفتحة، مما يكشف وجود

(١) رياح شرقية رياح غربية: ١٠٨.

فجوة اجتماعية واضحة في المجتمع العراقي. هذا الواقع يتجسد بوضوح في رواية "صراخ النوارس"، حيث يُظهر النموذج التالي طريقة التفاعل بين الشخصيات الاجتماعية خلال محاورة دارت في مشرب الفندق. بأنّ "**الرجل ينهض، وتنهض الأخت، بعد أن تأخذ حقيبة يدها الصغيرة. وبعد ذلك يجلسان حول مائدة أخرى، مع رجال آخرين. وعمّي-متحاشياً النظر إليهما-يضحك بصوت خفيض. أنظر الى وجهه، كاتماً حقدي.**

-أشوفك تضحك!

إنّني أضحك من خيبة هذا القوّاد، والعاهرة التي معه!...

-لا هي بالمدرسة، ولا هو تاجر أخشاب. وهي أيضاً ليست أخته. لعلّها زوجته، أو عشيقته، جاء بها إلى هنا في موسم السياحة، من أجل أن يصطادا ثرياً (أثول) يستغلاّنه. غير أنهما أخطأ الطريق..."(١).

إنَّ المجتمع يمارس حضوره داخل النّص عبر الرّؤية المطروحة، فالمجتمع هو الرّقيب على سلوك الفرد، هذا السلوك يصبح محطّ السخرية عندما لا يمتلك الإنسان الغيرة -بحسب المفاهيم الاجتماعية- على المرأة التي معه، لكنّ الاختلاف في وجهات النّظر يبدأ بالظهور في النّص عندما يتم السؤال عن كيفية التوصّل إلى تلك النتيجة:

-وكيف عرفت أنّها ليست أخته!؟

-لأنّه ينام معها، ولا أظنّ هذا الرجل ينام مع أخته، لا لأنّه إنسان عفيف، بل لأنّه-كما يبدو لي- ليس من ذلك الصنف...

-هذه كلّها افتراضات بالطبع.. كلامك على ممارسته الجنس مع المرأة التي معه، وكونه قواداً لها.

---

(١) صراخ النوارس: ١٣٢.

-لا. صدِّقني، هذه ليست افتراضات. كونه قوَّاداً لها، أو لغيرها، شيء واضح. أمّا ممارسته الجنس معها، فثمَّة تيّار خفيّ يربط بينهما، بوسعك أن تحدس بوجوده، من طبيعة النظرات والابتسامات التي يتبادلانها، تلك النظرات والابتسامات الحميمة، الخاصة، والمتواطئة، التي لا يتبادلها غير ذكر وأنثى ينامان في فراش واحد"[1].

فعندما يمارس الإنسان حياته على طبيعتها، أو يحاول العيش ببساطة يتحول في نظر الآخرين إلى قواد ((**-أشوفك تضحك!**

إنّني أضحك من خيبة هذا القوَّاد، والعاهرة التي معه!)). فالحكم الصادر عن الشخصية المتحدثة يكشف عن تأويلات المجتمع لأية علاقة أو وجود لامرأة مع رجل آخر، وبذلك لا يستطيع الرّجل عيش حياته مع المرأة بطريقة عادية، نتيجة النظرة الدونية للمرأة، واختزالها في الجانب الجنسي، ففي هذا المقطع السردي يمرّر الروائي رؤية اجتماعية، عبر منظور سردي، معبّراً عن حالة مشمئزة لصورة المرأة، فقد نظر إليها نظرة دونية، تحطّ من قدرها ووجودها، لقد عبّر عنها بصورة حيوانية التي تبحث عن إشباع غرائزها، لتتم عملية نفي المرأة، وأحقيّتها في العيش بطريقة عادية، وهذه النّظرة خاضعة للأبعاد الاجتماعية، والرؤية الكلية للمجتمع، ولا يحق للمرأة ممارسة الأشياء بحسب ما ترغب، فرغبتها خاضعة لتلك البنية.

وتتضح في ضوء النّص الرّؤية الحيوانية والدونية للمرأة، وهو الخطاب السائد، وهو ما أراد الصقر إبرازه للمتلقي، وتتضح المميزة بين النّوعين في ضوء الصفات التي تطلق على الرجل وعلى المرأة، فالرّجل له الجانب المعنوي والمرأة لها الجانب الجسدي، ممّا يكشف عن تمركز الفكر الذكوري حول الجسد "ولا يمكن أن نفهم هذا النزوع إلى إبقاء المرأة في دائرة الجسد، والجنس، والشهوة، والصفات المادية، إلا عند مقارنتها بالنعوت التي حرص المجتمع العربي على مدح الرجل بها، وهي نعوت تسعى إلى إقصاء الجوانب الجسدية، والأهواء، بحيث لا يتم مدح الرجال إلّا

(١) صراخ النوارس: ١٣٢.

بالصفات النفسية...وهكذا وإزاء الإعلاء من الصفات الجسدية عند المرأة، يتم الاحتكام إلى الفضائل النفسية، في تحديد الفضيلة عند الرجال، وهم بهذا لا يتميزون فقط عن المرأة، بل عن الحيوان أيضاً، حيث توضع المرأة في خانة واحدة مع سائر الحيوان، لأنّنا لا نخاطب فيها إلّا جانبها الجسدي الشهواني"[١]. هذه الصورة لا يمكن أن تُبنى بين ليلة وضحاها، بل هي منقادة إلى تاريخ طويل من الموروث الذي عمل على جعل المرأة بهذه الصورة، والتمركز حول الجسد، وهي لا تمثل البناء الثقافي بالكامل، فهناك مجموعة مغايرة في طريقة التفكير، والأسلوب والرّؤية للمرأة؛ لذا نجد الراوي يوظّف البناء الاجتماعي، وطريقة التوصيف بين الزوجين، باختيار الألفاظ التي تحمل إشارات التوصيف، لا الأسماء بحد ذاتها، ممّا يكشف عن الارتباط بين الاثنين: "**عندنا في الجنوب يقول الرجل عن زوجته (مرتي)حين يتحدث عنها، وهي تقول عن زوجها (رجلي) رجلي اشترى لي سوار فضة. رجلي يشتغل بالبستان. جميل هذا التعبير عن الالتصاق الحميم بين إنسانين يشعران بالحب والوفاء، أحدهما تجاه الآخر! ألا ترين ذلك؟ ويضحك مسروراً وهو ينتظر ردها**"[٢]. وعلى الرّغم من تأثير البنية الاجتماعية وعدم ذكر الأسماء التي تعبّر عن الارتباط، فضلًا عن الخجل من ذكر الأسماء، إلَّا أنَّ الصفات كانت متساوية بين الاثنين (الرجل/ المرأة)، واستعمال النّسب في كلتا الصفتين أيضاً.

ونجد عبر الرؤية الحلمية رجلاً مريضاً يرى حلماً ينقله لنا الرّاوي العليم، الذي يمثّل منظور الصقر عن علاقة الابن بالأم، وارتباطه الأبدي بأمّه: "**من باطن العتمة تمتد إليه يد أمّه، تخترق الأنفاق والأبواب، ويسمع صوتها الملهوف ينادى: تعال يا ولدي، تعال، تعال! وتأخذه إلى صدرها، تشده إليها ثمّ تتحسس وجهه بأناملها. لم تكن يدها باردة–مع أنّها خرجت إليه من رقاد**

(١) السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، عبد الرحيم وهابي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد١٣، ٢٠١٩ : ١٣٦.

(٢) أشواق طائر الليل: ٨٠ ـ ٨١.

طويل. وتختنق أصوات الحريق خارج الكهف، لم يعد يسمعها، يغطي عليها صوت أمه، رقيقا حنونا، يبعث الأمن والسلام إلى نفسه المضطربة"[1].

فالحلم يكشف عن التعلّق بالأم أولًا، وعن وجود الضمير الذي يحاسب على الأفعال السابقة، ليكون الحلم أقرب إلى الواقع:

"اهدأ يا ولدي، اهدأ.

يفتح عينيه ويحدق ذاهلا. يرى وجه أمه ينحني فوق وجهه، ينظر في العينين المرهقتين وفي خطوط السنين.

-هل كنت تحلم!؟

تسأله رئيسة الممرضات وهي تمسح حبات العرق عن وجهه.

-لم يكن حلماً"[2] .

هذه رؤية من الراوي لعلاقة الابن بالأم، تعود إلى تلك النّظرة الفرويدية التي ترى أنَّ الحب الأول للرّجل يعود للأم، وهي رغبة غريزية، باختلاف المنطقة الغريزية التي يراها الطفل في أمّه، فيُستعمل الحلم وسيلة للتقرّب من جسد المرأة، وكانت الأم وسيلة تخفى كي لا يحاسب مجتمعيًا.

وتبرز في رواية (الشاطئ الثاني) قضية وضع المرأة في خانة الجليسة في البيت، وعدم استطاعتها عمل أيّ عمل، ليكون الحوار بين الثلاثي (أم زوجها، الزوجة، الأستاذ)، على أساس وضع الحلول المستقبلية للمرأة: **"هذه فكرة ممتازة يا ولدي أن تجد لها عملا تكسب منه أحسن من أن تبيع قطعا من مجوهراتها بين وقت وآخر وهي على أية حال لم يتبقَ عندها غير القرط والأساور الثلاثة التي تراها عليها يرنو إلى وجه سلوى. لا، أرجوك لا تبيعي شيئا بعد الآن واذا**

(١) أشواق طائر الليل: ٨١ .

(٢) المصدر نفسه: ٨١ .

احتجت...لكن ما ذنبك أنت أستاذ. أنا في مقام المرحوم عباس .لا ينتبه وقتها إلى ما تحمله الكلمات التي تند عنه من إيحاءات ووعود لا يقصدها إذ تشغله البهجة يراها في لمعان عينيها ترنو إليه بامتنان وحين تشعر به يوشك ان ينصرف تنهض بغتة"(١).

تظهر البنية الاجتماعية وما تحمله من عمق الإنسانية، ومن تحمل الرجل للمسؤولية في هذا النّص، فالرّجل يمارس حضوره الاجتماعي في التبنّي، وهو ما يفرز لنا رؤية الراوي حول المجتمع، بغض النّظر عن المحرّكات الذكورية في التعاطي مع المرأة: "**عمّتي لن أتأخّر يصدمه انصرافها المفاجئ وهو ما يزال جالساً فيؤجل لحظة خروجه حتى لا تظن العجوز أنّه خرج كي يلحق بأرملة ابنها ويغدو الحديث بينه وبين أم عباس مضجراً ليس فيه شيء جديد. لا عليك منها يا ولدي فستوافق اذا وجدت لها عملاً...هي فقط اعتادت حياة الكسل. المهم ألا يكون العمل شاقاً يؤثر على حملها فأنا لا أريدها أن تفقد الجنين فهو كل ما تبقى لي في رائحة المرحوم**"(٢).

العلاقة بينهما سابقًا تقوم على الجانب الاقتصادي والاجتماعي والغريزي فالرجل يوفر لها وضعًا اجتماعيًا لا يمكن تحقيقه بدونه فالمرأة لا يمكن إنّ تعيل نفسها في ذلك المجتمع سابقًا ثم يوفر لها لحماية الاجتماعية من نظرات المجتمع إذا كانت أرملة أو مطلقة وتعيش بمفردها فضلاً عن الجانب الغريزي أنّ السلطة الأبوية توفر الجانبين الاقتصادي والاجتماعي فقط.

فنجد الرجل يحاول هنا الحصول على مكان جديد، فهو يحل محلّ الزوج، يكون المعيل لها، فالمرأة لا تستطيع إعالة نفسها في وجود مجتمع رافض لوجود المرأة في العمل، وهو ما جعلها حبيسة البيت، فالإعالة والأعمال من حق الرّجل فقط، ومن ثمَّ حاول الراوي تركيز الضوء على الإحلال الذكوري: ((**لا، أرجوك لا تبيعي شيئا بعد الآن واذا احتجت...لكن ما ذنبك أنت أستاذ. أنا**

(١) الشاطئ الثاني: ٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٣٠.

في مقام المرحوم عباس)). فالمكانة التي يريدها ليست على المستوى المالي فحسب، بل على جميع المستويات.

وبحسب علاقة الذات بالزوج، ورفض التبعية، ومحاولة استعادة الهوية، نجد المرأة بين نار المجتمع، ونار الارتباط (البحث عن الهوية)، فالهروب من كلام الأستاذ، جاء على وفق ما تراه المرأة من إحلالٍ لذلك الزوج، ومن ثمَّ نفي وجودها المستقل فـ"أكثر ما تعاني منه المرأة من الذكورة انتقالها من ملكية الأب المنتج إلى ملكية الزوج المستهلك، ومن ثمّ تفرض هاتان الملكيتان عليها القيم الذكورية المضطهدة لها، وأيضا القيم الحريمية المعجونة بالتعايش مع الواقع الذكوري السلبي، ومن الضروري حتى تستقر حياتها أن تتقبّل هذا الوضع فتتعايش معه"(١). فهنالك دوافع شخصية داخلية، وهنالك دوافع خارجية عامّة نابعة من علاقة الآخر بالذات، وعلاقتهما بالمجتمع، وتأثير سلطة المجتمع على كينونة المرأة، ما يجعل المرأة في حالة من الخواء الداخلي نتيجة الاتكاء على وجود الرجل.

ويتعامل المجتمع مع المرأة على أنّها وسيلة لتحقيق غايات خفية لمتعة الرجل، وأنّها آلة للإنجاب لتتم عملية النفي الذاتي لها، وبناء الهرمية للرجل، فيكون صاحب السلطة عليها.

يتضح مما سبق أنَّ المجتمع يمارس عملية الإقصاء للمرأة عبر وسائل متعددة، وطرائق مختلفة، فالحالة الاستثنائية التي يعيشها العراق من انفصال الزوجة وموت الزوج أو أَسْره نتيجة الحروب، تجعل المرأة محطّ اهتمام الرّجال، والاهتمام مبنيّ في أكثره على أساس الغريزة؛ ممّا يجعلها مركونة في الجانب الجسدي، وإن حاولت العيش بحرية في المجتمع، أصبحت عاهرة في نظره، هذا العهر لا يمثّل الحقيقة للمرأة، بقدر ما يمثّل رؤية المجتمع، حتى وإن مارست رغباتها

(١) المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٢م : ٤٦ ـ ٤٧.

على أساس الحرية، والبحث عن الذات، فتلك الصورة يرفضها المجتمع الذكوري، ويجعل المرأة في خانة العهر، فتصبح منبوذة غير مرغوب بها.

المبحث الثالث:

المرأة والمنظور الديني والسياسي

كان وما يزال الجانب الديني مسيطراً على العقل البشري، ويسيّر السلوك بطرائق خفية، وإن شعر الإنسان في لحظات بأنّه بعيدٌ عنهما، لكنّهما في الحقيقة يمارسان الأثر الكبير عليه وعلى من يعيش حوله، والخطاب الأدبي ليس بمعزل عن تلك المؤثرات، بل يسير في أغلبه عن طريق الآيدولوجيا الدينية والسياسية، فينحو على الطريق المرسوم له، أو يكون معارضًا له، وفي كل الأحوال فقد تأثّر بهما.

إنَّ الخطاب الأدبي لم ينشأ –يوما – بمعزل عن التحوّلات السياسية والدينية والتغييرات الاجتماعية التي تنتشر في الواقع، فقد ظلّ الأدبي رهينًا لهذه التحوّلات والتغيّرات، رفيقًا وفيًا لها، يلازمها فتنعكس فيه تبعاتها وآثارها عن طريق تشكّله بأطر نصية روائية تمتلك القدرة على الاستيعاب والتمثيل لما هو خارجي، حاملاً مزاياها الفنية ودلالاتها الإيجابية والسلبية، فالأديب يشيّد بأشياء الحياة ومظاهرها اليومية عن طريق التقاطه الجزئيات والعناصر "ليركبها من جديد بحسب رؤيته وأدواته وإدراكه لعلاقة الإنسان بالكون على اعتبار أن الوعي مرحلة متقدمة عن الواقع، وأن الرّواية هي وعي الواقع وإنتاجه انطلاقا من رؤية وموقف محدودين"(١).

إنَّ السلطة السياسية تتداخل مع المنظومة الدينية والاجتماعية، ومعناه "إنّ الأنا والآخر جزء من منظومة اجتماعية ودينية وثقافية وسياسية لا يمكن الفصل بينهما إلا حينما يحصل الصراع من أجل المصالح والمكاسب، إذ تجعل من صاحب المصلحة خصماً للآخر وعدواً له، وبقدر ما يبدو الصراع حاداً بين الأنا والآخر على مستوى الفعل وردّ الفعل، و يتجلى ذلك بشكل أو بآخر في

(١) سلطة النص، مشري بن خليفة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، د.ت : ١٠٨.

الخطاب الروائي"[١]. فلا بدَّ من تأثّر الرّوائي بما يدور حوله من حركات دينية وسياسية، يكون معها أو ضدها، فتنشأ الصراعات الفكرية على أساس تأثيرهما.

وتتشكّل في ضوء تلك الصراعات العلاقة بين الأنا والآخر، وكل عنصر من عناصر الصراع يرى نفسه المثقف وصاحب الحق في رأيه؛ لذلك فالعلاقة بين الأطراف ستظلّ في منحى الجذب والشدّ واللين، فالعلاقة "بين الأنا– السلطة السياسية–المتمثلة بالسلطان والآخر–السلطة الثقافية–المتمثلة برجال الفكر علاقة جدلية وشائكة لأنها سياسية وثقافية وحضارية، فقد تكون سلطة الأنا قائمة على هيمنة الآخر، أو إلغاء صوته، وفقاً للمصالح والأغراض الذاتية للأنا مما يؤدي إلى الصراع بين الطرفين. ويرى أنا السلطة السياسية أنه هو الأصح والأفضل، والآخر هو الخاطئ والأسوأ، إنها النظرة الضدية بين السلطة السياسية والسلطة الثقافية التي تعيش في ظل حكمها"[٢]. وصراع الأحقية يقوم على أساس اللغة المعبرة عن تلك الصراعات، فكان وما يزال الخطاب الأدبي بلغته المؤثرة يمارس دوره مرّة يكون مؤثّرا ومرة أخرى مؤثّراً فيه، لينظم لتلك العملية التي لا تنتهي.

إنّ النص الروائي المواكب للتغيير السياسي والحضاري يلجأ إلى مرتكزات تتعلّق بالواقع، فإنّنا نجد أنّ "الوضع الاجتماعي السياسي المعين يفرض نوعاً من السلوك على الأفراد.. كما يفرض عليه بالتالي استخداما معينا للغة والشكل الفني، ولهذا السبب، فإنّ أية محاولة تقييمية لا تأخذ هذه الحقيقة بنظر الاعتبار تتيه في اعتبارات غير مجدية"[٣].

وبما أنَّ النقد قد تحوّل من عملية التقييم إلى العملية الوصفية، فإنَّ العمل الحقيقي في وجود هذه الصراعات يقوم على توصيف الحالة، وطرح الآيدولوجيات المتحكّمة، وبيان تأثيرها، بغض

(١) جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف" و"واسيني الأعرج": ١١٣.

(٢) المصدر نفسه: ١١٤ ـ ١١٥.

(٣) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة ، محسن جاسم الموسوي ، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥: ١٤ ـ ١٥.

النّظر عن الحكم في الأحقية والصحيح فيما بينهما، فالغرض الأساس هو تسليط الضوء على المؤثّرات الكبرى في سلوك الإنسان، ومحاولته اللحاق بالثقافة الحاضرة، ومن ثمَّ على المتلقي وضع الحلول وإيجاد البدائل لتلك السلوكيات، وبما أنّنا نتحدّث عن النّسوية فلا بدَّ من تحديد الأثر الديني والسياسي على تركيبة المجتمع، وطريقة النّظر للمرأة، ومدى تحكّمه بتلك الطريقة.

السؤال الحقيقي: أين تكمن هوية الفرد؟ هل هي في ركوب موجة الحداثة والبحث عن الحرية النّسوية؟ أم في الاعتماد على الماضي والموروث وما نتج عنه؟

يبدو أنَّ المخرجات لكل منهما هي من تقود تشكيل الهوية، فكلّما زادت الصراعات في وجود وتسييد جانب من الجوانب السابقة وجب معالجة الثغرات الحاصلة، وهو ما يقوم به النّص الأدبي في تحديد تلك الثغرات، ومن ثمَّ على المتلقي إيجاد الحلول لما يتم التركيز عليه وبطرائق مختلفة.

إنَّ الاختلاف الثقافي تابع للاختلاف البيئي والمكاني، وهو ما يستثمره الروائي في تحديد الشخصيات لطرح منظوره الديني والسياسي، ومدى تحكّم أي جانب منهما في البناء السردي، فيختار الروائي الشخصية الساردة لبثّ منظوره السردي.

لذلك يختار الراوي المكان المناسب للشخصيات، فتتم عملية طرح الرّؤى عبر الشخصيات، وفي ضوء المكان المحدّد، سواء أكان العمل الأدبي "قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعض وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها"[1]، أم غيره من الاستراتيجيات والأجناس الأدبية المستعملة في طرح الفكرة.

يعمل الصقر على إعطاء صورة عن المجتمع العراقي واختلاف الطوائف الدينية فيه، فهو يمزج بين وجود الأديان، لتتكشف لنا الاختلافات الثقافية، والسلوك الديني لأية طائفة كانت، وهو ما تجلّى في رواية (رياح شرقية رياح غربية)، إذ عمل على تحديد وجود المسيحية في المجتمع

(١) بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ٢٦٩.

العراقي، واستثمر طريقة إرسال المعلومة بصورة غير مباشرة: "**أمسكت به من ذراعه. جاء معي متردداً. ساعدته علي[1] صعود السد. فشهق وهو يحدق في الصحراء التي انقلبت بحراً بسرعة مذهلة.**

-يا مريم العذرا! "[2].

إنّ استعمال الشخصية لأسلوب النّداء للاستغاثة لمن يعينه على ما شاهده، يشكّل صورة عن توجّهه الديني وانتمائه، وهنا جاء النّداء متوجهاً إلى السيدة مريم العذراء (عليها السلام)، ليتبين أنّه يتبع الديانة المسيحية، فيصبح النّص ممزوجًا بوجود الديانات الأخرى إلى جانب الدين الإسلامي، وهذا قبل وجود الثيمات والصراعات الداخلية، فتتضح الانتماءات لإعطاء الحق للشخصية إذا ما سلكت سلوكًا يتماشى مع نظامها الأبوي.

ويعمل الراوي في رواية (امرأة الغائب) على توظيف تقنية الاسترجاع للكشف عن منظوره الديني، وتأثيره على العائلة العراقية، ليكون النّص دراميًا، مشحونًا بالعاطفة، ويقوم الابن باسترجاع الأحداث التي حدثت مع أبيه في الماضي، وكلام أبيه عن أمّه فيقول: "**كانت أمنّا العجوز، رحمها الله، تصلّي كثيراً، بين جدران غرفتها، ولا ترى غير وجه ربّها...وتتداعى أمي دفعة واحدة، وتكثر، في هذه الأثناء، من الصلاة، نائمة في فراشها، تحرك عينيها فقط دلالة الركوع والسجود، وتدعو الله أن يعيدني إليها، مثلما أعاد يوسف إلى يعقوب، سليما، خاليا من الجراح. وكنت أنا مثلها، أظن الخطر الذي يترصد مصائرنا إنما يكمن لنا هناك، تحت وابل نيران الأعداء، لا بين جدران البيت وجدران الوطن. وأخذت أمنّا بعد ذلك تتصاغر عقلاً وجسماً، يوماً بعد يوم، بفعل المرض،**

(١) علي : على

(٢) رياح شرقية غربية: ٧٦.

وبفعل الزمن– الذي هو مرض آخر يا ولدي–لتعود سريعاً إلى هشاشة الطفولة، وأمك تخدمها.. نعم، فبرغم كل شيء يتوجب عليّ الاعتراف لأمك بهذا الصنيع"[1].

إنَّ التأثيرات الدينية والسياسية على المجتمعات تأتي –مثلما ذكرنا سابقًا– بطريقة مباشرة وغير مباشرة، فاللجوء إلى الخالق، والدعوة الحاصلة من الأم للابن جاء عن طريق الخوف على الابن من الحروب الحاصلة، وبذلك تكون العائلة في حالة من الارتياب والخوف المستمر من حصول الشر لأي شخص يشارك في المعارك، فكان الجانب الديني هو العون النفسي للأم، كذلك للابن عبر توظيفه للمفاهيم الدينية في النّص عندما يقول: **((أظنّ الخطر الذي يترصد مصائرنا إنما يكمن لنا هناك، تحت وابل نيران الأعداء، لا بين جدران البيت وجدران الوطن))**. فالخوف داخل البيت الواحد جاء عن طريق الفعل السياسي، لتتشكل صورة عن التأثيرات السياسية على المجتمع.

إنَّ ما يوظّفه الراوي من حضور المرأة، ودورها الأمومي، فضلًا عن الصور الأخرى، جاء عبر منظوره الكلي الثقافي، فقد استعمل الرّاوي العليم ليكون المنطلق لديه في الكشف عن تلك الكلية، فالرّاوي العليم والمنولوج الداخلي هما المنطلق للروائي.

يشكّل الراوي في رواية (امرأة الغائب) الصراع الاجتماعي نتيجة الأحداث السياسية وما أتتهُ من تبعات على العائلة العراقية من فقد وموت الأفراد، فيشير إلى علاقة المرأة بالوطن، وانتظار مصيرها في الحياة الاجتماعية، فيقدّم لنا صوراً مأساوية عن المرأة العراقية، وما تعانيه من انتظار زوجها، ومصيرهما المجهول، وهذا ما قدّمه الراوي في وصفه الموضوعي بقوله: "**رآها تفرش منديلاً، على حافة الرصيف وتجلس .بعد قليل جاءت امرأة أخرى جلست بجوارها، ثم جاءت واحدة ثانية شاركتهما الجلسة. نظر إليها من بعيد مفتوناً، فهي تملك قوة جذب مذهلة، تجر إليها الرجال والنساء. رآها تحرك يديها تحاول أن تشرح شيئاً، وكان عدد النّساء حولها يتزايد.**

(١) صراخ النوارس: ٢٨.

لكن ما أكثر هؤلاء النسوة، اللواتي ينتظرن –عبثاً ربما–عودة رجالهن، من مصائرهم المجهولة! ما كان يتصور أن عدد الغائبين كبير لهذا الحد!"[1].

إنّ ظهور الواعز السياسي الذي ربط بين المرأة وأرض الوطن، والمرأة المنتظرة لعودة مجاهديها، وحضور الأولاد يحمل دلالة التجدّد والاستمرارية، فهم من سيحلّون مكان الأب على مستوى التضحية بالنفس من أجل البلد، أو ارتباطهم بالأم. والنّص الذي يتم تصويره عن طريق الرّاوي العليم يكشف عن دهشة الشخصية من عدد النّساء اللواتي ينتظرن الرجال، وهو ما يعطي صورة عن المشاكل السياسية وما تؤديه من تصحّرٍ لدى المرأة، ومن ثمَّ تُلقي بظلالها على الوضع الاجتماعي: **((لكن ما أكثر هؤلاء النّسوة، اللواتي ينتظرن –عبثاً ربما–عودة رجالهن، من مصائرهم المجهولة! ما كان يتصور أنّ عدد الغائبين كبير لهذا الحد!))**. فعدد الغائبين يفوق التصوّر، ما يجعل المتلقي يفكّر بذلك الأفق السياسي وما يمارسه من تأثير من دون الاكتراث للأطفال وما سيحلّ بهم، فالحروب يدفع ثمنها النّاس، والسياسي يمارس حياته بصورة طبيعية.

والأطفال تعاني من تلك التأثيرات السياسية، ورؤية الراوي هذه هي رؤية ناقدة للواقع السياسي؛ لأنَّ ضحية السياسية ليس الرجل المفقود فحسب، بل المرأة، والأطفال، وتحوّل المرأة إلى وظيفة أخرى غير وظيفة التربية البيتية، لتكون هي الرجل والمرأة في البيت، لتحاول تخليص الطفل من تلك المعاناة: **"شاهد ابنها يمشي وحده تائها، بين الهياكل الساكنة والمتحركة، يحمل رقعته. رآه يقترب من صبي آخر، بيده رقعة مشابهة. وتجمع حولهما صبية آخرون، كل واحد منهم يحمل اسم أبيه الغائب، مخطوطاً بحروف كبيرة، على مربع من الخشب، أو من الكارتون. تجمع الصبية، وسط الساحة، أطراف عصيهم تستقر على الأرض. وكانوا في وقفتهم تلك، مثل مجموعة من الأولاد، تتهيأ للخروج في مظاهر احتجاج"**[2].

---

(١) امرأة الغائب: ١١٩.

(٢) المصدر نفسه : ١١٩.

هذا النص فيه منظور سياسي كونه يحمل رفض واحتجاج لما آل إليه مصائر آبائهم وختمها بأن وقفتهم تشبه المظاهرة لأن المظاهرة في زمن كتابة الرواية التي تعد عملا غير مشروع بنظر السلطة ولا سيما أنّ البلد يمرّ بحروب متعددة تحت ظل السلطة الحاكمة فلا بد أنّ الروائي يلمح لا يصرح.

صحيح الرواية صدرت في ٢٠٠٤ ولكن الرواية كُتبت قبل تاريخ صدورها بسبب الظروف أجلت صدورها إلى تاريخها المحدد.

و إنَّ الجانب السياسي يمارس تأثيره في المجتمع والمرأة باستمرار، فمرّة يأتي بصورة مباشرة كما حدث في النّص السابق، ومرّة يأتي بصورة غير مباشرة، عندما يكون تأثيره على الجانب الفكري أو على الجوانب المؤدية إلى وضع المرأة في خانة الضعف، فالسياسة لم تحاول جعل المرأة كيانًا قائمًا بنفسه، بل استمرّت على الحال نفسه، فلكي تكون المرأة بالصورة المثالية يتطلب ذلك أكثر من عملية التنظير وصناعة المؤسسات الوهمية لنصرة المرأة، فالقضية تكمن في جعل المرأة في خضم الواقع ونزولها الشارع الذكوري وممارستها الأعمال من دون التعرّض لها، وهو ما يحتاج ثقافة كلية وليست جزئية خاصّة ببعض النّاس، وهذا يتطلّب الوقت الكبير، مع البنية الاجتماعية المتقبّلة للتحوّل في دور المرأة في المجتمع والحياة .

وتظهر في رواية (بيت على نهر دجلة) ملامح التأثيرات السياسية على المرأة، وعلى المجتمع، فالأنموذج المطروح لا يمثّل تلك المرأة فحسب، بل هو أنموذج شامل لفكرة الاستغلال، فعلى لسان أخت زوجها تتحدّث عن نقلها من الثكنات العسكرية في أثناء بحث زوجة عن زوجها المفقود بين جثث المقاتلين، وأنّ هذه الزوجة على الرّغم من المأساة التي تحيط بها لكنّها أغرمت وتبادلت المشاعر مع الملازم منصور غانم الذي مدّ يد العون لهم في البحث عن الجثة، فقد "**بدا صبورا، ومتعاونا، ورفيقا، هذا الوغد منصور الذي استطاع أن يغويها، ويزني بها فيما بعد**"(١).

(١) بيت على نهر دجلة: ١٢٠.

يرتكز النص على تحليل الإحساس بالفراغ العاطفي الذي تعيشه المرأة جرّاء الحرمان الناتج عن الظروف السياسية، لينعكس هذا الواقع على طبيعة العلاقة بينها وبين الرجل، فيُصَاغ توصيفها الاجتماعي بـ"الزنا" كمؤشِّر على النظرة الذكورية السائدة. فالمجتمع، وإن أقرّ ضمنياً بوجود احتياجات عاطفية للمرأة، يُصرّ على تحميلها وحدها تبعات هذه العلاقة عبر وصمها بالانحراف، كما يتجلّى في خطاب الراوية الروائي. هذا التناقض يكشف عن هيمنة القيم الأخلاقية الانتقائية التي تتجاهل اتفاق الطرفين، لتركّز على تشويه صورة المرأة، مُجسِّدةً بذلك ثقافةً تُحمِّل الأنثى مسؤولية الانزياح عن الأعراف، حتى عندما تكون شريكةً في قرارٍ متبادل.

وبالإضافة إلى ذلك فالنّص يشير إلى قضية أخرى ترتبط بالرمزية التي تحملها المرأة، فالمرأة هي الأرض، وهنا يتم التصالح مع العدو ـ إن جاز التعبير على شخصية الملازم، ليستبيح تلك الأرض، وهو ما يمثّل الأشخاص المتصالحين مع العدو الذي يريد استلاب الأرض بالطرق كافة، فالغاية التي كانت لدى الرجل الحصول على الرّغبة، وهو ما يمكن أن يحصل مع العدو للحصول على الأرض.

ونقف في رواية (أشواق طائر الليل) على نمط آخر من المرأة، وهو نمط اجتماعي، يصوّر الخوف لدى المجتمع من رجال السلطة، هذا الخوف يلقي بظلاله على سلوك الإنسان، فحين يقرّر الرّاوي سرد الأحداث يوضّح موقفًا حصل مع البطل ليبين نظرته للعالم والأشياء فيما حوله، فيقول: **"وأخيراً هذه امرأة تخرج من البيت! امرأة في نحو الأربعين، قصيرة بعض الشيء، وممتلئة ولها وجه اسمر وسيم. (إن كل امرأة وسيمة في نظرك ما دامت تملك جسداً يصلح للفراش!)... مشت المرأة صوبك متمهلة. وعيناها تحدقان فيك بارتياب. رأيتها تتوقف على بعد نحو مترين...هذه الامرأة تظنك واحداً من رجال السلطة جاء يستدرج زوجها، ينصب له فخاً، ثم يشهر عليه سلاحه ويكشف عن وجهه الحقيقي! توسلت إليها..."**[1].

(١) أشواق طائر الليل: ٣٢.

تظهر في النص مجموعة من الإشارات نحو المرأة والذكورة، فالإشارة الأولى ذكورية، تحمل تصوّراً لدى الرجل باستعمال الراوي الجملة الاعتراضية: **((إنّ كل امرأة وسيمة في نظرك ما دامت تملك جسداً يصلح للفراش!))**. فالنّظرة لدى الرّجل تجاه المرأة مهما كان شكلها هي نظرة جنسية، وهي صورة تمثّل منظور الراوي للجانب الذكوري، والإشارة الثانية الخوف الحاصل من المرأة تجاه السلطة، فكل ما يمثّل السلطة السياسية هو مصدر خوف بالنّسبة للمرأة: **((هذه الامرأة تظنّك واحداً من رجال السلطة جاء يستدرج زوجها، ينصب له فخاً، ثمّ يشهر عليه سلاحه ويكشف عن وجهه الحقيقي))**، الأمر الذي يعطي صورة عن السلوك السلطوي تجاه المجتمع، والخوف المستمر من رجالات السلطة.

إنَّ ما يقدّمه الراوي في نصّه الروائي هو كشفٌ كليٌّ للبناء الثقافي، والمحفّزات الداخلية لكل أفراد المجتمع، فمنظوره يميل إلى الشمولية النّابعة من الواقع، فهو ابن المدرسة الواقعية، وابن الواقع العراقي، فكانت الصورة عن السياسة قد تمظهرت عبر منظوره، ومن ثمَّ ظهرت ملامح المرأة، وظهر الجانب الذكوري ونظرته تجاهها، والمنظومة الثقافية العراقية بمجملها تعاني من مشاكل كثيرة، كانت الجمل السابقة كاشفة عنها.

يركّز الراوي على السلطة، وسماحها للدخول في أرض الوطن، ومن ثمَّ استغلال المواطن ليكون تحت إمرتها، فقد أشار في رواية (رياح شرقية رياح غربية) إلى أنّ هنالك مناقشات متأزّمة بين حسين ومزهر حول علاقته بالمستر جون سوليفن، وهذا الصراع يدور حول الرؤية الاجتماعية لتلك الشخصيات وعملها مع المحتل، لكنّ المشكلة الأكبر هي السلطة وسماحها لدخول الأجنبي، فيطرح الراوي الرؤية الاجتماعية، لكنّ منظوره أعمق من تلك المنطقة، فيكون منظوره كلياً رؤيوياً:

"**تساءل حسين متحفزاً. فقال مزهر مرتبكاً بعض الشيء.**

-زوجة مديري.. وتأتي على زوجها أحياناً.. فنراها

-بالمناسبة ماهي طبيعة علاقتك بمديرك!؟

-علاقتي؟ ماذا تقصد؟...

-علاقتي أنا بالصاحب.. مثل علاقة أي إنسان برئيسه في العمل...

قال أبو جبار في نفاد صبر.

-إنّ ما يقوم به مزهر هو عمل رجل.. فحل. كافي ابني حسين.. لا تفسد علينا القعدة.. الله يخلي أهلك!"(١).

هذا النص أو بصورة عامة إنّ رواية (رياح شرقية رياح غربية) يبدو أنها جاءت على غرار رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) من ناحية الصراع الثقافي بين الشرق والغرب، فالشرق دائما محكوما بالضعف تجاه الغرب (المستعمر) ويكون دائما الصراع لدى الشرق هو الانتقام من الغربي بمحاولة أباحته جنسيًا؛ لأنّه (مستعمر) وليس لديه القدرة أو القوة في الدفاع عن نفسه فيكون الصراع موجها للغرب جنسيًا بينما الغرب يستعمل القوة العسكرية وما يتبعها من سلطة وقوة احتلال الأرض واستعباد الشرق بينما أحداث الرواية نجدها شبيهة بروايات جبرا و منيف ولا سيما رواية الشاهدة والزنجي.

فالنص لا يبرز التأثيرات السياسية فحسب، بل التحوّل الثقافي، ورؤية المجتمع للرّجل، وسلوكه داخل المجتمع، ليتنوّع النص بين المؤثّرات السياسية، والمؤثّرات الاجتماعية، وما أفرزته السياسة، وألقت بظلالها على المجتمع، فيحدّد الشخص المنتمي للوعي الاجتماعي السلوك الصادر من الشخصية (مزهر):

"قال حسين في إصرار. فنظر إليه أبو جبار في شيء من المدهشة.

-أنت غلطان.. إنّ ما يقوم به مزهر هو عمل مومس.. وليس عمل رجل فحل. ولا فرق اذا كان هو فوق أو كان هو.. ما دام في النهاية يقبض أجرة!

---

(١) رياح شرقية رياح غربية: ١١٢.

صاح مزهر مستنكرا التهمة

-أنا.. اقبض أجراً!؟...

-مومس.. مومس. حياتي وأنا حر! أخوك أنا!؟ ابن عمك!؟

وانتفض مزهر واقفاً وغادر الغرفة يترنح.. من الانفعال والسكر معاً"(١).

حاول الراوي النّظر إلى الثقافة الخارجية، وكيفية استغلال المواطن لتمرير ما يريد، ومن ثمَّ غاياته الفردية، فيكون الفعل ضمن الرؤية الاجتماعية خارجًا عن الإطار الديني والاجتماعي الذي تحكمه التقاليد والأعراف، ويمكن الإشارة إلى أنّ "مرجعية الأنساق الثقافية التي تمثل الدين واللغة والرمز، إنّما تعبّر عن الأنظمة الثقافية والرمزية الخفية التي تحكم وعي الجماعة ولا وعيها الثقافي. وقد حاولنا الاقتراب من الدين بوصفه نسقاً ثقافيا ونظاماً رمزياً يؤسّس الرؤية الكونية للمؤمنين به، ويصوغ تصوراتهم عن ذواتهم وعن الآخرين المختلفين عنهم"(٢).

وهذه المنظومات ترتبط بالنظام السياسي، سواء في مرحلة الضعف السلطوي، أم في مرحلة القوة السلطوية، فالجانب السياسي لا يتمثّل في تعامل السلطات بطريقة مباشرة فحسب، أي (لا يعني فقط سلطة وقتال وجبهة، قد يكون مديراً أو سلطة امرأة وتحكّمها في مجريات الحدث)، فتكون العملية ككل مرتبطة بالجانب السياسي.

يركّز المجتمع على النّقطة المركزية في التعامل، فالفحولة تقوم لديه على مجموعة من الأفعال التي تمثّل المنظومة الاجتماعية والدينية، هذه المنظومة تحركها الجوانب الغريزية، فجملة **((أنت غلطان.. إنّ ما يقوم به مزهر هو عمل مومس.. وليس عمل رجل فحل. ولا فرق إذا كان هو فوق أو كان هو.. ما دام في النهاية يقبض أجرة!))** تكشف عن الرؤية القائمة على الغريزة،

(١) رياح شرقية رياح غربية: ١١٢ ـ ١١٤.

(٢) تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د.نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤ : ٢٥.

(فوق/ تحت)، (رجل/ امرأة)، فيكون حسين في النهاية عمله عمل المرأة، بعد تشبيهه بالمومس، وهنا يتم التصنيف على أساس الذكورة والأنوثة، فالمجتمع ينظر إلى الفعل الأنوثي في منطقة أدنى، وهي منطقة مرفوضة اجتماعيًا.

إنَّ التأثير السياسي يأتي بطرائق متعددة، فالطريقة غير المباشرة هي طريقة فاعلة في سلوك الكبت، ومن ثمَّ تحريم بعض الأمور، فقد كانت الأفلام الثقافية الحسية ممنوعة، ما يجعل الفرد ينتظر أية حكاية تصدر من المجتمع، ليتم تصويرها في الذهن على شكل مرئي، تتلاعب في غرائزه، هذا الأمر يبدو واضحًا من النّص الذي يجري فيه حوارًا بين الرّجال في أثناء أعمالهم من أجل المزاح، فيذكر لنا ما جرى داخل الخيمة بالقول: "**بعد ذلك تجلس علي[1] سريرك تستمع إلى ثرثرة (أبو جبار) الذي لا يمل من الحديث عن مغامراته الجنسية مع زوجته ليلة بعد ليلة، في حين يضحك الآخرون ويقاطعونه ساخرين أو مشجعين وهم يشربون ويدخنون أو يأكلون شيئا. و بينما يتحدث أبو جبار منتشياً ذاكرا أدق التفاصيل فإنَّ ذهن أي إنسان آخر يسمع وصفا لشيء ما أو لشخص ما، يعمل بسرعة عجيبة، ومن تلقاء نفسه علي خلق مرئياته الخاصة يحول الكلمات إلى مشاهد فاضحة تراها أمام عينيك مثل فلم من أفلام الجنس الممنوعة يجري تصويره وعرضه في داخل رأسك في اللحظة نفسها. كنت تراهما، أبو جبار وزوجته (التي كنت تتخيلها سمينة مثله هي أيضا، مع أنّها ربما كانت هزيلة، أو لا وجود لها أساسا!)**"[2].

أبو جبار مجرد إنسان يستعمل الحكاية للتأثير في النّاس، ماذا لو كانت الأفلام والممارسات الجنسية غير محرمة وممنوعة؟ هل سيبقى الحديث نفسه؟ هل يكترث المجتمع لهذه الأحاديث؟

ينبع القمع المجتمعي من هيمنة السلطة السياسية أو الاجتماعية، والتي تدفع الأفراد إلى البحث عن سُبُلٍ لتفريغ الرغبات المكبوتة عندما تُضيّق عليهم سُبُل التعبير الحر. ومن هذه الآليات

(١) علي: على

(٢) رياح شرقية رياح غربية : ٤٠.

اللجوء إلى السرديات المثيرة جنسيّاً، حيث تُستعاد صورة "المرأة المتخيَّلة" كمرآة تعكس رغبات الذكور المدفونة، في محاولة لتعزيز الهوية الذكورية التقليدية من جهة، وكشف المسكوت عنه اجتماعيّاً من جهة أخرى. وهنا تتجلّى آثار الهيمنة السلطوية في تقييد الحريات، وغياب التوعية الجندرية، وإهمال المؤسسات الثقافية الفاعلة، ما يرسّخ سلوكيات مجتمعية تستبدل الحوار المفتوح بإنتاج رموزٍ تُكرِّس التابوهات بدلاً من تحطيمها.

النّص السابق، وعبر طرح المنظور يبين تهميش صورة المرأة، إذ تكون مركز الغريزة فقط، فينفي جميع الأمور الأخرى التي من الممكن اكتشافها في المرأة، فالخطاب السردي يركز على منطقة، وعلى الناقد الكشف عن المناطق المهمشة التي تمتلك تأثيرًا على المجتمع و"نرى أنّ النص السردي هو ما يتصل بالتتابع السردي لوحداته الحداثية ضمن نظام تنظيمها الطبيعي. وأن الخطاب هو ما يتصل بتنظيم وطرائق عرض وتقديم هذه الوحدات الحدثية. أمّا البنية فهي ما يتمركز في الخطاب أو النص وذلك بحسب منهج النّاقد أو الباحث في الدراسة"(١).

إنَّ النقطة المركزية في السرد الكشف عن المرحلة الثقافية، ومن ثمَّ التلاعب بالمجتمع من قبل الغربي عندما يعلم البناء الاجتماعي، وحاجة المجتمع إلى شيء ما، فثقافة الخلاعة عند الغرب البريطاني تمّ استثمارها بطريقة معكوسة لدى العربي، وتم تصدير الصورة السيئة عن العربي، والصورة الجيدة عن المجتمع الغربي المتفتح، حتى وصل الأمر إلى تهمة العربي بالتجسس لصالح الغربي؛ ممّا يجعل المتجسس خارج المنظومة الاجتماعية، فالمجتمع مسيطَر عليه سياسيًا من قبل الغرب الذي يحاول أن يحافظ على جهل المجتمع وخلاعته، ففي ذلك خدمة لمصالحهم السياسية، إذ إنّ وعي المجتمع يوقظه، ومن ثمَّ تولد الثورة، وينتهي الاحتلال بكل ميادينه، وهذا ما يخشاه الغرب، وهنا تصبح الأفعال الاجتماعية من ضمن المهمّات السياسية والتلاعب بالعقل العربي والعقل الاجتماعي، وإفساد منظومته.

(١) المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث: ١٠٨.

يعمل الراوي على الكشف عن الصورة المأساوية في المجتمع العراقي، والنّظرة الغربية له، فالرّؤية الغربية قائمة على وصف الرحلات، ومن ثمَّ يتم تعضيدها ميدانيًا، فقد عمل الراوي على توظيف تلك الصورة ضمن السرد، فالرجل المريض يتذكر تفاصيل اجتماعية موجودة في بلاده ويقول: "**الحجرة مثل التنور. الهواء الحار–نزلاء الحجرة الأربعة –لا يرتدي غير القطعة السفلى من ملابسه الداخلية، مثل فقراء الهنود، مثل فقراء الأهواء[١] في الجنوب. لا، فقراء الأهواء[٢] اكثر عريا. هو لم يشاهدهم يعيشون حياتهم إنّما رأى صورهم المعروضة في كتاب لرحالة بريطاني عاش عدداً من السنين وسط الأهوار بمساعدة الحكومة. رأى الرجال في مشاحيفهم السود،...والنساء يسترن عوراتهن بأسمال ينتقلون**"[٣].

فما يعيشه المجتمع لا يمكن أن يكون ناتجًا طبيعيًا، أو من صنع الطبيعة، فالذي وصل إليه المجتمع المتحضّر لا يمثّل الحضور –ولو الجزئي– داخل المجتمع العراقي؛ لذلك يصوّر الراوي الحالة التي تعاني منها المرأة في الأهوار، والحال لا يخص المرأة فحسب بل يمثّل المجتمع العراقي "**بمشاحيفهم بين البيوت المصنوعة من القصب وأعواد البردي فوق جزر صغيرة صنعوها بأنفسهم وسط مساحات شاسعة من الماء. ودّ لو رآهم عن قرب وعاش بينهم فلربما أستوحى ملحمة شعرية خرافية. ولكن لم يكن بمقدور شاعر أو كاتب من أبناء الوطن أن يمكث في أعماق الهور يوماً واحداً. كانوا سيتهمونه بالتجسس لحساب الأجنبي**"[٤].

إنّ صورة المجتمع عبر الرجل المريض تبدو قاتمة، وصورة العري تنم عن الفقر الذي يعاني منه المجتمع، وعندما يعيش المجتمع في حالة فقر فمردّه الأساس هو السلطة السياسية، وعدم قدرتها على التحوّل في المجتمع، وعلى المستوى الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، فالسلطة

---

(١) الأهواء: الأهوار

(٢) الأهواء: الأهوار

(٣) أشواق طائر الليل : ٨١ ـ ٨٢.

(٤) المصدر نفسه: ٨١ ـ ٨٢.

السياسية للدولة غير العادلة تجعل المرأة عارية، فالمرأة عارية بسبب فقر المجتمع لم ينظر إليها جسديا، استخدمها وسيلة لكشف الواقع الذي نقله الغربي فسمح له المجتمع بالتداخل والوصف، في حين العربي لا يسمح له بالتغيير وإبداء الرأي، واجتماعية الوقائع هي من تصنع الرؤى والأفكار فجعلت المرأة مقيّدة باللبس الفاضح إرضاءً للأفكار الغربية.

وهناك استرجاعات خارجية كان لها دور فاعل في ترابط الأحداث وإنارة بعض الفجوات الغامضة في الرواية، ومن ثمَّ الكشف عن علاقة الرجل بالمرأة، تلك العلاقة الحاملة للمنظومة الثقافية، وكيفية زجّها في منطقة الزانية والجزء من الكل، وهي نقطة مركزية وجدناها في سرد الراوي، و إنَّ الغموض والالتباس في علاقة الرجل بالمرأة هو في جوهره التباس ثقافي، حيث اعتمدت أيديولوجيا تبريرية على فرضية ميتافيزيقية عززت التعارض بين قدرات المرأة والرجل وإمكاناتهما، بدلاً من تعزيز قيم الانسجام والتكافؤ والمشاركة. وقد أدى ذلك إلى تشكيل الرجل لصورة ثقافية عن نفسه وعن المرأة، تعكس الأنساق المكونة لتلك الأيديولوجيا، حيث ظهرت المرأة كجزء مكمل للعالم وليس كعنصر أصيل فيه. وهكذا، تم تصويرها على أنها زينة تخدم عالم الرجال وموضوعًا للمتعة.(١)، أي إنَّ العالم الذكوري هو المتحكّم في تصدير صورة الاثنين، وبما أنّه المتحكّم فلا بد من تقديم الصورة التي تكون بجانب الرجل، ليكون هو المتحكّم وصاحب الصورة المثالية.

جاءت رواية (رياح شرقية رياح غربية) لتكشف عن الاختلاف الثقافي بين العربي والغربي، ومن ثمَّ الكشف عن التغلغل الأجنبي في الثقافة العربية، فقد استرجع أبو جبار أحداث حفلة فقال: "**عندما توقفت الموسيقى افترق سلطان عن زوجته. هو راح إلى جهة وهي راحت إلى جهة. هو راح إلى احدى السيدات الإنجليزيات وانحني عليها. فالتفت إلى زوجها وأصحابها حول المائدة.. ابتسمت لهم ثمّ نهضت مع سلطان الذي تقدم بها إلى ساحة الرقص. أمّا زوجته..**

(١) ينظر: السرد النسوي :٢١٨.

قصدي زوجة المهندس سلطان فشفتها مترددة.. تنظر إلى وجوه الرجال.. كأنها تبحث عن أحد. وبعد ذلك–من بين كل الرجال الذين كانوا في الحفلة–هل تعرفون إلى من ذهبت هي!؟

تطلع أبو جبار علي الوجوه المترقبة واحداً ثم أجاب علي تساؤله بنفسه.

–ذهبت إلى (الباستر)..حسام حلمي!"[١]

فالراوي يطرح منظوره عن المجتمع، والمرأة بالتحديد، والاختلاف الثقافي، وما أنتجته السياسة من ذلك الانفتاح غير المدروس، أو لنقل غير المعروف عند المجتمع العراقي، الأمر الذي أدى إلى استغراب الشخصية (أبو جبار) من ذلك السلوك غير المعتاد في المجتمع العراقي: "**مشت إلى المائدة التي جلس حولها هو وأصحابه أمسكت به من يده وجرته معها. وعزفت الفرقة، ورقص الأربعة وحدهم. بعد دقائق توقفت الموسيقى للمرة الثانية.. وتفرق الراقصون.. راح كل رجل جاء له بامرأة وكل امرأة جاءت لها برجل (الباستر) أخذ زوجة الصاحب مدير الإطفاء. وفي وقت قصير.. يمكن ربع ساعة.. ثلث.. ازدحمت قاعة الرقص من الحافة إلى الحافة. وظلت الموسيقى تعزف والرجال والنساء في الداخل يتمايلون.. وأنا–عمكم أبو جبار–خاتل بالشرفة مثل واحد حرامي.. التهم النساء بعيوني**"[٢].

يعمل الراوي على الكشف عن ما يدور في الحفلات، تلك الحفلات التي جاءت بفعل الجانب السياسي، ليشكّل صورة عن الممارسات بين الأفراد داخل الحفلة، فحتى الشخصية العراقية قد تأثّرت بتلك الثقافة عندما حاول سلطان الرقص مع الأجنبية: ((**هو راح إلى إحدى السيدات الإنجليزيات وانحني عليها. فالتفت إلى زوجها وأصحابها حول المائدة.. ابتسمت لهم ثم نهضت مع سلطان الذي تقدم بها إلى ساحة الرقص**)). فحالة الاستغراب المتشكلة لدى أبي جبار جاءت بفعل الفارق الثقافي، وهو ما أراد الروائي تسليط الضوء عليه.

---

(١) رياح شرقية رياح غربية: ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه : ١٠٦.

إنَّ عملية السرد لدى أبي جبار جاءت بفاعلية الدهشة والاستغراب من تلك الأفعال، بل هو يتحسّر لعدم دخوله ذلك العالم، ومن ثمَّ راح يكشف عن الرّغبات لدى النّساء والحرية في اختيار الشخص الذي يرقصون معه، لكنّ الحرمان الذي كان لديه كان الصورة الطاغية على النّص: **((وأنا-عمكم أبو جبار-خاتل بالشرفة مثل واحد حرامي.. ألتهم النساء بعيوني))**. فالجوع الغريزي هو من جعله يصف تلك الحفلة بهذه الطريقة، لكنّه كشف في سياق الحفلة عن الفرق بين المرأة العربية وطبيعة بيئتها، والمرأة الأجنبية، ومن ثمَّ نجد الأثر السياسي في دخول تلك الثقافة إلى العالم العربي.

نجد الراوي رواية (امرأة الغائب) يوظّف الجانب السياسي وتأثيره على العائلة، فالسلطة السياسية عملت على تشكيل فعل التغييب، الذي كان محورًا رئيسًا، ليرتكز عليه السرد في إدارة زمام الواقع، وجعله نشاطًا أيديولوجيًا يُمارس عن طريقه سطوتها؛ لذلك نجد بطلة الرواية (رجاء) تعيش أجواء هذا الفعل التسلطي، فتمارس أدوارها الاجتماعية في الحياة التي تكون قاتمة نتيجة هذا الفعل الذي بسببه أصبحت أسيرة محنتها، وقد تركها مسجونة في عالم ذكريات زوجها الذي خطفته منها الحروب وجعلتها أسيرة في الماضي، وحيدة في الحاضر، متعلّقة بانتظارٍ عقيم استهلك عمرها لسنوات طوال، وقد كانت تعاني وجع الذكريات والحنين إليها، وهذا ما نجده عندما يتحاور الصبي مع وجدي بعد سرد الابن حياته وكيفية قضائهم أوقاتهم في المنزل، في سرد الذكريات والحكايات تشوق إلى الأب الغائب، فيتبادر إلى ذهن وجدي، ويصل إلى استنتاج كيفية قضائهم الأوقات مع بعضهم فيقول: "**إذن فهكذا تمضي حياة هذه المرأة، ليلة بعد ليلة، في استعادة ذكرى أيام بعيدة ، عاشتها مع زوجها، أو الاستماع، بذهن شارد ، لأساطير لا نهاية لها، تحكيها الجدة لحفيدها، في انتظار عقيم لعودة زوج اختطفته منها يد الحروب، منذ سنين طويلة، ولن يعود لها أبداً!**"[1].

(١) امرأة الغائب: ٢٠.

فعبر هذا النص نلحظ أنَّ رجاء تعيش في واقع مأساوي، وظلم تحاول أن تتمرّد، وتتغلب عليه في لجوئها إلى الماضي، والعيش على سطح الذكريات الجميلة، بعيدًا عن واقع مفترس جائع يريد أن ينهش كلّ امرأة، وهذا الواقع يشير إلى أنّ المرأة من دون الرجل هزيلة ضعيفة سهلة الافتراس من الوحوش التي تريد نهش عظامها وعفّتها، لكنّها وضعت هالة لزوجها المنتظر وتمردت على واقعها المرير بارتدائها قناع الجبروت والقوة، على الرغم ممّا تعانيه وتكابده، لتعيش في هذا العالم القبيح الضحل الذي يعيش فيه أشباه ابن عمّ زوجها الذي يريد أن يجعلها تحت وصايته ليفترسها، ليفرز لنا العالم السياسي تلك السلوكيات من المجتمع الجائع للنّساء، والذي ينتظر الفرصة لاغتنامها، والحصول على رغباته.

ونجد هنالك حوارًا بين رجاء ووجدي تذكر فيه غاية ابن عم زوجها، فالحال الذي تعيشه المرأة جاء بفعل الغياب للزوج، وهو ما أفرز وجود الوصي الذكوري، الوصي الذي يقوم بإرسال الأوامر، ومن ثمَّ نفي وجود الذات الأنثوية: "**هذا السكير العاطل يريد أن يجعل، من نفسه، وصيا علي ، كأنني جارية عنده، يأمرني بما أفعل وما لا أفعل! وجهها يزداد احمرارا، وهي تتكلم بانفعال. هذه أول مرة تسترسل فيها بالكلام معه ، وتحدثه عن مشاكلها! تقول له مندفعة:**

أستاذ وجدي، أن لا أحد–غير زوجي–يملي علي إرادته! حتى زوجي، ما لم أكن أن مقتنعة ! لذلك قررت أن أترك سعداً معك أياما أخرى ، حتى لا يظن هذا الوغد أنه جعلني أرضخ لإرادته، وأمنع ابني من المجيء إليك خوفاً منه!"[1].

حدّد الراوي الحوار الحاصل بين رجاء ووجدي ليكشف عن سلطة الذكر داخل المجتمع العراقي، فالمرأة ضعيفة لوحدها داخل المجتمع، فتمرّد وتحصّن رجاء بالتفافها حول ذاتها وحرص نفسها في عالم خاص بها بعيد عن العالم الطامع فيها يمثّل لحظة التنبّه إلى الذات، فقد لجأت إلى الماضي لينير ظلمة الحاضر، ويعطيها قوة لتردع كل من يريد نهشها، وبإعلانها التمرّد على الواقع

(١) امرأة الغائب: ٥٨.

السياسي والاجتماعي، تثبت بأنّ لها قدرة عالية في صدّ وردع كل المواجهات السلبية والمواجهات التي جبرتها على العزوف عن الرجال وإخلاصها لزوجها الغائب، والامتثال له ووفائها له، وإيمانها الحتمي بعودته على الرغم من كل البدائل التي تعرض لها من عالمها المحيط الانتهازي المفترس.

إنَّ النأي عن الآخرين جاء من الشعور الداخلي والتمسّك بوجود الرّجل في حياة المرأة، على الرّغم من الغياب الطويل، ليكون اللجوء إلى القوة أيضا عن طريق العالم الذكوري، فهنا تعضيد للذكورة، لكنّه وفاء للرجل الواحد، للتخلّص من العالم الانتهازي، فنجدها تؤكد ذلك عندما تقول لولدها: "**اسمع يا ولدي! لا تدع الشك في عودة أبيك من غيبته يدخل قلبك أبداً. عندما أقول لك إنّه سوف يعود فصدقني ، لأن إحساسي لا يخدعني، إنني أحس به هنا.. هنا! وتضرب بيدها الأخرى، على صدرها. أحس به في قلبي!**

نعم يا عزيزي سعد. صدق ما تقوله أمك! أبوك سوف يعود مع العائدين!"[١].

إنّ الشعور والحوار الحاصل هنا بين الجدة والأم والابن، يجعل المرأة في حالة قوّة، ومن ثمَّ تكون هي صاحبة السلطة على نفسها، فرجاء حاولت أن تتصدى وتواجه الواقع، فجعلت من نفسها مركزًا مسيطرًا على الواقع، فبدا لها هامشيًا أمام قوتها وجبروتها ووفائها لزوجها الغائب الذي لا بّد يوما ما أن يعود لأحضان أسرته[٢].

---

(١) امرأة الغائب: ٢٥.

(٢) وضع المؤلف لرواية امرأة الغائب نهاية مفتوحة وأعطى احتمالات : يجد بنا الإشارة إليها فقد تكون النهاية على وفق ما يتمنى العاشق في كونها تفشل في لقاء زوجها وتفقد الأمل في رجوعه مما يجعلها توافق على قبول الزواج منه. والاحتمال الثاني تظهر فيه رجاء تتنازع مع بقية النساء على رجل ذاهل لا ينظر إلى شيء ولا يعلم شيئا عن نفسه مما يجعله واقفا ضائعا فتذهب إليه لكن دون جدوى.. والاحتمال الثالث بأنّها تجد زوجها بين قوافل العائدين ليجعل المؤلف من القارئ اكثر تعاطفا مع البطلة . ينظر رواية امرأة الغائب : ٢٣٧ وبعدها من صفحات .

إنَّ ما يقدّمه الراوي من صورة المرأة المضحية والوفية، جاء على أساس نتائج الفعل السياسي، ليتم ترميم المجتمع وترتيبه على أساس تقبّل ذلك الواقع والتعامل معه، ليصل المؤلف إلى النقطة المركزية في إخراج المرأة من الجانب الغريزي وإعطائها القوّة والمكانة التي تمكنها من إدارة نفسها.

يرى الراوي أنّه في كتاباته الرّوائية حاول قدر الإمكان التجرّد من القيود، فيقول: حاولت "**قدر الإمكان، أن أتجرد من القيود، ولا أفكر إن كان ما أقوم به يتلائم مع طروحات هذه النظرية الأدبية، أو تلك، إنّما استجيب فقط للشروط، التي يفرضها العمل نفسه. لا أتعمد التجريب، بقصد إثارة الانتباه، ومن جانب آخر لا أتردد في الكتابة بأي أسلوب، إذا وجدت أنّ هذه الطريقة المثلى، للتعبير عما يدور في رأسي.**

يروق لي أن استعمل لغة واضحة، بسيطة، مركزة، وغنية بالإيحاء. أرى أيضاً أنّ من شروط سلامة العمل-ربما أهمها-هو حذف أي كلام لا يضيف شيئاً، حتى يغدو النص نقياً، من الشوائب، إلى ابعد حد"(١).

إنّ البساطة التي يتحدث فيها الراوي جاءت بفعل البيئة التي ينتمي إليها، والمدرسة الواقعية التي تحاول رسم الواقع بطريقة فنية، لتكون لغته ملائمة للمتلقي، ويكشف عن بنيات المجتمع المختلفة، ومن ثمَّ التركيز على جوانب غرائزية تتحكّم بالمجتمع، فهو ابن المجتمع وعلى دراية تامّة بما يدور داخله من أحداث، فكشف عن تلك الأحداث، وصاغها برؤية سردية كاشفة ما ذكرناه، فما تم تقديمه عن المنظور السياسي والثقافي عامّة ليس مجرد تأويل للغة السردية، بل هي الأنساق الكاشفة عن المجتمع وما يدور فيه.

إنَّ المجتمع العراقي الذي عاش أحداثًا استثنائية من حروب وقتل وتغييب قسري، جعل المجتمع ينظر إلى السلطة على أنّها مصدر الخوف لا مصدر الأمان، وهو ما يجعل السلطة مؤثّرة

(١) وجع الكتابة يوميات ومذكرات: ٩٣ ـ ٩٤.

على طريقة التفكير والسلوك، ومن ثمَّ يكون من نتائج تلك الممارسات التغييب الثقافي للمجتمع، والتجهيل القسري، والمعاناة المستمرة.

الخاتمة

الخاتمة والنتائج:

بعد إجراء هذه الدراسة حول (المرأة في الخطاب الروائي عند مهدي عيسى الصقر)، توصلنا إلى نتائج عدّيدة تتعلق بالمرأة وطريقة تناولها ضمن السرد لدى الصقر.

ويمكن تلخيص هذه النتائج كما يلي:

أ- تميزت روايات مهدي عيسى الصقر بالجرأة والشجاعة في طرح الأفكار المهمة، التي تحارب الظواهر الاجتماعية التي تنتهك حقوق المرأة، وقد عبّر عن تلك الظواهر بطرق واقعية، مثّلت ما يعيشه المجتمع العراقي، وما يمثّل تعاطيه مع المرأة.

ب- كانت صورة المرأة في روايات الصقر، ومنذ نصوصه الأولى حتى أعماله الروائية الأخيرة، تجسّد اضطهادها على اعتبارها الاستلاب الإنساني، وقد أسهمت العلاقات الاجتماعية المتخلفة والسياسية القامعة في تفريغ وعيها ليكون باتجاه حسية المجتمع الذكوري الذي كانت ضحيته، فقد نقل لنا صورة سيئة لما كانت تعانيه المرأة من ظلم وجور وخداع.

ت- تميزت روايات الصقر بالمشابهة المتغايرة، فالمشابهة تأتي في بعض موضوعات رواياته، وعلاقاتها، وموضوعاتها، والمغايرة كانت في الأسلوب واللغة المستعملة، ممّا أكسب نصوصه تنوعاً في الأشكال وتماثلاً في الثيمات.

ث- على الرّغم من تكرار الأماكن المتشابهة في روايات مهدي عيسى الصقر فإنّه لم يوقعه في نمطية التناول، بل أكسب نصوصه تنوعًا في زوايا النظر إلى هذه الأماكن، ممّا أعطي رصده لها بعداً فنياً، هو أقرب إلى تكوين مكانٍ انموذجيّ (مثالي)، ومثالنا على ذلك (كورنيش شط العرب، وشارع أبو نؤاس، وشارع المتنبي) كنماذج مؤثرة في بعض علاقات شخوصه بالمكان.

ج- اتضح أنَّ هناك علاقة بين المكان كواقع خارجي، وأعماق الشخصيات كعالم داخلي، فوجدتُ تأثيراً كبيراً للأماكن في نوازع الأشخاص وسلوكياتها، وقد انعكس ذلك على تلك الشخصيات، وعلى البناء النفسي في التعامل والنظرة لها، ممّا أنتج صوراً مختلفة عنها، فكان المكان المفتوح أو المغلق وقد تكون هذه الأماكن معادية أو مؤتلفة ولهما تأثير كبير في نفسية الشخصية، وهذا يبيّن مدى عمق التجربة التي مرّت بها الشخصية.

ح- كتب الصقر روايات مختلفة في أهدافها، وحوادثها وشخوصها، لكنّها كانت كلّها من أجمل ما يكون، فكل واحدة منها كانت غنية بكنوز اللغة السردية الرائعة والوصف المتقن للطبيعة وخوالج الإنسان التعبيرية.

خ- رواياته محبوكة باللغة وماتعة بالسرد المقنن والوصف الجميل، فقد أعطى للقارئ فرصة المشاركة في بناء النص الروائي عبر صنع لهفة متوهجة مشعّة التشويق والحبكة، تجعل القارئ يعيش أحداثها وشخوصها بتمعن ولهفة.

د- تعتبر روايات مهدي عيسى الصقر أعمالًا فنية درامية تستحق الدراسة والتحليل، حيث تتناول موضوعاتها قضايا المرأة وتأثير الواقع عليها بشكل عميق. تتجاوز هذه الروايات مجرد تصوير دلالات المرحلة التاريخية من خلال شخصياتها التي واجهت الواقع بشجاعة وإيمان راسخ بحتمية الانتصار، رغم أن أبطالها يمثلون مجموعة متنوعة ومتباينة في خصائصهم وتجاربهم.

ذ- يعد مهدي عيسى الصقر من الروائيين الذين تمكّنوا من المزج بين الواقعية الخمسينية والتجريبية الستينية في أحداثها المهمة وبين الفنية المعتمدة على المخيلة المحلقة في مناطق شعبية تستمد وعيها من الميثولوجي والغرائبي والتجريبي.

ر- نستطيع القول: إنَّ مهدي عيسى الصقر يبدع في حواراته الواقعية، فهو يتناولها بطريقة وصفية بسيطة، لكنّها تحمل في طياتها خبايا وخفايا واقعية، تشكّل التأثير الكبير في نفسية الشخصيات، ومن ثمَّ تأثّر الرّاوي بتلك الواقعة، إذ عمل على نقل الواقع الزاخر بكمّ هائل من التجارب الاجتماعية المؤلمة، وما ارتكبه من جرائم حللها له موروثه وعاداته وتقاليده.

ز- تبين أنّ مهدي عيسى الصقر قد وجد بيئة اجتماعية وتاريخية وثقافية وسياسية هيأت له الأسباب لتطور لغته الخطابية التي تميزت باللغة التواصلية الموصلة لحال المرأة وكيفية تأثير وتأثّر المجتمع في إعطائها الدور سواء أكان دوراً رئيسًا أم ثانويًا في محاور بناء المجتمع. فالحدث يقتضي أن يبني هكذا اعتبارات للتشويق والإثارة .

س- لقد لجأ الروائي لتصوير المرأة المتعلّمة، أي إنّها من الطبقة المثقفة في المجتمع، وقد تكون اللغة في الروايات تصويراً للواقع بقبحه، فلا يبتعد عن ألفاظ تُحيون الإنسان، أو حتى ألفاظ بذيئة يستعملها في لغة الحوار، وما ذلك إلّا صورة لمدى تأثير الحروب على المجتمع، ومن ثمَّ

تأثير المجتمع العراقي في تكوين شخصية المرأة، فقد أراد الروائي إيصال رسائل للمتلقي تعكس الواقع الاجتماعي الذي عاصره.

ش- فكرة الرّوائي الأساسية التي يطرحها هي فكرة تحرّر من قيود المجتمع التي فرضت على المرأة وسلبت حقوقها .

ص- عرض مشاكل المرأة، ومنها المطالبة بحقوقها وإبعاد حكم السلطة الأبوية التي تقيد المرأة بالإضافة إلى مسألة الشرف والتحرش الجنسي، وسلّط الضوء على خضوع المرأة العراقية لسلطة المجتمع الذكوري وسلطة المحتل الذي أباح كل محرم وانتهك الأعراض بعيدا عن أعين المجتمع .

ض- إنَّ الثنائية الضدية للأماكن المفتوحة والمغلقة قد ارتبطت بحضور المرأة بصورة مباشرة أو غير مباشرة، عبر آلية الوصف لها من قبل الرجل، على أنّ هنالك أماكن أليفة تسهم في مركزية المرأة وقوّتها وجبروتها، وهنالك أماكن معادية تحطّ من شأن المرأة وتكسر جناحيها وتهمّشها، وورود الأماكن كان له أهمية كبيرة في بلورة أحداث الرّوايات؛ لكونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود المرأة ووجود الشخصيات.

ط- مثّل منظور الصقر البؤرة المركزية في بناء صورة المرأة وعبر الرؤى المختلفة، نحو توظيفه للشخصيات وبيان التأثيرات الناتجة من الآيديولوجيا والمجتمع والدين والسياسة.

ظ- روايات الصقر تمتاز بتنوع أشكال المرأة، فهنالك المرأة المقيّدة، والمرأة المتحرّرة، والمرأة الفاقدة لزوجها؛ نتيجة الحروب، ومن ثمَّ ظهرت نوازع الرجال لاستغلال المرأة على هذا التنوع.

المصادر

والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الروايات:

١. أشواق طائر الليل، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط١، ١٩٩٥م.
٢. امرأة الغائب، مهدي عيسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
٣. بيت على نهر دجلة، مهدي عيسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.
٤. رياح شرقيّة رياح غربية، مهدي عيسى الصقر، دار عشتار للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٥. الشاطئ الثاني، مهدي عيسى الصقر، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٨م
٦. الشاهدة والزنجي، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية،بغداد،ط١، ١٩٨٨م.
٧. صراخ النوارس، مهدي عيسى الصقر، دار الآداب،بيروت،ط١، ١٩٩٧م.
٨. المقامة البصرية العصرية (حكاية مدينة)،مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م.
٩. وجع الكتابة – مذكرات ويوميات، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠١ م.

ثالثاً- المصادر والمراجع:

١٠. الأدب القصصي (الرواية والواقع الاجتماعي)، ميشيل زير افات، سما داود، مراجعة ، د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط١، ٢٠٠٥ م.
١١. استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت –لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٤م.
١٢. إشراقات الرواية العراقية في مفتتح الألفية الثالثة ، محمد رشيد السعيدي ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠ م .
١٣. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط١، ١٩٨٦.م

١٤. ألف ليلة وليلة في ضوء النقد النسوي ، إقبال حسن علاوي ، تموز ديموزي ، دمشق ط١، ٢٠٢١ م.
١٥. انفتاح النص الروائي، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠٠١م.
١٦. أنماط الرواية العربية الجديدة، د.شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون واللآداب، الكويت، د.ط ، ٢٠٠٨م.
١٧. بدر شاكر السياب حياته وشعره، عيسى بلاطة، دار النهار للنشر، بيروت ، د.ط، ١٩٧١م.
١٨. بناء الرواية دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ ، د.سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر– القاهرة، د.ط ، ٢٠٠٤م.
١٩. بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجاً ١٩٦٧–١٩٩٤)، د.مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،(د.ط)،١٩٩٨م
٢٠. بناء العالم الروائي، ناصر محي الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية،ط١، ٢٠١٢م.
٢١. البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)،د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق– بغداد ، ج٣، ط١ ، ٢٠٠٠م.
٢٢. بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، هاشم ميرغني ، مطابع السودان للعملة المحدودة، ط١ ، ٢٠٠٨م.
٢٣. بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن– الشخصية)،حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
٢٤. بنية النص السردي،(من منظور النقد الأدبي)، د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان –بيروت، ط١ ، ١٩٩١م.
٢٥. البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول)،عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط ، ١٩٨٦م.
٢٦. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، مجموعة من محققين، التراث العربي،الكويت،ج١٦، ط١ ، ٢٠٠٤م.

٢٧. تحليل الخطاب، جزبز براون، تر: د. مصطفى لطفي ،منشورات جامعة الملك سعود،ط١ ، الرياض ، ١٩٩٧م.
٢٨. تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية(رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجاً)،إبراهيم صحراوي، دار الآفاق ، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٣م.
٢٩. تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.
٣٠. تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.
٣١. تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، عبد القادر شرشا، دار القدس العربي، وهران، ٢٠٠٩م.
٣٢. تزييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب ، فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠١م.
٣٣. تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (١٩٤٧–١٩٨٥) ، شربيط أحمد شريبط، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، ١٩٩٨م.
٣٤. تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية ، أثير عادل شواي ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط١ ،٢٠٠٩
٣٥. تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، د. نادر كاظم،،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
٣٦. التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، د. سعد إبراهيم عبد المجيد، عني بنشره وتصحيحه د. شجاع مسلم العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
٣٧. ثلاثة مباحث في النظرية الجنسية ، سيغموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الرياض، ط١، ٢٠١٥ .
٣٨. جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي ،تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٦م .

٣٩. جماليات الخطاب الروائي دراسة في القيم الجمالية عند الروائيين "أمين معلوف " و"واسيني الأعرج"، الدكتورة فاطمة شيخو احمد، تموز ديموزي،دمشق،ط١، ٢٠٢٢م.
٤٠. جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين، أحمد غنيم،حازم شحاته، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثينحو، سيزا قاسم، يوري لوتمان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢ ،١٩٨٨ م.
٤١. جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط٢، ١٩٨٤ م.
٤٢. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، أسماء شاهين ،دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن،ط١ ،٢٠٠١م.
٤٣. الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، د.علي الشبعان، تقديم، حمادي صمود، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.
٤٤. حفريات المعرفة، ميشال فوكو، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ، ١٩٨٦م.
٤٥. الحقيقي والمتخيل في الرواية العراقية مع اهتمام خاص بروايات مهدي عيسى الصقر، كرنفال أيوب محسن، دار الفراهيدي ، بغداد،ط١، ٢٠١٢م.
٤٦. الحكايات والأساطير والأحلام، إريش فروم ، تر: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٠م.
٤٧. خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،جيرار جنيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة– الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٧م.
٤٨. الخطاب الروائي ثلاثية (شكاوى المصري الفصيح أنموذجاً)، سالم نجم عبد الله، المكتب الجامعي الحديث ، الاسكندرية،ط١ ، ٢٠١٤م.
٤٩. الخطاب الروائي النسوي ورؤية الواقع الاجتماعي ، هدى عماري ، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٢٠م.
٥٠. خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، الدكتورة رزان محمود إبراهيم، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان –الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م.

٥١. الخطاب والنص ،عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدارسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
٥٢. دليل الناقد الأدبي، د.ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط٣ ، ٢٠٠٢م.
٥٣. دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، كارل يونج ، تر: نهاد خياطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م.
٥٤. ديوان بدر شاكر السياب ، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت– لبنان، ط١ ، ٢٠١٦.
٥٥. ديوان التفتاف أو حكايات بغدادية، الأب أنستاس ماري الكرملي، تر:عامر رشيد السامرائي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٣م.
٥٦. الرواية العراقية من المنظور النقد الثقافي دراسة في تحولات الأنساق، حبيب النورس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط١ ، ٢٠١٤
٥٧. الرواية العربية ما بعد الحداثية تفويض المركز– الجسد – تحطيم السرديات الكبرى، ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية العامة/ مشروع بغداد عاصمة الثقافة، بغداد، ط١،٢٠١٣م.
٥٨. الرواية النسوية العربية مساءلة الأنساق وتقويض المركزية ، د.عصام واصل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٨م.
٥٩. الريف في الرواية العربية ، محمد حسن عبد الله، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٩م.
٦٠. الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ،هيثم الحاج علي ،الانتشار العربي، بيروت –لبنان، ط١ ، ٢٠٠٨م.
٦١. السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، د. عبد الله إبراهيم، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن ، ط١، ٢٠١١م.
٦٢. سلطة النص ، مشري بن خليفة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، د.ت .
٦٣. الشعرية ، تزفيطان، تودروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامه، الدار البيضاء، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧م.
٦٤. شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.

٦٥. صُورة المرأة في الرواية المعاصرة، دكتور طه وادي ، دار المعارف ،القاهرة ، ط٤، ١٩٩٤م.
٦٦. عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم د. سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط١،٢٠٠٨م.
٦٧. عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديث كيزويل، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، الكويت، ط١، ١٩٨٥م.
٦٨. عُقدة أوديب في الرواية العربية ،جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٦٩. الغريزة والثقافة دراسات في علم النفس، سيغموند فرويد، تر: حسين الموزاني، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٧م.
٧٠. فضاءات السرد الروائي العراقي إضاءات نقدية ، ناطق خلوصي ، دار الرواد المزدهرة، د.ط، ٢٠١٩ م.
٧١. فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د.سمير الخليل، تموزة، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
٧٢. الفكر النسوي في الرواية المعاصرة "بين النظرية والتطبيق"، سهام أبو العمرين، مكتبة سمير منصور للطباعة والنشر والتوزيع، غزة–فلسطين، ط١، ٢٠١٨م.
٧٣. فن الشعر، أرسطو، تر: دكتور إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
٧٤. في أدبنا القصصي المعاصر، شجاع مسلم العاني ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٩م.
٧٥. في السرد(دراسة تطبيقية)، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط١، ١٩٩٨م.
٧٦. في المرأة الكتابة والهامش ،محمد نور الدين أفايه، الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
٧٧. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،د.عبد الملك رتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة ،د.ت ، د.ط ، ١٩٩٨م.

٧٨. قاموس السرديات ،جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٧٩. قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية بنية الخطاب من الجملة إلى النص، أحمد المتوكل ، دار الأمان، الرباط ، د.ط ، ١٩٩٨م.
٨٠. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٧.
٨١. لسان العرب، ابن منظور، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي–مؤسسة التاريخ العربي، بيروت–لبنان،ط٣ ،١٩٩٩م.
٨٢. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات، فاضل ثامر، دار ميزوبو تاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
٨٣. مبادئ علم النفس الفرويدي، كالفن–س.هول، تعريب دحام الكيال، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٧٣م.
٨٤. المتخيل الروائي العربي الجسد ، الهوية ، الآخر : إبراهيم الحجري ، ط١، ٢٠١٣، محاكاة للدراسات والنشر ، ٢٠١٣م
٨٥. المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،عبدالله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٩٠م
٨٦. محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي ،سيجمند فرويد، تر: عزت راجح، مراجعة: محمد فتحى، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٣٢ .
٨٧. المخ ذكر أم أنثى؟ عمرو شريف ونبيل كامل، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ،ط٢، د.ت.
٨٨. مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ،حفناوي بعلي ،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.
٨٩. مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ، بغداد، د.ط، ١٩٩٠م.
٩٠. المرأة صورة مختلفة إعادة إنتاج الإشكالية الأنثوية قراءة ثانية، عبد الغفار العطوي، دار كيوان للطباعة والنشر، سورية ، ط١ ، ٢٠٢٢م.

٩١. المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات، طه طالب عبد الرحيم طه ، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، ٢٠١١م.
٩٢. المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط،١٩٧٢م.
٩٣. المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بحث في نماذج مختارة، د.حسين مناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط١ ، ٢٠٠٢م.
٩٤. مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، د. حفناوي بعلي، أمانة عمان، عمان، ط١،٢٠٠٧م.
٩٥. المسرح والعلامات، الين استون وجورج سافونا، تر: سباعي السيد ،مراجعة: د.محسن مصيلحي ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، د.ت.
٩٦. مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم، بحث ضمن كتاب جماليات المكان، جماعة من الباحثين، عيون المقالات ، الدار البيضاء،ط٢ ، ١٩٨٨م.
٩٧. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د.أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢م.
٩٨. معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط١ ، ٢٠١٠م.
٩٩. معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط١ ، ٢٠١٠م.
١٠٠. معجم اللغة العربية المعاصرة ،أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، مج١ ، ط١ ، ٢٠٠٨م.
١٠١. معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت–لبنان، ط١ ،٢٠٠٢م .
١٠٢. معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، دار إحياء التراث، بيروت، ط١، ٢٠٠١م
١٠٣. معجم الوأد. النزعة الذكورية في المعجم العربي (في تحليل الخطاب المعجمي) ، محمد فكري الجزار، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢ م.
١٠٤. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، إبراهيم مصطفى وآخرون، دار الدعوة، العراق، ١٩٨٩م.

١٠٥. مفهوم الجندر وآثاره على المجتمعات الإسلامية دراسة نقدية تحليلية في ضوء الثقافة الإسلامية ،أمل بنت عائض الرحيلي، باحثات لدراسات المرأة ، المملكة العربية السعودية ،ط١،٢٠١٦م.

١٠٦. مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.

١٠٧. المكان في الرواية العربية(الصورة والدلالة)،عبد الصمد الزايد، دار محمد علي للنشر صفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠٣م .

١٠٨. من النص إلى الفعل، بول ريكور، تر: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠١م.

١٠٩. موسوعة السرد العربي، د.عبد الله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

١١٠. موسوعة علم النفس، د.أسعد رزوق، مراجعة د. عبدالله عبد الكريم ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٣، ١٩٨٧م

١١١. موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، العلامة محمد علي التهانوي، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان، لبنان، ط١ ،ج١ ، ١٩٩٦م.

١١٢. الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة ، محسن جاسم الموسوي ، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥م

١١٣. النسوية مفاهيم وقضايا، ميّة الرحبي، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، ط١، ٢٠١٤م.

١١٤. النص والخطاب والحياة، فالح شبيب العجمي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٣م

١١٥. النظرية الأدبية المعاصرة ، رامان سلدن ، تر: سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦م.

١١٦. نظرية الرواية(دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)،د.السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، د.ط، ١٩٩٨م.

١١٧. نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، تر: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، تونس، ط١، ١٩٨٩م.
١١٨. نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) مجموعة مؤلفين ، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
١١٩. النقد البنيوي والنص الروائي، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، د.م، ج٢، ط٢، ١٩٩٤م.
١٢٠. يونغ واليونغيون والأسطورة :ستيفن اف ووكر، تر: جميل الضحاك، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م.

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

١٢١. السردية في النقد الروائي العراقي من (١٩٨٥– ١٩٩٦): أحمد رشيد الدرة، رسالة ماجستير كلية التربية/ للبنات، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
١٢٢. صورة المرأة في الشعر العراقي الحديث (١٩٥٠–٢٠٠٠)، إيناس عباس صالح، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات–جامعة بغداد،٢٠٠٨م.
١٢٣. الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري جمعة، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل،١٩٩٠م.

خامسًا: البحوث والدوريات:

١٢٤. إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بوطيب، مجلة فصول، العراق، العدد٢ ، ١٩٩٣م.
١٢٥. امرأة الغائب ومصائد اللاشعور الماكرة ،حسين سرمك حسن ، جريدة المدى، العراق ، العدد ٢٠١٨ في ٢٠١١/١/٢٠ م .

١٢٦. بيت الصقر لا تخفت أضواؤه، د. نجم عبدالله كاظم، ملاحق جريدة المدى (عراقيون في زمن التوهج)، العراق ،ع١٨، ٢٠١١/١/٢٠م.

١٢٧. تطور المناهج الاجتماعية في النقد الأدبي، د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي، الأديب العراقي، العراق ،ع ٣ ، س٣ ، ٢٠٠٦م.

١٢٨. تفاعلات النقد النسوي في الرواية العربية، حسين المناصرة، علامات في النقد، العدد ٤٤، ١ يونيو ٢٠٠٢م.

١٢٩. الحب والمرأة في شعر السياب، عبد الجبار عباس، مجلة الآداب، السنة الرابعة عشر، العدد الثاني ، شباط (فبراير، ١٩٦٦م.

١٣٠. حوار مع مهدي عيسى الصقر: ليس تعريفاً لكنها شهادة : محمود عبد الوهاب، مجلة الأقلام، ع٣ ، ٢٠٠١ .

١٣١. رحيل مهدي عيسى الصقر ، علي بدر، جريدة المدى، العدد ٦٤٦،٢٠٠٦م.

١٣٢. السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، عبد الرحيم وهابي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد١٣، ٢٠١٩م.

١٣٣. صانع الحكايات، عراقيون من زمن التوهج، مهدي عيسى الصقر، فخري كريم ، صحيفة المدى، العدد (٢٠١٨) السنة الثامنة في ٢٠١١/١/٢٠م.

١٣٤. عالم مهدي عيسى الصقر /ينابيع التجربة وتحولات الرؤية، حسن مجاد، جريدة نيبور الجامعة، العراق، العدد ٦ في ٢٠٠٦/٤/١٨م.

١٣٥. في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، إبراهيم صحراوي، الموقف الثقافي، العراق، العدد٩، ١٩٩٧م.

١٣٦. لماذا أكتب عن مهدي عيسى الصقر؟ علي بدر، جريدة المدى، العراق، العدد٢٠١٨ في ٢٠١١/١/٢٠م.

١٣٧. مقدمة في السردية العراقية، إيناس البدران، الأديب العراقي ١٢، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،٢٠١٦

١٣٨. مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، مجلة آفاق ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، المغرب، العدد (٨،٩) ، ١٩٨٨م.

١٣٩. مهدي عيسى الصقر رائد الواقعية في الرواية العراقية، ماجد السامرائي، جريدة المدى، العدد ٦٣١ في ٢٠٠٦/٣/٢٩

١٤٠. مهدي عيسى الصقر.. صانع الحكايات، علي حسين، جريدة المدى الثقافي، العراق، العدد٦٣١، ٢٠٠٦/٣/٢٩م.

١٤١. النسوية والأنثى والأنوثة، توربل موي، تر: كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، العدد ٧٤، ١٩٩٣م.

١٤٢. النظر اللساني عند زيلج هاريس، جاسم فريج دايخ، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلد ٢٠،العدد١.

١٤٣. الوظيفة الهرمينوطيقية للابتعاد، بول ريكور، تر: فاطمة الذهبي، مجلة الوقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العدد،٢٢، ١٩٩٦م.

Abstract:

The topic' woman in narrative discourse' is considered one of the most important topics that critics were interested in through the linguistic tissue implying the cultural tissues. The critics think that woman topic and discussing her cases relating to humanity life are one of the most significant contemporary tissues for it forms a communicative process that moves around the humanity life circle.

Generally, searching the topic is complex due to its interference in various fields including the social and marketing fields. Our study to it in the narrative discourse concentrates on woman image in Al Sequr discourse. Thus, its search enabled us to know techniques and strategies of narrative's image declaration and woman's situation and spreading his opinions to satisfy the other part. Narrative discourse enjoys with a compact structure that many constituents work together to convey a limited message.

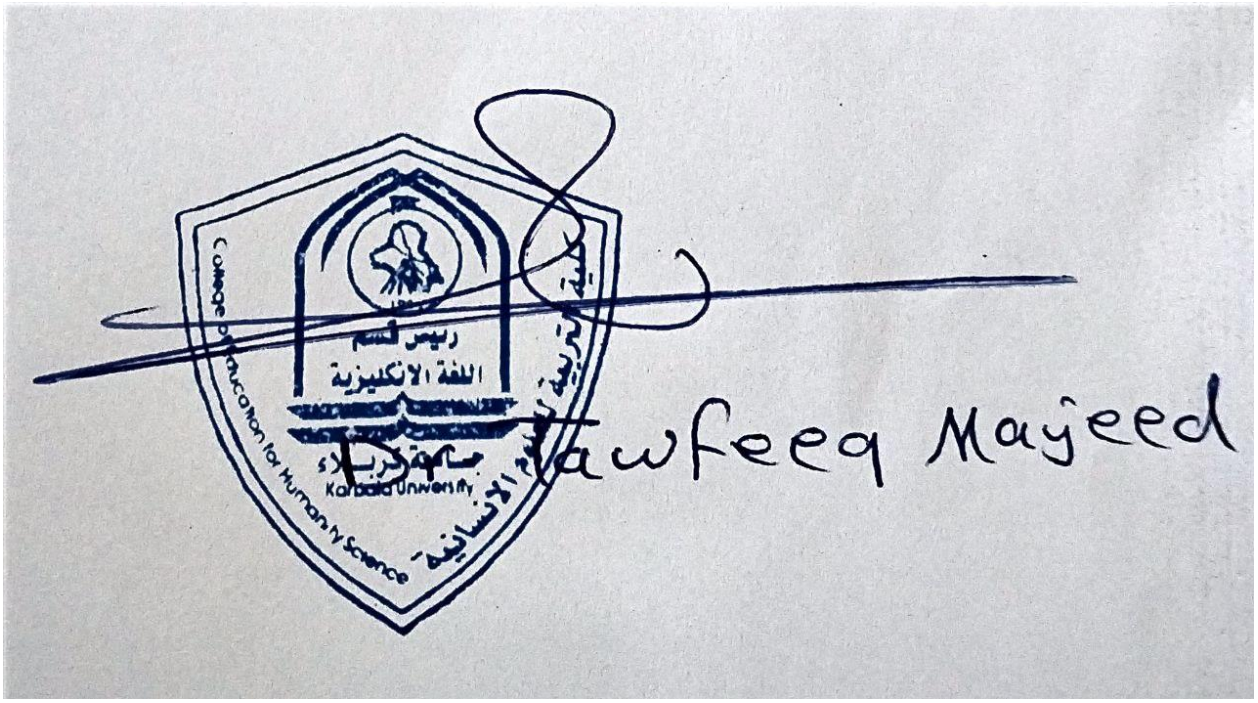
Its impacts were reflected on the reality when the cultural vision had broad spread and acceptance. They tried to convince society with demand legality of the confiscated and oppressed woman's right by society that her rights were restricted by severe conventions and traditions. They wanted to defeat all evidences and proofs that attempt to represent the situation subjectively and objectively as when they had done during the duration of sixties and seventies.

However, they truly and honestly expressed about reality as well retorting all invitations foreign invader states that came to underestimate Iraqi woman's rights and to convince others in their right in defense for they belong to Arabic environment which is characterized by Arabism and originality and keeping woman's chastity and honor. Therefore, the narrative discourse reasons of the contemporary era relate to the various political, religious, social, and cultural life aspects that we tried to focus on

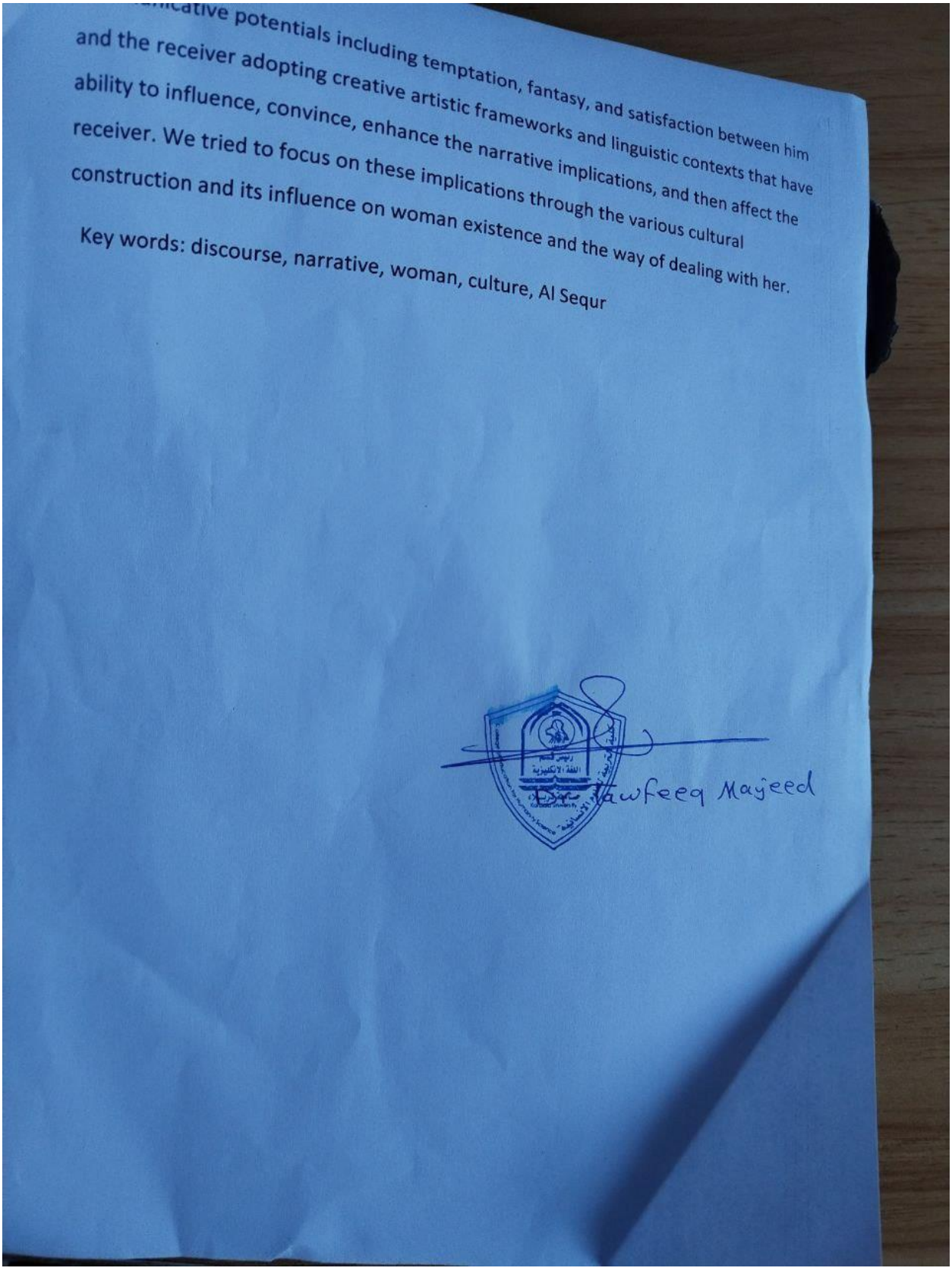
The narrative discourse is an activity with an intended aim. It has purposes and references, as well some of its intentions are explicit and clear while others are

understood by the language interpretation and the internal codes that included the narrative's visions uncovering implications of the real narrative message by activating the communicative potentials including temptation, fantasy, and satisfaction between him and the receiver adopting creative artistic frameworks and linguistic contexts that have ability to influence, convince, enhance the narrative implications, and then affect the receiver. We tried to focus on these implications through the various cultural construction and its influence on woman existence and the way of dealing with her.

Key words: discourse, narrative, woman, culture, Al Sequr .



Abstract.....



...icative potentials including temptation, fantasy, and satisfaction between him and the receiver adopting creative artistic frameworks and linguistic contexts that have ability to influence, convince, enhance the narrative implications, and then affect the receiver. We tried to focus on these implications through the various cultural construction and its influence on woman existence and the way of dealing with her.

Key words: discourse, narrative, woman, culture, Al Sequr

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

Woman in Narrative Discourse to Mehdi Essa Al Sequr

by:

Zehraa Alaa Khudhair Hussein

A Dissertation submitted to the council of College of Education/ Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Ph.D. Certification in the Philosophy of Arabic and its Literature/ Literature

The supervisor:

Asst. Prof. Dr. Abid Noor Dawood Omran

٢٠٢٥ A.D. ١٤٤٦ H.D