تحولات الأنساق السردية والثقافية في رواية

"دفاتر الطوفان" لسميحة خريس

د. سامي محمد عبابنة *

E.mail: Sami_ababneh@hotmail.com

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية

تحولات الأنساق السردية والثقافية في رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس

د. سامي محمد عبابنة

الملخص :

تسعى هذه الدراسة إلى استظهار الأنساق السردية في تفردها وتميزها كما تظهر في رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، من جهة ما تشير إليه من صلة واضحة بالكتابة الروائية الأنثوية، لتكشف عن تجليات الوعي الأنثوي في الأنساق والأساليب السردية، وتبدأ بعقد الصلة بين السرديات البنيوية التي عدت غير ملائمة في تصوراتها القائمة على الثنائيات المطلقة للكتابة الأنثوية، والدراسات النسوية وما بعدها ذات النزوع الأيديولوجي والثقافي.

ثم تكشف عن العلاقات المثيرة التي تمت بين ثلاثة أنساق سردية كانت دالة بصفة مجردة على موقف أيديولوجي ثقافي، وبين الرغبة الأنثوية التي تبطن رؤية خاصة للأنساق الثقافية المهيمنة فيما يخص نظرة هذه الأنساق إلى المرأة ومكانتها في ثقافة ذكرية.

مصطلحات أساسية: الرواية ما بعد النسوية، الأنساق السردية، الأنساق الثقافية، "دفاتر الطوفان".

The transformations of narrative & cultural systems in the novel

"Dafater al-Tufan" written by Sameeha Khrays

Dr. Sami Ababneh

Abstract:

This study aims at pointing out narrative types in their unique and individualized forms which appear in the novel, "Dafater al-Tufan" written by Sameeha Khrays, through the clear relation with Feminine writing these forms denote to.

Thus, the relation forementioned reveals Feminist understanding of narrative methods and types.

It, consequently, begins to find relation between structural kinds of narration whose concepts based on absolute duals of unsuitable Feminine writing and women studies and other studies followed known with their cultural and ideological tendency.

It, also, reveals furious relations settled among three types abstractly showed a cultural ideological situation and Feminine wish which represents a special vision of dominating cultural systems concerning the points of view of these systems towards woman and her status in male culture.

Keywords: Post-feminist Novel, Narrative Systems, Cultural Systems, "Dafater al-Tufan".

مقدمة:

تقدم رواية "دفاتر الطوفان" لسميحة خريس حصيلة سخية من التجارب الفريدة والمميزة في نسقها السردي، ثم في إعادة تقديم الأنساق الثقافية في تشكيلاتها التاريخية إلى اللحظة الراهنة، مشكلة –عبر تجربة الكتابة الروائية– وعيًا حادًّا وخاصًا لبعض أزمات الحاضر.

وتلفت هذه الرواية الانتباه منذ قراءة السطور الأولى فيها عندما يلحظ النسق السردي الفريد الذي بنيت عليه، ولعل قيمة هذا التفرد في طبيعة الخطاب السردي إنما يكمن فيما تجلّيه من رغبة في تقديم كتابة خاصة بالروائية سميحة خريس، التي ابتدعت هذه الطريقة في السرد لتشير إلى خصوصيتها الأنثوية، ومن ثمّ فإن هذا التحول في النسق السردي لصيق بتحولات الأنساق الثقافية. من هنا تحاول هذه الدراسة أن تستظهر طبيعة النسق السردي في تفرده وتميزه، وعلاقة ذلك بما يشير إليه من إعادة النظر في الأنساق الثقافية المشكلة لطبيعة العلاقات التي تحكم العالم، وتمثل أساس الفن الروائي وأساليب السرد المعتادة.

الكتابة الأنثوية وعلم السرد:

لقد بدأ الاهتمام مؤخرًا بنمط الكتابة الأنثوية باعتبارها ممثلة للذات الأنثوية، فقد نظرت إيلين شوالتر (Elaine Showalter) إلى كتابات المرأة على أنها تشبه الكتابات النابعة من أي ثقافة أخرى تابعة، "وأنها تمر بثلاث مراحل من التطور: "محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة"، و"الاعتراض على هذه المعايير والقيم"، وأخيرًا "اكتشاف الذات" أي البحث عن الهوية"[1]، وقد أدى هذا الوعي بهذه الخصوصية إلى الاعتقاد بصعوبة تبني مقولات علم السرد (Narratology) وطرق تحليله، فالاهتمامات الشكلية في علم السرد وفي الشعرية تحول دون الكشف عن الأبعاد والارتباطات السياسية والثقافية كما تمليها الكتابات الأنثوية، هذا فضلاً عن أن الكتابات الأنثوية ليس لديها "ثقة في التصنيفات والتعارضات، وبخاصة الثنائية التي تحول العالم إلى نماذج مضادة، وعدم الثقة الذي يفسر جزئيًا في انجذاب النقد النسوي إلى التفكيكية الدريدية"[2]، و"لذلك ظلت السرديات ذات تأثير محدود على الدراسة النسوية، في المقابل أهملت الدراسات النسوية أمر السرديات"[3]، وترى سوزان لانسر (Susan Lanser) أن "هناك جوانب ثلاثة مهمة يمكن أن تختلف فيها النسوية عن السرديات: دور الجنوسة في تكوين النظرية السردية، وحالة السرد بوصفه محاكاة، وأهمية السياق في تحديد المعنى في السرد"[4].

إن صعوبة الجمع بين علم السرد والكتابة الأنثوية لا يمكن التغلب عليها إلا إذا حللت الأشكال والبنيات السردية على أنها وليدة لحظات تاريخية وممثلة لوضعيات ثقافية، ومن ثمّ يغدو تحليل البنيات والأنساق السردية بكشف انزياحاتها وتحولاتها كشفًا عن الكتابة الأنثوية في مجمل خصائصها الخطابية ومحمولاتها الثقافية. وعلى الرغم من أن ذلك قد لا يشكل إعادة اعتبار لأهمية الفروق الجنسية في السرد، لكن الغاية من تبني مفاهيم علم السرد في ظل دراسة لا تغفل الأبعاد الأيديولوجية والثقافية المشكلة للخطاب الأنثوي في الكتابات السردية إنما يأتي من الاعتقاد بأهمية هذه المفاهيم في تحديد طبيعة الخطاب السردي وخصائصه، فإذا كانت الكتابة الأنثوية ترى "أن كل الأنساق التمثيلية، وعلى

رأسها اللغة، تصر بلا هوادة على وضع الأنوثة خارج نطاق الترميز باعتبارها تعلو على التمثيل أو تتحداه بشكل أو بآخر في ظل البنيات الأبوية"[5]، فلا بدّ أن المواقف الأيديولوجية والثقافية والسياسية ستنعكس على شكل تجاوز لأنماط الترميز والأنساق التمثيلية أو إعادة تمثيلها، وهو ما يجعل التحول في الأنساق والأنماط السردية أمرًا ناجمًا عن رؤية خاصة مشبعة بأبعاد أيديولوجية وثقافية خاصة.

ولمّا كانت تقاليد الكتابات الأدبية والأنواع الأدبية تشكل الضمانة الوحيدة للاعتراف بالنصوص الأدبية، فلا بدّ إذًا من أن تلتزم الكتابات الأنثوية بهذه التقاليد، ولا تعمل على بلورة أنظمة خاصة بها، غير أنها تسعى إلى الإبقاء على المرونة والحرية لئلا تجعل من السرد أنماطًا قابلة لأن تحشر في مجموعات محددة، وهذا ما يُظهر صلة الدراسات الأنثوية بالتوجهات ذات النزوع الليبرالي الذي يلغي أية ضمانات محددة سلفًا، وذلك بعدم الإيهام باكتمال النظام ومركزيته، والسعي إلى خلخلة الأنساق المشكلة للنظم المهيمنة، وهذه هي الصلة التي تربط الدراسات النسوية بالتفكيكية (Deconstruction) كما تتجلى في استراتيجية جاك دريدا (J. Derrida) تحديدًا.

إن هذا المنطلق يشكل أساس المنهج المتبع في الكشف عن صلة التحولات في الأنساق والأنماط السردية بتحولات في الأنساق الثقافية كما يقدمها عالم الرواية الأنثوية، ولذلك تغدو المفاهيم والطرق البنيوية في التحليل السردي هامة للغاية في كشف تحولات الأنساق السردية، وهذا ما يلجئ إلى التمييز المعهود في التحليل الروائي بين بنية القصة (story) أو التاريخ التي تتكون من المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي[6]، وبنية السرد (narrative) أو الخطاب السردي، وهي تشمل "جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة، لاسيما التغييرات في سياق الزمن وتقديم ما في وعي الشخصيات، وعلاقة السارد بالقصة والجمهور"[7]، وتقوم بنية القصة على الأحداث الأساسية التي تترابط فيما بينها ترابط العلة بالنتيجة، فكل ما لا يمكن حذفه دون إحداث تغيير، أو إحساس بالنقص في القصة، هو جزء من بنية القصة. وهذا يتفق مع الصنف الذي يدعوه بارت (Barthes)، في تقسيمه للوظائف في تحليله البنيوي للسرد، اسم الوظائف التوزيعية، وهي الوظائف الأساسية التي تتعلق بالأفعال والأحداث ذات الصلات التاريخية للقصة. أما بنية السرد فتقوم على الوظائف الاندماجية – كما يدعوها بارت- أو القرائن[8]، إذ يُرجع الصنف الأول من الوظائف إلى الأعمال، في حين تُرجع الوظائف الاندماجية إلى مدلولات[9]، وقد أشار بارت إلى أن الحكايات الخرافية والشعبية غالبًا ما تُؤثر التركيز على الوظائف الأساسية التوزيعية، في حين تؤثر الروايات الجديدة: النفسية وغير التقليدية التركيز على الوظائف الاندماجية (القرائن). وعلى أساس ذلك فإن الكشف عن الأبعاد الأيديولوجية والثقافية يمكن أن يجد مجالاً رحبًا في تحليل الوظائف الاندماجية التي تشكل أساس الخطاب السردي في مقابل تاريخ القصة.

الأنساق السردية:

تنزع هذه الرواية إلى زعزعة الطريقة المعتادة في التعامل مع الفن الروائي، فمنذ عنوانها «دفاتر الطوفان»، توحي - بلفظة الدفاتر- إلى شكل خاص من المحكيات يوحي بالمذكرات واليوميات وما شابه

ذلك، وقد عدت هذه الأشكال الخاصة من السرد من مميزات السرد الأنثوي على الأغلب[10]، ولعل ما يجعل هذا الشكل أكثر إثارة هو ما حواه من عناوين: حديث الحرير، وحديث الحلقوم، وحديث الأحذية، وحديث الحبر، وحديث السكر،...إلخ، إذ تقود هذه العناوين مخيلة القارئ إلى عوالم جديدة، وتفتح آفاقا غير مرتادة. بعدها يستمع القارئ إلى ما يقوله الحرير وما يقوله الحلقوم والأحذية والحبر والسكر...، وستخلق الرواية بذلك شخصيات جديدة تشكل عالمًا غريبًا، مثيرًا للمفاتن، قادرًا على إثارة المخيلة على نحو مغاير، هذا العالم الذي تنسجه اللغة السردية في نسقها الفريد لا يقدم عالمًا أسطوريًا، لكنه من خلال الواقع يكسر نسق العالم الواقعي الدنيوي، ويفرض على الأشياء غرابة خاصة، لتبدو معقدةً أكثر مما يُظن، هكذا يُستدرج القارئ في لعبة النص الروائي، ويقع في فتنة المتخيل السردي.

إن نسبة الكلام إلى الحرير أو الحبر أو الأحذية أو السكر...إلخ يشير إلى ملمح هام في الخطاب السردي لرواية «دفاتر الطوفان»، فقد جُعل السرد لا يحفل بالأعمال والوظائف التوزيعية، ولذلك طغت على هذه الأحاديث الوظائف الاندماجية، مما جعل سير الأحداث بطيئًا إلى حدٍّ ملحوظ، لكن ذلك قد أبرز متضمنات السرد كما لو أنها دوالٌّ. من هنا يبدأ البحث عن صلة التفرد في النسق السردي برؤية خاصة ذات صلة بموقف خاص من الأنساق الثقافية السائدة.

لقد قدم حديث الحرير لغة سردية مفعمة بالمحمولات الدلالية التي تعيد تنظيم الأنساق الثقافية بما تمليه من تصورات عن الرجل/الذكر والمرأة/الأنثى. وهذا يعني أن الأنساق السردية التي جاءت بهذه الرواية كانت مؤشرًا على رؤية خاصة، ومتمخضة عن حساسية أنثوية مفعمة بأنوثتها. هذا ما يلحظ بوضوح في المقطع التالي من «حديث الحرير»:

«عندما يجتمع صنيع يراعة القز الأنثى، وصنيع أنثى حشرة القرمز المجلوبة من الموصل، تمنح القرمزة المجففة للحرير لون الملوك الأرجواني، يمكن للدودة العبقرية أن تصير دواءً لرمد العيون، ووحده هذا البهاء القرمزي يمتلك الطاقة لعلاج الشرية التي تصيب الجسد، ولكن دهشة اللون لن تكتمل إلا بامتزاجه بأنوثة الحرير، والأنوثة تستلزم شرش الحلاوة لتختلط النبتة الملهمة بمسحوق الدودة الفذ، هكذا يمكن الحصول على لألاء الأحمر، لون الدم وروح الجسد يقيم حوارًا ذكيًا مع البدن، في غمرة اللون الناري يمكن للجسد أن يسترخي ويستريح، بثور الشرية تحبس جنونها إذا ما تقدم جنون الأحمر، المرأة تطلق جنون الرجل إذا ما شاهد الأحمر، ومجمل الرجال التبس عليهم الأمر، ظنوا لفرط ما تتشظى رغباتهم لدى رؤية الأحمر أن الثيران أيضًا ملموسة باللون، الثيران لا ترى، توترها حركة المصارع دون أن تدرك بأن لون رايته حمراء، اللون يوتر المصارع نفسه، وعلى الرجال أن يرتقوا في تصوراتهم عن ذواتهم، ليسوا ثيرانًا، والأحمر لا يليق إلا بالعشق، ولا ينسجم إلا مع الأنوثة عندما تغطس خيطان الحرير فيه تتعمد ملكة القز بدماء ملكة القرمز، الحرير أنثى، والأحمر أنثى، وأسمهان أنثى»[11].

هذه الجملة السردية التي احتلت ما يقارب صفحة كاملة لا تقدم شيئًا على صعيد منطق الأعمال والأحداث في القصة، إنها تخلو من أية وظيفة أساسية (توزيعية) في القص، ولذلك فهي

مثقلة بالدلالات الفكرية والشعورية التي تنبئ عن موقف أيديولوجي ثقافي، إن حضورها ليس ملزمًا لبناء الحدث في القصة، لكنها ليست حملاً زائدًا، فالنسق السردي أريد له أن يكون أكثر مركزية وإثارة من القصة ذاتها، والدلالات التي اشتملت عليها الجملة السردية السابقة توتر العلاقات السائدة في الثقافة، فالحرير من مقتنيات الأنثى الأساسية، ومن مستلزمات أنوثتها، لذلك عندما تم اختياره للحديث في مطلع الرواية كان القصد من وراء ذلك لفت الانتباه إلى تميز الأنثى وتفوقها.

ثم إن العلاقات والقرائن التي تثيرها الجملة السردية السابقة تعيد قراءة معطيات ثقافية راسخة، فقد جعلت للأنثى وأنوثتها مركزية واضحة في الخطاب السردي، من خلال الإلحاح على تميز الأنثى بأنوثتها وجسدها، ثم عندما أدخل الرجل في حديث الحرير بدا كما لو أنه جزء من مقتنيات الأنثى، فهو يستجيب لها طواعية، وهي تطلق جنونه بارتدائها الحرير الأحمر. بهذا تبدو الأنثى هي العقلانية الممثلة للوعي، والمتحكمة بردة فعل الرجل، أما الرجل فقد أبرزته هذه الجملة السردية على أنه اللاعقلاني (الذي أثير جنونه)، العاطفي (الذي وصف بـ«فرط تشظي رغباته»)، فالرجل لم يعد يمثل العقلانية، وبذلك فالخطاب السردي بمجمل محمولاته الدلالية ووظائفه الاندماجية يعيد ترتيب الثنائيات المهيمنة على الثقافة التي طالما آثرت الرجل بالدلالات الإيجابية مثل: النشاط والعقل والثقافة، في مقابل سلبية الأنثى، مثل: السلبية والعاطفة والطبيعة[12].

أما صورة المرأة كما قدمت في الجملة السردية السابقة فقد أدركت ما لم يدركه الرجل، لقد أدركت أن اللون الأحمر يقدم انسجامًا بين الأحمر «لون الدم وروح الجسد» عندما يقيم حوارًا ذكيًا مع البدن، والرجل لا يدرك سوى اللون وحده، وهكذا أغلب الرجال ظنوا أن «الثيران أيضًا ملموسة باللون». إن صيغة الخطاب على هذا النحو بوصف الحوار بالذكي يشير إلى ذكاء المرأة، وفي إضافة «أيضًا» للإشارة إلى أن الرجال يعتقدون أن الثيران ملموسة باللون، تشير إلى أنهم كذلك ملموسون باللون، ولم يستطيعوا إدراك الحوار الذكي بين الحرير الأحمر والجسد. هكذا تكشف الجملة السردية عن أن النظرة التي سادت فترات طويلة في التاريخ عن موقف الرجل من المرأة قد بدت معكوسة تمامًا.

لقد تضمنت هذه الرواية المراوحة والتنويع بين ثلاثة أنساق للسرد، وقد كشف التحول بينها عن خصوصية جسدت أنثوية الكتابة السردية كما ظهر في النسق الأول تحديدًا، الذي استطاع أن ينهض بعبء الأبعاد الأيديولوجية والثقافية المضمنة في هذا النمط الكتابي.

النسق الأول: وهو ما يتفق مع النسق الذي يُترك فيه الحديث إلى إحدى الشخصيات، لكنه يختلف عنه في قدرته على «مسرحة» الحدث لا إلى سرده[13] من خلال نسبة الحديث إلى الأشياء: الحرير والحلقوم والأحذية والحبر والحبل والسكر والزيتون والقطار والمطر، ففي هذا النمط تغدو الأحاديث وكأنها أحداث تجري أمام القارئ/المشاهد، وهذا ما يدفع المخيلة إلى عالم غرائبي، ينبئ عن عودة أصيلة إلى العالم الخيالي، الذي أشير إليه في تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في البنيوية النفسية، والذي يقابل العالم الرمزي، «فالرمزي، هو الفطام الذي يقيم الذات ضمن اللغة، ضمن لغته، لغة آبائه، لغة

أبيه. أما الخيالي فهو ما يعكس الرغبة في الصورة التي تحملها الذات عن نفسها»[14]، والعالم الخيالي هو العالم الذي تظهر فيه صورة الذات مندمجة مع الأم، ثم تدرك اكتمالها في المرحلة التي تعرف عند لاكان بمرحلة المرآة [15] (mirror stage)، فالإنسان في مرحلة مبكرة من حياته (قبل سن الستة عشر شهرًا) ينظر إلى ذاته في علاقته مع أمه والعالم المحيط به على أنهم شيء واحد، وتكون الذات هي الدال، من هذا المنطلق يغدو حديث الأشياء هو امتداد في العالم الخيالي لحديث الذات، ولذلك فقد كان هذا الحديث الذي تجسد على الأغلب بالوظائف الاندماجية (القرائن) دالاً بصفة مجردة تمامًا، ولن يغدو الحديث الذي نسب إلى الحرير أو السكر أو الأحذية... إلا تمثيلاً لحديث الذات المرتدة والباحثة عن العالم الخيالي الذي افتقدته منذ دخولها العالم الرمزي، عالم اللغة، لغة الأب/الآباء، التي صاغت موقع الذات في الوجود قبل أن توجد فيه، وذلك فيما ولدته من أنساق ثقافية حتمية، جسدت ثقافة الأب الذكرية.

فالروائية سميحة خريس بطريقة السرد هذه تكسر الأنساق السردية المعتادة والمنحدرة من الثقافة، لتحدث قطيعة معها، وتفرض نسقًا جديدًا، وهنا تظهر "شهرزاد الجديدة"[16] التي عندما تخطت النسق السردي المعتاد كانت تتخطى الأنساق الثقافية التاريخية التي شكلته، مخفية بهذا التفرد في الأسلوب السردي أكثر المقولات إثارةً وتحيزًا إلى الأنوثة، كما سيظهر عند الحديث عن الأنساق الثقافية.

النسق الثاني: هو نسق معتاد يظهر فيه "الراوي العالِم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد"[17]، وهو المتخفي خلف الأحداث، ينقلها كما ينقل أي خبر تاريخي، وهو ما برز في حديث: السجائر والغندرة والعصبة والحب والأمسيات واليوم. وهو أيضًا يتخذ منحاه الخاص عندما تبرز الأشياء لتحظى بمركزية الحديث والأعمال كما بدا في حديث الغندرة. فالخطاب السردي في هذا الحديث يكشف عن انغماسه في الأنوثة بوضوح، وهو إذ يرصد لحظة تاريخية في التحول الثقافي والاجتماعي للمجتمع العمّاني، فإنه يشير أيضًا إلى هذا الإحساس الأنثوي الذي يفيض على الأشياء، هذا ما يبدو في بداية الحديث: "يخلط المتجر الحابل بالنابل، يعرض بعض الاحتياجات التي تقرب الصغيرات من الغندرة، القضية ليست كيف نصبغ الشفتين أو نكحل العينين، كل الأشياء التي تؤشر على وجود الأنثى، غندرة، والأغنية المفضلة، والأقرب إلى القلب التي تدفع بالبنات إلى الوقوف بدلع ودلال أمام المرآة، غندرة مشي العرايس غندرة آآآه أه"[18].

كما تضمن هذا الحديث كشفًا عن أسرار أنثوية كما في تعامل فايزة مع العطر، فقد قدم في أجواء أنثوية احتفالية خاصة: "على فايزة أن تنتظر خلو الدار من الساكنين...، البيت خال تمامًا، ترشه بالعطر لا لإخفاء دخان السجائر، فالعطر يساعد على تكوين سحب الخيال، تغلق النوافذ جيدًا، تطفئ لمبات الكيروسين، لا يجب أن يخالط العطر أريج سميّ كهذا، تعطر جسدها العاري، تدخل في مرحلة الجوى وهي تحتضن عودها، تضغطه على بطنها، تداعبه برفق، تمرر أناملها فوق القاعدة المستديرة، ثم تلتقط الأوتار، وتوقع أولى الضربات، عندما يتجاوب العود ويمنحها الموسيقى مختلطة بالعطر،

تذرف فايزة دموعها في ظلام الحجرة، لقد بلغ عمرها أربعة وعشرين عامًا ولم يمس زندها سوى كف هيام"[19].

وهكذا يمضي هذا الحديث بالكشف عن المقتنيات والمفاهيم الأنثوية التي تستحضر ثقافتها، فلأسمهان مفهومها الخاص عن الغندرة، فهي "تعتقد بأن للغندرة فلسفة خاصة، كيف تثني المرأة رأسها عند الحديث، إلى أي جانب ترسل شعرها، كيف تتناول الشاي، والأسلوب الذي تلامس شفتاها زجاج الكأس، كيف يتحرك كتفاها وهي تخلع حريرها الأحمر، أو تثني قدماها وهي تسحب شيالة الجرابات، كيف تلامس كف الرجل في اللحظة المناسبة، لا قبلها ولا بعدها، كل هذه أساليب غندرة تفوق جنون الألوان المصطنعة، والحب قادر على خلق امرأة تتقن الغندرة، امرأة قد لا تكون عرفت في ذاتها تلك القدرات"[20]، فهذه العبارة السردية تحفل بسرية العالم الأنثوي، ولا تحاول أن تبرز الأنثى وطريقة تفكيرها وقدراتها إلا من خلال ما يخص أنوثتها، وبذلك فالخطاب السردي يؤكد الحضور الأنثوي وهيمنته على محمولات الخطاب السردي الثقافية.

أما النسق الثالث: فهو "الراوي الذي ينبغي أن "يتنازل" عن سلطته السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم"[21]، لكن ما ميز هذا النمط في رواية "دفاتر الطوفان" أنه قد جاء بصيغة محاكاة تامة لطريقة السرد كما وردت في "أدب الرحلات" الذي عرف عند العرب قديمًا، وظهر ذلك في حديث الرحالة، فبعد إيراد عدد من النصوص المقتبسة من المقدسي في "أحسن التقاسيم"، وأبو عبيد البكري في "المسالك والممالك"، والهروي في "الإشارات في معرفة الزيارات"، ...إلخ[22]، يتولى عبد الله سيف الدين الغساني القادم من جبال لبنان أمر السرد، ليكشف عن الأبعاد والنشاطات السياسية والوطنية في الرواية، فضلاً عن تقديم صورة جلية لعمان التاريخ كما وصفت. فقد ظهرت لغة سردية خيّلت الوضع التاريخي لعمان بلغة تراثية كما يبدو من قول سيف الدين الغساني التالي: "فو الله إني لأعرف أن عمان روح الزمان وكنه الجمان، وإن ظن شاكٌ أنها ليست بدُرّة زمانها، وسابقة عصرها وأوانها، إلا أنها المشتهاة الأليفة الوليفة، ولقد عرفتُ في المدائن عمقًا أغور، وتاريخًا أبعد، ولكن أصالة المدينة تلامس الروح بلا حجاب، فنبدو كأننا نسينا مجدها، وما أنا بساهٍ عنها ولا منكرها، إذ كنتُ أول وصولي غريب الدار، بعيد الأهل والأحباب، فصارت لي دارًا ومآبًا، واتخذت لي فيها أهلاً وأحبابًا"[23].

إنّ هذا النسق السردي، الذي يحاول أن يخيّل صورة عمان في الماضي بمحاكاة اللغة الموروثة، يجعل من الخطاب السردي دالاً بصورته المجردة، وإذا صح أن اختيار اللغة التاريخية جاء تجسيدًا لتاريخية عمان، وهو ما شكل انزياحًا عن النسقين السرديين اللذين استخدما قبلاً، فلا شك أن التحولات في الأنساق السردية تعكس رؤية عميقة ذات صلة برغبة فكرية تمثل موقفًا من الثقافة، وعلى هذا الأساس فإن النسق السردي الأول نابع من رغبة أكيدة في تجسيد الأنوثة بالخطاب السردي.

هذه المراوحة بين الأنساق السردية تجسد حالة من الحرية التي ترمي إليها كتابة المرأة، حيث لا تسعى إلى إقامة نمط بديل عن النمط المعتاد الذي هو صنيع الثقافة التي صبغت بالهيمنة الذكريّة، وإنما

تسعى إلى تأكيد قدرة الكتابة الأنثوية على تجسيد الهوية الأنثوية، فما تقدمه رواية "دفاتر الطوفان" ينتمي إلى شكل من أشكال الكتابة الأنثوية الذي ينتمي إلى ما اصطلح عليه بالأنوثة (Femininity) وما بعد النسوية[24] (Post Feminism). ذلك أنها كتابة استطاعت أن توجد هويتها الخاصة، فالأنساق السردية قد تم اختيارها بقصد وعناية، والخروج عن النسق السردي المعتاد إنما يشكل مؤشرًا على موقف ثقافي يظهر التفرد الأنثوي على نحو شيق وبديع، إذ إن فعل الكتابة – في هذه الحالة- هو إنجاز للرغبة كما تؤكد سوزان لانسر في علم السرد النسوي[25]، فقد أبرزت الرواية من خلال أنساقها السردية لغة مفعمة وممتلئة بحشد من الجماليات والتفاصيل البسيطة المثيرة للإحساس بطريقة مختلفة، خاصة الدقة في وصف ما يخص المرأة وما يبرز خبرتها الأنثوية، فكانت اللغة السردية معبرة عن العالم السرّي للمرأة، ولا يمكن أن تفسر رغبة المكاشفة التي ظهرت في حديث الحرير وحديث الأحذية وحديث السكر وحديث الغندرة إلا أن تكون اعتزازًا بعالم الأنوثة.

الأنساق الثقافية:

إن أبرز ما يميز علم السرد النسوي عن علم السرد البنيوي أنه يدرس "السرد في علاقته بسياقه المرجعي الذي هو في الوقت نفسه لغوي وأدبي وتاريخي وبيوجرافي واجتماعي وسياسي"[26]، وبذلك يمكن عدّ الرواية خطابًا ثقافيًا استنطاقيًا، تسعى إلى بلورة الوضع الثقافي بكل مجالاته وما تشهده من تحولات.

ورواية "دفاتر الطوفان" بمجملها ترصد مرحلةً قلقةً وحساسةً في تاريخ عمان والأردن عمومًا، تبدأ من نهاية الثلاثينات لتنهي الأحداث بعجالة في بدايات الألفية الثالثة في الحديث الذي أطلق عليه "حديث اليوم"[27]، فقد جسدت الرواية التساؤلات الحائرة والقلقة الباحثة عن هويتها الخاصة في عمان، والتي صاغت فيها الهوية الأردنية على إثر تشكل "الإمارة"، وقد طال هذا الرصد أوجه الحياة ومجالاتها المختلفة: الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والتعليمية...إلخ، فقد حُددت كيفية تشكل المجتمع العمّاني من أعراق وأماكن شتى: أرمنية وسلطية وشامية وشركسية ونابلسية...، جاءت إلى عمان لتُصهر في بوتقة واحدة مشكلة هذا المجتمع، الذي صاغ هويته من هذا المزيج الفريد والمنوع.

كما أظهرت الرواية التطور الاقتصادي، حيث بدأت تتشكل الأسواق والشوارع وأنماط التبادل التجاري والسلع. وكذلك ما يخص المهن والصنائع، حيث ظهرت مهن مختلفة: معلمون ومحامون وأطباء...، ولعل مما يلفت الانتباه أن الرواية قد أبرزت - بشكل خاص – مكانة المرأة ودورها في سياقات اجتماعية محددة وأنساق ثقافية قارة وثابتة، لكنها – أكثر من ذلك – قد عكست في أحيان كثيرة خرقها وخروجها عن الأنساق الثقافية الراسخة، وقد ظهر ذلك في عبارات سردية عدة، كشفت عن عمق الدور الأنثوي الخلاق في تحديد الهوية الأردنية وتطور مجالات الحياة، هذا ما يلحظ في دور المرأة الذي أبرز في مجال التجارة، فقد جاء في "حديث الحرير" بعد ذكر الخلط في الحرير وعدم تمييزه أن "النساء سيدربن مجموع التجار الذين يجربون ويتعلمون سريعًا، نساء عمان الشركسيات والشاميات والأرمنيات والسلطيات،

سيرفعن أطراف الأقمشة على أنوفهن، ثم يعدنها في حركة نفور واضحة، وقد اكتشفن رائحة الزعتر والسمن البلدي"[28]، فهذا النص المجتزأ لا يصور تفرد الأنثى فيما يخص اكتشاف ما يخصهن وما يتعلق بالتجربة الأنثوية فحسب، وإنما يكشف عن التفوق الأنثوي، إذ النساء تدرب التجار، والتجار هم أذكى الرجال كما تصفهم الرواية في موقع آخر[29].

لقد ركزت الرواية في كثير من الأحاديث، مثل: الحرير والأحذية والسكر والغندرة والعصبة على كل ما من شأنه أن يبرز الخبرة الأنثوية في مقابل المركزية الرمزية للذكورة المتجذرة في الثقافة التاريخية، وأظهرت تفوق الأنثى في أمور كثيرة، وهذا ما يظهر في المتقابلات التالية:

فهذه الجمل السردية تظهر عبر كثير من الأوصاف ذكاء المرأة وتمردها وخبرتها التي تفوق فيها الرجل، وبذلك فقد استطاعت الروائية عن طريق استغلال خصوصية الأنثى وعالمها المميز أن تعيد تشكيل الأنساق الثقافية فيما يخص المرأة.

ولمّا كانت الكتابة الأنثوية "تعيد تأسيس العلاقات العفوية مع الجسد: جسد العالم وجسد المرأة معًا بعيدًا عن منظومة التفكير الأبوي التراتبية وثنائياتها المتعارضة"[30]، فإن في استغلال سميحة خريس لأشياء بسيطة خاصة بالأنثى كما في حديث الحرير وحديث السكر وحديث الغندرة ما يوحي بتفوق الأنثى، وذلك على صعيد الشخصيات الأنثوية ودورها في التمدن، فقد جاء في "حديث الغندرة" أن النساء "قد تمردن سريعًا على الثوب الفلاحي، كأنهن هاربات من جلودهن وعمان تغذ الخطى نحو المدينة"[31]، وإذا كانت هذه العبارة تشير إلى التحول الذي طرأ على وضع المرأة في الثقافة آنذاك، فإن حديث الغندرة لم يكتف بتقديم هذا التحول فيما يخص مقتنيات المرأة، ولكنه قد جعل من هذه الأشياء التي تخص المرأة وكأنها صورة العالم الجديد في عمان، فهي ليست خاصة بجسد المرأة وحده، ولكنها مبثوثة في جسد العالم الاجتماعي والاقتصادي، فهي ترسم مسيرة مرحلة حرجة في التحول الثقافي التاريخي إلى جانب تطور وضع المرأة.

ولعل مما يثير الاهتمام على نحو خاص ومميز ما احتمله النسق السردي المتفرد من رغبة في إعادة تشكيل النسق الثقافي المهيمن الذي توضع فيه الأنثى عمومًا، وهذا ما يبرز تحديدًا في "حديث الحرير"، فالعالم الخيالي في الكتابة الذي هو إنجاز للرغبة الأنثوية قد جعل من موجودات العالم المحيط بالمرأة كالحرير صورة عنها، فعندما يتحدث الحرير عن نفسه بقوله: "أنا، المختلف، العسير على الفهم، والمُرتَبَك في صفاتي، الناعم الذي لا يسهل الإمساك بي..."[32]، فإن هذه العبارة تتجاوز مجرد الوصف أو الإيهام بأن الكلام يدور حول الحرير، فهي عبارة دالة على طبيعة المرأة التي تشترك مع الحرير بهذه الصفات، ثم يظهر فيما يتلو جهل الرجال في فهم هذه الطبيعة، في حين أن المرأة وحدها هي من أدركت ذلك، حتى بالنسبة لامرأة عجوز مثل الحجة فضية[33]، التي أدركت فعالية الحرير وقيمته الحقيقية لذاته، لا ليحشر فيه شيء آخر. وهذا ما يؤكده الوصف التالي للحرير: "الحرير كيان رقيق، ولكنه ثابت واضح لا يحتمل اللبس، لا يشف ولا يصف، هو كينونة بذاته، يمنح لابسه صفاته، لا يقبل هذا الخلط المجحف الذي يحدث كلما خيل لمرء اشتهى الحرير بأنه عرفه في سواه، ولا يُعرف الحرير إلا بنفسه أو بالعشق"[34]، هكذا يبدو الحرير معادلاً

لصورة الأنثى. والمصاحبات اللفظية التي تظهر في اللغة السردية تظهر هذا التناوب بين الحرير والأنثى، فعبارات مثل:

"لكن دهشة اللون لن تكتمل إلا بامتزاجه بأنوثة الحرير"[35].

"الحرير بما هو قماش لا يعني للرجل شيئًا إذا لم يعبئه بحرير من لحم طري"[36].

"الحرير أنثى، والأحمر أنثى، وأسمهان أنثى"[37].

فهذه العبارات تشعر بتوحد الأنثى مع الحرير، ذات الأنثى التي أصبحت – بحسب لاكان- هي الدال في صورته الكلية، فهي ما تمنح الحرير قيمته ودلالته. أفلا يعلي الخطاب السردي على هذا النحو من مكانة الأنثى؟

ولا بدّ – في هذا السياق- من إظهار صورة المرأة في تعاطيها مع الأنساق الثقافية المهيمنة، وتطور موقفها من ذلك، وهذا ما يظهر في سلوك شخصية مثل أسمهان التي خالفت العرف والتقاليد ومارست حريتها وفق قناعتها الخاصة، كما يظهر في سلوك بعض الشخصيات الأنثوية مثل تمرد فايزة، أو سلوك اعتدال عندما سافرت إلى لبنان، لكن ما يجلي هذه العلاقة بشكل حاد شخصية نجمة، فهي الشخصية الوحيدة التي ظهر فيها تطور ملحوظ، ففي بداية الأمر صورت على أنها خاضعة تمامًا لسلطة الأب عندما زوجها من أسعد التاجر المعاني، وعندما أعلنت رفضها تلقت صفعة أسكتتها، ثم عندما أرادت الطلاق عُنفت ورفض ذلك رفضًا مطلقًا، وكذلك قام زوجها بضربها بحزامه الجلدي العريض، ومن الشيق أن هذه الأحداث قد اقترنت على صعيد الخطاب السردي بأوصاف أشارت إلى عدم اكتمال أنوثتها، كما يبدو من الوصف التالي: "فخرجت البنت بجدائلها المتراقصة فوق صدر ممسوح"[38]، ولكن بعد مجيء الولد غالب وصفت بأنها كبرت و"لم يعد صدرها ممسوحًا، وصار كلامها أحلى، كانت تزداد جبروتًا ويزداد زوجها ضعفًا، إلى أن لعبت برأس الرجل الذي تنتظر موته لينتقل إلى عمان"[39]، وبعد وفاة زوجها عاندت أباها ورفضت أمره بالعودة إلى بيته، وقد أظهر الخطاب السردي بروز أنثوية نجمة التي أكسبتها ثقة جعلتها تعارض إرادة الرجل/الأب، فوصفت العبارة السردية ذلك على النحو التالي: "أمرها بالعودة إلى بيته كما يجدر به كأب صاحب سلطة ونفوذ، ولأن نجمة التي برز نهداها لم تعد تلك الطفلة التي سارت وراءه بجدائلها مرة، ولأنها لم تكن على استعداد للمساومة حول حريتها ومقامها في بيت هي سيدته، فإنها وضعت فنجان قهوة الضيف برفق بارد مدروس على الطاولة النحاسية المزركشة، وقالت باقتدار:

– وطي صوتكِ، الأولاد نايمين

أخافت والدها، فكرر كلماته هامسًا، متأكدًا من الرد، لقد ركبت نجمة رأسها، وحلفت أن لا تغادر بيتها، خرج الأب متكدرًا يغالب فرحة خبيئة غامضة، هذه البنت لا فائدة ترجى منها، لن يستطيع كبح جماحها في بيته"[40]، فمن المثير أن يرتبط تطور موقف نجمة من زوجها ثم من والدها بعد وفاة زوجها باكتمالها الأنثوي، كما أن الخطاب السردي كان حافلاً بأوصاف وقرائن أبرزت تفوق نجمة وخرقها للأعراف الاجتماعية والثقافية في مقابل رضوخ الأب والزوج للتحول الذي طرأ على نجمة التي لم تعد تقبل المساومة على حريتها، كما أنها أصبحت سيدة بيتها، وهي قد أخافت والدها، الذي لن يستطيع كبح جماحها.

لقد أكسبها هذا الاكتمال الأنثوي ثقة دفعت بها إلى أن تبدي تحديًا واضحًا للأعراف والمواضعات الثقافية والاجتماعية، فبعد وفاة زوجها رفضت لبس الأسود، وارتدت سترة صوفية زرقاء مثل حبة الفيروز متجاهلة كل الانتقادات[41]. ثم بعد ذلك عادت إلى إكمال ما فاتها من تعليم في الكتّاب، مدفوعة بزهوها، فأخذت تنزل السوق، وتشرف على البناء، وتوقع العقود، وتتفقد الدكاكين بنفسها، حتى أظهرت تفوقًا ملحوظًا جعل كبير التجار تقي الدين يشعر بالغيرة من دكاكين نجمة التي كانت الأجمل والأوسع، فاحتدمت المنافسة "بين التجار الذين راجعوا تصوراتهم عن أناقة المكان بدخول امرأة حساسة مثل نجمة معترك السوق"[42]، فهذا الوصف يظهر التفوق الأنثوي حتى على صعيد مخصصات الرجل.

وقد أخذت ترتاد السوق لافتة الانتباه إلى أحذيتها التي أصبحت مادة لخيال الرجال، وأظهرت التحدي والزهو عندما كانت تمر أمام الدكاكين وفي يدها كيس قطني يتأرجح "في حركة لهو مقصودة"[43].

إن شخصية نجمة تقدم نموذجًا فريدًا لمكانة الأنثى في مجتمع كان ما يزال يحتفظ بتقاليد راسخة، وقد وصف حديث نجمة مع أسمهان بأنهن "يتحدثن كسيدات أعمال مختلفات عن ربات البيوت، ويتضاحكن من غيرة الرجال منهن"[44]. فهذه الشخصية تظهر كيف بدأت تعي المرأة وجودها، وتفرض تميزها حتى بالنسبة إلى عالم الرجل.

لقد كشف الخطاب السردي عن أسرار المرأة الأنثوية التي تشير إلى طبيعة موقف سميحة خريس من المرأة، فلم تعد احتياجات المرأة التي يمكن أن تؤخذ مجالاً للسخرية أو التلذذ في الخطاب الذكري مجالاً للخجل أو الإخفاء، وإنما هي مجال للزهو والاعتزاز، وكأنه مؤشر على قوة المرأة وتفوقها، ففي حديث السكر أبرز ذلك على أنه تحدٍ للتاريخ البشري، فقد وصف السكر علاقته بالأنثى على النحو التالي: "بين النساء وبيني أسرار يمكن للدهشة ذاتها أن تقف أمامها بلهاء فاغرة فاها، بيني وبين النساء عشق منذ اكتشفت ملكة سبأ سحر فعلي فقوّضت نوم سليمان، كان يختال عليها برواق من بلور واختالت بفعل السكر، النساء يشحذنني سلاحًا... يمكن لتاريخ حواء أن ينتصب فجأة ويشحن تلك المرأة المستكينة في بيتها"[45]، فهذه العبارة تظهر أن اعتداد المرأة بأنوثتها لم يكن لإرضاء الرجل، فأنوثتها في تجلياتها وسرائرها الدفينة سلاح يشحذ في وجه الرجل ليعاد تصحيح تاريخ حواء من جديد.

إن عبارات من هذا القبيل تظهر أن المركزية التي حظيت بها المرأة في الخطاب السردي على صعيد القرائن والوظائف الاندماجية إنما جاءت لإعادة تقييم علاقة الرجل بالمرأة.

إن متابعة حضور المرأة وصورتها في الرواية تبرز كم استطاعت أن تظهر تفردها متحدية في أحيان كثيرة الأنساق الثقافية الكامنة وراء الأعراف والتقاليد الاجتماعية لوضعية الفرد التاريخية، هذا ما يبرز في شخصية "نجمة" أو "أسمهان" أو "فايزة"، على الرغم من أن سميحة خريس لم تتجاوز الحقائق التاريخية في سلوك شخصيات الرواية، إلا أنها كانت تشير بسلوك هذه الشخصيات إلى رؤية مستقبلية تؤسس صورة عن المرأة المتحررة المتفوقة التي ترغب بها، معيدة بذلك تشكيل الصورة التاريخية للمرأة. فشخصيات الرواية لم تكن مجرد "تصميمات لوصف ضروري تبطل خارجه

"الأعمال" الدقيقة المنسوبة إليها"[46]، ولكنها كانت مجسدة لفكرة عميقة ذات صلات وثيقة باهتمامات المرأة، فكانت بعض الشخصيات مثل: "نجمة" تمثل نموذجًا، أو شخصية نموذجية[47]، لفئة اجتماعية ميزت ثقافيًا. هذا ما يؤكده موقف سميحة خريس من علاقة المرأة بالسرد، فقد اعتبرت الكتابات السردية من منجزات الرجل، لكن سميحة خريس ترى أن الساردين "من رجال ونساء هم أحفاد شهرزاد"[48]، وهذا يشير إلى أن فعل الكتابة السردية عند سميحة خريس هو تعبير عن رغبة أنثوية، وعندما تجعل من الساردين رجالاً ونساءً أحفاد شهرزاد فإنها بذلك تعيد تشكيل ما ترسخ في الثقافة الأدبية التي جعلت الكتابة الأدبية والسردية فعلاً ذكريًا أساسًا، ولا تشكل فيه الأنثى سوى دور ثانوي.

إن هذه الرواية على الرغم من أنها قدمت عالمها في مرحلة تاريخية ماضية إلا أنها استطاعت أن تصور حالة فريدة من الوعي بالأنوثة، والمثير فيها أنها قد ركزت على تميز الهوية الأنثوية واكتمالها، كما أنها كشفت عن أن الأنساق الثقافية التي همشت دور الأنثى في المجتمعات لم تقم على أساس اختلاف الأنثى على المستوى البيولوجي، ولكنها ميزت ثقافيًا، وهذه الأنساق الثقافية التي شكلت الصورة غير المكتملة لأنوثة المرأة عندما وضعتها في مقابل ذكورة الرجل الأصل المكتمل والمتفوق، إنما هي أنساق رمزية تسكن اللغة التي شُكلت في مرحلة موغلة في القدم، وقد أكد الخطاب السردي هذه الصلة بين الأنساق الثقافية واللغة فيما يخص وضع الأنثى في الثقافة عندما اختار مسعد اسم راجي لبغلته، فهو لن يهتم بالسخرية والدهشة التي أبداها البعض لأنه أطلق على بغلته اسم راجي، ويقول: "من أنّث الأسماء وذكّرها، حر أنا، كما أن راجي ليست بالذكر ولا بالأنثى، حرة في أسمائها"[49]، فالخطاب السردي بهذه العبارة يوجه النقد لنظام التشفير اللغوي، الذي عدّ "وسيلة أخرى يموضع بها الرجل العالم، ويختصره في مصطلحاته، فيخضع له كل الأشياء، والأشخاص بما فيهم المرأة"[50]، ليؤسس من خلالها إمكانية إعادة النظر في الأنساق الثقافية. فهذه الأنساق هي أنساق تاريخية متجردة من التطور الحتمي، وهكذا فإن النسق السردي الفريد القائم على إسناد الحديث إلى الحرير أو السكر أو الأحذية أو الغندرة هو إعادة تشكيل النسق الرمزي ليدفع به نحو العالم الخيالي، ومن ثم يعاد تشكيل الأنساق الثقافية المترتبة عليه.

الهوامش:

1 - ليبيهان، جيل، «النسوية والأدب»، جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية دراسات ومعجم نقدي، ترجمة: أحمد الشامي، مراجعة: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2002، (199-198).

2 - لانسر، سوزان، «نحو علم سرد نسوي»، ترجمة أحمد صبرة، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، رجب 1426هـ- سبتمبر 2005م، ع33، (83).

3 - المرجع السابق، (80).

4 - المرجع السابق، (83).

5 - ليبيهان، جيل، النسوية والأدب، (202).

6 - مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، (140).

7 - المرجع السابق، (140).

8 - بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1، 1988، (105-106).

9 - المرجع السابق، (107).

10 - لانسر، سوزان، «نحو علم سرد نسوي»، (103).

11 - خريس، سميحة، دفاتر الطوفان، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2003، (12-11).

12 - انظر هذه الثنائيات في: ليبيهان، جيل، «النسوية والأدب»، (203).

13 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط3، 1997، (170).

14 - كليمان، كاترين ب.، «الخيالي، الرمزي، الواقعي»، جاك لاكان اللغة الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1427هـ- 2006م، (26).

15 - Tallis, Raymond, Not Saussure, Acritique of Post-Saussurean Literary Theory, Macmillan Press, London , second edition, 1995, p63.

16 - هذا وصف تطلقه الروائية على نفسها في إحدى شهاداتها، عروش الروح (شهادات إبداعية)، إعداد وإشراف: رابطة الكتاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمان، 2003، (141).

17 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، (169).

18 - الرواية، (93).

19 - الرواية، (101-100).

20 - الرواية، (106).

21 - يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، (170-169).

22 - الرواية، (235).

23 - الرواية، (243).

24 - هذه مصطلحات ليست ثابتة تمامًا في النقد النسوي، لكنها أصبحت موحية بفروق جوهرية، فمصطلح النسوية (Feminist) يشير "إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة". جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية دراسات ومعجم نقدي، (337). ويقصد بمصطلح الأنوثة "مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تتمثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية. والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة... إلا أن اتجاه ما بعد النسوية يضيف إلى هذا الجدل (وإلى جوهر "قوة المرأة") فكرة جديدة، وهي تأكيد المتعة المستمدة من تشكيل هوية أنثوية تتسم بالوعي بالذات وبالمحاكاة الساخرة عن طريق استغلال الأدوات المتاحة في عالم الأنوثة من أجل تكوين صيغ مختلفة للذات، جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية دراسات ومعجم نقدي، (337). أما مصطلح ما بعد النسوية فقد رأت فيه بعض الاتجاهات أنه "نوع من المشاركة في خطاب ما بعد الحداثة، إذ إن كلاً منهما يسعى إلى خلخلة التعريفات الثابتة للنوع (كون الإنسان ذكرًا أو أنثى)، وإلى تفكيك النماذج الاستبدادية"، ويستخدم "مصطلح ما بعد النسوية للإشارة إلى جماعة بعينها من نسويات معظمهن من البريطانيات والأمريكيات اللاتي يهاجمن النسوية في صورتها الحالية باعتبارها غير قادرة على التعامل مع هموم المرأة وخبرتها اليومية، وهذا هو السياق الذي تم فيه صك مصطلح ما بعد النسوية"، جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية دراسات ومعجم نقدي، (450).

25 - لانسر، سوزان، «نحو علم سرد نسوي»، (110).

26 - المرجع السابق، (88).

27 - الرواية، (290).

28 - الرواية، (8).

29 - الرواية، (93).

30 - صبري، حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وإجراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1996، (33).

31 - الرواية، (112).

32 - الرواية، (7).

33 - الرواية، (10).

34 - الرواية، (7).

35 - الرواية، (11).

36 - الرواية، (9).

37 - الرواية، (12).

38 - الرواية، (26).

39 - الرواية، (27).

40 - الرواية، (28).

41 - الرواية، (28).

42 - الرواية، (30).

43 - الرواية، (32).

44 - الرواية، (38).

45 - الرواية، (72).

46 - بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، (123).

47 - الشخصية النموذجية هي «التي تتلخص فيها خصائص طبقة اجتماعية أو مهنة أو هوى جارف»، انظر: بورونوف، رولان واوئيليه، ربال، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، ط1، 1991، (176).

48 - الصائغ، وجدان، شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، دار الاختلاف-الجزائر، ط1، 1429هـ2008-م، (209).

49 - الرواية، (57).

45 - جونز، آن روزاليند، «كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية»، ترجمة: أحمد صبرة، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، رجب 1426هـ- سبتمبر 2005م، ع33، (114).

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- خريس، سميحة، دفاتر الطوفان، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2003.
- رابطة الكتاب الأردنيين (إعداد وإشراف)، عروش الروح (شهادات إبداعية)، وزارة الثقافة، عمان، 2003.

ثانيًا: المراجع العربية:

- الصائغ، وجدان، شهرزاد وغواية السرد قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، دار الاختلاف-الجزائر، ط1، 1429هـ- 2008م.
- صبري، حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وإجراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1996.
- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط3، 1997.

ثالثًا: المراجع الأجنبية المترجمة:

- بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1، 1988.
- بورونوف، رولان واوئيليه، ربال، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط1، 1991.
- جامبل، سارة، النسوية وما بعد النسوية دراسات ومعجم نقدي، ترجمة: أحمد الشامي، مراجعة: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2002.
- جونز، آن روزاليند، "كتابة الجسد: محاولة فهم الكتابة النسوية"، ترجمة: أحمد صبرة، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، رجب 1426هـ- سبتمبر 2005م.
- كليمان، كاترين ب.، الخيالي، الرمزي، الواقعي، جاك لاكان اللغة الخيالي والرمزي، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1427هـ- 2006م.
- لانسر، سوزان، "نحو علم سرد نسوي"، ترجمة أحمد صبرة، مجلة نوافذ، النادي الثقافي الأدبي، جدة، رجب 1426هـ- سبتمبر 2005م، ع33.
- مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

رابعًا: المراجع الأجنبية غير المترجمة:

- Tallis, Raymond, Not Saussure, Acritique of Post-Saussurean Literary Theory, Macmillan Press, London , second edition, 1995.