

## (الهوية في الرواية النسائية السعودية) روايتا (الفردوس

### الياب) و(الرقص على أسنة الرماح) أنموذجاً

أسماء الأحمدى

يحتل سؤال العتبات ذات الطابع النصي أهمية كبيرة في عملية التلقي في المجال الأدبي، إذ لا يمكن تجاوز العتبات المصاحبة للنصوص؛ لإحاطتها النص بجملة من الدلالات المثريّة لعملية القراءة باعتبار هذه العتبات هوية تفضي إلى هويات أخرى، فهي تفضي على القراءة قراءات أخرى تسير وفق خطى منهجية تكفل قراءتها. لذا كان اهتمام الكتاب والنقاد بسؤال البداية في النص الروائي اهتماماً أضفى عليه ملامح جديدة ذات أبعاد جمالية ودلالية ومعرفية، فلم يعد تشكل يقتصر على الكلمات فقط كما شأن القراءة النمطية التي تُفقد النص الكثير من إحياءاته الدلالية بقبولها التصوير والألوان، وكل ما يصنّف ضمن الخطابات الأيقونية. فالعتبات من المؤشرات التي تمنح مفردات النص بُعداً دلالياً جديداً غير الأصلي، على اعتبارها لغة سيميائية تحل محل اللغة اللفظية (١)، فتُضي على النص فنية وجمالية، بحيث لا يجب فهم العتبة في علاقتها بالمتن علاقة خارج/داخل، بل إن مفهومها في الاصطلاح السردى يختلف عنه في الاستعمال المادي الشائع مدخل/بيت. فولوج النص عبر عتبة معينة معناه نقل أثر الخارج إلى الداخل، وإن كان هذا الأثر الخارجي يبدو منفصلاً عن الداخل (المتن) فإننا نجده في العديد من الأعمال السردية يمتزج بأثر الداخل ويذوب فيه، فيصعب بذلك فصل الداخل (المتن) عن الخارج (العتبة) (٢). فعلاقتهما علاقة مادة وروح؛ لأنهما ينضويان في محيط وبناء نصي واحد. وكون العتبة تتموضع ظاهرياً كبنية خارجية عن محورية النص السردى، لا يُبغى علاقتها التلازمية، وإن كانا سطحياً يبدو غير متجانسين. إنهما من خلال تتبع وتفحص تقنيات البنية السردية للرواية شريكان متداخلان في الإحياء والرُموز، ويسيران في منحى إثراء النصوص الروائية، ويتشكلان في بيئة أدبية واحدة تعبر عن قضايا فكرية أو مجتمعية من خلال نصوص دالة.

#### ١ - العنونة عتبة نصية:

يُشير العنوان، بوصفه العتبة الأولى للنص إشكاليات وقضايا متعددة، اتجه كثير من النقاد لدراستها والحفاوة بها، إلى درجة التخصص، الأمر الذي بشر بعلم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه وأعلامه؛ هو (علم العناوين) أو (التيتولوجيا (Titrologie)، وقد سُمي العنوان عنواناً ليشير إلى ما يُستدل به على غيره وهو الاسم والسُمّت (٤)، وهو الدالّ الأميز للنص الأدبي، فهو يمتلك بنية ودلالة "لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار

عليه مجاهيل النص (٣). والعتبات بما تُمثله من نصوص موازية إنمّا تبعث في المتلقي روح البحث عن العلاقات التي تربطه بالنص الأم، وما يُمكن أن يبعث من دلالات موحية وصادمة للقارئ، وهي بهذه الرؤية تُشكل مدخلاً مهماً في إضاءة النصوص الروائية، وتكشف عن مغاليقها والإشكالات التي تستعصي على المتلقي، كما أنّها تأخذ بيد القارئ لاستيطان المتن وتقليبها، وتفكيك رموزها وأبنياتها المحكمة لتنتج بصورة أكثر وضوحاً عما لو كانت مجردة من أيّ عتبات.

لم تزل عتبات النص حظها من التحليل والنقد إلا مع الدراسات السيميائية التي اهتمت بكل ما يحيط بالنص من (إطار، وعناوين، ومقدمات، واهداءات، وهوامش، ورسومات.. وغيرها)، ممّا يُصطلح عليه "بالنصوص الموازية" التي تقوم عليها عتبات النص، وهي نصوص (عتبات) يتمثل دورها المباشر في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف بما يُمكن أن تنطوي

في اختياره من جهة كما يتطلب دراية المتلقي في التعامل معه من جهة أخرى. من هنا أثرت الدراسة تناول العنوان وفق منظور الذات الساردة، وبوحها من خلال النص الذي يشي بالعنوان في خلجات الشخصيات وإيماءاتها وبوحها. ويمكن النظر إلى "العنوان من زاويتين.. (أ) في سياق، (ب) خارج السياق. و(العنوان السياقي)، يكون وحدة مع العمل، على المستوى السيميائي، ويمكك وظيفة، مرادفة للتأويل عامة" (١٢). فتشكل العنوان في أي نص من النصوص لا يكون اعتبارياً، ولكنه يرتبط بمتن النص أيما ارتباط، بل إنه جزء لا يتجزأ من المتن.

لقد أولت السيميائية اهتماماً كبيراً بالعنوان بوصفه مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقارنة النص الأدبي، ونظراً إلى كونه مفتاحاً أساسياً، يتسلح به المحلل للولوج إلى النص وسبر أغواره العميقة، وذلك بغية استنطاقه وتأويله. ومن ثم، يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر قراءة بنياته الدلالية والرمزية. ولعلّ جلّ المدارس النقدية تولي اهتماماً مميزاً بالعنوان؛ لأنّ النص مجرد من العنوان، إنّما يتشكل قفلاً غامضاً ومبهماً، وما العنوان إلا المفتاح الذي يفكك شفرات النص وتأويلاته.

وإذا كانت العلاقة حتمية بين العنوان والمتن الروائي، فهذا يعني أن تشاكل العنوان أو تماثله يتم مع نموذج ثقافي موجود في حياتنا مسبقاً، أي موجود في مخزوننا المعرفي الثقالي المرئي أو المقروء، سواء أكان ذلك خارجاً من ثقافة الذات الساردة أم شخوص الرواية؛ لذا فالرواية التي تبرز الكتاب الإبداعي هي عبارة

إشارة لمادة مجهولة تالية عليه، تقتضي تحديد مدخل لها وهوية له. وما العنوان إلا الهوية إلى عالم مجهول الأبعاد، ومنفتح على فضاءات رحبة واحتمالات واسعة ومتعددة. ولما كانت للعنوان أهمية خاصة، فقد اشترطت فيه الدراسات النقدية أن يكون موحياً ومختصراً ومكثفاً، والأ يكون منفصلاً عن نصه وخارجاً عليه، بل ينبغي أن يكون معبراً عنه أصدق تعبير.

من هنا يمكن القول: إن أهمية العنوان في العمل السردي، تتمثل في علاقة الترابط والتكامل بينه وبين الرواية، فالأول يعلن والثاني يفسر ويفصل ملفوظاً مبرمجاً إلى درجة إعادة الإنتاج أحياناً (٨)، فلا مندوحة عن تلك العلاقة التواشجية والترابطية بين العنوان والرواية، فنوعان الرواية "يشكل ملمحاً دلاليًا مهمًا، ويشكل أساساً معتمداً جداً لما يليه، أو هكذا ينبغي أن يكون" (٩)، ممّا يستدعي السؤال عن العلاقة بين العتبات والنص (العمل الأدبي). إنّها علاقة جدلية مرجعية، لا تتخذ شكلاً مستقيماً، له نقطة بداية ونهاية، فالعنوان مثلاً بوصفه عتبة بداية، وباعتباره مظهرًا من مظاهر العتبات؛ ذو طبيعة مرجعية، لأنّه يحيل إلى النص، كما أنّ النص يحيل إليه (١٠). فهو "قوة" وعلامة دالة، بمعنى أنّ العنوان الروائي كتخييل يعكس انبناء النص على التخيل، والتوازي بين العنوان والنص، على مستوى حقيقة المرأة العاكسة لسلمات الجنس الأدبي، وحقائقه الداخليّة، فإذا كان النص يتضمّن أحداثاً ملغزة، فإنّ العنوان بدوره يتضمّن لغزاً يحقق سر النص، تركيبياً" (١١). فالعنوان باعتباره نصاً موازياً لنص للرواية يتطلب حذق السارد

النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءاً من تلك العناصر، لا يظهر فقط خاصية التسمية، فالعنوان يتضمّن العمل الأدبي بأكمله، مثلما يتتبع هذا الأخير ويتضمن العنوان أيضاً" (٥).

وإذا كانت دراسة العنوان غالباً ما تنصب على قيمه (الصوتية، والدلالية، والتصويرية)، وعلى علاقاته بالقارئ وعلاقاته بنص الرواية. فإن جيران جنيت يحدّد للعنوان "أربع وظائف.. وظيفة تعيينية تعطي الكتاب اسماً يميّزه بين الكتب، ووظيفة وصفية تتعلق بمضمون الكتاب أو بنوعه أو بهما معاً أو ترتبط بالمضمون ارتباطاً غامضاً، ووظيفة تضمينية أو ذات وظيفة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية، وتعلّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعين العنوان به الكتاب، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية، وتسمى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو بقراءته" (٦). إنّهُ بمستوياته المتعددة، "العتبة الأخطر، من جملة عتبات النص المذكورة آنفاً، في علاقته بكل من النص والقارئ، فهو يهبّ النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة ولا يحوزها في (العالم) إلا بالعتبة، هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول والحياة، ومن هنا كانت خطورة (العنوان) وقوته في الفتك بالمجهول والعدم وإنجاز الحضور، بوصفه حدثاً يقع في اللغة وباللغة" (٧)، فللعنوان جاذبيته وتأثيره اللذان يجب الاهتمام بهما باعتباره. يُشكّل الوجه من الإنسان، فهو أول رسالة يستقبلها المتلقي، وهو

علاقة بين أنا/العنوان، والآخر/النص في ظل رغبات الانزياح الذي يمكن أن يقوم به المتلقي، لتمثيل هذا العمل كله مع الواقع المعيش والمرجمي(١٣)، بمعنى أن ما يميّز العنوان ويُدرجه ضمن سياق خاص هو افتتاحه على ثقافة القارئ، ومن ثم تدخل هذه الثقافة في لعبة تأويلها وملء خانة التصوّر حيالها، وهذا كله يكون قبيل عملية الولوج في مجريات النص وتشكلاته المعرفية والإبداعية. فالعنوان إذن لا يتم اختياره اعتباطاً - أو هكذا ينبغي-، بل إن تحديده يقتضي مدى تعبيره عن النص الذي يليه، لأنه ليس منفصلاً عنه أو خارجاً على سياقه، وبمقدار الدقة والإصابة في اختياره معبراً عن النص، تكون شيفرة النص واضحة وقابلة للتأويل بصورة دقيقة، الأمر الذي يصبّ في خانة تسهيل بيان الدلالات والرموز، وتفكيك المجاهيل والعمل على إعادة صياغتها من جديد على شكل عمل أدبي متنّ وبديع.

فالعنونة ليست "مرتبطة كما في التصوّر التقليدي باختزال النص، بل يمكن أن تكون العلاقة بين العنوان ونصّه تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة اثنالفية؛ لذا فالعلاقة بين العنوان ومكونات النص ليست علاقة تخضع لضوابط واضحة، إنما هي علاقة توليدية لا يمكن ضبطها وفق سياقات ممنهجة، لأنها إنما تخضع لحالات شعورية، وذهنية، وبنائية وتشكيلية، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعة يجب أن تقارب دائماً من خلال مجمل المكونات البنائية للنص" (١٤). لكن مع ذلك قد يبدو العنوان أحياناً بعيداً عن اثناطفه مع النص الروائي ظاهرياً، إلا أن ثمة صلات عميقة يُشير إليها من خلال

أبعاده الخفية، وتجليات تأويلاته إلى ما وراء النص الحاضر. ولا يعني ذلك أن العنوان منفصل وخارج عن سياق النص الآتي، ففي كثير من الأحيان يأتي العنوان من حيث الظاهر منزاحاً عن سياقه النصي، ولكنه في الواقع شديد الصلة به، ولا تتكشف هذه العلاقة التواشجية إلا من خلال الكشف عن المجازات والإيحاءات، فكلُّ عنوان لا صلة له بالمتن ظاهرياً لا يعني أنه خارج النص، بل يحتاج إلى رؤية ثاقبة لربط الخيوط المتناثرة ظاهرياً، والمتداخلة فيما بينها باطنياً وجوهرياً، ولا يتأتى ذلك إلا لمن امتلك ناصية الثقافة والعلوم البلاغية. ومن هنا تأتي أهمية العتبة (العنوان) كمؤشر فاعل في تفكيك الأبنية السردية الغامضة.

وربما يكون تعريف خالد حسين حسين للعنوان أكثر تعبيراً عندما رأى فيه: "علامة لغوية، تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص، ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو- ثقافي خاص بالمتكاتب، وبناءً على ذلك، إنه "علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاح كل منهما الآخر" (١٥). وفي هذا السياق أعتقد أن العنوان يتغذى في تشكيله على السياقات الفكرية والموضوعية للنص، ليغدو جزءاً منه، وليس خارجاً عن سياقه، وإذا كان العنوان يشكّل سيميائية للنص، فهذا يعني أن الولوج إلى عالم النص يمرّ عبره ومن خلاله؛ لأنه حتماً ستتقاطع سيميائيته مع

بعض الإشارات النصية وإيحائياته، ولربما ستعاوض مفردة ما في العنوان مع مفردة أخرى في المتن تشكّل لبّ الفكرة وجوهرها، ويوصلتها التي من خلالها يهتدي القارئ إلى بيان العلاقات والتداخلات الفكرية القابعة وراء النصوص، وبناءً على هذه الرؤية فإن عنوان النص لا يبدو سطحياً لدى الدارس المتفحص للدراسة النقدية، لأن له بعدين، أحدهما انطباعي عابر لا يُعتدّ به ولا سيماً لدى الباحث غير المدقق، والبعد الآخر يعدّ تعاليفاً، أي إن الباحث الجاد المدرك لأبعاد العملية النقدية يرى في العنوان مدخلاً له علاقة من نوعية خاصة، ووشائج لا يمكن أن ينطرح بعيداً عن المتن، فالعلاقة بين المتن والعنوان علاقة تجاذبية لا تنافرية، لأنهما قطبان يتحدان معاً، ويتجهان وجهة واحدة للتخليق في عالم الخيال المُفضي إلى جماليات الفن والإبداع.

وإذا كان المبدعون يحرصون في الأجناس الأدبية كافة على استغلال كل الوسائل المتاحة أمامهم وتضمينها خدمة للنص المنتج ودعمًا لأواصره التشكيلية وقيمه الجمالية، فإن العنوان يشكل أبرز هذه الوسائل وأكثرها قدرة على الإيحاء والتوصيل والمداخلة، فهو الوسيلة الأولى (لإثارة شهية القراءة) (١٦). ومع أن هناك من يرى للعنوان وظيفة تزيينية فإن هذه الوظيفة موضوعية وشكلية في آن؛ لأنه في كل الأحوال لا يعدّ عبارة لغوية منقطعة أو إشارة مكتفية بذاتها، بل هو دائماً مفتاح تأويلي أساس لفك مغالبي النص (١٧)، وهو من أبرز سمات النصّ النثري خاصة، لإسهامه في تشكيل فاعليته وبنائه أسلوبياً ودلاليًا باعتباره،

على مستوى الدلالة المعجمية مع ما تحمله كلمة فردوس في المعاجم من دلالة على المكان الذي تكثر به الكروم، فصي لسان العرب: "الفردوس الوادي الخصيب، والفردوس اسم جنة من جنات الآخرة" (٢٠)، في مقابل وصف (البياب) مع ما يدل عليه من خراب "حوض بياب لا ماء فيه" (٢١).

فالشق الأول من العنوان كدال يُحيل على عالم من الخضرة والجمال والتّميم، وإتيانه معرّفًا يجعله محدّد المعالم والهوية والمكان، لا لبس فيه، لكن دخوله في علاقة وصفية مع (البياب) تسلبه صورته المشرفة التي تشكلت لدى المتلقي في ظل كل الدلالات التي تحملها كلمة (الفردوس). وهكذا يخلق العنوان نوعًا من البياض الدلالي الذي لا يمتلئ إلا من خلال قراءة النص، ليكتشف المتلقي سرّ العلاقة بين (الفردوس) و(البياب).

فالفردوس دالة قوية على الحلم والتوق للكمال والجمال المحض. لكنّه سرعان ما يصبح في عداد الحلم الزائل؛ إذ تحوّل إلى دمارٍ وخرابٍ لا حياة فيه، أو في الحقيقة هو الفردوس الذي تخيلته الذات الساردة (صبا)، وبتت عليه أحلامها، لكن الطرف الآخر (عامر) أحاله إلى دمارٍ أو كان يهدم ما قد بنته مخيلة (صبا)، تقول: "كل شيء انتهى وغار في الأعماق السحيقة حتى الفردوس المفقود. الفراديس في السماء وليست على الأرض.. الفراديس تقرّ مني. كل شيء الآن يفر، ينتهي، يتلاشى، يذوب كما تذوب المناديل الورقية..". (٢٢).

هكذا يكون العنوان لدى المتلقي ذا مقبولية نحوية تركيبية في إطار إتباع

يسيران جنبًا إلى جنب في الأبعاد التكاملية التي تُقضي في نهاية المطاف إلى مشهدٍ مُنتفح على بعضه وليس منغلَقًا. فالعنوان ينهض بمجموعة من الوظائف التي يحسم قسم منها قوة النصّ وشعريته، إذ يقوم بدور فاعل في تجسيد شعريّة النصّ وتكثيفها أو الإحالة إليها. فهو - فضلًا عن شعريته - قد يشكّل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع. ومن هنا فإن على دارس الأدب الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءًا من إستراتيجية النص؛ لأن له وظيفة من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. فللعنوان علامة لها مقوماتها الذاتية، مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي خلال عملية التأويل (١٩). ومن هنا يمكن القول: إن العنوان بما يحمله من كلمات محدودة، إنّما يشكّل بعدًا شعريًا يتفاعل معه المتلقي، ويحفّزه للتواصل مع النصّ لكشف ملابسات العنوان، واستجلاء إحياءات دلالته على متن النصّ. فالشعريّة تتجسّد من خلال مدى الانسجام الذي يُحدثه مع النصّ (المتن).

من هذا المنطلق سنعمل على إبراز تجليات الهوية والجسد في رواية "الفردوس البياب" لليلى الجهني، ورواية "الرقص على أسنة الرماح" لرحاب أبو زيد انطلاقًا من عتبات العنونة، وذلك في محورين أساسيين: عنونة خارجية ثم عنونة داخلية.

### العنونة الخارجية :

يتشكّل العنوان (الفردوس البياب) من شقين يبدوان للوهلة الأولى متضادين

كما أسلفنا نصًا موازيًا. فالعنوان بما يحمله من كلمات محدودة، إنّما يشكّل بعدًا شعريًا يتفاعل معه المتلقي، ويحفّزه للتواصل مع النصّ لكشف ملابسات العنوان، واستجلاء إحياءات دلالته على متن النصّ. هذا البعد الشعري تجسد من خلال مدى الانسجام الذي يُحدثه مع النصّ (المتن)، ولعلّ هذه الشعريّة هي التي تُؤصّل لتفاعل القارئ ومدى تحفيزه للولوج إلى المتن وإحداث هزة إيجابية في قراءته وخلخلة في تقليديته القرائية، تُؤسس لتكثيف كثير من العبارات المبهمة والعمل على إخضاعها لكيمايائية اللغوية المبنية أصلًا على معادلات لغوية سيميائية وبنوية وأسطورية، تتعاوض معًا لإعادة بناء المفك من البناء النصّي إلى نصّ جديد تكامليّ يُوازي تكاملية النصّ الأصلي، ليُجعل من النصّ المنتج نصًا آخر جديدًا، وتلك هي الشعريّة التي يُحدثها العنوان في مدى انسجامه مع النصّ الأصلي.

وهو من أبرز سمات النصّ النثريّ خاصةً، ويعدّه جيرار جينت، كما أسلفنا نصًا موازيًا، وهي تسمية يُطلقها على العناصر الموجّهة للنصّ، التي تُسهم في تشكيل فاعلية النصّ وبنائه أسلوبيا ودلاليا، وقد قسّمه في سياق فهمه لوظيفته التشكيلية إلى ثلاثة أقسام. العنوان الأساس، المركزي أو البؤري، والعنوان الثأنوي، والتّبعين الجنسي (١٨) ولا يعني تسمية العنوان بالنصّ الموازي التقليل من ارتباطه الوثيق بالنصّ، بل يشي ذلك بعلاقة تبادلية عميقة بينهما، فالوإزاء لا تعني القطيعة والانفصال، بل هو انفصال في الحيز المكانيّ وتداخل في الفضاء الفكريّ والتّوأمة اللغوية والرّمزية، بحيث

برنامج سردي تسعى من خلاله الذات (صبا) لتحقيق حلمها لكنها تصطدم بعدة عوامل معيقة مُتمثلة في (عامر).

ويبين العنوان على المستوى النصي أنَّ هذا الفردوس لم يكن خراباً على مستوى المضمون فقط بل على مستوى الشكل، إذ يبدو هرباً خالياً من كل شيء إلا من الأسي والفرغ النفسي جراء الخذلان، وتجريد الآخر (المرأة) من قبيل (الرجل) المُجحف بحققها في الحب وتجريدها من إنسانيتها وممارسة الكذب وانتهاك حقوقها، سواءً أكانت هذه المرأة تقع في محيط حياته أم تجمعها به علاقة ما، مرجعه في ذلك فكر وهوية ترددي المرأة وتتعامل معها بدونية. هكذا شكّلت الرواية صورة الرجل (عامر) الذي أوقفت (صبا) حكمها على الجنس الذكوري من خلاله، وكأنها صورة مشابهة لكل رجل؛ ربما لأنها حصرت حلمها وفردوسها عليه فتالت الخذلان.

فالعنوان تجسيد لإشكالية العلاقة بين المرأة والرجل من منظور نسوي يرى أن الرجل سبب مأساة المرأة. ثم "أليست العلاقة علاقة موجب بسالب، فردوس في تبرير العلاقة، فإن كيمياء المجاز اللغوي تجد ضالته في التعبير عن أزمة صبا مع عامر. هنا يحضر التأويل ليفك شفرة العنوان التجريبي التي نجحت في تشكيل جمالية لغوية وبلاغية وإحداث مفارقة أسلوبية مثيرة" (٢٦). فهذا العنوان التضادي (الفردوس البياب) يؤصل لعلاقة جدلية تشارفية بين جنسي (الرجل، والمرأة)، المرأة تطمح إلى بناء هوية شخصية لها من خلال رؤية خاصة ورسالة خاصة بها ومنظور من نوع خاص،

الضخمة لجون ملتون التي كان محورها آدم وحواء والشيطان، والإغواء الذي أنتج الخطيئة التي يقال إنها أهبطت الإنسان الأول من الجنة إلى الأرض، "ثم غدت فيما بعد رمزاً لكل حلم ينهار"، والأخرى قصيدة (الأرض البياب) لـ تي إس إليوت التي مثلت أزمة الإنسان المعاصر وانهيار الأحلام الكبيرة فيما بعد الحرب العالمية الأولى، ومن اسمي هاتين القصيدتين تمت صياغة العنوان؛ ليعبر عن انهيار آخر لأحلام الحرية والحب والحياة المتدفقة في محيط لا يؤمن إلا بالأسوار والأسرار والأقنعة" (٢٢). فتتساءل الذات الساردة (صبا): "الفردوس المفقود؟! من أين جاء هذا الاسم؟ من أي كتاب التقطته؟ في أي قصة قرأته؟... (٢٤)، فالرواية "وظفت مسمى (الفردوس البياب) توظيفاً دقيقاً. فقد أطلقت بطلاة الرواية (صبا) على (الشاليه) الذي يضمها هي و(عامر) و(خالدة). فكأنها من خلال ذلك تريد أن تلمح إلى أنها تبحث عن فردوس مفقود في عالمها المحيط، وتحلم بإيجاده من خلال ممارسة ثقافية حضارية تجمعها بـ(عامر) و(خالدة)، وفق وعي حضاري معين لتحيل هذا (الشاليه) إلى (فردوس) حقيقي يؤمن بإنسانية الإنسان بأحقيقته في العيش كما يشاء" (٢٥). هكذا فإن العنوان (الفردوس البياب) يختزل في مكنونه برنامجاً سردياً يفصح عن حالة بدئية (الفردوس) حيث الذات (صبا) في علاقة اتصال بالموضوع الذي تسعى إليه ولو كان حلماً، وحالة نهائية (البياب) حيث تنفصل الذات (صبا) عن الموضوع على مستوى الواقع، ويتم هذا الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية عبر

الصفة للموصوف، لكنه يخلف لديه مجموعة من التساؤلات على مستوى المقبولية المعنوية، ولكن حينما يسمح هذا المتلقي لخياله بالتفكير والانطلاق من محدودية الحيز المكاني، يبدأ بالتساؤل: الفردوس جنان وخصب.. والبياب دمار وخراب، فأى علاقة تلك التي تجمع بين الصفة والموصوف في إطار التناقض القائم بين دلالتهما، لكن سرعان ما يتضاءل اندهاشه حينما يفك طلسم الحيرة وتناقض الكلمات في العنوان (الفردوس بالمتن وما تُوحيه الشخوص المحورية من صنع الأحداث، تُدرك تماماً مدى أهمية العنوان (الفردوس البياب)، وعلاقته الوثيقة بالمتن: (صبا) و(الفردوس) تشكّلان المحور الأول، و(البياب) و(عامر) يشكّلان المحور الثاني، صبا كذات كانت ترسم حياتها المستقبلية مع فارس أحلامها الذي سيوفر لها الحياة المثالية (الفردوس...)، لكن الواقع كان على النقيض، فكان عامر كذات مضادة يدمر هذا الحلم، وهذا الفردوس ليحوّل حياتها إلى جحيم. إنه (الفردوس البياب) العنوان المكتف الذي اختزل حياتين متناقضتين (الحلم والواقع).

يُحيلنا العنوان في الوقت نفسه إلى قصيدة شعر كبح للساردة واللغة التي امتزج بها سردها، وفردوسها يزورها من خلال الشعر والمشاعر الملتهبة التي تسيطر عليها لترسم حياتها الحلم، يقول عبد الله العقيلي: "من العنوان نجد القصيدة حاضرة، بل نجد قصيدتين التأمنا لينتج منهما العنوان، إحداهما قصيدة (الفردوس المفقود) وهي الملحمة الشعرية

للسُّكون والجمود، كأنَّه إحياء بموقف حيويٍّ ورفض من جانب المرأة تجاه رجلٍ مُسلَّط يتبنَّى إبعادها وإقصاءها وإذا كان التَّبَير ظاهرياً تعبيراً عن الفرح والسُّرور، فإنَّه من طرف آخر يعني الرُّقص على الجراح والتَّبَير عن الحرمان والصِّيق والتبرُّم والمعاناة والاكْتواء بالجرّاحات، ومن هُنَا فهذا الرقص ظاهراً فرح وباطنه إغاطة لأولئك المتسلِّطين والسَّاعين إلى التُّضييق على المرأة من جهة، ومن جهة أخرى جاء الرُّقص ليخفِّف من المكبوتات الدَّاخلية للمرأة، وكأنَّه تنفيس عن حالة شعوريةٍ حزينةٍ داخليةٍ تُعاني منها المرأة. وفي كلِّ الأحوال فإنَّ كلمة الرُّقص لها بعض الإحياءات المستندة على مفاصل المتن وما تصوِّره من صراع المرأة والرجل. في حين تُوحي (أسنة الرماح) بالقوَّة وتحدي سُلطة الرُّجل وهيمته والثَّورة ضدَّه؛ تثبت من خلال الرقص حضورها الفعَّال، فالعنوان تعبیر عن نشاط المرأة وحضورها وتحديها للسُّلطة الرجوليَّة المكيَّة عنها ب(أسنة الرماح). وقد تكون (الرَّماح) النِّساء على اختلاف تطلّعاتهن والقيود الأسرة لهن، وما (الأسنة) إلا تلك المحاولات المشبَّهة في البقاء والاندفاع نحو تحقيق الذات.

### العنونة الداخلية والفواتح

#### النصية

#### الفواتح النصية:

ويقصد بها عبارات التَّصدير والاستهلال التي تمثل نقطة انطلاقه وبدايته لما تحدّثه من أثر عميق في ذهن المتلقي من جذب وتشويق، فهي تزيد من جرعات الإثارة وتدفع بالمتلقي إلى مزيد من التأمل في تخوم النص وكل ما يرافقه.

حتماً يفشي ما تواريه الصدور وتكابهه الأرواح.. يفضح عما حيال الستائر وتحت الوسائد وفي طيَّات الأسرة، يُبدي الراقص بوصلته المؤدَّة ما إذا كان يعاني من اضطرابات انفعاليةٍ في جهازه العاطفي أم قلق متحفَّز دفعه للحراك، أم هي مصادرة طارئة لنيران الجسد ليعاد إطلاقها شرارات وحمماً وفق قواعد شهوة مكبوتة! الرقص إنما هو جاسوس معلَّن يخترق نظامنا الأمني باستمالة الحارس/ ذلك المغرَّر به.. القلب..". (٢٨) أمَّا الجزء الآخر من العنوان فيرد على لسان الذات السَّاردة (البتول)، في قولها: "تركي رجل يعيدني للتوازن يا إيمان ارتكز عليه في منتصف دائرة بقطر واحد.. سأبقى وإياه نحيا على أسنة الرماح.. لا هي ولجت فقضت علينا في المقتل.. ولا تطلع أحد بانتزاعها فتداوى ونطيّب!" (٢٩).

هكذا نجد العنوان في تناوله العلاقة بين الرُّجل والمرأة، يُحيل إلى كتاب (الرقص مع اليوم) ل(غادة السمان)، يُؤكِّد ذلك ابتداء الرُّواية ب (الرُّقص) كفعل حركي يشي بالتحرُّر والانطلاق لمساحات غير محدودة أو معلومة، حالة من كسر الأسر المقيد للخُطى، كما أنَّها تخلق مساحة من الإبداع؛ فالقيد يتعدى كونه قيِّداً مادياً إلى القيد المسيِّج للعقل والتفكير والمقدرة على الاختيار، وهذا ما أتت به (حكمة مع اليوم) مقابلة لصوت المرأة الموجودة بقوَّة أوثقتها وإصرارها على البقاء والوجود رغم ما يحجبها من حواجز تحاول الحد من وجودها وتقرِّدها.

فتعريف (الرقص) ب(أل التعريف) غايته مقصودة في نفس الذات السَّاردة علماً أنَّ الرُّقص فعلٌ حركيٌّ ونشاطٌ مُعاكس

معتقدة من خلاله امتلاكها القدرة على الإسهام في الحركة الثقافيَّة المحليَّة جنباً إلى جنب مع الرُّجل دون صدام، طامحة إلى الانعتاق من كل الموروثات التي تحرِّم عليها الخروج من دائرة البيت الضيق إلى الدائرة الأكثر اتساعاً (الشارع، والحديقة، والسوق، والجامعة وبرؤية جديدة مغايرة للتقليد الأعمى)، مُعلنة وجودها وقدرتها على الإبداع في وجود رجل يعمل جاهداً لمصادرة حُرِّيَّتها من خلال قمعها وتهميشها والتُّضييق عليها لمجرد كونها أنثى موظفاً التقليد والدين للتي عُتق النُصوص الدينيَّة من أجل خنقها وحصارها، ليُشكِّل (اليباب) البديل الموضوعيِّ لحملها.

### العنوان في التناص:

يعدُّ التناص ركيزةً من ركائز اللُّعبة الأدبيَّة، و"العلامة اللغويَّة في سياقها النصيِّ تستدعي الماضي النصوصي من المنظومة الثقافيَّة، وتدفع نحو التعلُّق مع النصوص المستقبلية، وهذا قانون عامٌ يستبَدُّ بالعلامة اللغويَّة، والعنوان لا يتعالى على ذلك، بل إنَّ القصرَ النصيِّ الذي يتسم به، يجعله يمارس عنفاً تناصياً واضحاً، نظراً لتحرُّره من السياق الذي يحدُّ من التدفق الدلالي عادةً، ولهذا يشغل (العنوان) وفق التناص الحرَّ" (٢٧).

ففي رواية (الرقص على أسنة الرماح) يتقاطع العنوان مع النصِّ في وحدة امتزاجية، تحيل لعلاقة تبادليةٍ متَّسقة، حيث كلمة (الرقص) مشاركة في الأحداث دون هويَّةٍ واسم، كما تنصح عن ذلك السَّاردة: "لا ريب أن نستعرض آامنا بالرقص أمام الآخرين.. فالرقص

أخرى سابقة، يدلّ على ذلك رقم ثمانية وما يحمله من دلالات تلاشي العلاقة الرُويّة بين الأفراد وزوالها. وهكذا نجد عنوان الفصل الرابع "سقوط الورد" يقابل الفردوس الرُائل إنّه إعلان فصيح عن سقوط الأحلام والأمنيات، فالورد فردوس والسُّقوط يباب لأنّه يُنذر بالألم حسياً ومعنوياً، وإذا كان في البكاء تنفيس عن الأثم والوجع، فإن الفصل الخامس "لن تبكي الحساسين على الشرفات" تعبير عن تمادي الرُّجل في خنق المرأة الذي بلغ حدّ منعها من البكاء ممّا يزيد في تعميق معاناتها إلى حد الدمار لكنّها في نفس الوقت تُعلن احتجاجها ووجودها من خلال توظيف العنوان كلمة "الشرفات" دلالة على الاستشراق ورؤية الحقائق ما دامت هذه الشرفات مكان للتأمّل والتفكير وليست مكاناً للنوم أو للبياء. وهكذا يأتي عنوان الفصل الأخير "اختزال الروح:" يُحيل على محاولة إيقاف تيار الانطلاق ومُمارسة الاختصار القائم على البتر إلى حدّ إلغاء طبع الانفتاح الذي تُحيل عليه كلمة الرُّوح.

وبذلك تكون كل المفردات في العناوين الدأخلية معرّزة للعنوان الرُّئيس، فالهواء، الروح، الحساسين والوردة تتفق مع الفردوس في الدلالة على الحرّية والحيويّة، في حين عبارات الموت، اختناقاً، اللوعة، تغور، السقوط والاختزال، كلها ألفاظ سلبية تحيل على المعاناة والحزن، فهذه اللغة المعتمدة في العناوين اللغة بإبجاءاتها وطاقتها التركيبية والسياقية والرمزية تتواشج معاً في رصد صورتين مغايرتين تتمثّل أحدهما في المرأة الطامحة لإثبات ذاتها، وتتمثّل الأخرى في الرُّجل السائب

تختلف فيما بينها طولاً وقصرًا، فكل عنوان تقريباً يحمل فكرة أو سارداً مختلفاً (صبا)، خالدة) وما ورد نقلاً عن بعضهم على لسان (صبا).

هكذا كان عنوان الفصل الأول "الهواء يموت مخنوقاً" من بدايته صادماً، فبعد أن قابلنا عنوان الرُّواية بما يحمله من علاقة تضاد بين مكوناته، تتأكد فكرة الدمار والهلاك من خلال العناوين الداخلية، داعمة لفكرة السرد وما تتيح به الساردة، فاخترنا العنوان هنا (الهواء يموت مخنوقاً) لم يكن اختياراً عشوائياً ولا عفوياً، بل جاء موافقاً لنسق العنوان الخارجي في فحوى تركيبه المعتمد على زجّ المتناقضات في جملة تركيبية واحدة. والذي يُشكل بوابة للدخول إلى كمّ من العنونة المتناقضة، تبدأ بـ (الهواء يموت مخنوقاً)؛ لتسير الساردة بهذا العنوان الدأخلي بذات التقنية المُفارقة، مُشخّصة بذلك الحال/ مخنوقاً، وبطبيعة حال الأحداث أن تؤوّل إلى الموت والنهائيات، كما هو الحال المنحول من كل فردوس إلى يباب، وحال موت الهواء الذي لا يرمز إلا للحياة والدروب الحرّة الطلقة. فالساردة ترمز من خلال العنوان إلى حالها وكيف يقدم الآخر (الرُّجل) على وأدها وسلب روحها. وكلمة (مخنوقاً) كحال تشي بحرية المرأة المخنوقة التي وأدها الرُّجل وقتلها. في حين يأتي عنوان الفصل الثاني "تفاصيل اللوعة": ليفصح عن لوعة الساردة وحزنها؛ محيلاً في دلالاته على تفاصيل أخرى من اللوعة غير المشكلة للعنوان الرُّئيس "الفردوس يباب". أما عنوان الفصل الثالث "قارة ثامنة تغور" فتحيل على الرُّوال المستمر فليست القارة الواحدة التي زالت وإنمّا سبقتها قارات

ممّا يمنح المتلقّي فرصة الالتقاء بالنصّ والاندغام معه لتعد أولى حلقات الحوار معه، واستشراق الرؤية القرائية التي يُمكن أن يضع حدودها وتصوّراتها من خلال وضع اليد على إشارات مركزية، وأبعاد رُويّة يوسعها حسم قضايا مهمّة في منهج القراءة. وقد حدّدت سيزا قاسم وظيفتها - حين حديثها عن بناء الرُّواية- في "إدخال القارئ عالم الرواية التخيلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصيّة ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج بعد" (٢٠)، وذلك من خلال إشراك القارئ في مكونات النصّ السردّي المكتوب، بكل أبعاده، فهو يعطي التشكيلات السردية المكونة لهذا النصّ قيمة مضافة من حيث الخلفيتين العامة والخاصة لكل شخصيّة من شخصيات الرُّواية، وما تتعرّض له هذه الشخصيات من أحداث، وتجد في طريقها عمداً وأغزاً تتكشف خيوطها رويداً رويداً مع وصول وتيرة الأحداث إلى نهايتها المرسومة لها بدقة من خلال السارد.

### العنونة الداخلية :

فالفاتحة النصّية أو (الاستهلال أو المطلع أو الافتتاحية) تبتثق خطورتها من كونها أحد مراكز النصّ الإستراتيجية الحاسمة، التي تسوّغ النصّ وتقدّم إشارات أجناسية وأسلوبية، وتبني عالماً تخييلياً، وتوفّر معلومات أكثر عن الحكاية المروية (٢١). ومن وحي ما سبق تدرج الفاتحة النصّية تحت العنوان الرُّئيس للرواية (الفردوس يباب) وعناوين داخلية أغنت عن ترقيم فصولها التي

المؤكد أن الفروع تحمل الصفات الجينية للمركز، فالتعدد، وإن ظهر شكلياً إلا أن هناك روابط روحية ومعنوية يصعب رؤيتها ظاهرياً، لأنها تحتاج إلى تحليل لبيان نسج الترابط مع الأصل. ولعل ما تسوقه الروائية السعودية من أفكار وقضايا في رواياتها، يعد تجسيداً لمرحلة مهمة من مراحل محاولات المرأة للانتعاق من الظلم الذي يُمارس عليها، وهي تؤسس لحقبة مهمة من حقب الخروج على المألوف والأنماط التقليدية، ولا سيما في مجتمع لم يعد مُغلَقاً على الآخر، فاخترقت التقنيّة كل ما هو مُحَرَّم، وتكشفت الحياة بصورة أكثر وضوحاً، وفي هذا الإطار المعريّ الجديد تطلعت المرأة المتعلمة السعودية والثقفة للمطالبه بحقوقها المُستلبه في الحياة باعتبارها طرفاً قابلاً للمشاركة الفاعلة في صنع الحياة وإنتاجها في ضوء الاعتراف بوجودها وشخصيتها التي تشكلها بذاتها وعلى هدي رؤيتها لا رؤية الرجل.

وفي نهاية المطاف تشكل الروايات بكل عناوينها وعباتها الأخرى ونصوصها منتجاً أدبياً هادفاً، يدعو إلى تحرر المرأة من الظلم والتهميش، والاعتراف بدورها الفكري والعلمي والحياتي في تشكيل ذاتها وهويتها دون تدخل من الطرف الآخر الذي استمرأ عليها التقييد والكتب وتكميم الأفواه. ولعلها بهذه الروايات الهادفة إنمّا تضع المجتمع أمام مسؤولياته الأخلاقية والأدبية بضرورة الانتباه إلى منح المرأة حقوقها، وإلا فإن العواقب لن تكون محمودة، وما تلك النماذج التي تمثّلها بعض شخصيات الروايات المتمردة إلا صرخة في ضمير صانعي القرار بضرورة

حول بؤرة مركزية عمادها طرفان نقيضان متضادان، هما: المرأة والرجل، ولعل هذا الإيقاع على المستوى الثنائي يقابله الإيقاع نفسه على مستوى عنواني الروائيتين: الفردوس يقابله اليباب، والرّقص يقابله الرّماح، وعلى صعيد المكان (اليباب، أسنة الرماح) والزمان/مفتوح: (اليباب/ الرماح)، ويتداخل العنوانان الرئيسان مع العناوين الفرعية وسائر العتبات، بحيث تتعاقب معاً بصورة مُتظمة، وما العناوين الفرعية إلا انشطارات وجزيئات ناتجة عن التواء الأم (العنوان المركزي) في إطار وحدة عضوية وموضوعية قائمة على روابط روحية ومعنوية يصعب رؤيتها ظاهرياً، لأنها تحتاج إلى تحليل لبيان نسج الترابط مع الأصل.

هكذا نجد الروائية السعودية تتناول قضية مجتمعية تؤرقها وتقص مضجعتها، وترى في سردها متنفساً لمكبوتاتها، فتوظف كل الطاقات اللغوية لتحمل قضيتها العادلة بأسلوب غير مباشر، كما توحيه عناوين الروايات، وتستدعي كل ما لديها من تقنيات معاصرة كالشأن والمعادل الموضوعي والرّموز وذلك لإثبات قضيتها التي تتأفف عنها، وتركز على بعدي المكان والزمان اللذين يحملان إسقاطاتها النفسية وهمومها وأفكارها، فتجرد المكان من أبعاده الجغرافية وهندسته ومعاله العمرانية، ليكون شاهداً على طروحاتها الفكرية. ولربما يعدّ العنوان المركزي كمرورية دور الأب والأم في الأسرة الواحدة، وما الأولد سوى ناتج طبيعية للوالدين، فقد تتشابه الملامح مع الوالدين، وقد تختلف، ولكن الاختلاف في إطار الوحدة العضوية والموضوعية، فمن

لحريتها وإقصائها عن المشهد الحياتي؛ ليكون هو وحدة القطب الأحادي المتحكم في مصيرها، وكل ذلك بمنهجية مُحَكَمَة السبك لا تتأفف عناوينها معاً، ولا تتناقض عناوينها مع المتن وما تسوقه الذوات الساردة من أحداث مُحَكَمَة على أسنة الشخوص.

إن عنوان الرواية السعودية النسائية جاء منسجماً وبشكل كبير مع المتن الروائي، ومُكَمَّمًا ومُخْتَرَلًا، لكنه يحمل رسالة وهدفاً وفكرًا، رسالة في أغلبها تحمل همًا ووجعًا وظلمًا تقاسيه المرأة، فيسبب لها انزياحاً حياتياً واغتراباً يوازي انزياح المفردات وسياقات الرواية وجملها مجازياً واستعارياً ورمزياً، لتغدو الرواية نصاً مُتكاملاً مُنْسَجَمًا شكلاً ومضموناً وفكرًا. وما كان للرواية أن تحظى بكل هذا الحضور والتأثير لو لم تكن محملة بأبعاد ثقافية واجتماعية وفكرية، تعكس صورة المجتمع وتوحي بهمة الفردي والجمعي، ذلك أن الرواية ليست نصاً مباشراً، بل هو نتاج تأملات فكرية وفلسفية تتشكل داخل التفكير البشري الذي يترجم الأحداث والمناسبات والأفعال بتقنيات سردية متنوعة، مع ما يضيفه الروائي من عتبات ونصوص موازية على روايته، ليخفي الفكرة الأم عبر هذه الرموز والإشارات والأقنعة، فيعمل المتلقي فكره للوصول إلى تلك الفكرة.

فمن خلال تسليط الأضواء على الروايات النسائية السعودية عموماً، وروايتي "الفردوس اليباب" و"الرقص على أسنة الرماح"، يتبين للدارس أنّ ثمة وشائج بين هذه الروايات ودلالاتها وأفكارها والقضايا التي تطرحها، فجميعها تتمحور



توحي العدالة الاجتماعية والتنبه لتوطيد أواصر الانتماء إلى الوطن الأم، وليس إلى الحضارات الأجنبية التي تدعم حرية المرأة وتحقق لها ما لم يتحقق في وطنها.

### تمثيلات الرؤية عبر الجسد.

يعدّ الجسد أحد أهم القنوات التي تجري عبر تكويناته تقنية الوصف المحملة بالرؤى الساردة في نص الرواية النسائية، ولعلّ ما يبرز حضور الجسد بدءاً من تفاصيل أعضائه إلى بنيتها الكلية في ثنانيا الرواية النسائية على وجه التحديد هو حصيلة لما تنتهي إليه طبيعة الأطراف المتقابلة، إلى حركة بين قطبي الهجوم والمقاومة.

حين تقع الذات رهينة اتهام تُشير إليه أصابع الضد بتلك الإشارة التي تنال كفايتها مستسلمة إلى ما يثيرها من معالم أولية تبرز في الجسد، تقع الذات تحت إدانة لرؤية منصبة عليها جسداً أنثوياً كأقصى معنى يُفسره، هنا تُلن الساردة في روايتها عن المعنى المناهض وأن للجسد أيضاً وصفه ورؤيته اللذين يحملانه لمقاومة أطراف أنزلت رؤاها به.

وإذا كان (جيرار جينت) قد ميّز بين وظيفتين للوصف في الكتابة الروائية هما: الوظيفة الجمالية، والوظيفة التوضيحية أو التفسيرية؛ إذ يرى في الأولى مجرد عمل تزييني واستراحة في وسط الأحداث السردية، كوصف خالص لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكى. ويرى الثانية رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكى (٢٢)، فإن هاتين الوظيفتين تتجليان في الجسد باعتباره مادة يمكن

الوقوف من خلالها على الوصف، في مشهدين اثنين، مشهد النقل وتناول الجسد في النص الإبداعي؛ باعتباره مادة تواصلية بين قطبي (الذات) وحاجته، و(الآخر) ومقابلته للذات كعلاقة تبادلية تُفضي للرغبة بينهما. والمشهد الآخر مشهد القراءة للجسد المنقول، وأساقفة مع المشهد الخارجي، أو مخالفته ممّا يحدث صدمة في التلقّي والقراءة والانسجام. يذهب عبد الصمد كباس إلى أن: "الجسد من حيث هو نظام الرغبة، هو حقل الحرية، إنه ما ينتزع الوجود الإنساني من الضرورة التي يفصحها نظام لحاجة، لذلك فالجسد غير ممكن خارج التحام الحرية بالرغبة. بل حتى المسافة المتوترة التي تخلقها الرغبة من الآخر المرغوب فيه، أي تلك المسافة التي تسعى من خلالها إلى استهلاكه (...). وفي نفس الوقت وبشكل مقابل الإبقاء عليه والاحتفاظ به في استقلاله الذاتي ككيان حر (...). ومعنى هذا بشكل مزدوج أن الآخر هو ابتكار الرغبة وأن العالم هو مدى تصريف الحرية التي من دون التحامها بالرغبة يستحيل الجسد (٢٣)..."

فالجسد يمثل أهمية كبيرة في النص الروائي؛ إذ لا يمثل سؤالاً من أسئلة الحداثة فقط بل هو سؤال الحداثة نفسها، فعليه تدور الأحداث وبه تغذي الشخصيات فكرتها وتطرح رؤيتها للمعالجة، الجسد في إيماءاته، أو رموزه المحكية تلفظاً أو غير ذلك (٢٤). وهو حسب (سعيد بنكراد) "البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذات والأشياء التي تكوّن عالم النص الروائي. إنه الشكل الذي تطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضاً وأساساً الشكل

القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل، بهذا الشكل أو ذاك، على قيمة (قيم) هي الأساس الذي تقوم عليه إمكانات الكون الدلالي وسبل تحقيقه" (٢٥). وبذلك يرى (جمال بوطيب) أن استثمار الجسد في الكتابة الروائية العربية كان "استثماراً مزدوجاً من طرف الروائي الذكر والروائية الأنثى، غير أن اختلاف في هذا الاستثمار كان جلياً بين نمطين أولهما ذكوري سعى للاقتراب من العالم الأنثوي بمكوناته البيولوجية والجسدية والنفسية والاجتماعية، والثاني أنثوي سعى إلى اعتبار الكتابة عن الجسد الأنثوي متأرجحة موضوعاً كما هو في الحالة الذكورية وبين الانتقال بالجسد إلى اعتباره هوية أنثوية مطموسة ينبغي إبرازها" (٢٦). ممّا جعل من الجسد متنفساً للكاتبة السعودية عبرت من خلاله عن آلامها الداخلية (٢٧). إذ يُشكّل الجسد بؤرة مهمة يبني الكاتب عليها رؤيته وحديثه، بل ومنطلقاته، فهو المادة التي تفتتح لها شهية الكتاب، فيتنافسوا في الوصف من خلالها ليؤدوا رسالتهم بأساليبهم الخاصة.

وإذا كانت الثقافة العربية في عمقها تميل إلى تغطية الجسد الفردي بدعوى صيانتها قد تعرضت منذ بدايات القرن الماضي خصوصاً لسيرورات تغير وتحول ولدت أشكالاً من التصدعات والانكسارات -Hiatus- وذلك تحت الضغوط القوية للحداثة ومفعولاتها التقنية والمعرفية والفكرية والجمالية، فلم يكن الجسد وتمثيلات الخطابية بمعزل عن هذه السيرورات التاريخية العامة (٢٨). وهكذا تشكلت صورة المرأة في قطاع مهم من

كل هذه الأمور كانت سبباً رئيساً في جعل البيئة أقرب للقسوة والجفاف وعدم إعمال الفكر، كما أنه يعمل بشكل آلي رغم يقينه بأخطائه لكنه مُقَلّ بالكسل وفكر الجماعة الذي يُعتبر الخروج عليه خلافاً فادحاً وجرماً لا يُغتفر. يمكن وصف هذه المرحلة بـ (الغيرية الجذرية). ومن المؤكد أن ضيق أفق السُلطة الذكورية وما تجده من حاضنة مجتمعية تربت على أمر تقليدية لا تقبل تغيير نظرتها الأحادية تلك، إنمّا تُسهم في تعزيز إقصاء المرأة واعتبارها مواطنة من الدرجة الثانية، وهي تقود إلى "العنف والاحتقار والتعصب والإذلال والإقصاء للغير... ومن شأن هذه الغيرية الجذرية أن تؤدي إلى خلق نقبضها. فيتولد لدى الجماعة المضطهدة الإحساس بيهويتها المختلفة. وتتشكل من ذلك غيرية مضادة داخل جسد الأمة والوطن. وهذه الغيريات الداخلية غالباً ما تصادم بسبب سهولة الاحتكاك، فيؤدي تصادمها إلى تجزرها وإعطائها تاريخاً" (٤٢). ولعل السبب في خلق الشخصية المضادة (المرأة) التي تشعر بظلم الآخر لها، هي القيود التي يفرضها المجتمع، ومن هنا تتشكل للمرأة هويتان متناقضتان، هوية شكلية ظاهرية تُنفذ إملاءات الآخر مُرغمة وهي هوية ذات مكونات تجميلية ليست مُؤسّسة عن قناعة، وأما الهوية الأخرى فهي الأصيلية التي تتكوّن من إرادة حرة وقناعة راسخة لا تتحوّل أو تتأثر بالتأجذبات المجتمعية، هوية مُتجذرة في كينونة المرأة وضميرها، تتغذى على تلك النظرة الظالمية التي تحطّ من كرامتها كإسنانة لها مساحة خاصة في قلب المجتمع وليس خارجة عنه، من هنا تنشأ الشخصية النسائية المزدوجة كمنتج

بفضل علامات من نوع آخر، مفاهيمية أو ما فوق - نصية، فوق - نصية، إنها هي وحدها ما يسمح لنا بالتمييز النظري والإجرائي بين جسد وآخر" (٤١). فمن تلاعب في بوصلة المرأة وحرّفها وعبث بها ليس خلقها الطبيعي، بل هو الرّجل الذي حيدها عن مسؤولياتها- والمرأة المستتلة لأختها والمعززة للسلطة الذكورية- ونظر إليها نظرة أحادية على أنها متاع، وانتزع منها خاصية القدرة على المواجهة والتّحدي ضمن الأصول التي رسمها الإسلام، ولكنّ الرّجل نقلها من الدائرة السماوية البحتة إلى دائرته الضيقة؛ ليقصص مهامها بل ويحصرها في الجسد. وقد أسهم هذا الإقصاء في محاولة تحييدها عن المناهضة في إنتاج الأدب والإسهام في معترك الحياة الثقافيّة؛ لئلا يتسبّب الرّجل المسرح الفنّي. هذا الاختلال في قيمة الجسد ناتج عن الهشاشة التي يُعاني منها من البدء؛ فلم يكن معداً لمواجهة التغيّرات والفكر المضاد. كما أنه لم يكن مؤسساً وفق فكر ومخزون ثقافي يمنحه جدراً منيعاً ضد الغزو الفكري، كان منكمفاً على ذاته، محرّماً ومزدرياً كل ما يُطالعه عبر وسائل مختلفة تناقض ما اعتاد عليه ممّا يظنّه هو الصواب وخلافه يدخل ضمن دائرة الشك؛ لذا يعتمد على رفضه وتحريمه قبل معرفة أبعاده؛ هذا ما يَصوّر الاختلال؛ حيث العالم خارج أسواره ينهضون، وهو يهنأ في سبات يُحيله فيما بعد إلى آفة واء يهنأ في جسد الوطن. قد يتهم البعض الحداثة وغيرها أنها من مسببات هذه الإشكالية، لكن في الحقيقة هناك أمور تسببت في هذا الاضطراب ومنها، الإنسان نفسه ومشكلة إعداده ورفضه للآخر،

الثقافة العربية في صورة كائن شيطاني متبرج باعث على القلق والخوف يشطب ويحجب وتسقط عليه كل المخاوف وكان النظر إلى المرأة كشيطان مع كل ما يوحي به هذا التشبيه في مجال الحقل الديني من دلالة على الشر والإغراء والحرام (٢٩). والرّواية جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، ومن خلالها يمكن الوقوف على الجسد وعلاقته مع الآخر ومع الحياة، (الجسد) الذي يتجاوز (الجسم) بمفهومه العام. كما يذهب عبد الله الغدامي إلى أن الجسد كان من ضمن الأمور التي حُوربت المرأة من خلالها، إذ تمّ اختزال المرأة في كونها جسداً للتمتع ومثيراً للغرائز (٤٠). تلك هي النظرة الخاطئة حينما اختزلوا المرأة بكونها هدفاً مُتَعَوِّياً، واستجالت من وجهة نظرهم من إنسانة لها أفكارها وآمالها وطموحاتها وأحلامها، وقدرتها على التخطيط والإسهام في هندسة العلاقات الاجتماعية والثقافية، ومن كونها الإنساني الرّحب، ومن كونها العقائدي والسماوي الذي ينظر إليها على أنها الشطر الآخر من المجتمع.

فالجسد يشكّل علامة يقف خلفها فكرٌ مختلفٌ لكلّ منه أهدافه ونظراته التي غدته. كما أنه يمثل للقارئ رؤية خاصة يتناغم وفتحها مع النص فيطرح بذلك رؤى مجتمعية وثقافية مختلفة وفقاً لمنظور الشخصيات وتعددها، "فالجسد من هذا المنظور علامة مراوغة مآكرة؛ لأنها تكون دائماً في حال ترحل بين الوظائف والدلالات، كأي علامة لغوية أخرى. وعمليات تحديد وتحليل هذا الجسد تظل دائماً نسبية ولا تتحقق إلا بفضل تلك التمثيلات النسقية التي نستدل عليها

الأكبر في الإدراك اللامرئي منها والمرتبط بالذات، وانقضاء المشاعر المصاحبة له، التي تدرك للغير- في جزء منها- وتقصد بانقضاء الذات. فهل للموت طقوس أخرى أم لا تعدو كونها فلسفة فكرية.. ثقافية؟ إن مفهوم الرغبة يتعدّد بتعدّد الرؤى، ولكنّ الأبرز أنّه يخدم دلالتين، إذ إن "العقل يتجه نحو الدلالة الأولى التي تعني أن رغبة العيش أو رغبة الحياة التي تتملك الإنسان عادةً هي أهم وأقوى أسباب بقاء الإنسان حيًا، والرغبة هنا تأخذ معنى شاملاً يضم تحت سقته باقي الرغبات التي تمثل فسيفساء الرغبة الأم، أو الرغبة المتكاملة، ألا وهي رغبة العيش. أما الدلالة الأخرى فهي أن الرغبة كمفهوم مستقل عن الحياة في العبارة، تمثل السبب الأقوى للحياة، ورغم أن المعنى لا يختلف كثيرًا لكن معنى الرغبة هنا يتجه نحو الرغبات الإنسانية التي تغريه بالمحافظة على حياته من أجلها" (٤٦). و بذلك يبدو أنّ النصّ الروائي النسائي تجاوز فكرة الرغبة من أجل العيش، وقد يعمد الرغبة من أجل الفناء كما في رواية "الفردوس الباب"؛ إذ تمثّلت رغبة الجسد كمأزقٍ دفعها للإثم ثمّ بدت رغبة أخرى جرّاء تلك الخطيئة التي التصقت بجسدها، في التخلّص من جنينها، ومن ثمّ وقوعها تحت لعنة الإثم والدخول في حالة نفسية شائكة، تمثّل شكلاً من أشكال الكآبة والرغبة في الانفصال عن الحياة بفعل الانتحار؛ أي أنّ الرغبة الأولى كانت سبباً في رغبات تالية لم تقف عند حدّ رغبة العيش، بل تجاوزتها لهلاك العيش. وهذا ما يتأكد في قولها: "سأقول للمرأة: تمهلي وأنت تفصلين الروح عن الروح. تريثي وأنت تترعين طفلي اللانذ

دونما شكّ في صحّة توجّحها، هكذا تتكوّن الجماعات المعادية للإنسان والإنسانية، وتجتذب لها الأفراد؛ ليشكلوا جماعات تدين بتوجّحها، عن طريق المحفّزات الماديّة والمعنويّة، والثواب المنتظر في حال إسهامها في التمدّد لهم، حتى لو كان هذا التوجّه وتلك الخطى معادية للإنسانية، وهادمة لوجودها.

ففي رواية "الفردوس الباب" تتشكّل الأمومة المترقبة في اندفاع (صبا) لتحسّس جسدها ترقباً لطفل مُنتظر بين الرغبة في الحصول عليه، والهروب في التفكير من الخلاص منه، إذ تقول: "قل لي: كيف تكون مصدر عذابي وأنت ثمرة لذتي المجنونة، وكيف أكون سبب موتك وحبل الحياة يمتد مني إليك؟ هل يروق لك هذا الجنون الذي تدفعني إليه فقط لأنني أردت أن أعبّر لك عن حبي بطريقة تعتبرها أنت جريمة؟" (٤٤). إنّ الدخول أو التفكير في الموت أو إيضاح حدث الموت - الذي يطبعه يستعصي على الوضوح الفكري- فهو أمرٌ يتجاوز المقدرة على الإدراك - لغيبته- فالموت المتجسّد في الجسد/ الجثة تقع إحاطته بطقوس تكون وسائط بين الحيّ والجسد الميت، وهي آخر طقس تحول يتعرض لها الإنسان. فطقوس الموت من الطقوس الثقافيّة التي لا يجب أن نغفل عن بعدها الرمزي (٤٥). هذه الطقوس تجمع بين الخوف والترقب، اللقاء والوداع، الفرح والحزن، التعلّق والحرمان، كلّ تلك المشاعر المتباينة هي حصار قيد يمزق الفكر والجسد، كقوى تتجاذبه وتهوي به صريعاً.. كصفحة أخيرة طويت عند آخر مشهد. من هنا لا يقتصر الأمر على صعوبة إدراكها، ولكن تكمن الصعوبة

صنعه الآخر المعادي لحريّتها والمهيمن على طموحها، وبناءً على ذلك تحاول الشّخصية الغائبة الممثّلة الحقيقية للمرأة التمدّد والإطلالة من نوافذها الخاصة، كلّما انزاحت الشّخصية الظاهرية من طريقها، وهنا يأتي النصّ الإبداعي (الرواية) - كشكل من الأشكال الإبداعية - حاضناً لكلّ ما ترنو إليه المرأة، لتفرّغ من خلاله طاقاتها وهمومها التي تتجسّد عبر الأنساق اللغويّة، ومن خلال ما تمتلكه اللّغة من إحياءات ورموز تحمل تلك الأفكار والمعاني.

إنّ الازدواجيّة التي يُعاني منها الفرد العربيّ والسعوديّ على وجه الخصوص عائدة إلى الانفلاق والتقيّد على الحريّات؛ احتكاماً للدين -الموجّه لأخلاقيّات وسلوكيّات تهذيبية تُعلي من القيم الحسنة وتُثبّت وتُغلي الأخلاق السيّئة- والعادات والتقاليد، التي قد يضيق بها البعض - دون اقتناع وفهم لمبادئه القيمية- أو يوجّحها بعض الدعاة فللجماعات الإنسانية، إذن، طريقة في التفكير والشعور والحياة، تختلف عن الطريقة الخاصة بأعضاء هذه الجماعات، حين يفكرون ويشعرون ويعيشون متفرقين. ولا شك في أن كل ما قلناه عن الحشود والجموع العابرة، ينطبق بالأحرى على المجتمعات التي ليست إلا حشوداً ثابتة ومنظم... (٤٢). من هنا تتولّد مخرجات من الجيل الصّاعد يدينون للفكر الجماعيّ إمّا إيجاباً (إيماناً وثقافة وفكرًا)، أو سلباً (هدماً للمجتمع وزعزعة لأمنه ووحدته). هذه المخرجات نتيجة الكبت والانطواء على النفس، والبحث عن رموز يُمكن الالتفاف حولها والامتثال لأوامرها، واعتناق فكرها والانقياد لها

نصفًا ليس نصفي... "ماذا لو قبّلت بهذه الخصلة أمام ذلك العيب... ما رأيك بهذه الصفة... وتنازلي عن ذلك الشرط... ماذا لو وضعت هذه الميزة أمام تلك المفقودة... وهكذا أنا... كالثوب الجديد الذي يفصلون فيه ويضيّقون لأكون على مقاسه! بينما هو كالثوب البالي الذي يزيدون رُقعه ترقيعًا ومدارةً وتجميلًا لأرضى به!! ولن أرضى... لن أرضى... ولن تعكس مرآتي سوى الوجه الذي أنتظره..." (٤٩).

تلك الصورة القائمة الطالمة والسوداوية تطرحها الذات الساردة من منظور ثقافي هادف وليس ترفيحيًا، وكأنها إعلان صارخ بأن قضيتها التي تدافع عنها غدت بيد سلطوية لا ترحم، وليس لديها الاستعداد للاستماع لمن هو في قصص الاتهام، وكأننا بين مشهدين يتجاوبان معًا في أحداثه وتفاصيله، ولهما نفس الصدى والإيقاع؛ إذ تسلط الضوء على الثوب كإشارة للتصاقية بالجسد، وما يحدث ذلك الالتحام من التناغم بينهما، وفي المشهد الآخر صورة الثوب القديم المهترئ بفعل الزمن والتفوق والفرص.

وتذهب خلود السباعي إلى الكيفية التي تدرك بها المرأة جسدها وتقيمه؛ إذ يمثل الجسد "أحد أبرز المؤشرات الدالة على إعطائها الأولوية للهوية الاجتماعية على حساب هويتها الفردية الأنتوية. فلا تتمثل المرأة... جسدها ولا تدركه بعيداً عن البنية الفكرية، التي تؤكد انصهار الفرد في الجماعة. إذ لا يشكل الجسد في ظل هذه الأوضاع عنوان الفردانية، ما دام الفرد ذاته لا يميز نفسه عن الجماعة. فالجسد بشكل عام، والجسد الأنثوي على وجه الخصوص، ليس سوى "علامة" طقسية

تجاه ابنته التي يرى في جسدها رمزًا لخطيئة مفترضة، فتتحول مداعبته لها عندما كانت طفلة إلى قسوة مميتة تخنق جسدها من خلال فرض قائمة ممنوعات عليها، فترى الساردة بذلك الأجدوى من حوار والد مترمت ليس لفكره أية مرجعية حكيمة وسليمة، ما دام حوارها كما تراه: (منتهك متضعضع). وهكذا يصبح الآخر (الأب) صورة مشابهة للذات (البنات) لا فاعلاً، وإنما مفعولاً به يحكمه الماضي بأعرافه وتقاليده، بل إنه أضعف من ابنته في مواجهة مجتمع لا يتجسد في الوالد وحده، وإنما في الزوج والحبيب أيضاً، حيث تصطدم (الذات) المرأة، بعد تزويجها، بنوع آخر من العنف الرمزي، بانتقال ملكيتها من يد ذكورية (الأب) إلى يد ذكورية أخرى أكثر التصاقاً، وأوسع دائرة وإدارة وتحكماً بها (الزوج)؛ إذ تشكل له جسداً ممنوحاً وفق أهوائه ورغباته ونزواته.

إن الرواية النسائية الحديثة بصورتها النسوية تمكنت من الخروج على الصمت تجاه كثير من القضايا التي تهم المرأة، والتي ظلت لفترة طويلة من المحظورات، فالرواية الحديثة اخترقت هذه المعوقات بكل قوة، ولكن بمنهجية تتفادى الصدام المباشر بالتقاليد والموروثات، بل تمددت في الأوساط الثقافية من خلال اللغة الرمزية التي جعلها أفتحة لتطلعاتها، ومحاولة البحث عن الذات وتشكيل هويتها بنفسها دون الخضوع لأيّة تأثيرات خارجية سلطوية. وذلك ما يطالنا في قول الساردة: "...وأخشى نفاذ الفرح المؤجل عند وصوله... أخشى أن يرسموا لي وجهاً غير وجهي... ويلصقوا بي

بحماي. لا تمزقي اللحم. تمزق اللحم فلم تريدين تشويه وجهه المعذب؟ وترفقي بي؛ لأن طفلي سيخرج من يديك إلى يدي الله لا ليشفع لي ولكن ليلعني". (٤٧)

وفي رواية "الرقص على أسنة الرماح" يأتي صوت السارد - بضمير الغائب - بديلاً عن الذات المتلفظة؛ إذ تشكل إيماءات الرقص ملمحاً قرائياً لتحرّكات الجسد وجانبه النفسى. مع تقاطع جسد المرأة بفلسطين كمعادل موضوعي يشي بحالة التهميش والتكر والاستلاب بقصد أو من غير قصد؛ إذ تظهر (فلسطين) جسداً مُنتهكاً، يرمز للضياع والانتهاك في مشهد مقابل لحال المرأة المستلبة، هذا المشهد يقف كأول عتبة تبدأ بها الرواية؛ مؤكدة لوضع حائر ومشتت من ضياع الحقائق والحقوق، واستفحال الانتهاك وبجاعة المنتهك، في قولها: "...صارت تحمل زهورها أكثر مما تحتمل وما ينأى فرحها الغائب الإذعان له! حوارات تدور بينها وبين هذا الوالد المتزمت تنتهي برفع القمع لأعلامه المنتهكة لصالح فكر متضعضع لا أساس له من المرجعية الحكيمة، حوارات تشغل كالحوارات التحضيرية على هوامش القمم العربية قبل أن تبدأ... لمجرد الاختلاف على الأرض المستفيدة من عقد القمة عليها! حوار متخنق بانتهاكات الكرامة.. وهي التي تعتبرها رأس مال صاف لن ينفذ إلا بنفاذها، وكما تستباح أراض فلسطينية كل يوم بصكوك ملكية مزوّدة..." (٤٨).

فمعاناة المرأة تبدأ بدخولها مرحلة المراهقة وما تحمله معها من تغيرات على مستوى الجسد، تلك التغيرات رافقتها تغير على مستوى أحاسيس الوالد ومشاعره

على صعيد احترام أُنوثتها، واعتبارها مكملاً للرجل في نهضة المجتمعات وبنائها، دون إحداث هزة في البنية الفكرية المستندة إلى الرؤية الدينية، ومن خلال العمل على إعادة إنتاج الرؤية القاصرة للمرأة باعتبارها الإقصائي عن الإسهام في تطوير المجتمعات وتمييزها، ومن هنا نرى هذه الأبعاد مضمّنة في رواياتها بصور رمزية ودلالية غير مباشرة؛ لثلاً تقع في برائن النظرة الأحادية المتحيزة للرجل ضد المرأة، وممّا سبق يتضح بجلاء أن رواياتها تسلط الضوء على بعدين مهمين هما: القضية الأسرية وتفككها من خلال نظرة الرجل المادية البحتة للمرأة باعتبارها جسداً لا غير، وكأنها سلعة تباع وتشتري ومعروضة للمزايدة الغريزية، بعيداً عن احترام كيانها الروحي ومكونات هويتها ومشاعرها وأحاسيسها. وثمة بعد آخر طرحته الروائية السعودية لا يقل خطورة عن البعد الأول وهو: النظرة الطبقيّة للمرأة من جانب الرجل، وحسابات أصالة القبيلة ونقاتها وما تأصل في العرف العاداتي والتقاليدي، بعيداً عن الرؤية المنطقية والعقلانية للبشر باعتبارهم سواسية من المنظور الديني الذي لا يفرق بين البشر إلا بالتقوى.

الأنثوي يبقى مُحاصراً ومطوّقاً بمجموعة من الأحكام المسبقة والنماذج المنمّطة المتوارثة، المشبعة إلى حد بعيد بالخرافة والخيال وغيرهما من أشكال الاستيهام المرتبطة بالعقلية الذكورية. فأمام إحساس الرجل بقوة الجسد الأنثوي وخوفه منه، انتابته الرغبة العارمة في السيطرة عليه من خلال تطويق المرأة بمجموعة من التمثّلات، التي نجدها مُشابهة في كثير من الثقافات الذكورية، على الرغم من تباعدها التاريخي والجغرافي، إلى حدّ الرّبط بينها وبين الشيطان من خلال النّظر إليها كأداة إغراء ورمز للجنس المحرّم المرغوب لدى الرجال.

### وختلاصة القول:

إنّ المرأة الروائية السعودية تمكّنت، بفعل مخزونها الثقافي والفكري وما تشربته بفعل التقنية الحديثة من وسائل انفتاح على الحضارات العالمية، من امتلاك تقنيات فاعلة في مجال الأدب لتطرح مُشكلاتها من خلال الرواية دون إحداث بلبلة وخلخلة - كبيرة - في البناء الاجتماعي ونسيج العلاقات الاجتماعية، فقد تسلّلت بذكاء إلى كل الأوساط الثقافية لتطرح كثيراً من الإشكاليات التي تواجهها

اجتماعية واقتصادية مسجّلة ضمن شبكة معقّدة من العلاقات العائلية والجنسية والاجتماعية. وفي ظل هذه المعطيات تصبّح المرأة بمثابة فاعل أساسي في الحفاظ على الهوية المتوارثة وتعزيزها من خلال تكريس الخطاب الرجولي والذهنية الذكورية وإعادة إنتاجها (٥٠). من هنا يتأكد أنّ الجسد والعقل لهما علاقة وثيقة ببعضهما كما أنّهما جزء لا يتجزأ من الكيان البشري، حيث الإنسان قيمة عظيمة، يملك مقومات النجاح والإيجابية بخلاف من يعتقدون أنّه كائن سلبي، وعبد مملوك يخضع لسيادة عليا. إنّ كائن فاعل يُنشد الحرية والاستقلال والهوية المنفردة؛ لذا كان اهتمام الفلاسفة به نابعاً من كونه أشرف المخلوقات وأسماها، لامتلاكه عقلاً متفرداً، والبعض الآخر عزا ذلك إلى الإحساس بالمسؤولية والأخلاق، وبعضهم أعاد أهميته إلى اعتبارات اجتماعية ومادية وثقافية. وقد يتكّن الجسد على دلالة الطقوس؛ إذ تجسد الصور الطقسية الموجودة في الرواية طبيعة ثقافة المجتمع، ومستوى وعي أفراد، ونمط ثقافتهم الموروثة على مستوى اللاوعي الجمعي. وقد حرصت الرواية النسائية السعودية على تمثيل جسدية فكل ما يحيط بالجسد

## الهوامش

- (١) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨م)، ص ٩٣.
- (٢) حسين فيلاللي، دراسة بعنوان (بنية التجاور وفعل التحاور) مقارنة سيميائية في عتبات النصّ التشكّل والمعنى في الخطاب السّردي، تحرير أحمد صبرة، معجب العدواني، (بيروت، لبنان: الانتشار العربي، ٢٠١٣م)، ص ٢٢٥.
- (٣) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، (جدة: النادي الأدبي، ١٤٢٣ هـ)، ص ٧.
- (٤) جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط ١، ١٥م، (بيروت، دار صادر، د.ت.)، مادة (عن).
- (٥) عبد الفتاح الجهمري، عتبات النص، البنية والدلالة، ط ١، (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦م)، ص ١٧-١٨.
- (٦) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، (بيروت- لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م)، ص ١٢٦.
- (٧) خالد حسين حسين، خالد حسين حسين، (سيمياء العنوان.. القوّة والدلالة "التمور في اليوم العاشر" لذكريا تامر نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، مج (٢١)، ع (٤-٣)، ٢٠٠٥م، ص ٣٥٠-٣٥١.
- (٨) رشيد مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، (الجزائر: جامعة تلمسان، ١٩٩٤-١٩٩٥)، ص ١٦٢.
- (٩) عبد الحميد المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١م)، ص ٢٧١.
- (١٠) ناصر أبو عون (قراءة في عتبات النص ومقامات التأويل)، ملحق آفاق، جريدة الشبيبة العمانيّة، أكتوبر ٢٠٠٨م.
- (١١) شعيب حليفي، هوية العلامات.. في العتبات وبناء التأويل، ط ١، (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م)، ص ٤٢-٤٣.
- (١٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (بيروت- لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م)، ص ١٥٥.
- (١٣) فهد حسين، مسافات الدخول.. المرأة في روايات فوزية شويش السالم، (المغرب: دار فراديس، ٢٠٠٦م)، ص ٣٩.
- (١٤) بخولة بن الدين (عتبات النصّ الأدبي.. مقارنة سيميائية)، مجلة جامعة البحرين، (٢٠١٣/٢٠١٣)، no ١ semat. vol. ١١١.
- (١٥) خالد حسين حسين، في نظرية العنوان.. مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية، (دمشق: دار التكوين، ٢٠٠٧م)، ص ٧٧-٧٨.
- (١٦) محمد صابر عبید: سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ط ١، (دمشق: دار الحوار، ٢٠٠٨م)، ص ٤٠.
- (١٧) محمود عبد الوهاب (ثريا النص.. مدخل لدراسة العنوان)، الموسوعة الصغيرة، رقم (٢٩٦)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥، ص ٣١.
- (١٨) جميل حمدواي (السيموطيقا والعنونة)، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ٢٣٤، يناير/مارس ١٩٩٧، ص ١٠٦.
- (١٩) بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، (عمان- الأردن: مطبعة البهجة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م)، ص ٥٧.
- (٢٠) لسان العرب حرف (الفاء/فردوس).
- (٢١) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، تصدير: إبراهيم مدكور، إشراف: عبد السلام هارون، ج ٢، ط ٢، (١٩٨٥م).
- (٢٢) ليلى الجهني، الفردوس البياب، (كولونيا- ألمانيا: منشورات الجمل، ١٩٩٩م)، ص ٢٨.
- (٢٣) عبد الله العقيلي، مقال بعنوان: (في جمالية تكشف زيف الأفتعة.. المرأة تغافل الحرس في الفردوس البياب)، صحيفة عكاظ، ثقافة العصر، العدد ٤١٩٧، الخميس ١٤٢٤/١/٢٩هـ.
- (٢٤) الجهني، الفردوس البياب، ص ٣٧.
- (٢٥) حامد بن عقيل، فقه الفوضى.. دراسة نقدية تأويلية في رواية الفردوس البياب للروائية ليلى الجهني، ط ٢، (بيروت- لبنان، دار الكونز الأدبية، ٢٠٠٥م)، ص ٢٨.
- (٢٦) حسن النعمي، بنية العنوان في الرواية السعودية، ملتقى الباحة الثقافي الثالث، ١٤٢٩هـ الرواية السعودية مقاربات في الشكل، (الباحة: النادي الأدبي، ١٤٣٠-٢٠٠٩)، ص ٣٦٧.
- (٢٧) خالد حسين حسين، (سيمياء العنوان.. القوّة والدلالة.. التمور في اليوم العاشر) لذكريا تامر نموذجًا، مرجع سابق، ص ٣٦٠.
- (٢٨) رحاب أبو زيد، الرقص على أسنة الرماح، ط ٢، (الدمام: أثر للنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص ٩٤-٩٥.

- (٢٩) المصدر السابق، ص١٠٥.
- (٣٠) سيزا قاسم، بناء الرواية، (د.ط.)، (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م)، ص٤٠.
- (٣١) أندري دي لنجو، في إنشائية الفواتح النصية، ت: سعاد بن إدريس نبينغ، مجلة نوافذ، ع (١٠)، جدة، ١٩٩٩، ص٢٠.
- (٣٢) حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٤، (الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٥م)، ص٧٩.
- (٣٣) عبد الصمد الكباص، الجسد والكونية: مبادئ ثورة قادمة، (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ٢٠١٢م)، ص٩٦-٩٧.
- (٣٤) المرجع السابق، ص٧.
- (٣٥) سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، (الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م)، ص٥٣.
- (٣٦) د. جمال بو طيب، الرواية العربية الحديثة: المرجع والدلالة (بحث في أنثروبولوجيا الجسد)، ط١، (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص١٨٧.
- (٣٧) منيرة ناصر الميدل، أنثى السرد (دراسة حول أزمة الهوية الأنثوية في السرد النسائي السعودي دراسات أدبية نقدية)، (مكة المكرمة: نادي مكة الثقافي والأدبي، ١٤٣٦هـ)، ص٢٥٠.
- (٣٨) معجب الزهراني، مقاربات حوارية، ط٢، (بيروت- لبنان: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٣م)، ص٢٢.
- (٣٩) صوفية السحيري بن حثيرة، الجسد والمجتمع دراسة أنثروبولوجية لبعض الإعتقادات والتصورات حول الجسد، ط١، (بيروت- لبنان: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٨م)، ص٤١.
- (٤٠) عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة ٢- ثقافة الوهم: "مقاربة حول المرأة والجسد واللغة"، ط١، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨م)، ص١٣-١٨.
- (٤١) معجب الزهراني، مرجع سابق، ص٢٢.
- (٤٢) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص٢٤٢-٢٤٣.
- (٤٣) محمد بهاوي، الوعي واللواعي، - نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ج٤، ط٢، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٣م)، ص٣٨.
- (٤٤) ليلي الجهني، مصدر سابق، ص١٤.
- (٤٥) صوفية السحيري بن حثيرة، مرجع سابق، ص٣٢٣.
- (٤٦) عادل خميس الزهراني، جدلية الوجود والعدم: مقاربة أدبية فلسفية لأعمال حمزة شحاتة، ط١، (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ١٤٣٧-٢٠١٥م)، ص٢٦٢.
- (٤٧) الجهني، مصدر سابق، ص١٦.
- (٤٨) رحاب أبو زيد، مصدر سابق، ص٩.
- (٤٩) المصدر السابق، ص١٣.
- (٥٠) خلود السباعي، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ط١، (بيروت- لبنان: جداول للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص٣١٠.