الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مفارقات الواقع المراوغ ومتغيراته

قراءة في رواية "هوى" لهيفاء بيطار

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: "تحليل خطاب"

إعداد الطالبتين:

- صورية بوقطاية
- كلثوم سعد الله

إشراف الأستاذة:

- آمال كبير

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
جبابلية لويزة	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
آمال كبير	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
عطية وهيبة	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

مقدمة:

عاج المثقفون العرب في مطلع القرن العشرين على أوربا وقد عرفوا فن القص بفروعه، ورغب أكثرهم في ممارسة القص والرواية، إلا أنهم بدأوا بالنحت من ذواتهم، وقد كان لهم السيطرة التامة على محاولات الروائيين العرب حتى أربعينيات القرن العشرين، ومنهما تولدت الرواية الفنية التي تطورت بعد الخمسينيات، ولقد تصدر الفن الروائي الإبداع الأدبي في سورية خاصة وفي الوطن العربي عامة، وبدأ ذلك جليا في إهاب الأصالة والحداثة، مما يجعل الخطاب الروائي حاضنا للتواصل الحضاري ووعي الذات إزاء مشكلات التاريخ واشتراطات الوجود، لتتعالى نداءات الحرية وحقوق الإنسان في أكثر من رؤية أو موقف في عشرات الروايات، وتوافق التطور الروائي تنامي الجهود النقدية تعزيزا للهوية، وقد بينت أحوال هذا التوافق وتجلياته مند نشأة النقد العربي الحديث في سورية، لدى الإمعان في بواكيره وريادته حتى نهاية سبعينيات القرن العشرين، فقيمة الرواية منحصرة في هذه المجالات الخارجية وحدها، وإنما تستمد قيمتها من قدرتها الخلاقة على التقاط اليومي والمعيش المتسارعين، والتعبير عنهما ضمن شبكة من العلائق المعقدة، التي تقوم على أسس الحوارية وتعدد الأصوات اللذين يسمحان للرواية بالانفتاح والتجدد المستمرين بفعل تقويض الأنساق المطلقة وتنصيب الأفعال والكلام.

فكانت الرواية هي الجنس القادر على تجسيد إيقاع الحياة بكل نغماتها واتجاهاتها ومفارقاتها وتقابلاتها التي لا حد لامتدادها، من أجل فهم راهنية سؤال الرواية العربية على مدى تاريخها الطويل، وقد ساهمت الصيرورة التاريخية للمجتمعات العربية، بفعل التحولات العميقة في بنياتها، في فرز جملة من التبدلات التي أفضت إلى تناسل العديد من التوجهات الجديدة للكتابة، والتي طرحت أسئلة آنية على

مقدمة

فعل الكتابة، وهو دفع الكتابة إلى الإنسان والواقع العربيين، طارحة في الآن ذاته رهانات الواقع من سلطة وانتكاسة وسياسة، وخلال القرن الأخير استطاعت أن تلامس العديد من جوانب المحظور في الثقافة العربية ليس كمادة للاستهلاك فحسب، بل استطاعت أن تجعل منه نافذة للإطالة التخييلة على عوالم ظلت في حكم المسكوت عنه، وهذا هو الدافع الذي كان وراء اختيارنا هذا الموضوع ويتمثل في محاولة الكشف عن المعاناة الإنسانية للفرد العربي في أبسط تحديد لها، والتي تبقى المحك الأهم للإبداع عمقا وشكلا، أو موضوعا وصياغته، لمعرفة كيفية تشكل الواقع الإنساني الأنثوي في الرواية العربية؟ وما دور الأنثى في المجتمع العربي كفرد فاعل ومؤثر ومتأزم، بعيدا عن تصنيفات الأنوثة والذكورة أو الأجناسية الفكرية المبتدعة، فكان العنوان المقترح لتغطية هذه المساحة من الوعي الكتابي على مستوى الرواية العربية عموما والسورية خصوصا: "مفارقات الواقع المراوغ ومتغيراته – قراءة في رواية "هوى" لهيفاء بيطار"، والذي حاولنا من خلاله أن نطل على واقع الحياة العربية في الحاضرة السورية كمثال جغرافي لا فكري أو اجتماعي، لأن القراءة المستفيضة للرواية بينت أنه واقع عربي شامل يمس كل شبر من جغرافية العالم العربي.

وككل بحث علمي لم ينطلق بحثنا من فراغ، بل جاء بناء على دراسات سابقة نذكر منها على سبيل التمثيل: كتاب "مراد عبد الرحمن مبروك"، "آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة الرواية النوبية " نموذجا "، وكتاب: "نجيب العوافي"، "مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس"، وكتاب: " محمد برادة"، "الرواية العربية ورهان التجديد" وغيرها كثير.

وعلى هذا تم تقسيم البحث إلى، مدخل بعنوان: الرواية العربية وتمثيل الواقع، تناولنا فيه الملامح النظرية العامة لتشكل الواقع العربي في الرواية العربية على مدى عقود من الزمن.

وإلى فصل أول، عنوانه: "سلطة الواقع في رواية "هوى" لـ"هيفاء بيطار"." قمنا فيه بدراسة المفاهيم والتصورات الممثلة للواقع في الرواية على اختلاف تمثلاتها الموضوعية والفكرية.

أما الفصل الثاني، فكان عنوانه: "أشكال التمثيل السردي للواقع في رواية "هوى"." عملنا فيه على الأشكال السردية البنيوية لتمثيل الواقع في الرواية.

وخاتمة ضمناها نتائج ما توصلنا في بحثنا، وقائمة للمصادر والمراجع، وفهرست جامع للموضوعات، وملخص باللغة الفرنسية.

على هذا كان المنهج المناسب لهذا البحث: المنهج الاجتماعي السردي، مع الإفادة من المنهج البنيوي فيما يتعلق بالفصل الثاني.

وككل بحث تعرضنا خلال رحلتنا العلمية إلى بعض الصعوبات المنهجية والمعرفية، ولكن تعهد المراجع والدراسات السردية أضاء لنا ما خفي منها باستمرار.

وأخيرا نتقدم بالشكل الجزيل إلى رئاسة جامعة الشيخ العربي التبسي على منحهم الطلبة فرصة الدراسة والبحث العلمي، وإلى عمادة كلية الآداب واللغات، وإلى رئاسة قسم اللغة والأدب العربي على كل التسهيلات التي تمنح للطلبة وتدفعهم قدما، وإلى الأستاذة المشرفة "آمال كبير" على حسن صحبتها العلمية والإنسانية.

ولله الشكر والحمد أولا وأخيرا.

مدخـل

الرواية العربية وتمثيل الواقع

شغلت الرواية مكانها داخل الواقع، وانفتحت على المجتمع من أجل رسم استراتيجية فكرية وجمالية، لأنها تمتلك تقنيات فنية ومقولات جمالية تكفل لها استنطاق النوازع الإنسانية الكامنة داخل الذات، والجدير بالذكر هنا هو الرأي القائل بأن الرواية الناضجة هي التي تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث متباينة معاشة في زمن جار، مما يدفع على قراءة الرواية قراءة فاعلة، وعليه فبقدر ما يكون التعامل مع الواقع بعمق، بقدر ما يكون إنتاج جماليات ذلك الواقع في مجال الرواية أكثر إقناعا، وأوفر تأصيلا فالرواية أهم جنس أدبي في تصويرها لواقع الحياة الاجتماعية وتوصيل معاناة المجتمع وقدرتها العجيبة على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

كل رواية إذا « تقدم حالة أو مجتمعا كاملا أو وصفا اجتماعيا وهذا يجعل الرواية قادرة على تقديم المعرفة، الواقع الاجتماعي الإنساني ومعرفة النفس البشرية»[1] وما يعنينا هنا هو أن نشير إلى ما ترتب على التفات الرواية الاجتماعية إلى الواقع، ومحاولة التعبير عنه من خلال معالجة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع، مما جعل لها القدرة على أن إعطاء الناس وعيا بحياة الأمة،

[1] – عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص 206

وبأنفسهم، وبعلاقاتهم بعدد لا يحصى من الآخرين، وبحياتهم الحقيقية، وبالكيفية التي يتحركون بها وبالقوى التي تعرقل تطورهم «فالصورة الإنسانية الواقعية ليست مجرد وجه وجسد مقنعين فهذه الصورة هي الإنسان في أفعاله وتعابيره المميزة ذات طابع اجتماعي »[1] وهنا نكتشف العلاقة بين الإنسان وعالمه المحيط به في اللحظة الحية.

يعيش الروائي الطبيعة البشرية والواقع الإنساني كما يوجد على الأرض، وتنعكس تلك المعطيات والموجودات في نفسه، وفي فكرته، وفي روايته، بعد أن تمر من خلال حواسه، ولهذا يجب أن نحفل بالفكرة التي ترد في كل رواية مهما كانت ولا تخاف من المثاليات التي تتجسد فيها، ونتدرس القوانين التي تنطبق بشكل شامل على كل المجتمعات من خلال الرؤية السردية التي تحملها كل رواية على حده، فـ «إذا كان لكل مجتمع تاريخه الاجتماعي أو الاقتصادي أو الإيديولوجي الخاص، ضمن القوانين العامة للقوانين الاجتماعية التاريخية، فلم لا تكون لكل مجتمع رواياته الخاصة في إطار الفن الروائي العام»[2] ومن هنا نسجل فكرة مهمة؛ هي أن الرواية وصلت إلى ذروتها لأنها مثلت لنا الواقع الاجتماعي الإنساني بكل تفاصيله، وأعماقه الاقتصادية أو النفسية أو السياسية أو الاجتماعية.

ولا ننسى أن لكل مجتمع رؤية فنية خاصة تظهر من خلال بناء روايات تمثل الواقع المعاش، فهي وسيلة بشرية موظفة لهدف إنساني محظ، ولهذا فالرواية الواقعية تسم الحياة بفعل اللغة السردية أو هي الحياة نفسها ولكنها تصاغ بطريقة فنية أدبية، ولهذا لا نعدم ارتباط هذا الفن بالمجتمع ارتباطا وثيقا لأن

[1] – فتحي بوخالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ط 01، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص 257.

[2] – عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، ص 206، 207.

الكاتب فيه ينطلق من خلفيات وقواعد موجودة بالفعل، فلا ينفصل عن حياته الواقعية وهو يعبر عن تفاصيل الهزيمة الملحقة بالإنسان والوطن.

والرواية العربية الواقعية كانت ولا تزال محاولة جادة لتخليص الإنسان من قبضة التجريد والعبث الفني من خلال التمثيل الفني للواقع، وهو ما أنشأ علاقة تبسيطية تعلقت في أغلب الأحيان بالأوهام الإيديولوجية، ثم عملت على تجاوزها لنيل القصد من الفن وهو تخطي العلاقة الآلية بين الأدب والواقع من خلال التعامل مع الواقع برؤية إنسانية شاملة، حيث نجد أن «بناء الرواية هو بناء المجتمع وهو شكل الواقع الذي يصدر عنه العمل أو العالم الروائي من ناحية متمثلا في فكرة أو رؤية مبدع. هذا العمل أو العالم أن رؤية العالم الروائي هي حصيلة هذا اللقاء بين شكل الواقع علاقاته وترابطاته»[1] لتصبح الرواية في الفكر العربي فعل بناء اجتماعي وإنساني خالص، ولهذا تشكل الواقع العربي من خلال الأعمال الروائية في شكل أفكار ذاتية وأفكار جمعية قام الروائي دائما بتشغيلها وتحريرها لتتجاوز الواقع المعطى إلى الواقع المأمول.

مثلت الرواية إذا وسيطا بين أعضاء المجتمع العربي، فكانت تلك صورة لعلاقة الفن بالواقع تجسدت بها طبقات محددة في ذلك المجتمع، وبها اتضحت الرؤية الفنية المساهمة في إنتاج الواقع العربي وإبداع تفاصيله، فالكاتب «يدرس بعمق الطبقات الاجتماعية ليعرف كما يجب دورها ووزنها»[2].

[1] – عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، ص 207.

[2]. – ميخائيل خرابتشنكو، الإبداع الفني والواقع الإنساني في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ط 01، ترجمة شوكت يوسف، منشورات الهيئة السورية للكتاب ،دمشق،سوريا،1983 ،ص44

كما عملت الرواية الاجتماعية على الربط بين المضمون والشكل في العمل الأدبي من خلال تناول الأوضاع الاجتماعية والمشكلات التي تنجم عنها في إطار واقعي بخصائصه اللغوية والفكرية المقصودة والمدروسة بعمق، غير أن تقارب أسلوب التناول لدى كتاب الرواية الاجتماعية، لا ينفي إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته التي ألحت عليه واستحوذت على اهتمامه الفني دون غيرها، كما لا ينتفي تباينهم في القدرة على الإفادة من وسائل التكنيك الروائي.

فالواقع الحي مرتبط بالزمن المعاش، والرواية التي تستمد قصتها من واقع اجتماعي إنما تعيد صياغة الواقع وتوظيفه، لتوليد دلالات الزمن ذاته حسب الظروف الاجتماعية «فالوضع الاجتماعي كم من المشاهد الهامة يمكن أن نستخلص منه؟ وكم من الحقائق الحياتية والحالات الجديدة كذلك»[1] فالكاتب ينفعل مع محيطه باعتباره إنسانا، بل ومع الظروف المحيطة بالإنسانية عامة، فالواقعية تيار إبداعي فني موضوعه الواقع المعيش، في تغييرات وحركته المستمرة، والمجتمع في حاجة إلى تغييرات اجتماعية جذرية للوصول إلى الأفضل.

وبما أن الرواية تطرح مجموع قضايا اجتماعية في إطار انماط مختلفة من الفكر (السياسي، والديني، والإيديولوجي) فهي حتما تحتوي «مجموعة من المعتقدات السياسية الشاملة الواضحة التي تحدد مجال العمل السياسي ومساره... والإيديولوجيا بهذا المعنى تساعد على تشخيص الواقع بقدر ما تسهم في تحديد الرؤية المستقبلية»[2] والسياسة من منظور الرواية تمثل مجالا خصبا لتكوين المسار الواقعي لعلاقتها المباشرة بالوضع الاجتماعي، لتظل الواقعية في الرواية موقفا «يعني الاعتراف بالواقع الموضوعي وأخرى

[1] – ميخائيل خرابتشنكو، الإبداع الفني والواقع الإنساني في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ص 45.

[2] – طه وادي، الرواية السياسية، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، 1996، ص36-37.

على أنها أسلوب ومنهج، وإذا آثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب أي باعتبارها تصويرا للواقع. فسنجد أن الفن كله واقعي. لذلك فإنه من الأفضل أن نقصر مفهوم الواقعية على أسلوب محدد مراعين ألا يتحول. فالواقعية كذكر تعمل على إثارة الواقع وتصوره تصويرا فنيا كأسلوب ومنهج فنيا مطابق لقضايا التعريف إلى حكم العمل الفني أو تقييم له»[1] وإن ذكرنا السياسة كعنصر ثانوي يخدم الواقع المقصود بالتفصيل في الرواية، فلأن له من الأهمية ما يمثل أحد الأركان الرئيسية التي تشغل بال معظم البشر بصفة عامة، والمثقفين منهم بصفة خاصة؛ وهذا الاهتمام بالسياسة تفرضه طبيعة الحياة في مجتمعات تناضل من أجل إثبات الوجود ونفي الظلم عن الوطن والمواطن، أما بما يخص الرواية الواقعية تعد أحد أساليب التعبير الأدبي الهادف إلى إصلاح المجتمع وتغيير الواقع.

ولا تعتبر الرواية موجودة في الواقع إلا إذا اكتسبت من نكهات بيئتها المحيطة كل ذوق ورائحة، فهي قراءة للموجود المادي والذهني، وهي تعبير عن الألم والأمل والهموم، وهي محاكاة لتحركات الإنسان ضمن المتاح والمعلن، وبين المستور والمتواري، فالإبداع هنا يكون نتيجة تفاعل بين الواقع والفن ولهذا لا تكتفي الرواية بوصف الجانب السلبي للمجتمعات فقط، بل تقدم البديل والحلول التي تراها ناجعة وفعالة، كما يمكن أن تكون ترويجا لمذهب فكري أو محاولة للانتصار للقيم الجديدة أو التمسك بالقديمة والدفاع عنها.

يختلف الكاتب الواقعي الاجتماعي اختلافا كبيرا عن الكاتب الواقعي السياسي؛ فالأول يحاكي واقعه ليؤثر على المجتمع المقصود بالعمل، وكأنه يتوجه إلى كل الفئات ويفتح كل الصفحات والأبواب.

[1] – طه وادي، الرواية السياسية، ص72

فالقضية الاجتماعية هي القضية التي تنصب على النفس والثقافة والدين وغيرها، وهي تسهم في رسم صور الواقع، أما الكاتب السياسي فلا يدخل في مغامرته الفنية القارئ الذي يختلف معه إيديولوجيا، أي إن مشروع رؤيته خاص بنوع معين من القراء، في المقابل تسعى عمليا إلى تغيير الواقع بما يخدم أهدافها «فلا وجود لأيديولوجيا تقوم بالتعبئة من أجل هدف معرفي صرف لأنها تهدف إما إلى الحفاظ على ما هو قائم أو تغييره، فاهتمامها المعرفي هو لخدمة سلطة قائمة أو الإستيلاء على سلطة وإيجاد بديل كما هو قائم »[1].

ولا ننس دور المرأة في الكتابة والإبداع، فوعيها الذاتي يجعل منها تحتل مكانة وموقعا من الكتابة ليس بضئيل، غير أن ظهور الكاتبات كان متأخرا وهذا راجع إلى الخلفيات والطبيعة الفكرية للمجتمع العربي خاصة والذي لم يستوعب إلى زمن قريب ما يسمى بالأدب النسوي، فالكتابة هنا يجب أن تفرغ كاملا من أجل أن تنتج المرأة هذا النوع واللون الأدبي، في العصور القديمة كانت المرأة مهمشة لا حقوق ولا واجبات هدفها العيش بسلام فقط، ولكن مع ظهور النهضة برزت المرأة في كل المجالات والقضايا الفكرية والإبداعية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتربوية وغيرها، صارت الوجه الأخر للرجل. فتهميشها من قبل المجتمع العربي القديم حفز في داخلها دوافع التحرر وتحطيم القيود و«إذا كان الإبداع فعلا حرر عن نفسه من خلال الصراع التركيبي بين المبدع وذاته، مجتمعه وذاته. فهذا هو جوهر الحرية»[2] الإبداع هو جوهر الحرية والمرأة أصبحت حرة ولهذا أبدعت ووصلت إلى قمة العطاء الفني،

[1] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010 ، ص13

[2] – خالد يوسف، الأدب والوظيفة، ط1، مؤسسة والرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 2008 ،ص7.

فالفكر المتخلف جعل من المرأة تسترد حقوقها المسلوبة، وتفرض على المجتمع واجباتها ككائن منتج في كل الساحات الإبداعية (قصة – رواية – شعر – نثرا كل الأجناس).

وسواء كان المبدع رجلا أو امرأة ظلت الرواية أهم الأشكال السردية؛ لأنها احتلت الصدارة في كل الدراسات ولا تزال محل اهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع البشري، فهي تطرح بطريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان، كما استطاعت أن تعالج الإشكالات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية وأن تكون سجلا تاريخيا لحياة البشر، وقد وجد فيها القارئ والباحث على السواء منشوده الفكري والفني، ‹‹هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»[1] فالدلالة الناشئة على أساس العلاقة بالواقع الحي وبالزمن المعيش، جعل الرواية السورية معنية بهذا الطرح الواقعي ضمن سيرورة زمنية خاصة، فهي تستمد قصتها من الواقع، بل هي تعيد صياغة الواقع، وتوظفه لتوليد دلالات الزمن الماضي والحاضر والآتي، وتعبر عن ‹‹رؤية الكاتب الخاصة إلى الحياة؛ هذه الرؤية في اعتقادي هي التي تميز أصالته وعمقه وتحدد مدى نضجه وقد اتخذت هذه الرؤى أصعدة مختلفة كدراسة علاقة الرجل بالمرأة ودراسة الريف وعالم المدينة ومشكلات المجتمع، وقضايا الوطن، وصراع القوى العربية مع الاستعمار وعلاقة الشرق بالغرب إلى غير ذلك من العلائق التي عكست رؤى الكتاب للمجتمع والحياة»[2] المستقبلية، وهو التنبؤ بالآتي من خلال معاينة الواقع المعيش، واستنباط

[1] – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص39

[2] – عبدالله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سورية، ص 15.

أسباب الأزمات والمعاناة الاجتماعية والسياسية والثقافية. وهذا ما جعل الرواية السوري –محل البحث– ترسم الواقع العربي الذي تعاني منه جميع الشعوب العربية على حد سواء، وإن كان يتمظهر بأشكال مختلفة إلا أنه يظل متقاربا تقاربا جذريا حد التآلف والتكرار.

إن الرواية السورية عالم قائم بذاته «له حياته الخاصة وحركته الداخلية الذي تتمتع بها كل رواية»[1] فهي تطرح انطباعات تمثل الحياة المشكلة للواقع داخليا أو خارجيا. وقد أصبحت بحق التاريخ الإبداعي العميق المتخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر، على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية، ومثلت الوعي الإبداعي الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربي وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه والتباساته سواء في تضاريسه الحديثة أم القديمة، وسواء اتفقنا معها أم لم نتفق فهي تعبير إبداعي رفيع عن الرفض المطلق، وإدانة مطلقة للأوضاع العربية وللممارسات والقيم الأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية والعقائدية السائدة.

غير أن الرواية الواقعية من ناحية أخرى ظل يغلب عليها التعميم والتقييم الإيديولوجي المجرد الذي يكاد يجعل منها وثيقة سياسية مشابهة للدساتير والقوانين الوضعية، في رؤيتها العامة لعالمها مشكلة مزاجا ذاتيا أكثر منه مصداقية موضوعية «الرواية هي الطريقة التي يخاطب بها المجتمع نفسه. هذا ما يقوله **فيلليب سولرز** ولقد شهدت المجتمعات العربية تغيرات واسعة النطاق خلال العقود الخمسة الماضية فيما يخص أسلوب الحياة السياسية والاقتصادية ليس من المستغرب إذا أن تشهد هذه الحقبة من الزمن توسعا مماثلا في ميدان الرواية العربية أيضا، وسنركز في هذا الفصل على طريق دراسة المواضيع والأساليب التي

[1] – عبدالله أبو هيف ،اتجاهات النقد الروائي في سورية ، ص 16

استخدمها كتاب الرواية منذ بداية الحرب العالمية الثانية... والظروف التي يعيش المجتمع في ظلها تاركين جانبا رعية بعض الكتاب والنقاد في أن تكون الرواية نقية تماما»[1] فالعلاقة بالمجتمع ومتغيرات الحياة وظروف الإنسان لا تجعل الرواية نقية تماما، بل هي مجبرة على عرض الواقع العربي ككل بوصفها قائمة على طرح المشاكل وتمثل الجذور والأرضيته الصلبة التي تصف له كل ما في ذهن الإنسان، كما تقوم على «البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولا بد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بالواقع فالكاتب هنا يرى بعينه كل ما يدور في الواقع من مشاكل كانت عملية أو عائلية أسرية اجتماعية. الموجودة في العمل كانت أو في البيت أو في الشارع الذي لا يرحم أحدا. النابع منه كل هذا القهر»[2] الذي لا فكاك منه في الحياة إذ لا فكاك منه في الكتابة.

ويجب أن يكون الكاتب مستوعبا لما يشكله في كتابته من جماليات وفنيات يستخدمها في تعبيره، ليشكل رؤيته الواقعية. «وهكذا فالرواية.. تبدو نوعا أدبيا لا يمكن القيم الأصلية فيه أن تكون حاضرة في المبدع من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية، هذه القيم لا توجد إلا بشكل تجريدي وتصوري في وعي الروائي حيث تكتسب طابعا أخلاقيا... إن مشكلة الرواية هي إذن أن تجعل ما هو وعي الروائي التجريدي والأخلاقي العنصر الجوهري للمبدع؛ حيث لا يمكن لهذا الواقع أن يوجد إلا وفق حالة غياب غير "متيم" أما ما هو معادل لحضور متدهور كما يكتب لوكاتش فإن الرواية هي النوع

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، السعودية، ص85

[2] – م .ن ، ص19

الأدبي الوحيد الذي تعبر فيه أخلاق الكاتب مشكلة المبدع الجمالية »[1] فالرواية جعلت المبدع يصور لنا الواقع الذي لا يمكنه الاستمرار في وجوده دون رواية، كما لا توجد رواية دون واقع يصنعها ويكملها.

تمتد الرواية إذا لتشمل مساحة كبيرة من إنتاج الفنان العربي الحديث، فقد ظهرت الرواية الاجتماعية مصاحبة للكتابات الرائدة وامتدت حتى تبلورت الرواية الواقعية؛ والتي تعد أول اتجاه معاصر وقد جاءت الرواية الاجتماعية بعد تجارب رائدة عديدة ومتنوعة حاولت أن تتمرس بالتقاليد الأدبية للرواية الفنية «فالرواية العربية هي ملحمة الطبقة الوسطى ولكن في البحث عن هوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه بالقدر الذي تتمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي وحضارة الأخر الأجنبي»[2] أي أن الرواية تجرأت أحيانا ولجأت إلى استخدام بعض الحيل الفنية في خضم الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع العربي خلال الربع الثاني من هذا القرن، لتكون مادة خصبة تقاربت الأعمال المبدعة بفضلها من خلال التعرض لبعض مشاكل المجتمع العامة؛ من سلطة وانحصار لحرية الإنسان، وغيرها من المشاكل الاجتماعية التي عدّت المنبع الأول للنصوص الروائية العربية المبكرة التي حاولت الاقتراب من مشاكل المجتمع بالقدر الذي استطاعته كفن شخصي وتعبير ذاتي، وما يعنينا هنا هو أن نشير إلى ما ترتب على التفات الرواية الاجتماعية إلى الواقع ومحاولة التعبير عنه من خلال معالجة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المطروحة في رواية البحث"هوى" للكاتبة "هيفاء بيطار" التي امتلكت القدرة «على أن تعطي الناس و وعيا بحياة الأمة وبأنفسهم وبعلاقاتهم بعدد لا

1- فيصل دارج،نظرية الرواية والرواية العربية،ط1،المركزالثقافي العربي ،1995 ،ص41.

2- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الانسانية في الرواية وبنات جنسها، ط1، العلم والايمان والتوزيع، الإسكندرية، مصر،2007، ص19.

يحصى من الآخرين وبحياتهم الحقيقة وبالكيفية التي يتحركون بها بالقوى التي تعرقل تطورهم»[1] بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه مما يجعلها ابتكارا نوعيا وجديرا بالقراءة والمدارسة والاهتمام، وهذا لأنها تحاول أن ترسم وعي الحياة في فكر الإنسان العربي؛ رجلا كان أو امرأة، بكل حقيقتها وتصوراتها وبكل الأوضاع التي تسود المجتمع العربي السوري في تجاربه الحياتية اليومية.

[1] – سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ط 01، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، ص144

الفصل الأول

سلطة الواقع في رواية "هوى" لـ "هيفاء بيطار"

احتلت الرواية موقعا متميزا في الساحة الأدبية العربية، فقد استطاع هذا الفن الحديث أن يوسع دائرة مستعمليه كتابة وقراءة خلال مدة زمنية قصيرة، بل وأن ينافس أهم ملمح إبداعي وفكري متوارث لدى العرب وهو الشعر، وقد ارتبط فن الرواية بظهور الطبقة الوسطى في المجتمع في الوقت الذي اهتمت فيه الطبقة البورجوازية بقصص المغامرات.

ومع ذلك فإن بعض الدارسين ظل يربطها بأنواع حكائية قديمة تمثلت أساسا في: الحكاية أو القصة التي كان لها جذور في التراث النثري القديم عند كل من ابن المقفع أو الجاحظ أو الهمذاني أو غيرهم[1]

1- سلطة الواقع العربي:

تنتمي رواية "هوى" لـــ "هيفاء بيطار" إلى الروايات الاجتماعية، على الرغم من تداخل أفكار بهدف التنبيه إلى مأساتها التعلقة بنظام السياسة والتسيير، وتنير جوانب حياتها رغبة في تحسين أوضاعها حيث تصور الروائية كيف أن السلطة تمثل الهاجس الأزلي للإنسان. فهو في صدام مع سلطة غيبية

1 – عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، ط 01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2009، ص 125.

تكمن قواها في تواريها القدسي، إلى صدام مع منظومة من المؤسسات الوضعية وعلى رأسها السلطة السياسية، وقد دأب الأدب منذ استنفذ الإنسان الوسائل التي تكفل له حرية التعبير على تعرية هذه السلطات وعلى قض مضاجعها أحيانا، وعلى هجاء ممارساتها الاستبدادية بوسائله الجمالية الخاصة، ليكون سلطة موازية تعمل بدورها على الواقع، دون خوف مما يدور حولها، ولهذا كان من الضروري الالتفات إلى هذا العنصر المهم والفعال في صنع التجربة الروائية لدى "هيفاء بيطار" والتي ظلت تتكرر بأشكال شتى من خلال عدة أعمال أهمها هذه التي بين أيدينا موضوعا للبحث.

يمثل الاستبداد أهم نقطة للقمع والبطش السياسي، وهو انتهاك لإرادة المرء في التمييز وحرية الرأي، وهو دوس لكرامة المواطن وسلبه حقه. وإذا كان هناك ظلم فلا جدوى من التحفّظ، ولا جدوى من الاستسلام. فالظالم لا يشبع من الظلم وكأنه ليس من البشر وإنما من الجن ، وبالتالي فإن محاولات الاختفاء أو الخضوع ليست سوى اختيارا دالا على نجاح السلطات القمعية، وإذا كان لا بد من الحديث عن الاستبداد فلأن الدلالة غير المباشرة للرواية إنما تصرّ على تقديمه في أشكال مختلفة من التعابير التي تظل تلامس وعي القارئ، وتتحرش بفطنته وذوقه التأويلي «فكان التأكيد قبلا على كون التعبير بعدا من أبعاد الفن، شأنه شأن المادة والشكل، يسري عبر العناصر بين الدلالات والرموز، وهو في هذه الحالة مراد العمل الأدبي... فهو موجود ضمن ثنايا عناصر الأثر الفني، يتفصدعلى كل أجزائه الدالة، فهو منوط بالهيئة العامة للأثر، لأن الفنان الذي ينتج، يدرك أنه "يبين" عبر أثره رسالة؛ لأنه لا يجهل أنه [1]

[1] - ينظر:داوود غطاشة شوابكة ،دراسات ادبية نقدية في الفنون النثرية ،ط2 ،دار الفكر ،الأردن ،2009 ،ص91 .

يعمل من أجل متلق يؤول الأثر/ الرسالة، مستغلا كل الغموض »[1] الذي يحاول به الكاتب أن يخفي مقصده الرئيس أو مقاصده غير البريئة تجاه معطيات الواقع الإنساني بكل أنماط حضوره العلني والمتستر.

وإذا أردنا أن ندرس السلطة في الدولة كان علينا أن نتبع المنهج الأرسطي في التحليل، وردّ المركب إلى البسيط؛ فالدولة تتألف من مجموعة من الأسر، وعلينا أن نبحث السلطة في الأسرة أولا قبل أن نتناولها في الدولة، هناك في المنزل ثلاث سلطات «أو عناصر المنزل، وأبسطها هي العلاقة بين السيد والعبد ثم الرابطة بين الزوج والزوجة وأخيرا بين الأب وأطفاله، ومن ثم فإن علينا أن ندرس كل علاقة من هذه العلاقات الثلاث، فاحصين طبيعتها والخصائص التي ينبغي أن تكون لها»[2] وهناك من يخلط بين هذه السلطات فيعتقد أن العلاقة بين السيد والعبد وسلطة الزوج على زوجته، وسلطة الأب على أطفاله كلها من طبيعة واحدة، ثم يربطون بينها وبين سلطة السياسي أو رجل الدولة أو الملك في مملكته ويذهبون إلى أن الاختلاف بينها ليس في النوع، بل في عدد الأشخاص الذين يتم التعامل معهم.

ومعنى ذلك أن الدولة تتألف من أنواع مختلفة من الناس، تكون بينهم بالضرورة اختلافات كبيرة في القدرات، وهي اختلافات مهمة لأنها تجعلهم يكمّلون بعضهم بعضا، لكي يبلغوا حياة أكمل وأفضل من الحياة الفردية المنعزلة، والدولة هي الاتحاد الحقيقي لكل تلك العناصر البشرية مختلفة التفكير والعمل.

على هذا تظهر السلطة الواقعية الأولى في رواية "هوى" لـ"هيفاء بيطار" من خلال الإشارة المباشرة إلى مكونات الأسرة التي تنتمي إليها بطلة الرواية "إيمان"، وعرض تفاصيل العلاقة بينها وبين

1 – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى (من المعيارية النقدية إلى الانفتاح المتعدد)، ط 01، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 286، 287.

2 – إمام عبد الفتاح إمام، الطاغية، ط 03، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1997، ص 163، 164.

"الأم والأب" الذين فرضوا سلطة أبوية قاهرة عليها، مما جعل علاقتها برب العمل تتحول إلى صورة منعكسة عن علاقتها بوالديها، وكأنها علاقة بين (السيد والعبد) لأنها تقوم فقط على فعلي (الأمر والتنفيذ) «ورشقتني بنظرة غاضبة وهي تقول: أوف من أغراضك، لم يعد في البيت متسع. على الأقل قولي إنك ستشترين سجادة، صرخت بها وبخار الغضب يتصاعد من روحي نافخا صدري كمنطاد: هل علي أن آخذ إذنا منك كلما اشتريت غرضا. وكأنها لم تسمعني، أو تقصدت تجاهلي فقالت بالتأفف ذاته: نكاد نختنق من أغراضك»[1] على هذا تبدو البطلة مسلوبة الإرادة في أبسط متعلقات حياتها، "إيمان" تظهر في منزل ليس بمنزلها، فسلطة الأم نابعة من كونها تسيّر منزلها وهي لا تريد من ابنتها شراء شيء لا ترغب فيه لأنها لا تحب التخلص من القديم الذي هو ملكها، ولأنها تعتقد أن كل قديم جيد وكل جديد رديء، وهذا المعنى لا يتأتى في الرواية من خلال الوصف الرتيب، بل يقدم بطريقة اكثر فاعلية من خلال الحوار الذي يجري بين الشخصيات دونما حاجة من الكاتبة للتدخل بشرح أو تفصيل؛ إذ «يحمل المشهد الحواري... الكثير من الدوافع والأهداف المتنوعة التي تدلّ على إيقاع الحياة المستمر، والتأثر دوما، ومما يلاحظ أيضا سيطرة مبدأ الجدال والاختلاف في وجهات النظر. ويرى البعض بأن حضور الحوار يسهم في إخصاب الدلالة وتحفيز الأحداث وبعث الحيوية في عموم القصة، والتخفيف من رتوب الوصف»[2] ولهذا نلاحظ أن المقاطع الحوارية الآتية تتشكل بطريقة مقصودة لتفعيل العملية السردية

1 – هيفاء بيطار، "هوى" رواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، 2007، ص38 .

2 – عماد علي حليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده – عرض وتوثيق وتطبيق، ص 93.

وإتمامها في الرواية؛ حيث يعمل كل منهما على تقوية الآخر، فحين يتراجع السرد يتقدم الحوار وحين يختفي الحوار يهيمن السرد بآلية خادمة للّحظة المروية[1].

يعد الاستبداد أهم هواجس التجربة الروائية لدى "هيفاء بيطار"، بل هو أحد هواجس الأدب العربي الحديث بعامة، فهي تتحدى بالرواية السلطة القمعية بمختلف تشكلاتها وأنماطها (سياسية، دينية، جنسية، ثقافية، اجتماعية، اقتصادية...)، وهي ترى أن الديمقراطية «هي التعبير عن إرادة الشعب بعلمه وجهله، بخيره وشره، بفضائله ورذائله، فإن كان جهله وشره ورذائله يفوق علمه وخيره وفضائله، فلا علاج لهذا إلا»[2] تنويره، ولهذا لا تدّخر جهدا في ابتكار الأساليب والأدوات الفنية التي تحفظ لها مواجهتها لكل تلك التقمصات السلطوية، التي تحاول جاهدة السيطرة على الفن كي تبقى قادرة على السيطرة على المجتمع «فعندما تزهد الذات [المبدعة] في الوطن والتاريخ والسياسة والقضايا الكبرى، لا يبقى أمامها سوى الانحطاط في ظرف وجودها الفردي وزمنها الخاص، ومن هنا تأتي وحشية التفاصيل الصغيرة»[3] التي تجعل المجتمع يتلاءم مع الظروف الاستبدادية الخاصة، فوحشية هذه الظروف وتفاصيلها تجعل السيطرة والاستبداد والظلم ينتشر في الوطن «عادي أن يعيش قس الذل والذعر، عادي أن لا نحصل على حقوقنا، عادي أن نتفرج على نظرات الحرمان في عيون أطفالنا، عادي أن يختفي أحباؤنا في السجون لأنهم يفكرون بطريقة مختلفة للطريقة الواجب إتباعها... عادي أن لا نجرؤ على الحلم... عادي

1 – ينظر: نجيب العوافي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 511.

2 – لويس عوض، دراسات أدبية، ط 01، دار المستقبل العربي، مصر، 1989، ص 54.

3 – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ط 01، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص 52.

أن نعيش قلقا متواصلا لتأمين لقمة العيش...»[1] وهنا تتكلم الكاتبة على لسان إحدى شخصيات الرواية عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي المسيطر على البلاد بسبب السلطة السياسية الغاشمة، وهي تستعمل كلمة (عادي) التي أصبحت سلاحا يستعمله الجميع في وجه مقاومتهم وانهياراتهم وعجزهم عن الاستمرار أو المواجهة، فقهر "دلال" جعلها تعبر بالعادي عن كل الأحزان والممكنات التي ما كان يجب أن تكون وقد خانتها الكلمات الأكثر مناسبة لواقعها وواقع أخيها المسجون، والذي لم تجد له حلا بين مواد قانون يرعاه اللصوص فـ «حتى الحكومة لا يرى المواطن منها إلا وجهها البغيض وهو البطش والإرهاب والاستيلاء على المال بالقوة الجبرية، هو ارتداد من حالة المدنية، حيث احترام حقوق الإنسان هو ناموس المجتمع إلى حالة الفطرة حيث يحيا البشر في تحفز دائم ضد الخطر الخارجي وخوف دائم من المجهول»[2] فتفشي الممارسات الإنسانية المتسلطة بين أفراد المجتمع وتحويله إلى طبقات متفاوتة الحقوق والواجبات والأهداف يجعل فعل المقاومة نفسه غير ذي نتيجة ولا أهمية.

وحيث تقوم السلطة تكون مقاومة، ومع ذلك – أو على الأصح – بسبب ذلك فإن المقاومة لا تقاوم خارج السلطة فقد سيطر "قاسم" في الرواية على "إيمان" إلى درجة جعلتها تشعر بالعجز والخوف من الرفض أو المقاومة حتى وهي تعلم يقينا أنها مخطئة ومجرمة في حق نفسها وفي حق المرضى المساكين في المشفى الحكومي، ولذلك فهي لا تقاوم "قاسم" بل تنصاع إليه انصياعا أعمى يتحول تدريجيا إلى قبول لسلطته الإجرامية عليها «جف حلقها حين رأت على الشاشة الصغيرة لهاتفها رقم "قاسم"... أغمضت عينيها عساها تهرب من صورته المرتسمة أمام ناظرها دوما، لكن وجهه محفور في

1- الرواية، ص 30.

2- لويس عوض، دراسات أدبية، ص 57.

عتمة عينيها. سألها ببرود: هل استلمت؟ لا تفهم التعالي المستمر في تعامله معها، بالكاد يكلمها متقصدا الإيجاز. ردت: نعم... قال... غدا... – بل أفضل بعد عدة أيام، على الأقل ليصير هناك استلام وتسليم بين الممرضات... ضحك وهو يقول: معك حق "علمناك الشحادة، سبقتينا عالأبواب". كم تكرهه وتتمنى له الموت»[1] سيطرة "قاسم" على "إيمان" جعلتها تريد له الموت، فهي تكره حتى سماع صوته، وإذا كانت تبعيتها لإجرامه وموافقتها على انتهاكاته قد استمرت بفعل الظروف القاسية التي تعانيها، والتي جعلتها تخضع لسلطته، فإن المقاومة الوحيدة التي كانت تسعى إليها أن تتحقق أمنياتها بموته.

تبدو قيمة السلطة بوصفها ثابتا بارزا في المجتمعات العربية الأكثر شيوعا وانتشارا على حساب قيم أصيلة أخرى، وإذا كانت السلطة قائمة بوصفها ممارسة علوية، فهي في الوقت نفسه ثقافة فكرية وبنية نفسية متوارثة في هرم المجتمعات الإنسانية عامة والمجتمعات العربية خاصة «الأوامر والتبليغ وتوجيه التعليمات والتلقين والمنع... أما التواصل من الأسفل إلى أعلى فيتخذ طابع الترجي والإصغاء والانصياع والاسترحام ويأتي كل ذلك نتيجة علاقات الاستبداد المفروضة في تلك العائلات»[2] التي تنشيء أولادها على الأوامر والنواهي وفق ثنائية ضدية يركز القائمون على استمرارها على جعلها ثنائية أليفة مهما كانت الوسائل والنتائج المترتبة عليها، مما يجعل الاستبداد والقمع والبطش، وانتهاك إرادة المرء وكرامة المواطن ضمن العلاقات السياسية الواسعة شيئا مألوفا بدوره، فوحشية المدنية رمز للسلطة المستبدة التي تجعل

1 – الرواية، ص61

2 – عدنان علي الشريم، الاب في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان–الاردن 2008.ص18

رعاياها هم أنفسهم ضحاياها فـ"إيمان" «سحبت ستة أدوات من العلب، وسلمتها للوسيط وقبضت ثلاثين ألف ليرة... شعرت وهي تحمل كيس المسروقات وتتجه إلى مكتبه أنها كمن يسير إلى الهاوية دون أن يبالي بالعواقب، كان قلبها يدق بقوة كمن يذكرها أنه لم يتعود على الشر والفساد الذين تزرعهما فيه أما عيناها فعكستا جمودا غريبا كما لو أنهما عينان زجاجيتان»[1] تخفيان قهرا اجتماعيا، وحاجة اقتصادية، وشرا دفينا يتحدى السلطة القائمة. «فالقوى الضاغطة التي تتمثل بالطبيعة والسلطة والمجتمع»[2] تسيطر على المبادئ والأخلاق وتتخلص من مقاومتها بفعل التبرير الذي يكون نفسه، قناعا لتصوير السلطات القاهرة التي أمعنت في تغريب مواطنيها عن الواقع حولهم، وهو وجه من أوجه التفكيك الموجّه لآليات الفساد السياسي وتعرية الصراعات البشرية المهيمنة.

فالقوة الضاغطة في هذه البلاد تسيطر وتتحكم بالبطلة "إيمان" وهي الوسيط العاجز عن الرفض أمام جبروت "قاسم" و"مدير المشفى" اللصّ؛ اللذين يتظاهران بالشرف «أليس الناجحون الحقيقيون في هذا البلد هم اللصوص والسماسرة... المدراء الأنيقون الذين يجلسون على مكاتب فخمة وأمامهم عدة أجهزة هاتف ومكيف هواء وسكرتيرات جميلات عاهرات، ومن وقت لأخر يجمعون العاملين عندهم ويجلدونهم بمحاضرة عن الشرف واحترام العمل، من وقت لآخر يلحقون عقوبات بموظف مسكين حلم أن يقلدهم وينهش القليل من كتف الوطن أو ينحني لالتقاط الفتات المتساقط عن موائد شلة اللصوص»[3] التي تأكل كل ما تجد أمامها وتحاسب غيرها، وهنا يمكن أن نلاحظ كيف أن الكاتبة تراوح

1 – الرواية، ص67

2 – الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص71

3 – الرواية، ص75 .76

بين الأدوار في عملية السرد «لأن هذا النمط يختلف باختلاف رؤية الراوي للأحداث ووجهة نظره منها، وما الراوي إلا مساهم في الأحداث وطرف في الرواية يعايش شتى الانفعالات، فهو صوت ضروري لأنه لا يتحاور مع جميع الشخصيات فحسب، بل وجوده مرهون بوجود الفواعل الأخرى، ووظيفته هي التنسيق. لنصل إلى أن الراوي هو ذلك المفهوم الذي جاء ليحل محل وجهة النظر أو المنظور في الدراسات ما قبل السردية»[1] فتكون "هيفاء بيطار" بهذا الوصف شخصية بديلة لكل الشخصيات المقترحة في الرواية إذ تنتمي إليها بأفكارها ورؤاها ووجهات نظرها.

ويمثل "القاضي" الوجه الأخر لتلك السلطة في الرواية، فالقمع هنا يبسط سطوته الظالمة على كل شيء، حتى يبدو جزءا من حيوات الناس يعايشونه ويحاولون التحايل عليه، فهم حين يتحدثون إلى بعضهم بعضا في شأن ما يلتفتون حولهم مذعورين ويسألون هل سمعنا أحد؟ تجنبا للوقوع بين براثين السلطة التي تعطي الخبز للفم بيد وتسلط المقرعة باليد الأخرى ولئن كان بحث "هيفاء بيطار" عن الحرية التي تطلبها، أو عن عالم خال من الرعب والقتل والجوع والكراهية لا يبدو خاصا بها أحيانا، لأنه هاجس المجتمعات العربية المسلوبة الإرادة والمكمومة الأفواه عموما، إلا أنه يظهر في الرواية وكأنه حاجة شخصية ملحة لأبطال يمثلون طبقة اجتماعية بعينها جعلتها الكاتبة ملخصة ومكثفة الدلالة والتأثير في الشخصية البطلة "إيمان" التي بدت «هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول... هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي

1 – سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص 98.

أداة للسرد والعرض، وبعض ذلك تتشكل ثلاثة مستويات حولها، وقل إنها هي التي تشكل هذه المستويات وتخضعها لأهدافها وأهوائها تبعا للخيط الخلفي، غير المرئي، والذي يسيرها ويتحكم فيها»[1] متمثلا في الكاتبة؛ التي تحوّل دائرة الفهم حول الشخصية إلى ما تحب للقارئ أن يفهمه دون غيره من المفاهيم التي قد تتبادر إلى ذهنه إن هي تركت الشخصية تقوم بالفعل دون تدخل منها «لكنها في الحقيقة لم تشعر أبدا بالانتماء لهؤلاء الفاسدين، صحيح أنها متواطئة معهم لكنها ليست منهم... تتميز عنهم بذلك الحزن الشفيف المستمر الذي يشف من ابتسامتها ولم تستطع رغم محاولاتها أن تضحك مثلهم، ذلك الضحك الوقح الذي يميزهم، بل ظل ضحكها خافتا قصيرا خجولا... تختلف عنهم لحاجتها المستمرة للتأمل، وللتفرج على حياة الناس حولها مذهولة من فظاعة أمراضها، متعجبة كيف يعيش هؤلاء الظالمون والمظلومون، الراشون والمرتشون، المنتهكون والمنتهكون، كيف تتدحرج هذه الكتلة غير المتجانسة يوما بعد يوم دون أن تنهار وتتفتت لأن النخر يتعاظم في قلبها؟»[2] فهذا البلد يتحكم فيه شلة من اللصوص والفاسدين، وهم يتوهمون أنهم حققوا نجاحا بانتمائهم لهذا العصر، عصر القنص والشطارة ونهش الكتف، ينصبون وينسحبون دون دليل ولا إدانة، كما تسحب الشعرة من العجين، فالرواية هنا «معرض لأشخاص جدد يقابلهم القارئ ليعرفهم، ويتفهم دورهم، أو يحدد موقفهم، وطبيعي أنه من الصعب أن نجد بين أنفسنا وشخصية من الشخصيات التي لم نعرفها ولم نفهمها نوعا من التعاطف... فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حيّة، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من

1 – عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ط 01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 67.

2 – الرواية، ص 77

أن يراها رأي العين»[1] مما يجعل المؤلف يلجأ إلى التدخل للتعريف بالشخصية التي تعمل على إيصال أفكاره للقارئ.

2- الاكتفاء بالقائم والإذعان للسائد:

يعدّ الإطار العام للواقع النقطة المهيمنة في الرواية حيث نجد أنه كان مطروحا من بداية الرواية إلى النهاية بالشكل التراتبي المتجانس نوعيا مع طبيعة الشخصيات وحالات تطورها الانتهازي المتكرّر، ثم الوصول إلى الفشل بعد كل تجربة عبث متسرعة، وقد سجلت الروائية فيه مختلف الصور الواقعية الذي يعيشها المجتمع السوري والتي جسدتها في حالة "إيمان" المحتومة والذي لم يتغير فيها شيء على الرغم من كل محاولاتها، فقد بقيت الحياة كما هي. وما كان على "إيمان" إلا أن ترضى وتذعن لها «التوق للتغير متعب، بل إنه حمل لا فائدة منه لذا استسلمت إيمان للرقابة، للأيام تتعاقب بآلية. ألا تفكر بشيء ولا تحلم بشيء، بل صارت تجد شيئا من متعة. أن أيامها تتطابق دون أن تعمل ذرة تغيير، وحالة الانتظار هذه لأي شيء إيجابي يحسن حياتها، جعلها تتحلى بشيء من خفة وشجاعة فلم تعد متطلبة أمامها بضعة سنوات طويلة أم قصيرة ستعيشها كما يعيش القطيع حولها وبعدها تنام نوما عميقا في حفرة تتسع لجسدها»[2] وهذا يشير إلى رغبة الكاتبة في التصريح بحياة الفرد العربي المهزوم أمام واقعه الاجتماعي الذي لم يعد متوقعا تغيُّره، فقد صار كل واحد متأكدا بأن المصير محتم ومكتوب بفعل قوة قدرية تجسدها الممارسات السياسية التي تجعل الحلم بالمستقبل يتحول إلى ترف لا يقدر المواطن العربي على امتلاكه أو

1 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد (الأدب – المسرحية – النقد – المقال – الشعر – ترجمة الحياة – القصة – الخاطرة)، ط 08، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2008، ص 107.

2 - الرواية، ص 167.

حتى على التفكير فيه، وتقوم الشخصية البطلة وفقا لهذا التصور بتجلية الأحداث وتوضيح الأفكار «من خلال شبكة علاقتها... فهي تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزّمنية والمكانية الضرورية... إن تشكل نسيج السّرد واتّصال حلقاته معقودة إلى درجة كبيرة. بما يميّز شخصياته من نشاط وما ينمّ عنها من أفعال وحوارات تتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها، معبرة بذلك عن تباين عالم العمل السردي وتعدّد مستوياته وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصية أن تنمي حدثا أو تدير صراعا أو تنشيء حوارا، وهي تقيم جدل علاقاتها مع سواها من الشخصيات، ومع عناصر العمل السردي الأخرى»[1] بحيث يتضح جليا أن تلك المواقف قد لا تكون بالفعل مواقف مجتمعة في حياة شخصية واحدة في الحياة الواقعية، ولكنها جمعت في الرواية من أجل إتمام حلقات الموقف السردي والوصول المنطقي إلى النتيجة المتوقعة.

تبين الكاتبة أن البطلة "إيمان" وصلت إلى كل هذه التصورات لأنها تعرضت منذ البداية لمؤثرات أقوى منها؛ فهي تغش، تسرق، تخاطب ضميرها، تعيش براتب ضئيل، وقد «تعلمت درس حياتها في هذا البلد أن تخشى الأحلام لأنها تقود إلى التهلكة المؤكدة. أي غباء في اعتقادها أنها قادرة أن تغير حياتها. فلتستسلم لمنطق القطيع ولتجتر ساعات يومها بانتفاضة ولتشتغل بقضايا لا تهز الوجدان ولا تخاطب القلب. عيش. مجرد عيش كما تدبّ دودة على الأرض، وكما يطير طائر من غصن إلى غصن، لماذا نحمل الوجود أكثر مما يحتمل... ألسنا من تراب وإلى تراب نعود... فلماذا نوهم أنفسنا أن الحياة

1 – لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال – دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب "المفضل بن محمد الضّبي" "أمثال العرب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 129، 130.

عظيمة وأننا عظماء ومتميزون»[1] إن الحياة التي تعيشها "إيمان" جعلتها تستسلم لواقعها لتعيش مجرد عيش، جسدا من دون روح، ولهذا تزوجت "إيمان" بالعجوز الشيوعي؛ لقد هربت من واقعها المؤلم، هربت من التفكير، من تعذيب الضمير، من التساؤلات غير المجدية، هربت من "الوسيط" الذي تسبب لها بكل المتاعب، من السجن والنصب والغش والسرقة، وبدون تفكير تزوجت لكي تضع أحزانها وخيباتها وصدماتها بعيدا عنها، ولتعيش عيشة الانسجام والرفاهية «أظن أن الانتصار الوحيد الذي حققته بعد عودتي... أنني استطعت أن أضع أحزاني جانبا وما عدت أتذكر أو أفكر بما جرى معي من صدمات وخيبات ولم أعذب نفسي بالتساؤلات اللامجدية مثل محطة حياتي.؟ صرت أكثر انسجاما ورأفة مع ما خفت منه طول حياتي الفقر والوحدة»[2] ولكن كل أحلامها ذهبت سدى. ففي الأخير مات العجوز ولم يكتب لها شيئا ليكون هربها حطاما وقيدا جديدا ينضاف إلى قيود حياتها.

طموحات "إيمان" في الرواية هي نفسها طموحات الفرد العربي، قد لا تقدر ولا تحصى، وهي حين تتأمّل حياتها في بيت والدها الضيق هي وابنها، تحلم بأن تعيش في رفاهية كبقية البشر، لكنها لا تجد ما يحقق لها تلك الغاية غير السرقة والنهب كي تؤمّن لابنها حياة أفضل أسوة بغيرها «كنت أتأمل ببرود تام ودون ذرة تأثير كيف فسدت حياتي وكيف أتفرج على موت آمالي، ياه، ما من شيء يخرّب الروح مثل الطموح الجامح...»[3] لقد أرادت الكاتبة أن تصل إلى فكرة أن الطموح صار منقصة وجريمة يرتكبها المواطن العربي في حق حياته، لأنه لا يتحقق إلا باتباع شريعة الأقوياء، ولهذا فسدت حياة

1 – الرواية، ص167.

2 – الرواية، ص 327.

3 – الرواية، ص327.

"إيمان" مثل معظم أفراد المجتمع الذين يعيشون كما تعيش؛ في قهر ومعاناة وطموحات جامحة وخيبات آمال. في حالة شلل إنساني كامل، لا يتمكنون من التغير أو التغيير، فالمسيطرون على الوطن جعلوا الحياة حياتهم ولا يستطيع أن يبدل الفقير هذا الواقع مهما فعل «فكرت أن الشعب كلما يتفرج على حياته كمشلول يتفرج على برامج التلفاز وهو بحالة الشلل على كرسي التحنيط اليومي، كيف يثرثرون تلك الأحاديث الفاضحة المخزية دون أن يجرؤ أحد على الحلم بالتغيير بأن يكون فاعلا أو مبادرا دون أن يخطر بباله أن يطرح فكرة من نوع؛ ما رأيكم يا أصدقاء لم لا نحاول التغيير ؟ لم لا نقوم بفعل ما لمحاربة الفساد حولنا ؟. مجرد فكرة من هذا النوع يمكن أن تسبب توقف قلبهم من الخوف»[1] فمن أراد أن يغير واقعه وحياته ويحارب الفساد كان مصيره إما السجن أو العذاب أو الموت، فماذا يفعلون إلا أن يستسلموا للواقع ويعيشون بسلام مثل "إيمان" ؟.

وتبين الكاتبة هنا أننا – كتابا وقراء – «نعاين العالم عبر حواسنا لكنّ العالم الذي نحسه إنما بني في "الوسط" داخل عقولنا عبر اللغة، وهكذا فإن لاوعينا بني كذلك كلغة، مما يترك فنا إحساسا بالشذوذ أو بما هو خارج القياس، ونحن لا ندرك العالم ونعيه إلا عبر اللغة، لكننا نملك الشعور بالنقص والفقدان. والنقص والفقدان هو الإحساس بالوجود خارج اللغة. العالم لا يبنى إلا عبر اللغة فقط لكنه دائما ما يخلّف شيئا ما من غير تغطية، شيئا لا يمكن الإفصاح عنه والتفكير فيه. بل مجرد الإحساس به»[2] وهنا يبدو التكثيف السردي للفكرة المطروحة واضحا وجليا من خلال جملة من الأسئلة التي

1 – الرواية، ص 142

2 – مجموعة من الصحفيين، الكاتب علامة سؤال، رأوا ولم يصمتوا، (حوارات)، تر: إلياس فركوح، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 16.

تتلخص فيها حالة الشخصية البطلة مما لا يمكن قوله باللغة، بل يتعين كشفه بالإحساس، وتمهيدا لما سيأتي لاحقا «إن التكديس الانفعالي للسرد والتجمع الهائل للحالات المتعلقة به وبغيره من الشخصيات، والذي شكل صورة من الانبثاق الانفعالي الذي ينتج انبثاقا مماثلا للحالات ولكلام السارد ليس نتاجا لفظيا عاديا أو لغة متداولة، بقدر ما هو تنويع لفظي»[1] اتضح من خلال علامات الاستفهام

دخلت "إيمان" السجن؛ لقد اكتشفوا السرقة الواقعة في المستشفى (خيوط الجراحة والآلة الجراحية) نفذ منها "الوسيط" و"مدير المستشفى" ودخلت "إيمان" في هذه المتاهة "السجن" «ففي السجن تتجلى الحقيقة حقيقة عيشنا ووجودنا. علّمها السجن كيف يتظاهر الناس أنهم سعداء بحياتهم يوهمون أنفسهم أن كل شيء على ما يرام طالما أنهم يأكلون ويشربون ويتناكحون، ويتخذون لساعات أمام شاشة التلفاز ثم ينامون ليجتروا يوما أبديا إلى ما لا نهاية... لقد روضوا أنفسهم على الشعور بالهزيمة المتغلغل في أرواحهم، روضوا أنفسهم على تقبل اليأس اللطيف الأملس. بل موهوا الحقائق واعتبروا أنهم حكماء وراجحوا العقول بعدم مواجهتهم واعتراضهم وانتقادهم لمظاهر الفساد حولهم ولسان حالهم يقول: ماذا استفاد من جهروا بالحق وأشاروا للسرقات والفساد أما كان مصيرهم السجن؟! لذا فمن الحكمة أن نخرس وأن يكون شعارنا في الحياة "الحيط الحيط ويارب السترة" و"اليد التي لا نقدر على قطعها نقبلها وندعوا لها بالكسر"...»[2] السجن إذا مثّل حياة "إيمان" وجميع الناس خير تمثيل فقد أرادت الكاتبة أن تقول من خلاله أنه «عندما تتعارض مصالح الوطن السياسية وحقوق الناس المعيشية

1 – السعيد بوطاجين، الرواية ووهم المرجع، ط 01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 67.

2 – الرواية، ص 145.

مع الأدب والفكر فيمكن الإلقاء بهما في حاويات القمامة. وإنما يكون الأدب والفكر من أسلحة المقاومة أو أدوات المعارضة، الأسلحة كما قلت للدولة الفاسدة الخائنة اللصقراطية، والمعارضة للدولة الوطنية الشعبية. ويبقى الفكر والأدب وينموان في المقاومة وبعدها في المعارضة. وإذا كانت الدولة الفاسدة الخائنة لا تحب المقاومة لأنها تعني إزاحتها وقلبها فإن على الدولة الوطنية الشعبية أن تقبل المعارضة. وإذا لم تقبلها وهي لن تقبلها على الأكثر. فترغم عليها، والخيار خيار المثقف: أن يكون معارضا لدولته أو "صفعانا" وقد صار المثقفون الشيوعيون صفاعنة لدولهم، ولما زالت هذه الدول صاروا صفاعنة للمافيات اللواتي يسميهن الإعلام الغربي "ديمقراطيات". وأخذوا يتحدثون عن التفكير الجديد في ظل المافيات»[1] وهذا ما تحاول المؤلفة الوصول إليه من خلال توظيف شخصية الكاتب العربي الشيوعي العجوز الذي تتزوجه "إيمان" رغبة منها في الخروج من ضيق الحياة لكنها تفشل من جديد وتنتهي إلى الصفر بعد سلسلة من العذابات السلطوية والقهر المتجدد تباعا.

تحاول الرواية أن تبين أن الحياة العربية سجن متغلغل في النفوس المهزومة واليائسة فـ"سر الأسرار في هذه السياسات العرجاء أن الدولة تريد أن تفكر وتعمل بالنيابة عن جميع الناس، لأن القائد ما أن يقعد على كرسي القيادة حتى يكتسب صفات الامبراطور السماوي الذي يتحرك على قاعدة "كن فيكون"...»[2] التي لا تليق بغير الله، ولكن والحال هذه لا يجد المواطن إلا أن يكون حكيما في مواقفه وتصرفاته، والحكمة الملخصة لكل الأحوال منذ الأزل أن يصمت ويخرس كي لا يصل إلى الدمار.

1 – هادي العلوي، المرئي واللامرئي في الأدب والسياسة، ط 02، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2002، ص 26.

2 – م.ن، ص 34.

كما ترصد لنا الرواية مدى معاناة إيمان وهي في السجن محبطة، وفي زنزانة عتمة فهمت معنى التهميش للقيم والكرامة التي تمثلت لها مدى حياتها، فوراءها يقف لصوص يتحكمون في حياتها وحياة غيرها «فهمت الآن وهي في الزنزانة أبعاد تلك الحادثة ولماذا لم ترتهب لنجدة المرأة لأنها كانت مقهورة مثلها وصراخ قهرها صامت يضيع سدى كصراخ تلك المرأة، أدركت في عتمة سجنها مدى التهميش وانعدام القيمة وانسحاق الكرامة التي عانت منها طوال حياتها. كل شيء يذلها، شح الراتب، قذارة المشفى، الشلل الذي تجسده هي وزميلاتها وهن يتفرجن بعيون خرساء على اللصوص الذين يتحكمون بحياتهن. والكل ينضوي لهم احتراما وتقديرا. ونسعد أية سعادة ونعتبر أنفسنا محظوظين حين يلقون لنا بالفتات... ياه أدركت إلى أي حد شوّهها القهر. لأنها أساسا ليست شريرة كي تستمتع وتجد لذة خبيثة من سماع صراخ امرأة عالقة في مصعد فكرت أن تلك المرأة كان يمكن أن تصاب بسكتة قلبية وتموت... كيف استطاعت أن تجلس مع زميلاتها تقزّز اللّب وتشرب الشاي وتتبادل معهن أحاديث لا تنقل شيئا. وتضحك مثلهن ضحكا يائسا من بؤس الحياة التي فقدت الأمل بتغييرها...»[1] أصبحت "إيمان" من غير إحساس تشاهد بعينها صراخ امرأة عالقة ولكنها لا تبالي بل تجد لذة خبيثة في نفسها، ولكن عند دخولها للسجن – وفي الزنزانة – فهمت قيمة ومعاناة تلك المرأة، وأحست تلك الصرخة النابعة من القلب في واقع جعلها لا تفهم الاخرين، بل نستمتع عندما يكون الإنسان مقهورا مثل القهر الذي تعانيه.

على هذا يتضح أن البداية في هذه الرواية تعددت وتنوعت بتنوع الفصول المدرجة لتقديم الحاثة السردية المقصودة «ثمة البداية الأصل أو الرئيسة وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك

1 – الرواية، ص 129، 130.

توجد بدايات أخرى يمكن القول في حقها بأنها ثانوية وتتعلق بالفصول المشكلة للنص الروائي» على هذا كانت حادثة السجن بداية حدث سردي جديد وبداية آلام روح وجسد سكن البطلة "إيمان" فقدّمها مقهورة قهرا هزم قلبها وكيانها وإحساسها وروحها وإنسانيتها، وجعلها تخاطب وتتساءل كل يوم عن هذا الدمار والقهر واليأس المسيطر عليها، بل والمتحكم فيها تحكما تاما لدرجة أصبحت مجهولة لا تعرف نفسها «من أنا ؟! سؤال لئيم يحاصرها من شقوق جدران السجن، ويلتصق بها فلا تعرف كيف تتهرب منه. تتحدى هذا السؤال بشراسة وتصمّم على تجاهله، لكن سرعان ما يتركها حتى تحدق في مرآة روحها وتعترف: أنا إنسانة محبطة في مدينة يكدّها الإحباط، مدينة أشعرتها طوال الوقت بالاشمئزاز من حياتها، طالما أحست بالخجل أنها تعيش في هذه المدينة لكن لا خيار آخر أمامها. الزمن فيها أبدي أليس فيه أية ذبذبات تغيير، ولا نبض حياة، زمن أشبه بحركة أبدية لا معنى لها تتكرر إلى ما لانهاية. الأيام أشبه بتقاطع مياه متماثلة تنقط نقطة إثر نقطة... هكذا أيامها وأيام الناس في مدينة الموت والإحباط هذه أوراق مصفرة لشجرة حياتها مريضة تتأمل بحزن ذبول أوراقها – أولادها – وسقوطهم في هاوية خيبة الأمل»[1] إيمان ضائعة لم تعرف نفسها ولا هويتها في هذه المدينة التي سمتها الروائية مدينة الموت، ومدينة خيبة الأمل والإحباط.

3- سلطة المكان في الرواية:

المكان مسرح لأحداث الرواية فهو يحمل دلالات كثيرة؛ فهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وأحداثها؛ أو هو الإطار العام والوعاء الكبير الذي يجمع حركات الشخصيات داخل

1 – الرواية، ص 139.

العمل الروائي ويشدها إليه، وبذلك فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكال معينة ويتخذ معاني متعددة بحيث؛ يؤسّس علّة وجود الأثر الأدبي المتمثل في القصة المروية ككل[1] وقد جاء المكان في الرواية ملخصا في "المدينة" والتي وصفت بأنها "مدينة الموت"؛ بلد يستحيل أن تعيش فيه وأنت محترم وسعيد وراض عن الحياة، لأنها مدينة الذل والقهر والمعاناة، مدينة جعلت من "إيمان" وغيرها شخصية منعدمة، متذبذبة، لا تعرف نفسها ولا المحيط الذي تعيش فيه «حسمت صراعها الأبدي وأقرّت أن شكل الحياة الكريمة مستحيل في هذا البلد فإما أن تكون سارقا أو مسروقا... وقد عاشت سنوات طويلة شاعرة أنها مواطنة مهدورة الكرامة، تعيش عيشة الذل والقهر والغضب الدفين... تحسّ بعجز وشلل وبأس فكان لزاما عليها أن تعبر إلى الضفة الأخرى وتعطي ولائها للصوص كي ينوبها شيء من الفتات المتساقط عن موائدهم»[2]، ليصبح المكان في الرواية صورة مقابلة للشخصية البطلة يعكسها وتعكسه «إن الحيّز الروائي يتجاوز في الحقيقة مدلوله المباشر البسيط؛ والذي قد لا نوليه اهتماما كبيرا، بينما هو في الواقع مرتبط بجوهر النص، وعلينا أن نميّز بين الوجود الفعلي للحيّز بمراجعه الخارجية وطرق اشتغاله داخل النص... إن الحديث الروائي يتموقع دوما داخل مساحة معينة وكل رواية تقدم لنا طوبوغرافيتها المميزة، وقد يختار الكاتب لحكاية أحداثه وشخوصه مجالا واقعيا»[3] تندرج ضمنه أحداث يعيشها الإنسان كل يوم وبأشكال شتى، ولهذا نضع في الاعتبار «... في استعمالنا ونحن نرصد هذه المقولة مفهوم المكان، لأنه

1 – عوني الفاعوري، المكان في رواية نزيف الحجر (بحث)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد 01، مجلد 27، الجامعة الأردنية، 2002، ص 34.

2 – الرواية، ص 20.

3 – إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري –قسنطينة، الجزائر، ص 180.

يظل يوصي إلى البعد الجغرافي أو الحيز المحدود والذي شكل ديكورا أو إطارا للأفعال والأحداث»[1] مما يجعلنا نتوهم أن الأحداث قد تجري في إطار محدود بالمكان المعين فيها ولا تتعداه إلى أمكنة يتواجد فيها القارئ على الدوام.

الاقتناع بالواقع لدى "إيمان" تمثل في إقرارها بأن هذه المدينة مستحيل أن تعيش فيها بكرامة وإنسانية؛ فالراتب فيها ضئيل جدا لا يكفي حتى ليوم فيجب أن تكون لصة وسارقة لتهزم حياة الذل والقهر وأن ينوبها شيء من ولاء اللصوص لكي تستمر في هذه الحياة البائسة، ولا شك أن الحيز المكاني في الرواية قد تجاوز مفهومه البسيط أو المباشر، لأنه ارتبط تباعا بداخل النص. فالروائية ظلت تختار لكل حدث ولكل شخصية حيزا واقعيا لتقديم طوبوغرافيتها، وفق قيم حسية ومادية غير تجريدية، لأن «صورة المكان لا تعني رسم مواصفات هندسية بل ملامح فنية، لها نظير صورة الشعر ولها بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس، وهذه الصورة ليست صدى للماضي ولا تخضع لاندفاع داخلي، إن الماضي البعيد يتردد بالأصداء من خلال توهج الصورة، وهذا يعني أن الصورة هي المنطلق وليس الماضي الموجود داخلنا أو فينا»[2] ولهذا فإن صورة المكان تعبر عن الشاسعة أو الضيق السردي من خلال الإيحاء بانفتاح الأحداث أو انغلاقها وهي «ظاهرة أخرى متصلة بالمكان من ناحية الموقع، إنها أكثر اتصالا برؤية

1 – سعيد يقطين، قال الراوي، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص 238.

2 – يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسات وحوارات، ط 01، إعداد وتقييم: محمد دكروب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2005، ص 75.

الكاتب للعالم من حوله، ونعني بها هندسة المكان من حيث الضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق»[1] فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، وهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان الهدف من العمل كله « إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف »[2] ولهذا فالكاتبة لم تعتمد وصف الأماكن التي تواجدت فيها البطلة، بقدر ما صنعت من المكان صورة شاهدة على الحالة التي كانت عليها في كل مرحلة من مراحل حياتها، فكان لتعدد الأمكنة مجال لفهم الأدوار والحالات التي مرت بها البطلة.

وقد عملت الروائية "هيفاء بيطار" أثناء تشكيل الفضاء المكاني على أن تكون بنيته منسجمة مع طبائع الشخصيات ومزاجها لأن « قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ. فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا في العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ »[3] ولهذا صورت لنا الروائية المدينة والمشفى الحكومي (موقع الحدث الرئيس) أحسن تصوير؛ لأنه الواقع الذي يتعين على القارئ أن يراه رؤيا العين كي يتسنى له متابعة تفاصيل الحدث والتفاعل مع الحكاية، وهو

---

1 – ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 49.

2 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ط 02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص 71.

3 – سيزا قاسم، بناء الرواية، ط 01، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985، ص 99.

واقع الهرب والذل وانعدام الكرامة وخيبة الأمل والإحباط والشلل الفكري، والسرقة والفساد «شعور مباغت كم أن حياتنا تافهة ومهدورة. تطلب اعترافي بهذه الحقيقة شجاعة كبيرة وقد حاولت خداع نفسي لسنوات طويلة بأن حياتنا ذات قيمة وهدف، وبأننا نشعر بإنسانيتها وكرامتنا، لكن السنوات تتوالى ويتأكد لدينا الإحساس بانعدام الحل فطعم الذل يزداد كثافة في فمنا، راتب هزيل حقير، والمدينة تزداد انتهاكا وقذارة»[1] فالحل غير موجود لأن أصحاب القوة والنفوذ والسلطة اللصوص قتلوا المستقبل.

هنا يبدو المكان الروائي (المدينة) مستوى من مستويات العمل الفني متشكلا باللغة وفي فضاء اللغة، فالمكان الروائي كائن صامت، لا يتحقق إلا من خلال اللغة، وعلى هذا الشكل يصبح المكان متميّزا عن الأمكنة الأخرى التي نجدها في بعض الأساليب الفنية مثل: المسرح أو السينما، إذ أصبح ذا أهمية استراتيجية في تشكيل الخطاب السردي عبر تداخله مع المكونات السردية الأخرى «فحضوره في الرواية يدل على مساهمته الجليلة في بناء عالمها... ومعدن من معادنها، ويبدو أنها تتوسل إلى ذلك استراتيجية معقدة متعددة العناصر؛ منها: إدراكها لأهمية توزيع الفضاء مع الإشارة إلى منابت الشخصيات وتحديد موقعها وضبط محتوياتها»[2] الخاصة ضمن المكان المحدود والعامة ضمن الفضاء العام.

4- واقع الحرية العربية في الرواية:

إذا كانت الحرية هي الإرادة والقدرة على تقرير المصير وإمكانية التصرف وفق رغبة لا تحددها الظروف الخارجية، فهي حق طبيعي فطري أو حق مكتسب وحقيقة واقعة لكل إنسان، لأنها تكون

1 – الرواية، ص 27.

2 – عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط 01، دار محمد علي، تونس، 2003، ص 09.

قائمة على الوعي الذاتي بعد حصول الفرد على حقوقه الشخصية. ولكن عندما يكون العكس يؤدي ذلك إلى انحسار الحرية وجعل كل فرد من أفراد المجتمع يتمرد على واقعه «فالإنسان وهو يختار يمارس حريته، لكنه قبل الاختيار يجد نفسه حيال ممكنات لا نهائية، لكنه عندما يختار ينبذ هذه الممكنات إلا واحدا فالاختيار نبذ وعدم والاختيار نقصان وهو توتر بين الممكن والواقع بين الوجود الماهوي وبين الوجود في العالم، والذات وهي تختار تخاطر وتمارس العدم في نفس الوقت»[1] فالحرية هنا تفرضها الحياة والواقع المعاش، والاختيار الحرّ يكون بما يلائم ذلك الواقع ولهذا كان القصور في ممارسة الحرية في الواقع العربي سببا للدمار والتمرد والخروج عن العادات والتقاليد العربية.

وفي الرواية تتضح إهانة حرية الإنسان «فكرت أنها في كل مرة تلقاه يتعمد أن يهينها ويصرّ أن يذكرها أنها تحت رحمته، ومنذ تعاملها معه لاحظت ولادة إنسانة غريبة عنها في داخلها لا عمل لها سوى ازدرائها، إنسانة مزعجة لجوجة تستعمرها»[2] ولهذا أصبحت "إيمان" إنسانة فاشلة، فاقدة لإنسانيتها وحريتها، مقيدة بالموعد المتسبب في الكبت، والحوار مع النفس وإهانتها لأنها تحت رحمة لص يأمر وينهى وكأنه يملكها.

إن العلاقة بين الدولة والحرية تكمن في السيطرة على المجتمع من خلال السيطرة على الأفراد «وأصبح المواطن يواجه مختلف أجهزتها وأدواتها أكثر بكثير مما كان عليه سلفه القريب أو البعيد فهو يشتكي أحيانا من تدخلها ولا يلبث أن يطالبها بالتدخل لصالحه، ولئن كان مفهوم المواطن مرتبط بمفهومي الدولة والحرية، فقد تضاءل استعمال المفهوم الثاني وتناقض محتواه العاطفي وأصبح هذا يعلق

1 –السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 270

2 – الرواية، ص 10

على الحريات الجماعية أهمية أكبر مما يعلقه على الحريات الفردية»[1] ليصبح للمجتمع نفسه الدور الفعال في سلب حرية الفرد وتكون الدولة دائما هي التي ترسم كل الطرق للوصول إلى السلب والدخول عبر كل النوافذ إلى حياة الفرد العربي بهدف السيطرة الكاملة عليه، تتساءل "إيمان": «فكرت وأنا أمشي ورائحة البراز النتنة تلحقني، أننا دوما نستعمل صيغة الغائب... من هؤلاء الذين حنوا علينا ؟ من هؤلاء الذين نخشاهم ؟ من هؤلاء الفاسدين الذين نتناقل قصصهم ونحللها لساعات... ؟ نتحدث عنهم دوما بصيغة الغائب... ربما لحماية أنفسنا من أخطار محتملة»[2] وهذه التساؤلات لها إجابة صريحة لكنها مخيفة لأنها تشير إما إلى الدولة أو إلى المجتمع عامة أو إلى صنّاع الواقع العربي ككل.

إن الوضع والظروف المعاشة جعلت "إيمان" حائرة، تكاشف نفسها بالسؤال تلو السؤال، وتسمع شكاوى زميلاتها الملأى بالأزمات؛ حيث أن كل واحدة منهن غرقى في معاناة ملعونة ضمن واقع مهترئ، فالفقر هنا كان الدافع الذي جعل حريتهن مقيدة، فلا يعرفن حدود الصحيح من الخطأ «إن قضية الحرية تبرز من جديد لتعيد الأمر إلى البدايات الأولى، وكأن الرواية تستعيد ما سبق لها قوله عن أن البناء غير السليم للأسرة يجر وراءه تبعات طوال حياة الأبناء وخاصة البنات، وهذا البعد الإنساني الذي تفتقر إليه»[3] الحياة الطبيعية للبشر، وهنا كانت الرواية مستعيدة لما هو سابق في سيرورة الفكر البشري الباحث عن الحضارة والمتطلع إلى الارتقاء، وتصحيح البناء السليم؛ لأن الرواية لها رؤية

1 –خالد يوسف، الأدب والوظيفة، ص 07

2 – الرواية، ص 23– 24

3– محمد قرانيا، الستائر المخملية الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000 (دراسة)، ط 01، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 121

مغايرة وتريد أن تصحح هذا البناء، أي استغلال الحرية بشكل أدق وأكثر منهجية للوصول إلى البعد الإنساني المطلوب، وغالبا ما يتوجه أبطال روايات "هيفاء بيطار" اتجاه «فعل يؤدّي ببنيتهم الداعمة إلى حدّها الأدنى تماما، يقطعون جميع وسائل التواصل مع العائلة والأصدقاء، ويمضون في حياتهم جائعين أو خاسرين أو يتخلون عن كل ممتلكاتهم، وباقترابهم هذا من فقرهم الخالص، فإنهم إما يحرزون قوة جديدة لإعادة التواصل مع العالم»[1] أو يقفون عند حدود الأمل في انتظار ما تجود به الأيام المجهولة.

تشتكي "إيمان"حياتها وفقرها إلى درجة أنها تشتم وتلعن القدر لأن طلاقها سبّب لها كل المتاعب والمعاناة، وأحست أنها تعيش بالإكراه في هذه الحياة لأنها أصبحت مرتشية «فإيمان تنفصل عن نفسها وتتأمل حياتها امرأة لم تكمل الثلاثين، تتأرجح بين عجوزين وطفل، تغوص بين البداية والنهاية، بين المستقبل والقبر... وهي من تكون، أحيانا تجد نفسها أقرب للموت، وأحيانا أقرب للحياة»[2] فالبناء غير السليم للأسرة والفقر الذي تعيشه "إيمان" ومرارة الهزيمة، والحسّ الإنساني الذي تفتقر إليه في معاملاتها وحياتها سلب منها أحلامها وحريتها واستقلالها في المنزل والشارع والعمل.

إن بعض القضايا ذات الطبيعة الإنسانية الخالدة من نقد للفساد ودفاع عن الحرية، جعلت الكتاب العرب يواجهون القمع ويعبرون عن الواقع المحبط، الذي أصبح الفرد فيه يعاني صراعا مع المحيط الذي ينتمي إليه ومع نفسه، محاولين تبيين ماذا عليه أن يفعل للخروج من المتاهة التي جعلته ميتا في ثياب وهيئة حيّ، وقد أصاب الكاتب العربي «الكمال في الأسلوب الاعترافي الشفاف والرائق، ثم استخدمه لصياغة أبطال مرتبكين داخل عالم مألوف يتعرضون فيه لصعوبات متعاظمة تغمرهم،

1 – مجموعة من الصحفيين، الكاتب علامة سؤال، (حوارات)، ص 18.

2 – الرواية، ص 36.

وبتهديدات غامضة وهذيانات ممكنة. وحبكات روايات [هيفاء بيطار] المعتمدة على قصص التشويق، والسرد الوجودي، والسيرة الذاتية، تعمل على إبقاء القراء يوالون قلب الصفحات، لكنها أحيانا تنتهي بتركهم غير متأكدين مما مروا بقراءته وانتهوا منه للتّو»[1] على الرغم من واقعيتها الشديدة؛ لأنها تترك مسافة للسؤال حول كل ما يمت بصلة إلى الحدث الرئيس مما لم يصرّح به داخل الحكاية، وهنا تبدو الأوضاع التي عاشها المجتمع السوري مزرية إلى الحدّ الذي جعل الإنسان فيه لا يدرك معنى الحرية، فقد فرض عليه واقعه بأن يكون أعمى وهو لا يرى إلا الفساد والدمار والتهميش، الذي يعاني منه طوال عمره من الولادة إلى الوفاة «حرية التعبير في بعض البلد يتم تهديدها كل يوم، وفي بعض البلدان الأخرى كل حين، وتكرهها الأنظمة المستبدة، وتمنحها الديمقراطيات ولكنها تخشاها. الأطراف المشاركة في القضية يمكن أن يكونوا من الفانين، ورجال الدين، والقوى السياسية، والفلاسفة، والمتطرفين، وغيرهم، في هذه الحالات جميعا ينبغي التمييز دون التبسيط. التمييز الأول الذي يجب عمله هو القوة، أي تقييم ما إذا كان المحروم من حرية التعبير (أو يعتقد أنه محروم) قويا أو ضعيفا»[2] وهذا ما يجعل الرواية محاولة للإجابة عن هذا، فهل كانت الشخصيات المحرومة من كل شيء فيها تملك حرية التعبير، أم أن الكاتبة أرادت أن تنوب بحكايتها عن كل المقهورين لتقول قهرهم ؟ هل كانت قوية وهي تعرض مأساتهم أم كانت تتوارى خلفها لأنها محرومة من التعبير عن مأساتها الشخصية الشبيهة والمماثلة لمآسيهم؟

1 – مجموعة من الصحفيين، الكاتب علامة سؤال، (حوارات)، ص 19.

2 – ستفانو بيني، التعبير الحر (مقال)، مجلة الدوحة، السنة 08، عدد 89، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، مارس 2015، ص 73.

فوجود الطبقات الاجتماعية التي تشير إليها الكاتبة في الرواية جعلت الشخصيات تتعامل مع مصطلح التميّز الفردي، إذ «يوجد تفاوت الطبقي الموجودة بطبقة محرومة من كل شيء وطبقة مرفهة تملك كل شيء ؟ هل يأذن الإسلام بتكديس الثروات وفقدانها عند أخرى ؟ هل يأذن بالاحتكار والغش واستبدال أموال الآخرين ؟ »[1] إن هذه التساؤلات مهمة جدا لطرحها على أرض الواقع لأن أي دولة أو أي مكان في العالم له طبقات تميز كل فرد عن الآخر، فيوجد طبقة فقيرة محرومة من كل شيء، وطبقة متوسطة هدفها العيش بسلام، وطبقة مرفهة تملك كل شيء، فأصحاب النفوذ يملكون الإنسان البسيط ويقررون مصيره بأموالهم ونفوذهم، وهنا تعتقد البطلة أنها حرة في ممارسة انحرافها ضد القوانين للحصول على ما لم تمنحها إياه الشرائع والدساتير، ولكنها تقف عاجزة أمام قهر الواقع المرير الذي يعاقب أشد العقاب على ممارسة الحرية المشوهة «لا حرية بدون وعي، سواء كان ذلك على المستوى الفردي أو الجمعي، وعندما نبدأ في علاج هذا السلوك علينا أن ندرك جيدا أنه ظاهرة نفس – اجتماعية، شاركت فيها أسرة وبخاصة الأم والأب، ومدرسة (تعليم ومنهج ومدرسين وأدوات... الخ) ومجتمع متعدد الوسائط»[2] التي كانت حاضرة بشكل مباشر تارة وبأشكال خفية تارة أخرى في الرواية.

وقد سيطرت اللهجة التشاؤمية على مقاطع البنية السردية من بدايتها إلى نهايتها، غير أنها تنتهي بعد كل ذلك الانغلاق المقصود لتفعيل الظاهرة الواقعية في الرواية إلى نهاية متفائلة كما في جميع روايات "هيفاء بيطار"، كما أنها غالبا ما تشير إلى قدرة الدين والإيمان والتمسك بأمل غيبي لمساعدة الإنسان الحائر على تجاوز همومه وإكمال مسيرته في الحياة بسلام، ولا ريب أن اختيار الروائية لاسم البطلة

1- عبير سلامة، أباطيل صالحة للنظر في القصة العربية، ط 01، دار انتماء الفكري، لبنان، ص207.208 .

2 – رضوى فرغلي، التكوين النفسي لدائرة القهر، مجلة الدوحة، قطر، السنة 08، عدد 89، ص 67.

الضائعة "إيمان" كان اختيارا مبررا لحالات التوجه المتدفق نحو الحياة ومن ثم التمسك بالخيط الرفيع الذي يفصلها عن الموت كلما ضاقت عليها دروبها «أكن متدينة يوما لكني أعجز عن الاسترخاء والإحساس بالأمان إن لم ألامس هذه الأيقونة التي تمثل العذراء مع ابنها اليسوع المسيح...»[1] هنا تعترف بذكر الأيقونة والإيمان بأنها تتمسك بشيء يفوق قدرتها على التجاهل، لأنها تمدها بالقوة والإحساس بالأمان والاسترخاء وهذه الأيقونة تمثل العذراء.

ولكن الحياة تعلم الإنسان كيف يتخلى عن كل شيء خاصة إذا كانت الظروف المحيطة به صعبة «إن الإنسان في هذا المجتمع لا يولد مجرما أو شريرا ولا يخلق والجريمة في عنقه، أو الشر في عينيه وإنما يدفع إلى ارتكاب الجرم والشر دفعا يدفعه إليه المجتمع هذا الفاسد... وليس من الإنصاف أن نجازي المرأة إذا زنت قبل أن نطهر طريقها من الذئاب، أو أن نهذب ونصقل أخلاق الرجل»[2] وإذا لم يكن هذا الرأي مقبولا تماما، فإن فيه بعضا من التقبل النسبي الذي يريد الكاتبة تمريره إلى القارئ كي يتعاطف مع البطلة ويتوافق مع الشخصيات ويحكم على المجتمع حكما يشترك فيه مع حكم الروائية بالإيجاب.

فـ "إيمان" كانت ضحية للفقر والذل المهيمن على الواقع العربي السوري، وقد كان هدفها أن تعيش وابنها في أمان واستقرار بشراء منزل يستقران فيه ولم تكن تسعى للغنى أو للثراء على حساب مبادئها وأخلاقها، لم تشعر أنها تأخذ حقها من طريق خاطئ بل كانت تأخذ حقها وكفى. أما بقية الاعتبارات الأخلاقية التي كان يعذبها ضميرها بها كل ليلة، فقد استبعدتها إلى حين؛ لأن الطريق الصائب للوصول إلى الحق المشروع لم يكن متوفرا في وطنها. ولهذا عاشت إيمان سارقة مرتشية دفعها واقعها إلى

1 – الرواية، ص 51

2– محمد قرابيا، الستائر المخملية الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000، ص 134

ارتكاب الإثم بالسرقة والرشوة ودخولها إلى السجن، ونفاذ من دفعها إلى ارتكاب هذه الجرائم مع نفسها «للحظة كادت تقول لم سرقة الخيوط الجراحية سهلة... لكن كلمة سرقة جعلت جسدها يقشعر بكهرباء باردة...»[1] فكلمة سرقة جرحت نفس "إيمان" وما دفعها إلى السرقة إلا دافع قوي نابع من استيائها وهو الذي جعل منها إنسانة مختلفة تعيش كل يوم صراعا داميا مع نفسها إلى درجة أن تتناول دواء مسكن للهروب من الصراع والواقع كل يوم.

5- إنتكاس إنسانية الفرد العربي في الرواية:

يجب الوقوف في بداية الأمر على الانتكاسة التي تعرضت لها إنسانية الفرد العربي من منطلق موضوعي، وما تسبب في الانتكاسة هو الواقع «قليلة هي البلدان في العالم اليوم التي تهبنا مجموعة من الفضاءات والحالات المثيرة للشفقة، مثلما تفعل [سوريا] فهذا البلد. الذي كان في الماضي صنوا أسطوريا لغنى منيع وكبير، نجده، في الزمن الراهن، يتقوض داخل هزال، يؤدي بجمالياته إلى الذوبان، وبالنتيجة إلى عدوانية شرسة»[2] ومن الوهلة الأولى في الرواية يسلب الواقع من كل شخص حقه أو يؤذيه ويتآمر عليه ويورطه في قضايا تؤدي به إلى العقوبة، وهذا يجعل منه مجرما يمتلك كل الدوافع التي تجعله يتمرد هو الواقع لأنه مسلوب من الكرامة والحقوق «كرامة الإنسان وحقوقه أمر لازم وثابت، قد ينطلق من معتقد ديني أو نص قانوني أو موقف إنساني، لكن حقوق الإنسان تبقى في النهاية أمرا لا بد من سعي الأفراد

1 - الرواية، ص 11

2 - اسكندر حبش، حكاية الحكايات، قراءات في روايات معاصرة، ط 01، دار الآداب، بيروت، 2009، ص 13.

والدول أو المنظمات الدولية والجمعيات والمؤسسات المدنية للدفاع عن هذه الحقوق والمحافظة عليها»[1] ولكن حين لا يتوفر هذا كله يتعرض الإنسان لانتكاسات مريرة وخطيرة غالبا ما تؤثر على نفسيته وتحوله إلى فرد عدواني غير قادر على اتخاذ القرارات السليمة، فمن كان وراء الانتكاسة التي عانتها بطلة الرواية؟ هل هي الدولة، أو المؤسسات والجمعيات؟ مما تسبب في حيرة الفرد العربي أمام اختيار مصيره.

لقد حاولت الكاتبة إعطاء قيمة تأثيرية لكل من تلك الفكار والمقولات المهيمنة على الصمت العربي والسوري تجاه قضايا تتعلق بمصير الأفراد المهزومين في المجتمع الظالم، غير أنها لم تكن تعبر عن كل هذا بصفة مباشرة وموجهة بقدر ما كانت ترمز إليها من خلال حالات فردية، تكون أساسا لتجربة جماعية تتغير فيها المعاني المقصودة تباعا «تغييرا عميقا أحيانا بمجرد تحريك الشكل تحريكا، وعكس ذلك انشغال القصاصين بفنهم فلم يقلدوا قولب جاهزة جامدة، بل تصرفوا باعتدال في السائد والمألوف، فتجاوزوهما في مواضع ولم يفلتوا من إرسائهم في مواضع أخرى فالمعنى قد يكون في تصور البعض محايثا للنص، أي طاقة دلالية مكتفية بذاتها ومستقلة عن كل بؤر التلفظ ومودعة في النص – صراحة أو ضمنا – خارج إرادة القارئ وبعيدا عن تدخلاته، وعلى المحلل تقع مهمة العثور على ما يود النص قوله استنادا إلى هذه الوسيلة أو تلك هذا ما يبدو من خلال مدارسة نص رواية "هوى" التي تشي بأن كرامة "إيمان" البطلة قد انعدمت منذ اللحظة التي قررت فيها مساندة الشر الذي سيطر على واقعها، فتحولت إلى إنسانة مأمورة لمحتال وتنفذ كل طلباته لأن انتكاستها الإنسانية جعلتها خاضعة، مكبوتة يسيطر عليها الشعور بالخوف والكره، وما عليها هي إلا الخضوع لكل الأمور والأوامر التي يطلبها اللص المحتال

1 – علي بن إبراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، السعودية، 2009، ص54 .

«تشعرها في كل مرة تلتقيه أنها تحط من قيمة نفسها وتهين كرامتها، وتحاول جاهدة السخرية من تلك الإنسانة وطردها من روحها لكنها تفشل دائما...»[1] لقد سكنت في روحي إيمان إنسانة فاشلة تنازع صراعا مع روحها وحياتها المتشتتة المتمردة في صراعات عنيفة للوصول إلى الحلول التي تخرجها من حالة الدمار الفعلي الذي رمت نفسها فيه.

إن الإنسان متداخل في العالم على عدة مستويات فضوء وعيه يلتقط الانتباه كمصباح يكشف عن أشياء وحيدة في كهف مظلوم **يقول حسين الخشن** «إن مفاعيل عقدة المؤامرة المتحكمة في ذهنيتنا أننا نستغرق في قراءة نوايا الآخر أكثر مما نستغرق في قراءة واقعه وخططه وبرامجه، لأننا مسكونون بهاجس التآمر والخيانة، وهو ما يحجب عنا رؤية الواقع على حقيقته إن علينا في داخل واقعنا أن نتحرك على أساس الهواجس وعقدة الخيانة وأن نصدر الأحكام على أساس النوايا والانطباعات الخاصة»[2] مما أدى إلى الفساد وانتكاسة الفرد لأن الهدف والغاية هو قراءة نوايا الآخرين وترك الواقعه يتمرد فالخيانة والتمرد من طبع هذا الواقع وهذه الرؤية جعلت الواقع لا يتشكل على حقيقته ولو أن النوايا حسنة، هذه الأفكار تنساب في الرواية «صوتا يتحدث عن تعقيدات الحياة بلغة بسيطة لأنها لغة الإنسان العادي، الذي تطحنه الحياة الحديثة، من دون أن يقف لمواجهة (أزماته المفتعلة)... هي الحياة التي تنساب وننساب معها»[3] فلو تمكنت بطلة الرواية من التصالح مع أزمتها وتجاهلها لربما كانت ستكون أكثر قدرة على تدبير شؤون مصيرها. لكن. هل تمكن كل فرد عربي متجاهل من تقرير مصيره والتصالح مع

1 – الرواية، ص 10

2 – علي بن إبراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ص 46

3 – اسكندر حبش، حكاية الحكايات، ص 119.

انتكاساته؟ وفي هذا الصدد يقول **مصطفى الفقي** «ولا يمكن أن نظلم العقل العربي طول الخط فالظروف المحيطة به والأحداث التي جرت على أرضه أدت إلى تراكمات هي التي صنعت العقدة التي نشعر بها ونعاني منها وتدفعنا دائما إلى الشك في كل شيء وتخوين كل فرد والتوجس خيفة أمام كل جديد»[1] وهذا ما وصل إليه العالم العربي فإن شكه وظروفه سيطرت عليه وجعلت منه خائنا لكل ما هو موجود.

إن الظروف المحيطة بالبطلة "إيمان" جعلتها تخضع وتصمت ويسيطر عليها وتهان، من أجل ماذا؟ من أجل المال «يا لحقارته إنه يعطيها المال كما يرمي عظمة لكلب. في كل مرة يبتكر طريقة لإعطائها المال تشعرها بالمهانة وبأنها تحت سيطرته تماما»[2] "إيمان " إنسانة ضعيفة منفصلة عن نفسها وروحها تعيش فقط لإرضاء ابنها، وتوفر له العيش الأفضل فهنا الإنسان يجب أن لا يؤمن بالقدر بل يجعل الإرادة هي المفتاح الأول للنهوض به إلى حياة أفضل لنيل الكرامة والحقوق فما عليه هو أن يتكلم بأعلى صوته عن الظلم والمعاناة وأن يخرج نفسه من الضعف إلى القوة.

قدمت الروائية شخصية "إيمان" كشخصية مضطربة غير مفهومة، مرة تقبل بوضعها ومرة تلعن الحياة، «فكانت إيمان تشعر أنها مدفوعة خارج هذا النمط البائس من الحياة، وترفض كبرياء روحها الاستسلام للواقع، الذي يعني الهزيمة، كانت مؤمنة أنها تستحق حياة رائعة وترفض دوما القبول بالواقع، وأكثر ما يحير صوابها تعبير "ماشي الحال"«[3] فماذا تفعل "إيمان" في هذه الحياة والواقع وكيف يمكن لأمثالها التصرف بحكمة للتخلص من هذه الأوضاع .

1 –علي بن إبراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ص 47

2 – الرواية ، ص12

3 – الرواية، ص33

6- الوعي الذاتي وموقع المرأة من الكتابة:

تظهر في النص الروائي ملامح الظاهرة الاجتماعية وأشكالها بتواتر مكثف وعلى أكثر من شكل وتسهيلا للبحث فقد ارتأينا أن نتحدث عن موضوعات يمكن تصنيفها ضمن "الواقعية النقدية" في اللأدب لأنها تتقاطع مع السياق السردي لتشكل في مجملها تمظهرات الواقع داخل العمل.

تعتبر الكتابة –كفن جمالي– من أبرز الظواهر التي مثلت القضايا الإنسانية وعبرت عنها. فمن الذي يكتب النص ؟ وكيف تتداخل شبكة العلاقات بين الشخوص والراوي والكاتب في النص السردي لتشكل القيمة النقدية للمجتمع ضمن بنيات الفضاء السردي ؟

كيف تحدث عملية الكتابة ؟ هل هي قضية خاضعة للوعي أم اللاوعي ؟ هل يكتب الكاتب نصوصه بإرادته، أم أن هناك وحيا وإلهاما مفروضا عليه ؟ كيف يتم التركيز على موضوع الكتابة ؟ ولماذا يكتب ؟ هل يكتب للتعويض عما ينقصه ؟ هل هذا التزام الكاتب بواقعه ؟ أم هروب من التبعية ؟

الكتابة بهذا المعنى لا تعني ميكانيكية الحدث السردي بقدر ما تعني دلالة التحقق المعرفي. الكتابة هنا – كفن – لها القدرة على خلق الحياة «التي تعوّل على الدور الذي يقوم به الأدباء، [أي التركيز] على وظيفة الأدب في خدمة الإنسان والارتقاء به، وذلك عن طريق حل التناقضات الموجودة في المجتمع والتي تظهر كلها في أثناء العملية الإبداعية، لأن النقاد الاجتماعيين يعتقدون بأن النص جملة تناقضات يدخل فيها الواقع الخارجي، والآني، والذاتي، وأن هذه التناقضات تجد حلها في أثناء العملية الإبداعية»[1] الكتابة لهذا المفهوم تخرج عن عالمها الورقي لتصبح أداة فاعلة في الحياة الإنسانية بمختلف

1 – جودت إبراهيم، نظرية الأدب والمتغيرات، ط 01، تنوير للطباعة والتنفيذ، حمص، سوريا، 1997، ص 69.

تمظهراتها، وهذا ما يمكنه أن يجيب عن التساؤلات التي انتهى إليها البحث في العنصر السابق، فالرواية أرادت أن تجعل لنفسها القدرة على إعادة تصميم الواقع العربي السوري من خلال الأدوار التي منحتها لبطالها ومن خلال بعث الحياة المرجوة فيهم.

إن الكتابة بهذا الشكل تصبح حاجة نفسية ملحة، وقد عبرت الكاتبة عن هذا المعتقد في روايات كثيرة لها، جعلت من بطلاتها "كاتبات" لتبرز قيمة الكتابة بالنسبة إليها، وكيف أنه بدونها لن يتم تطهير النفس من ترسباتها، «الكتابة هي تفحص طويل لأعماق النفس رحلة لأشد كهوف الوعي عتمة، تأمل بطيء ... أكتب ملتمسة الصمت وأكتشف أثناء الطريق أجزاء من الحقيقة، نتفا صغيرة من الزجاج تتسع لها راحة اليد وتبرر مروري في هذه الدنيا»[1] نكشف عن الحقيقة الواقعية وبعدها نكتب ما يختلج في القلوب والنفوس كأنه طريق ينقلنا من مكان إلى آخر ويبدع، لنا الواقع بصور شتى، فموقع المرأة من الكتابة ووعيها الذاتي جزء من عملية التنفس والنبض وممارسة الحياة الإنسانية على أكمل وجه «كي تبوح الأنثى بأسرار عالمها تحتاج لجرأتين، جرأة مواجهة الذات بصدق، وجرأة مواجهة المجتمع الذكوري الذي يحاول إبقاءها محاصرة في حالة "عيب"... العيب العتيق الذي لا يطيق الذكور الحياة من دونه، ومع ذلك ينظرون إليه كما لو أنه عورة لا يسترها سوى واحد من اثنين: بيت الزوجية أو القبر» ويبدو أن المواجهة التي تقف "هيفاء بيطار" بصدد إعلانها في الرواية، لا تتلخص في مجتمع الذكور بشكله الجنسي فحسب، بل بشكله الفكري والسياسي والثقافي أيضا من خلال جملة من الأحداث التي تقع ضمن دائرة الواقع الفردي للشخصية البطلة والواقع الجماعي للإنسان العربي (رجلا كان أو امرأة)

1-أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية ط1 دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2001، ص 21

لتتجاوز بروايتها عقدة الرواية النسوية التي لا تكتب إلا عن قضايا المرأة وإن كانت البطلة امرأة فيها دائما.

فالرواية التي تكتبها المرأة تحدد نوعا قائما بذاته ينسحب عليه مفهوم النوع الأدبي ويؤهله للتصنيف من حيث هو نوع مقابل للرواية التي يكتبها الرجل ؟ إلا أن هذه الرواية تكشف الواقع السوري في ظل غياب الحرية والكرامة، وفي ظل البيرقراطية وأشكال النهب والتخريب لمتعلقات الوطن، كما تكشف سلطة الفكر الذي لا يعمل على التنوير بقدر ما يعمل على حصد الكراسي العاجية للكتاب الشيوعيين المتآمرين على القضايا العربية بأفكار إلحادية دخيلة تزيد طائلة الفقر والغلبة والانهيارات القاصمة للمجتمع الفقير والمسلوب الإرادة.

فإذا كان الحال هذا في رواية "هوى" فما هي المعطيات التي تسمح لنا بتصنيفه أدبا نسويا ؟ هذا السؤال قد يجيب على مشكلات البطلة "إيمان" وقد يتعلق بها كونها "امرأة"، لكنه لا يجيب عن مشكلات الرواية ككل. فالبطلة تعارض وتلح على المعارضة لكل ما يجعلها خارج دائرة الفعل الحر والواعي داخل مجتمع موبوء بالخرافة والشر والانتهازية والتحايل «فوضع النساء الاجتماعي وإقصاؤهن التاريخي عن الثقافة هو الذي يحدد تمييزا خاصا لقضايا النساء»[1] على هذا لا يعنينا من معالجة الرواية ضمن متعلقات الواقع العربي ومفارقاته إلا ما يخدم فكرة التخلف الحضاري، والتأرجح القيمي والأخلاقي، والذي كان السبب الرئيس في مشكلات المجتمع العربي.

1- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف ،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008 ، ص 138.

وقد أحاطت عدة إشكاليات بمصطلح "الأدب النسوي" أهمها أن طريقة تناول وسائل الإعلام لهذا المصطلح تمت بشكل عشوائي، مما يفسر اعتراض الكثير من الكاتبات على خلق عقدة جديدة يبدو أن المرأة في غنى عنها، فـــ«كتابة الرواية كما يقول الروائي والناقد السوري "عبد النبي حجازي" هي مواجهة مع النفس والمجتمع وجميع السلطات»[1] فالروائية السورية " غادة السمان " التي اعترضت على القول بالمفاضلة بين أدب نسائي " وأدب رجالي " وافتراضات أن الأفضلية تعود بالنظر إلى المرجعيات الاجتماعية والثقافية إلى الأدب الرجالي إلى أن تخشاه المرأة في المجتمع، ينسحب على الأدب أيضا فهي تؤسس لأن تجعل من عملها الروائي منطلقا لتغيير النظرة إلى المرأة بكونها جنسا ثانيا أو في درجة متدنية، وعليه شرعت الروائية العربية نفسها في مقاومة تصنيفها وتحديدها وتقنينها ضمن مصطلح ترى فيه نقصا وعيبا فأي عمل ينظر إليه بوصفه إبداعا. فالأدب الحقيقي ليس له جنسية سوى الإبداع «بوجود تزايد ونقصان في التوتر بحيث يكون التزايد اشتدادا في الروحية والنقصان إيغالا في المادية، فإذا سرنا في اتجاه التوتر المتزايد وجدنا النفس والحرية والإبداع أما إذا سرنا في الاتجاه العكس فسنجد المادة والحتمية والهوية والموت»[2].

كما تقول "ليلى بلخير" في دراستها " قضايا المرأة في زمن العولمة " « لماذا تتوقف المبدعة عن الكتابة بعد سير غير بعيد هل هي ظروف التنشئة والمناخ الغير ملائم ؟ مما يجعل مقومات الإبداع في داخلها تضمحل، معظم المبدعات من المناطق الداخلية والبعيدة كل البعد عن المناطق الحضارية والعواصم الهامة، وهذا تفسير تألق المبدعة فترة تواجدها بالجامعة، وما إن تعود إلى القرية حتى تسكت

1 – روجر آلن، ترجمة حصة إبراهيم المنيف،الرواية العربية ،ص180

2 – السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة . ص.227

إلى الأبد وينطفئ داخلها الحلم الوردي في تربة جدباء قاحلة لا تصلح إلا للصبار والديس والأشواك وتذبل فيها الورود والزنابق »[1] مما يجعل الخطوة الضرورية لتأسيس قراءة إبداعية للأعمال النسوية في جعلها على محك القراءة المنصفة فنيا وجماليا، وأن تكون متحررة من أي تحيز قد يفضي بهذه القراءة إلى منعطفات المفاضلة على أساس الجنس، بل يجب أن تكون المفاضلة على أساس الفن والإبداع «أهل العلم يكتبون ما لهم وما عليهم، وأهل الأهواء لا يكتبون إلا ما لهم»[2] الأول يبدع ويحرر العقل أما الثاني فيقود بالضرورة إلى مزيد من الجهل والجهالة.

على هذا يسوغ "إبراهيم خليل" اختياره لمجموعة عن الروايات وتصنيفها بأنها "نسوية" بناء على تمثلها لمستويات متعددة من الموضوعات؛ إذ تتناول تجربة المرأة في الإطار العام (الاجتماعي والسياسي والاقتصادي... مثلما يبحثها عن خلاصها الفردي من حيث علاقتها بالذات وبالرجل وبالقيم وبالتقاليد والأخلاق...الخ «لأن الإنسان لا يستطيع أن يبدع طالما ظل واضحا لحدود القهر وكلنه يبدع بالتجاوز بمعنى أن القهر هو حالة من الوعي تسبق أو تلازم الإبداع لكنه ليس أبدا معرضا على الإبداع، باعتبار أن كل الإبداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر فإنه بنفس القدر يعتبر دليلا دافعا على وجود الإبداع»[3] فالقهر يؤدي بدوره إلى الإبداع، الذي يعدّ المساعد الأول والأخير لتثبيت حالة الوعي مما يؤدي إلى تجاوز القهر.

---

1 – ليلى بلخير، قضايا المرأة في الزمن العولمة، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص 104.

2 –علي بن إبراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ص 18.

3–الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة .ص 13.

بهذا يمكن القول بأن الرواية النسوية (هيفاء بيطار – أنموذجا) قد أسهمت بشكل فعال في إنارة دروب ما بعد الحداثة في الرواية العربية، لتجاوزها فلسفة التصنيف، وتمسكها بقضايا المجتمع العربي، وبخاصة المجتمع السوري وقلب معايير التوصيف والمشاهدة بالإعلان عن الموجود ضمن دائرة المستور والمتواري «إن الحداثة العربية مرتبطة ارتباطا مباشرا بما حدث في بنى المجتمع العربي على كافة الصعد؛ من تطور أولا، وبهزيمة مشروع من مشاريع بنية الفكر العربي على اختلاف مناهج هذا المشروع قوميا ودينيا وعلمانيا في الربع الأخير من القرن العشرين، وقد نتج عن هذه الهزيمة تصدع في الذات العربية، وتفسخ وتسيّب لا حدود له. إلى درجة أننا أدخلنا الحادي والعشرين ونحن مفلسون. لقد أدخلنا إليه عنوة رغم إرادتنا خلاف دخولنا القرن العشرين، إذ كان يحذونا آنذاك الأمل بالتطور والتغيير وتحقيق ذات الأمة، فشهدنا ثورات متعددة، وانقلابات وحقول إصلاح، ولكنها لم تقم على رؤية شمولية، ولم يكن لها استراتيجية واضحة المعالم، فكان الخلل والإخفاق والتشرد والتسطح في الرؤية والمواقف، وفي العمل»[1] فالكتابة النسوية باستطاعتها تصوير هذا الواقع الذي انحسر فيه كل تميز وتطور وصار الإنسان مجرد أداة تابعة لكل من يدفع ثمنا أكثر لإنسانيته المهدورة.

فظهور إبداع أدبي نسائي كالرواية من أجل بناء تغيرات جذرية للمجتمع العربي كان تحديا للواقع والمجتمع ونشر قيم بديلة والمطالبة بتطبيقها، غير أن تحجر العقول جعل الأمر ينقلب إلى جدل حول تصنيف الأدب بين الرجل والمرأة دون الالتفات إلى أدبيته.

1 – حسن عليان، الرواية في الأردن (أوراق ملتقيات عمان الإبداعية)، ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا، الأردن، 2002، ص 83.

7- تقنية الوصف والإحالة على الواقع :

يبدو جليا أن الوصف لا يصلح فقط لعرض الواقع العيان، فهو لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرف الفضاء الداخلي ودلالته سياقية بمقدار ما هي مرجعية فليس الهدف من الإسهاب، إذا كان الوصف حسب مزحة رولان بارت يشغل تلك الصفحات التي يمكن للقارئ أن يقفز عليها دون أن يسيء ذلك إلى الرواية، فلأنه إذا صح القول، زخرف مجالي أو مستودع معرفة موسوعية لا تفيد مباشرة في فهم الرواية إن المقطع الوصفي أول " اللوحة " يتمتع بالفعل باستقلال نسبي مؤكد في الجمالية الكلاسيكية، فهو معزول في الغالب بواسطة بياضات ويمكنه من الناحية التكوينية أن يكون قد صيغ قبل أن يعيد المتواليات السردية التي يندرج فيها بينها وهذا حال ورشة نشر الخشب في الفصل الخامس le rouge et la noireالتي يصفها stemdhal بدقة متناهية أما Sam Antonice المحفز دوما إلى تفكيك أرائيات الإنتاج النصي فيشدد كثيرا على ما يكتنف الوصف من خداع، يبدوا إذن أن الوصف ينطبق على قضاء حقيقي، خاضعا في أغلب الأحيان لطقس مزدوج، الانتقال إلى الحاضر أو إلى ماضي الديمومة – أفعال الحالة، انتظام الفضاء حول شخصية مركزية – تراتبية لا موجهة (عمق المجال) في المستوى الأول إلى قماشة الخلفية. ممكن تعريف الوصف أنه مجموعة من «الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات، أي مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية»[1] فهو أداة بيد الكاتب يستطيع أن يتصرف بها متى يشاء من أجل إعطاء صورة معينة شيء ما.

1 - رحيم علي جمعة الحربي، بإشراف جميل نصيف التكويتي، المكان ودلالته في الرواية العراقية،(أطروحة دكتوراه)، مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد، العراق، 2003 ، ص 69.

فالوصف تقنية ساعدت على تجسيد كل الوقائع التي حصلت على أرض الواقع، فالروائية اعتمدت على تقنية الوصف من أجل الإحالة على الواقع ورسم تفاصيل هذه الوقائع، بكل ما فيه من أحزانه وأفراحه، فالروائية وضعت واقع إيمان بأنها «لم تستطع تجاهل شعور قوي بالانقباض هذه المرة، شعور لجوج عن التحكم به، نظرة في ساعتها مدركة أنها لأول مرة تتأخر عن موعدها معه، سارعت خطواتها ليس من أجل تحقيق غضبه بسبب تأخرها، بل عساها تفلح بالهرب من هذا الشعور الخانق بالانقباض...كانت تدس يديها في جيبي معطفها مرتعدة من سلطة صوت غامض ينبح من مكان ما في أعماقها، بل يستحيل أن تسميه صوت الضمير لأنها عملت خلال سنوات العشرة الأخيرة على سحق تلك الكلمة وتأثيراتها الكارثية في حياتها»[1] فهنا تصف لنا الروائية أن "إيمان: خائفة من الوسيط، وهذا منذ عشر سنوات.

كتعريف ثاني للوصف تقديم (**تمثيل**) الأشياء الكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عرضا عن وجودها الزمني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عرضا عن وظيفتها الكرونولوجية وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني، الأمر الذي يميزه عادة عن موضوع وكائن وموقف أو حدث موصوف ومجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه المكونة (**الباب، الحجرة الجدار**) ويكمن تمييز الموضوع أو الموضوعات الفرعية لطبقا (لصفاتها) والوصف يمكن أن يكون بشكل أو بآخر تفصيليا أو دقيقا نموذجيا أو سلبا أو على النقيض يتسم بإضفاء الفردية أو تجميليا أو تفسريا أو وظيفيا «مؤسسا لمزاج ونغمة فصل نصي ما أو محملا بمعلومات تتملق بالعقدة أو مسهما في التشخيص أو مقدما مؤكدا

1 – الرواية، ص 09.

لتيمة أو مرمزا لصراع مستقبلي»[1] تصف معلومات وعقدة تساهم بتركيب الشخصية وتتسم بتيمات ورموز تدل على المستقبل. فإيمان وصفت لنا موقفها وهي أمام "الوسيط"، تصف خوفها، وانقباض قلبها وحيرتها وهي تتكلم معه لدرجة نست أنه أمامها دوما وأخذت تصف «وضع الخادم صينية القهوة أمامها، دوما، دوما يحرك فيها بخار القهوة شعورا إنسانيا دافئا فتهمس لنفسها القهوة أرق وأكثر رحمة من البشر " تأملت الفناجين البديعة من الزخرف وقد نقشت عليها رسوم صينية ملونة براقة، لم تستطع أن تخفي إعجابها بالفناجين، نظرت إلى وجهه المتصلب الملامح وقالت هذه الفناجين رائعة تشعرك بالتفاؤل. ضحك ضحكته الآلية المصطنعة وقال: تعابيرك تضحكني، كيف يشعرك مجرد فنجان بالتفاؤل؟ تمنت لو تملك الجرأة كي تجيبه: انظر إلى وجهك الميت تفهم كل شيء، تفهم كيف أن مجرد فنجان قهوة بنقوش ملونة يشعرك بالتفاؤل والحياة...»[2] فدقة الوصف أَنْسَنَتِ الأشياء المادية الجماد ونفخت فيها من روح المشاعر ما جعل هذه التقنية تخدم المجال السردي وتساعد على توثبه واستمراره، ليكون ما تقف عنده العملية السردية بفعل الوصف مجالا لاستمرار الحدث لا تعطيلا له.

كما يمكن أن يكون الوصف تفصيليا بدرجة أو بأخرى، ودقيقا عاما أو ذاتيا على وجه التقريب، تفسيريا / وظيفيا « يؤسس الطابع العام السائد في الفقرة، الموصوفة والحالة النفسية، ينقل معلومات متصلة بالحبكة ويسهم في رسم الشخصية، يقدم موضوعا أو يعزز معرفتنا بهذا الموضوع، يؤشر

1 –جيرالد برنس، لسانيات الخطاب، ترجمة: عابد خزاندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص 58

2 – الرواية، ص 11، 12

لصراع منتظر أو قادم »[1] فالوصف ينقل معلومات متصلة ومتسلسلة ويرسم تفاصيل الشخصية والموضوع من أجل المعرفة للماضي والحاضر والمستقبل في عملية السرد.

تصف الكاتبة حالة "إيمان" وتدقق وصف شعورها وإحساسها العميق «توقفت لبرهة متألمة من خفقان قلبها الشديد وضعت يدها على صدرها، شاعرة أنها تطبطب على قلبها المسكين الذي يتعش بقوة كان انفعالها عظيما فكرت أنها في المرة تلقاه يتعمد أن يهينها»[2] أي إن كل حركة تحركها "إيمان" كانت تفصل الكاتبة فيه كأنها تصف نفسها.

يمكن أن يقال عن أي وصف إنه يتألق من مضمون قيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث، فالوصف قائم في الرواية على كل تفاصيل صغيرة كانت أو كبيرة فإيمان تذكر«وجدتني أتذكر ذلك اليوم البعيد حين سافرت إلى دمشق واضطرت للمبيت في فندق حقير يقع في زقاق قذر، بناء الفندق قديم، سقف عال ونوافذ معلقة من الخشب ورائحة عفن متخمرة في الجو، رغم علب معطرات الجو المتناثرة في الزوايا وكل عدة غرف مشتركة بدورة مياه، والغرفة بعشرة دولارات في الليلة. لسوء حظي كانت غرفتي قرب المطبخ وعلي كي أقصد الحمام أن أجتاز الصالون والمطبخ حين ينحشر الفضوليون يراقبونني بعيون وقحة المرحاض وسخ مقرف بابه عبارة عن لوح خشبي عتيق مرتفع عن سطح الأرض ما يكفي بسهولة كي يتلصص، أي فضولي قذر... لذا وجدت نفسي مضطرة للتأقلم مع هذا الوضع المخزي، وصرت أتبول في المغسلة العتيقة في الغرفة احضر كرسيا، أقف عليه كي أتمكن من

1 –جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003، ص43

2 – الرواية، ص51

التبول في المغسلة، متحاشية مواجهة صورة وجهي المنعكسة في مرآة مكسورة وعتيقة»[1] فوصف إيمان للفندق كان مفصلا لكنه لم يوقف عجلة السرد عن الاستمرار، ولم يبد دخيلا على الحدث الرئيس الذي تنتمي إليه الرواية وتنتمي إليه البطلة وهو نقد المجتمع البغيض الموبوء الذي تنتمي إليه وكشف عيوبه.

ولنفترض منذ البداية إن أي نص سردي يهدف إلى نقل الأحداث، ويعتمد على السرد فقط هو نص يعتمد على سرعة نسبية عالية ذلك لأنه يستخدم انتقالات بين الأحداث عن طريق فجوات زمنية حتى لا يكون متخما بأحداث لا ينبغي من وجهة النظر الفنية أن تكون مذكورة في النص نظرا لعدم أهميتها بالنسبة للبنية التي يريد السارد إنشائها «بما أن السرد هو دائما انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة تهيء للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها، فإن لحظة الاسترخاء هي عودة بالجسد إلى سكون واعد بحركات آتية، أو منهيا لحركات سابقة، ذلك أن السكون هو الأصل المولد لكل الأفعال السابقة منها واللاحقة» [2] وهو الأمر الذي يعد ضروريا للبنية التي يريد السارد إنشائها فيجعل من تفاصيل الوصف استرخاء لجسد تلك البنية لتعاود القيام بنشاط يسرع وصولها إلى غايتها المرجوة، إذ «لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما للنص السردي، وذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف»[3] بحيث يقوم الوصف بدور حيوي بالغ الأهمية في بناء النص السردي بل إنه يبالغ في أهمية هذا الدور إلى

1-الرواية، ص 60.

2 – سعيد بنكراد، نحو سيميائيات للإيديولوجيا،

3- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط1 مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، 2008 ص 138-139

الحد الذي يجعله لازما لكل نص سردي، فالنص السردي – لديه – لا يقوم بلا وصف وهو الأمر الذي يجعلنا ننظر بذات الأهمية إلى آلية الوصف.

تصف لنا "إيمان" واقعها الجديد وحياتها المتبدلة مؤقتا «في الواقع أحس بإنخطاف وتهول وأن أتنقل في غرفة هذا المنزل الساحر، ففي كل زاوية أقف فيها أرى البحر، بيت يشبه قلعة الحرية... أسير بنشاط فوار على طول الكورنيش، أشعر أني أخوض غمار الحياة، ولم أعد واقفة عن الضفة، وكل صباح أتأمل بافتتان روعة الحياة فهنا الحرية... يا للكلمة المسكرة... ترى ماذا تشبه ؟ هل تشبه هذا الرذاذ المتفلت من أمواج الشاطئ في حوارها الحر مع الصخور ؟ أم تشبه تراقص أشعة الشمس على صفحة الماء الفضي الأزرق وأحيانا الأخضر؟ أم تشبه ذلك الطريق الطويل الذي أنعطف في نهايته إلى سوبر ماركت أبو خليل أشتري كماليات السعادة وأنا أقاوم غصة قهر وأنا أتذكر السوق المركزي في مدينتي، حيث تفوح منه روائح القمامة وأمعاء الحيوانات كيف كنت أمشي بحذر كي لا أتزحلق بسخام القمامة»[1] فـ "إيمان" تصف اختلاف العيش في الحرية عن العيش في القهر والذل، تصف نعمة المعيشة التي لا يبدو أن الكاتبة تاتي بها عرضا، إذ بقدر ما كان الوصف تعبيرا عن الانتقال في هذه المقاطع من حال إلى حال، كان نفسه مقارنة لما كان ولما وصل إليه واقع البطلة بقفزة انتهازية جديدة ظنتها فوزا لتجدها فشلا جديدا فـ«عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث المجردة من الغاية والقصد في وجودها المكاني عوضا عن الزمني وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية»[2] يخرج الوصف إلى إمكانية وصف الحوادث بهدف تحقيق الألفة مع السرد دون تغير في طبيعة المادة الحكائية أو خروج عن الموضوع

1 – الرواية، ص 234

2 –هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ص139

المقصود لما يمنحه أهمية تقنية. فـ"إيمان" بعد سجنها انقلبت حياتها رأسا على عقب وهذا بفضل العجوز الذي غير حياتها ظاهريا وجعلها تنتقل من بلد إلى آخر «ترى هل خطر لإيمان أنها بعد أسابيع قلية من خروجها من السجن ستلتقي بالرجل الذي أحدث انقلابا في حياتها، وأن حياتها سوف تتغير تغيرا جذريا كما لو أن عصا سحرية مستها... هل خطر ببالها أنها ستلتقي رجلا كهلا سيفتح لها كل الأبواب الموصدة ويطلب إليها أن تعتلي بساط الريح لينقلها من بلد إلى بلد وليعرفها مشاعر أهل الفكر والفن الذين لم تحلم يوما بلقائهم»[1] غير أن هذا الواقع كان مؤقتا لأن الحصول على المال في مجتمع فكره عقيم وعجوز ونهايته اكيدة لا يمكنه أن يكون حلا للمشاكل ولا ترويحا عن الهدم المتواصل في أرجائه.

8- توسيع دلالة الواقع الشخصي في الرواية:

لم تكتف الروائية بتصوير واقع "إيمان" فحسب بل وسّعت تصورها إلى وقائع زميلاتها اللاتي يعملن معها في المشفى، والذي بدل أن يكون مصدر رزق كان مصدر معاناة لهنّ جميعا. فالقهر والذل والمعاناة هو ما ميز عملهن في المشفى، الراتب الضعيف الذي جعل كل واحدة منهن تشترك في جمعيات لتوفير بعض المال لشراء المستلزمات الضرورية للبيت «وفي غرفة رئيسة التمريض انحشر جسدي بين أجسادهن، نساء متعبات صابرات، بعضهن يحملن أطفالهن إلى حضانة المشفى البائسة أطفال صغار مساكين يوقظون فجرا ويقادون رغما عنهم إلى حضانة المشفى»[2] ولأنها عينت رئيسة التمريض فقد أصبحت مشرفة ومتولية لقسم التمريض والممرضات. ولهذا كانت كل الأدوات الجراحية والطبية تحت تصرفها وإشرافها، غير أن ذلك لم يكن ترقية بقدر ما كان مصيدة اصطادها بها "الوسيط" ليكون

1 - الرواية، ص 168

2 - الرواية، ص 23

مصيرها السجن. «لا أذكر نفسي إلا وأنا أتدحرج من جمعية إلى جمعية. لا يمكننا نحن الممرضات البائسات أن نتدبر أمورنا إن لم ندخل في سلسلة لا متناهية من الجمعيات، من تريد شراء غسالة أوتوماتك ومن تحتاج لدفع مبالغ طائلة أجور أساتذة الرياضيات والانكليزي لأولادها، خاصة بعد أن تحولت الثانوية إلى رهاب حقيقي للأهل والتلاميذ... ومن تحتاج المال لأنها على وشك ولادة طفل غير عارف أي حرمان ينتظره»[1] الحياة أصبحت مكلفة، ولكن "إيمان" كان همها هو كيف التخلص من هذا الوسيط ولكنها تريد المال من كل عملية سرقة لتوفر لها ولابنها كل ما يريدان.

وتستمر "هيفاء بيطار" في عرض مشاكل اخرى بجانب مشاكل البطلة، أو بجانب المشاكل المشتركة لتزيد من إقناع القارئ بمفارقات الواقع العربي الذي ننتمي إليه جميعا مجبرين، من خلال شخصيات معينة من أمثال شخصية "دلال" الممرضة التي كانت تعيش بسلام، لم يكن يهمها المال كثيرا، كانت تضحك وتفرح وتثرثر غير أن هذا الواقع لا يترك فرصة يقضي فيها على الشعور بالرضى إلا ويفعل مصرا، لتضعنا الكاتبة أمام مفارقة جديدة أساسها الظلم السياسي في حالة الأخ التوأم الذي كان الفاجعة والمصيبة التي تعيشها "دلال" «بعض الممرضات اللاتي يعرف دلال منذ زمن بعيد يقلن أنها كانت مرحة وتتدفق حيوية وتتلكم وتثرثر ولكنها اختارت الخرس يعد أن سحقها سجن أخيها... كان توأما... قبضوا عليه بتهمة انتمائه إلى رابطة العمل الشيوعي»[2] حكت "دلال" حكايتها وقالت أن أخاها الذي تحبه كثيرا يحكي لها عما يشاهده كل يوم بالتفاصيل، إلى أن قبضوا عليه بتهمة أنه شيوعي وأخذوه ولم يعرفوا عنه شيئا، وهم لن يقولوا عنه شيئا إلى بالمال، حتى مجرد القول بأنه "حيّ" فكلمة حي

1 – الرواية، ص 24

2 – الرواية، ص 28

في واقع الرواية وفي مدينة "إيمان" ومثيلاتها ثمنها باهض، أما المفارقة الثانية التي يمكن ملاحظتها من خلال هذه الإشارة، فهي عقد المقارنة البسيطة والسريعة ولكنها المقارنة العميقة بين هذا المتهم بالشيوعية وهو فقير فيسجن ويغيب ذكره، وبين الشيوعي الفعلي رجل الفكر الذي تتزوجه "إيمان" بعد هذا ويعيش في غنى وبحبوحة وحرية لا حدود لها لأنه يمتلك المال.

صدمة "دلال" لم تنته رغم تزوجها وإكمال حياتها ولكن سيطرة صورة أخيها وهم يقبضون عليه شوهت حياتها، وهي تشوه حياة كل إنسان في مجتمع يكيل بمكيالين «مرت ثلاث سنوات على اختفائه لم يعرف أهله هل هو حي أم ميت.؟ وأين هو هل حوكم.؟ وما هي جريمته.؟! وفي أي سجن هو أم في أي ...؟! كنا نحس بانسحاق روح دلال وصمتها الذي يضح بمأساتها لقد اختارت الصمت لأن الكلام يوجع روحها كنت أعرف أن الزمن توقف في تلك الليلة الرهيبة التي ألقت بظلها على حياة دلال رغم أنها تزوجت شابا يحبها وأنجبت طفلا سمته باسم أخيها السجين إلا أنها كانت منخطفة إلى هناك إلى المجهول الذي يبتلع توأم روحها كانت تقول لنا لا تعرفون ماذا يعني التوأم... صعب أن أشرح لكن... إنه أنا وأنا هو» فالواقع في سوريا بهذا الوصف معادل للخوف لأن الإنسان لا يضمن استمرار حياته أو انتهاءها في أية لحظة يقرر فيها المسؤولون عن تلك الحياة مدى حاجتهم إلى إنهائها.

كما تجسد الرواية واقع "إيمان" وزميلاتها، تنحرف إلى نوع مألوف من البشر في شخصيات متعددة تلاقيها البطلة مرة بالصدفة ومرة بالقصد كالتاجر الذي يبيع بضاعته وهو في ملل من هذه الحياة حاله في ذلك حال الموظفين الحكوميين المغلوبين على أمرهم «... كنت أحب الباعة رغم قربي من بعضهم أحب أن أتأملهم دون أن يلحظوني أحفظ وجوههم وكلماتهم وشتائمهم تنشأ بيننا حميمية سخط دائم على كل شيء حتى الهواء الذي نتنفسه. وحين ينادي على بضاعته ترتج الجدران ويخاف

الزبائن أن يصابوا بالصمم، كنت واثقة أن صراخه المدوي ليس سوى تعبير عن قهر مزمن وكانت لديه عادة مقرفة وهي البصاق ولاحظت أنه يبالغ في بصاقه كلما احتشد الزبائن أكثر على البسطة التي يفرد عليها بضاعته، رغبت مرارا أن أوبخه على هذه المعاملة البشعة المقرفة لكن فضلت أن أتركه كنموذج مثالي لإنسان مقهور يعيش يومه واقفا بجانب بسطة تفوح منها رائحة الألبسة المستعملة ليقبض عمولة تافهة على كل قطعة لباس يبيعها، إنه يبصق على هذا الزمن الذي جعله رقا رغم أنه حاصل على شهادة معهد متوسط ! كنت أحب أن أتخيله كيف يعود مساء إلى بيته وفي جيبه القليل من المال وأتخيل أوجاع قدميه وهو واقف لأكثر من عشر ساعات ينادي على بضاعته، متحملا البرد والحر، ونزق الزبائن وتضجرهم، إلحاحهم كي يخفض السعر»[1] توجد علاقة بين إيمان وبين بائع الملابس المستعملة لأن كل واحد منهما يعاني من هذا الزمن ومن قهر قلة المال فإيمان تحب أن ترى هؤلاء لأنها ترى نفسها فيهم. في كل حياة من حياة المجتمع يوجد واقع مسيطر ومهيمن والواقع في هذه الرواية ليس فقط واقع "إيمان". فهي تحيا في محيطها الممثل في المشفى أو في الشارع أو في البيت، ولكن هذا الواقع يتوسع بأناس غيرها يشتركون معها في طبيعة الحياة التي تحياها، «تومض في ذهنها فجأة صور، وجوه تحس أنها تراها للمرة الأولى كفقاعة تفجرت صورة "إنصاف" الممرضة الخمسينية الأكثر تعبا وشقاء، متعتها الوحيدة في الحياة التدخين، تعيش لاهثة لتأمين مصروف أسرتها.. تتورط من جمعية إلى أخرى لدفع رشاوي للمتنفذين كي يوظفوا أولادها.. طوال ثلاثة سنوات نزفت طاقتها النفسية والعصبية لتشبك في ثلاث جمعيات، كي تتمكن من دفع رشوة ليسافر ابنها في البحر... تنفث دخان سجائرها وتقول كأنها تخاطب نفسها أشعر أني أرميه في المجهول، جو البحارة وسخ وسخ، لكن ما باليد حيلة، لا عمل له في هذا البلد صار

1 -الرواية، ص 40-41

يهددني بالانتحار فيما لو بقي متسكعا في الشوارع وليس في جيبه قرش»[1] صورة "إنصاف" في هذا الواقع الذي لا يرحم وهي تفكر في مستقبل ابنها يجعل مآل البطلة "إيمان" ومستقبلها يبدوان لعينيها جليا، فهي إن لم تتمكن الآن من إيجاد حل لحياتها فسوف تصل وابنها إلى ما وصلت إليه "إنصاف".

9- الأمل في مواجهة سلطة الواقع:

يبقى الإنسان طوال عمره يتأمل ويسعى وراء آماله يحاول اصطياد رغباته المنشودة «كانت "إيمان" تشعر أنها مدفوعة خارج هذا النمط البائس من الحياة وترفض كبرياء روحها الاستسلام للواقع الذي يعني الهزيمة كانت مؤمنة أنها تستحق الحياة الرائعة وترفض دوما القبول بالواقع وأكثر ما يطير صوابها تعبير "ماشي الحال" ... رغم أنها محاصرة بضباب التفاهة كما تشعر لكن "هوى" غامض ينبض في قلبها هوى يجعلها تتوق وتحلم بحياة رائعة تشع منها الكرامة كالشمس... وأهم ما يميز "إيمان" أنها ترفض أن تعطي لمعاناتها قيمة مؤمنة أن أكبر خطر على الإنسان أن يفقد معاناته، فهذا يعني رضوخه لها وقبوله بها والأخطر من ذلك تعوده عليها...»[2] ومن الأفضل أن يكون الإنسان جلدا مهما كانت ظروفه وخيباته، وألا يتوقف عن الحلم والمحاولة، وأن يستطلع المستقبل محاولا إقصاء كل ما مضى «وحين تنهار كل مساء على فراشها العتيق يعبر خيالها أمل شاحب بأن الغد لابد أن يكون أفضل!»[3]

---

1 - الرواية، ص 142 - 143

2 -الرواية، ص 33.

3 -الرواية، ص 27.

لأن سعيها في الحياة يتوجه نحو تغيير ما في أيامها من انهيارات والبحث عن الجديد «السمة الأساسية لديها هي الرفض. ليس للبؤس المعيشي فقط بل لعقلية الناس وطريقة تفكيرهم.. وحدهما الطاقة خيالها.. ولعلها بالقراءة نجحت في تغذية الأمل في نفسها وفي الحفاظ على ذلك الشعور المعنوي الرائع بأنها إنسانة متميزة»[1] مع أن لا أحد حولها كان يدرك أهميتها أو تميزها، إلا أن فلسفة دوام الحال من المحال جعلتها تؤمن أن شروق الشمس لن يتوقف إلى آخر نقطة من الحياة. «لكن للأسف لم أعد قادرة على الاستمتاع بحريتي بالذات... خرجت إلى الشرفة الضيقة أتأمل الزقاق القذر وضجيج المذيع والتلفاز المنطلق من بيوت الجيران المتلاصقة... فكرت كم هي رديئة الحياة في هذا البلد وعبرت ذهني صورة بديعة يعرضها التلفاز لمدن وأماكن وبشر، كأنهم يعشون في كوكب آخر... ولم أكن أملك سوى التنهد والتحسر على عمري وعلى قدري... لكن لا يزال في قلب كياني بذرة صغيرة متحدية ومتمردة إنها بذرة الأمل التي تهمس لي أن لا شيء يبقى على حاله، وبأن التغير لابد حاصل»[2] فلا يجب على البشر أن يتملصوا من ذلك البصيص الذي يساعدهم على الحياة مهما كان التعب وهذا ما تريد "هيفاء بيطار" أن توصله للقارئ، وأن تعبر به عن استمرارية الحياة في الواقع السوري على الرغم من المخفيات المؤذية للبشر في كل حين وعلى جميع الأصعدة «وحين بدأ الكلام أحسّت أنها تلتقط أنفاسه وحروفه وتخزنها في غرفة رؤاها الموحشة.. صار جسدها مثل العقلية المتوهجة بنار الحب لكنها لا تحرق بل تظل متجلية ببهاء نارها ونورها.. وجعلتها صورته العذبة تشعر أنها راسخة وقوية، وتفجرت إرادة الحياة في نفسها.. أن عليها مقاومة البؤس، ومن وقت لآخر كانت تضمه بقوة إلى صدرها، وتمطره بالقبل لتشخيص نفسها

1 _الرواية، ص34.

2 –الرواية، ص45.

بقوة الأمل.. لا تولد الإرادة إلا من حب.. هذه هي الحكمة العظيمة التي علمها إياها صغيرها ابن الإثني عشرة عاما.. أعطاها شعور الأمل، شعورا حقيقيا يمكنه أن يقلب حياتها رأسا على عقب»[1] فالأحاسيس الفطرية الطاهرة هي التي تمكن الإنسان من الاستمرار وتشحنه بطاقة الحياة كلما أوشكت على الانتهاء تحت وقع المشاكل والضغوطات «تشعر "إيمان" أحيانا أن البحث ميزه وحيدة وهي أنه يشعرك أن الزمن أقل وطأة لأننا نصير خارجه.. لا نتحمل ضغوطه، إنه يعفينا من الانتهاء لعصر الإنهيار والتوتر. لكنها في لحظات كثيرة وبينما هي غارقة في آلام روحها تشعر أنها تخدع نفسها بذلك الإحساس ... وبعد مرحلة الصدمة.. توصلت للحقيقة التي يجب أن تحارب لأجلها: "ممنوع أن تنهاري" تردد هذه العبارة لنفسها عشرات المرات في اليوم.. تقف وسط الغرفة تأخذ نفسا عميقا تشد قامتها بوضعية الاستعداد: "اسمعي ممنوع أن تنهاري ممنوع، فهل فهمت؟!". ممنوع أن تنهاري من أجل ابنك ومن أجلك أنت كي لا تسمحي للشامتين بأن يتلذذوا بمصابك أكثر، ثم تخاطب نفسها برأفة.. بشدة: "اسمعي لقد وعدك المحامي أن يبذل كل جهد لإخراجك من هذه الورطة" استأنف الحكم، سيضع كل إمكانياته لنقض الحكم الأزلي بالسجن... لست الوحيدة التي سجنت، وحين ستخرجين ستسافرين إلى السعودية، سجن السعودية على قسوته أرحم من سجن وطنك الذي أهانك وأذلك. على الأقل سيدفعون لك في السعودية راتبا سيشعرك بكرامتك »[2] وفي كثير من الأحيان يصبح الأمل مجرد حلم يصعب تحقيقه على أرض الواقع، وليس كل أمانينا قابلة للتحقيق لكنها تبقى آمالا جميلة أو حلما من أحلام اليقظة من أجل الاستمرار. «كن ينظرن لحياتهن كقدر لايمكن تغيره، يتقبلن وضعهن باستعداد

1-الرواية، ص136

2 - الرواية، ص 144، 145.

تام وقد فقدن كل إمكانية لتغييره.. لكنهن من وقت للآخر يتوهّجن بالأحلام فتشرق نظرتهن بنور غريب.. بأن الراتب سيزيد أضعافا. وبأن حياتهن سوف تنقلب بضربة سحر.. وسوف يلبس أطفالهن ثيابا جميلة جديدة لا تفوح منها رائحة الألبسة المستعملة. وسيتمكنّ ذات يوم أن يسكن بيتا جميلا يتعمّد كل صباح بنور الشمس وسيتمكنّ أن يدخلن من وقت لآخر المطاعم . ويتأملن نظرات الفرح المشرقة عن عيون أطفالهن» [1]

وحين تشير الكاتبة إلى تلك المحطات في حياة الناس البسطاء في وطنها العربي تشعرك بالبؤس الذي يتربع على كل الأسر، ويسكن الوجوه والعيون والصدور «تذكرت ذلك الفندق الحقير الذي له أستطع أن أغفو فيه ولا لحظة بين السرير ورائحة الفراش العفنة، والشراشف العتيقة المتسخة.. وطول الليل كنت أحس أن الوسادة مبللة والسماء باردة تجعل جلدي ينكمش مقشعرا، وفيما أنا استسلم للنعاس اللذيذ وأغطس في ظلام النوم.. أتاني يقين من أعماق روحي. أن قدري اشتبك مع قدر هذا الرجل الذي وضعه القدر في طريقي.. بأنه اعتبارا من هذا اليوم سوف تتحول حياتي تحولا جذريا» [2] " المؤلف يقول: ألم الاكتئاب أقوى ألم في العالم. بل هو أصعب من ألم السرطان لكن ثمة طاقة للنجاة فحين تبتلعني هوة الاكتئاب وتغويني بالانتحار، أجد نفسي ملتصقة بابني.. أستأذنه لأضمه طويلا إلى صدري.. أغمض عيني وأرجوه أن يتحدث بأي شيء آخر بصوته وموسيقى كلماته وأنفاسه.. أستمد من نقاء روحه دواء يشفي روحي المتسممة بالأحقاد والقهر...» [3] على هذا تصر الكاتبة على أن تجعل

1 – الرواية، ص 73.

2– الرواية، ص194.

3– الرواية، ص330.

الأمل رؤية استشرافية في الرواية، بهدف التخفيف من حدّة القهر الذي يسكن متنها السردي من جهة «وهذا الإجراء يجعل العالم المروي عالما نسبيا ذاتيا منظورا من جانب واحد فردي، بل يعمل على جعله ذا طابع رومانسي، لأنه يخدم هذه الذات أكثر من العمل على تثبيت دعائمه الموضوعية»[1] وبهدف التوصل إلى نقطة التقاء بينها وبين القارئ العربي الذي لا يرضى بغير الانتظار والصبر بديلا عن خطوات التغيير التي يأملها من جهة أخرى «وطوال الطريق كانت الأشجار تجهد أن تصوغ حكمتها وتقدمها لي بحب كبير... الحياة أن نستمر في الأمل رغم معرفتنا مدى الخراب حولنا...»[2]، فضمير الأنا يثبت أن الذات الساردة جزء من التشكيل الفكري الوارد في الرواية باعتبارها جزءا من المنظومة العربية المقهورة ممثلة بأبطال الرواية.

10- القيمة المثلى في الرواية (الأمومة):

من البديهي أن دور المرأة (الابنة والزوجة والأم...) هو الذي يحدد قيمة وجودها في المجتمع، وكأن القيمة فيه تمنح فقط للمستوى الوظيفي البيولوجي فحسب.

غير أن الراوية تمنح لقيمة الأمومة بعدا يفوق باقي القيم المتجادلة في ضمير الرواية، فدور البطلة "إيمان" كأم جعلها تقوى على أي فعل ينافي عقلها وحكمتها وضميرها في سبيل إسعاد ابنها، إلى درجة أنها تصبح لصة وسارقة لضمان مستقبل أفضل له «تعملقت الإنسانية المسجونة داخلها وانفلتت تكرر

1 - عبد الحميد الكوردي، الراوي والنص القصصي، ط 02، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 1996، ص 133، 134.

2- الرواية، ص 335،

عبارة أوكيه ماما بشماتة واحتقار ثم صارت تضيء بلؤم: الماما المرتشية، الماما التي تسرق أدوات المشفى... انهالت بشتائم لاذعة على تلك الإنسانة التي تستعمر أعماقهما ولا تنفك تزدريها وتهينها»[1] غير أن درجة قبول القيمة المفروضة على الملتقي بهذا الشكل سرعان ما تجد انقلابا من قبل البطلة نفسها، وذلك لأن الأمومة لا تخرج عن نطاق أخلاقي عام ولا تصنع لنفسها أخلاقا خاصة كي تعبر عن أحقيتها في العطاء، ولهذا لا تتعايش الأمومة السليمة مع انهيارات الأخلاق والقيم الإنسانية والتقاليد الاجتماعية الأصيلة لمجرد الاستمرار في دور الأم الذي يحتم مثالية قد تكون أقوى وأكبر مما تسمح به ظروف المجتمعات العربية التي لا تجد المرأة فيها مكانا شاسعا للحياة حتى لو كانت تسعى باموتها للبقاء تحت الشمس «أطرقت عاجزة عن النظر في وجهه وقد وعت كم تسبب له الألم والشعور بالعار فيها لو عرف حقيقتها... حقيقة الماما المرتشية، اللصة... علا صوت الإنسانة التي تستعمر روحها وقالت ساخرة: الجنة تحت أقدام الأمهات»[2] فهل تمنح الجنة للأم وهي تلبس رداء الشر مدعية إخلاصها وتضحيتها في سبيل أولادها؟ وغالبا ما تظهر الذات الساردة للتعبير عن المواقف المتباينة في الرواية كما لاحظنا بجانب صوت البطلة لتكون ذاتا فاعلة تدعم صوت البطلة في دفاعها عن قيمها «قد يفرض نفوذ "الأنا" من خلال سلطته الكلامية والفعلية، في الرواية النسوية التي تعتمد على ضمير "المتكلم" بوصفه الضمير المرجعي الأساس في حركية السرد حيث زمن الفعل وزمن السرد يقفان على صعيد واحد فظهور السارد كذات للتلفظ سرعان ما يفجر طاقة الذات الداخلية على التفاعلات الباطنة للشخصية

1- الرواية، ص 15

2- الرواية، ص 17

الساردة»[1] والتي تود هنا أن تكون شاهدا على فعل الأمومة المجروحة الت حتى إن قتلت إنسانا تظل أما «كانت تسترق النظر إلى صغيرها شاعرة أنها لا تستحق أن تكون أمه، تتأمل ملامحه الرقيقة الحلوة، وخدوده الوردية المغطاة بطبقة رقيقة من الأكزيما لوهلة عصف بها هوى جامح كي تركع أمامه وتوسد رأسها بحضنه وتبوح له بكل ما يعذبها، لا شيء يريح النفس كالبوح... تريد أن تحكي لحبيبها الصغير قصة سقوطها. أن تعطيه حكمة هذا الزمن "يا حبيبي يجب أن تقهر وتسقط في هذا البلد كي تشبع"...»[2]، لتكون الإشارة المرجعية إلى كل ما يتعلق بسلطة الواقع العربي المهيمن الفكري على كل أنماط التصرفات المدرجة في تصرفات الشخصية البطلة على الخصوص «وجدت نفسها تقاطعه وتسأله برجاء إلى أي حد تحبني يا نوار؟ ضحك وقد أربكه سؤالها غير المتوقع: أحبك كثيرا... أأنت واثق ؟ "رفع إليها عينين تشعان بالحب والمرح وقال: "أحبك أكثر شيء في العالم"... ابتلعت النبيذ ودموعها وهي تتساءل بقلق هل سيستطيع حب ابنها الكبير أن يشفي روحها المتعفرة في وحل الفساد؟!»[3] ومن المهم الإشارة في هذا السياق إلى أن الرواية لا تقدم الفكرة في إطار مسطح، بل تحاول أن تتجادل معها من وجهات نظر متباينة، قد تأتي على شكل صراعات داخلية متشكلة عن قصد في نفس الشخصية البطلة التي تحيل بالضرورة إلى تعدد القارئ.

1 – الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، ط 01، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2011، ص 214.

2 – الرواية، ص17

3 – الرواية، ص 18

تبكي ودموعها تتدفق حسرة على نفسها، وعلى الدافع الذي أوصلها إلى هذا» منقوعة في أحزانها متدثرة بكآبتها، تقف عند عتبة الطفولة تشحذ الصفح... وحده، تحتاج أن يسامحها أن يعذرها ويفهم دوافعها، ويفهم أنها اضطرت رغما عنها أن تذهب وتغش وتتواطأ مع اللصوص... لكن ما معنى الدموع الغزيرة... لماذا تتدفق تلك الغزارة فيما عقلها يبرؤها، إنها تعرف بأعماقها أنها لا تستحق شرف أن تكون أما لهذا الصغير الذي تعبده... تجاهد لتكون أما... الجنة تحت أقدام الأمهات الجنة هذه العبارة، وتحدث نفسها بقهر: "تفو عليك يا إيمان تفو عليك"«[1] ليتبين أن الكاتبة ترغب في التوغل في داخل الشخصية من خلال الاستعانة ببعض تقنيات "تيار الوعي" لتسيطر على تدفق الأفكار في تعبيرات الشخصية البطلة «يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية ليس من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها، ويمكن أن يدخل القارئ – من خلال الإنصات إلى تلك الآلية – إلى جزئيات شديدة الخصوصية. مرتبطة بأنماط التفكير لدى الشخصية، ويكشف عن الحالة المزاجية التي تحملها»[2] مما يبين هن "إيمان" في حالات هواها وشرها وخيرها «لم تتخيل إيمان أن الخلاص كامن في نفسها، وبأنها مدعومة ويحترمها ويرتمي بين ذراعيها مستمتعا بقبلاتها»[3] حب الحياة لإيمان هو حب ابنها لها.

"إيمان" تحكي دائما مع نفسها وضميرها، تحكي عن ابنها الذي جعلها تنسى دنس الماضي فهو يستحق كل الحنان لأنه طفل بريء تشع في عينيه البراءة والطفولة والحنان، يستحق التضحية

1 – الرواية، ص 78

2 – عادل ضرغام، في السرد الروائي، ط 01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 72.

3– الرواية، ص 86 – 87

«تخاطب نفسها بحنان.. ابنك يا إيمان هو الوحيد في هذه المدينة الذي لا يحتقرك.. تكفي ضحكته وسعادته حين تشتري له أشياء رخيصة لكنها قادرة على جعله سعيدا، تكفي ضحكته لتحس أنها تبرأ من دنس الماضي»[1] عذاب "إيمان" يشفيه حب ابنها «وحده ابنها الصغير جعل كفة الأمل ترجح ولولا حبه الصافي القوي لغرقت في اكتئاب طويل ولاختارت راحة الهزيمة، لكن حين كانت في اكتئاب طويل ولاختارت راحة الهزيمة لكن حين كانت تمسك في يده الصغيرة البضة وتمشي على إيقاع خطواته ويقف عند بائع السكاكر أو الذرة، ويراها كيف تشتري له تلك الأشياء البسيطة التي تفرحه مشعرا إياها أن الماما قادرة على كل شيء وأنها مستقبله وأمانه... وحين تجلسه في حضنها في الحديقة البائسة الكئيبة وتبدع له قصصا من روحها المتألمة قصصا فرحة بهيجة كما لو أن الحزن والفرح وجهان لعملة واحدة.... تشعر بسعادته، سعادته تقويها وتشد عزيمتها وتشعرها أنها أقوى من هؤلاء الذين ينبذونها»[2] الفرح والحزن عملة واحدة في حياة إيمان فرحها لأن ابنها معها وحزنها عندما تفكر في الماضي «لكنها هذه المرة كانت مضطربة بشدة وعاجزة عن فهم أعماقها المتعكرة بمشاعر عاصفة متناقضة لدرجة نسيت عيد ميلاد ابنها وحين ذكرتها أمها أن ابنها بلغ العاشرة انهارت ببكاء يقطع القلب.. وأحست أن تلك الهفوة دليل انهيارها الداخلي الحقيقي ضمته إلى صدره ورجته أن يسامحها ثم أسرعت لتشتري أفخم قالب كاتو، واشترت له قميصا وبنطالا وحذاء رياضيا... كانت تبتلع دموعها وهي تقطع قالب الحلوى وتقدم الحلوى لوالديها وبعض أصدقاء ابنها ثم استأذنها أنه سيدعو ثلاثة من أصدقائه إلى العشاء في مطعم يقصده المراهقون، فأثنت على فكرته وأعطته الكثير من المال... فطوقها بذراعيه وأمطرها بقبلاته العذبة

1- الرواية، ص 87

2- الرواية، ص 88

الخجولة، أتاها إحساس مؤكد وهو يشدها إلى جذعه النحيل القوي أن تلك اللقطة ستنحفر في ذاكرتها إلى الأبد... وأنها ستستعيدها مرارا في زمن قادم لا تعرف عنه شيئا إلا أنه سيكون مظلما...»[1] فعلت إيمان كل ما تستطيع أن تفعله حتى السرقة أصبحت هويتها وحياتها من أجل ارضاء ابنها «تأملت وحيدها بانبهار، كما لو أنها تعي معجزة الخلق، إنها أم.. أم، ليت الزمن يعود للوراء كي أصون نفسي لأجلك لأجلك وحدك يا روح الماما... كم تحب أن تناديه "روح الماما"«[2] ليضح أن "هيفاء بيطار" إنما كانت تصر على تكبير صورة الطفل في معرض اهتمامها بأمومة الشخصية البطلة ليس لإشاعة جو الأمل والتفاؤل فحسب، بل لتظهر قدرتها على تفعيل شخصيات مهمة في صلب الحدث الروائي من خلال اشتراكها في الحدث دون تسميتها المباشرة بين تفاصيل لشخصيات المحركة للفعل الحكائي، فـ«من غير الممكن لقارئ [الرواية] أن يتجاوز بعض الشخصيات التي كان لها حضور فعلي في المتن الروائي وأثرت في مساراته، وإما لوّنته ببعض الألوان ومنحته نكهة خاصة... وعندئذ نكون قد انفلتنا من قبضة الروائي الذي أوهمنا من خلال عناوين فصوله أن الأسماء التي أثبتها إنما هي الفواعل الرئيسية»[3]ليصبح الولد هنا فاعلا رئيسا في الرواية «استطاعت أن تفر مما تسمع وتلاحق خيالات تصور لها ابنها في كل مراحل عمره، من طفولته قبل بزوغ أسنانه حتى خطواته الأولى إلى يوم دخوله المدرسة،

1 – الرواية، ص 112-113

2 – الرواية، ص 116

3 – عبد القادر اللطيفي، رواية الهامشيين في المدينة المغربية ("سلستينا" ليوسف فاضل)، منشورات مختبرات السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص 175.

إلى ضحكة وولعه بالاستحمام...» [1] ليكون وجود هذه الشخصية مبررا للأفعال الشخصية البطلة من جهة ومبررا لاتجاه الرواية نحو شكل فني وموضوعي معين من جهة أخرى.

1 – الرواية، ص 120

الفصل الثاني

أشكال التمثيل السردي للواقع في رواية "هوى"

عملت الرواية على تمثيل عدة مستويات للواقع العربي والواقع السوري المأزوم من خلال تبنيها لأشكال موضوعية خارجية (المجتمع، السياسة، الثقافة، الجنس)، وبنيات سردية كان لها الأهمية القصوى في هيكلة أحداث الرواية وصناعة حركات الشخصيات بما لا يخرج العمل السردي عن طبيعته التقليدية ولا يخرج به عن تمثلاته الجديدة باستعارتها لبعض أنماط روايات (تيار الوعي) ولو بشكل نسبي ومحتشم.

أولا – الأشكال الموضوعية لتمثيل الواقع:

تتمثل الوظيفة السردية في صيغة دالة على الموضوع المطروق وعلى الأحداث المتضمنة، وكل الروايات التي عالجت مواضيع الواقع والمجتمع عملت فيها اللغة المحلية واللهجة العامية دورا مهيمنا ومهما، غير أن هذا لا يظهر بقدر كبير في روايات "هيفاء بيطار" مع أنه موجود بنسبة معينة، لاعتبارات فنية أصيلة يمكن أن نلخصها في كون الطاتبة لا تحتاج إلى ذلك لأسباب عديدة منها: أنها لا تقصد إلى القارئ السوري فقط بل تحاول أن تكون موضوعاتها مرتبطة بالقارئ العربي عموما، ولأن لغتها بسيطة وسلسة وقادرة على الوصول إلى أعماق القارئ وفكره مهما كان موطنه أو مستواه التعليمي.

وعلى الرغم من تلك البساطة فإن الرواية لم تخرج عن حدود اللياقة الأدبية لغة وموضوعا إلا إذا اقتضى سياق الرواية هذا المستوى اللغوي في بعض المشاهد «كما يتضح طغيان الصيغ السردية الدالة

على المستقبل ويرجع هذا إلى معايشة السارد للأحداث والمشاهد حتى أصبح عنصرا فاعلا في النص الروائي»[1] إن هذا المستوى اللغوي نجده في السرد أكثر من الحوار، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن أغلب سرد الرواية يعتمد على هذا المستوى اللغوي، أي مستوى لغة التعبير عن مفردات الواقع الحياتي وجزئياته من ناحية ثالثة وهكذا يتضح مدى الاستخدام اللغوي التعبيرات والألفاظ المتداولة في الواقع الحياتي.

أنتجت الدراسات السردية الحديثة مفاهيم إجرائية تحلل النص السردي بغية معرفة الآليات الإبداعية التي تشكل وفقها، لذلك تحتم الاهتمام بالوظائف السردية من حيث هي «وحدات بنائية سردية صغيرة، يتأسس وفقها الخطاب وتتشكل من مجمل مكونات النص»[2] وتكون الهيكل الأساسي في النص، وقد ارتبط مفهوم البنية، واتخذت تسميات عدة، فهي عند الشكلانيين الحوافز ولها تسميات وأنواع تعد مراكز توجه السرد إلى غايته ورأى "تودوروف" أن الوظائف تخلق البنية. وقد اعتمد بعض الباحثين على وظيفة اللغة في تحديد الأدبية من خلال المقارنة بين حكم اللغة في الخطاب المادي وحكمها في الخطاب الأدبي، فوظيفتها في الخطاب العادي إبلاغية أساسا، وفي الخطاب الأدبي إبلاغية جمالية وارتبطت وظيفة اللغة عند "جاكبسون" بعناصر التواصل، بينما أطلق "رولان بارت" على الوظائف تسمية الوحدات وعدها مكونة لكل أشكال الحكي وجعلها إما توزيعية أو إدماجية وربطها بالدلالة، ورأى أن « المستوى السردي مشغول بعلامات السردية وهي مجموع العوامل التي دمج الوظائف

1- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة الرواية النوبية " نموذجا "، ط 01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000 ، ص 57.

2- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ط 01، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص 116.

والأفعال في الاتصال السردي المرتكز على مانحه ومتلقيه»[1] أما "بروب" فقد جعلها مرتبطة بأفعال الشخصيات، و»اللغة السردية شفرة أو مجموعة المبادئ التي تتحكم في إنتاج جميع أشكال السرد»[2] تتحكم في إنتاج جميع المبادئ والأشكال السردية التي تصدر منها جميع أنواع الروايات، أما النص فهو بنية شاملة مشبعة بدلالات اجتماعية وثقافية تتضح خلال (رؤية العالم) التي يبسطها الكاتب في ثنايا نصه «إنني لا أستطيع في الحقيقة إلى أن ألمح إلى الوقائع التي حدثت حينئذ»[3] بل تقديم حقائق ووقائع تبرز السرد والسارد.

يقول عبد الرحمان ياغي :« الأدب إعادة صياغة للحياة، يحمل خصائص الحياة لكنه يضيف إليها بعدا حياتيا جديدا وإعادة الصياغة هذه تتطلب تعاملا مع أداة النص التي هي اللغة»[4] وقد عملت "هيفاء بيطار" على تأسيس لغة سردية متفقة مع مستوى وعيها العربي والسوري العام، واستعملت ألفاظا وتعابير بسيطة بعيدة عن اللغة الشعرية لتتمكن من السيطرة على الهستيريا الواقعية للشخصيات المتأزمة بفعل تناقضات الواقع ومفارقات الحياة.

1- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة ، ص 116

2 -جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 102.

3- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص 73.

4 -عبد المالك مرتاض، مدخل إلى الرواية الجزائرية، ص 50.

1- تمثيل الواقع الاجتماعي:

يعتبر الكسب أساس المعيشة والوجود داخل المجتمع ويحتاج إلى مهارات يؤديها الفرد «إذا كانت طبيعية في الكسب فاكثر من طرقها ومّذاهبها وانما هي تحيلات للحصول على ما بين القيمتين في الشراء والبيع لتحصيل فائدة الكسب من تلك »[1] فكل إنسان له الحق في الكسب والأخذ والعطاء. سواء كان ذكرا أو أنثى «كنت أحب أن أتخيله كيف يعود مساء إلى بيته وفي جيبه القليل من المال، وأتخيل أوجاع قدميه وهو واقف لأكثر من عشرات الساعات. ينادي على بضاعته.. محتملا البرد والحر ونزق الزبائن وتضجرهم وإلحاحهم كي يخفض السعر...»[2] فهاجس المجتمعات اليوم هو الكسب بلا حدود والحصول على المال هو هدف لا يهم كيف تحققه على حساب من أصبح كل شيء يقاس بالعملة فنجم على هذا الوضع من انتهاكات وفساد وفقدان كل القيم والمثل العليا التي كان يؤمن بها الإنسان، يري المستشرق الألماني "أوليري" أن «الذي يعد مثلا أو نموذجا ماديا ينظر إلي الأشياء نظرة مادية وضعيفة ولا يقومها إلا بحسب ما تنتج من نفع، يمتلك الطمع مشاعره وليس لديه مجال للخيار وللعواطف ولا يميل كثيرا إلى الدين، ولا يكترث بشيء إلا بقدر ما تنتجه من فائدة عملية ويملؤه شعور الكراهية الشخصية حتى ليثور على كل شكل من أشكال السلطة وحتى يتوقع من يسد قبيلته وفائدة في

1 – عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، ط 01، مجلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 44، 1981 ، ص 85.

2 – الراوية، ص 40، 41.

الحروب... كان موضع نغمة الإحسان يثير فيه شعور الخضوع وضعف المنزلة وأن عليه واجبا لمن أحسن إليه»[1].

وقد كشفت الرواية على أن الحصول على الكسب أو المال كان عن طريق طرق ملتوية وغير قانونية. جعلت الأفراد عبارة عن وحوش تفترس وتنخر جسم المجتمع فكان الحصول على المال عن طريق السرقة، و»عرفت "إيمان" أن جهاز التخدير الذي تم استبداله فقد أنتقل إلى مشفى خاص دشن حديثا، وأن الثلاثة من الأطباء والموظفين في المشفى الحكومي يملكون أكبر أسهم في المشفى الخاص... إذا ثمة تواطؤ صريح وواضح بين هؤلاء الذين تراهم كل يوم متأنقين مهذبين منتفخين كالطواويس من الغرور... هؤلاء الأطباء الموظفين في المشفى الحكومي يقومون بسرقة أجهزتها ونقلها لمشفاهم الخاص... وهي تسهل الأمور وتقبض العمولة... لكنها لم تستطع أبد إسكات ضميرها وهي ترى كل يوم غرفة العمليات رقم 3 وقد أغلقت، فقدمت عدة طلبات لإصلاح جهاز التخدير، وخدم العديد من المهندسين الذين فحصوا، الجهاز ولم يعرفوا سبب عطله...»[2] وقد كان استعمال المال بطرق غير مشروعة أحد أهم الوسائل التي لجأ إليها هؤلاء المنحرفين لتقويض حقوق البشر من المرضى والمتعبين والمحتاجين « سألته بتعب واضح: كيف نجا قاسم والمدير والشركاء من السجن.

أجاب بثقة " لقد دفعوا مبالغ باهضة.

لمن ...

1 – حسن حميد، الذهنية العربية الثوابت والمتغيرات، مقاربانة معرفية، ط 01، دار بنوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2009، ص 25.

2 – الرواية، ص 109، 110.

للتفتيش والقضاة

. المال يشتري البراءة

. تماما

. إذا أنا وحدي سقطت في الفخ.

. لن يفيدك هذا التفكير.

. إنها الحقيقة»[1].

ليتضح أن السعي إلى طلب الرزق وتحصيل المال تم بالطرق التي تضرّ بالغير، وقد أ ستغلت في ذلك لحاجتها وضعفها، إن العمل الذي تتحدث عنه الروائية هنا، مجهود إنساني إلزامي موجه نحو إنتاج أثر نافع، وهو عملية لها خصائصها التي تتصل بأثره على الإنسان من جهة، أو ما يتصل بعلاقة الإنسان بغيره من جهة أخرى «بقدر ما يستطيع العمل أن يحقق أعلى درجة من التماسك المميز يصبح عملا ذا وحدة داخلية...»[2] ولكن العمل بالنسبة إلى "إيمان" جعلها محل استغلال من قبل الآخرين لعلمهم أنها متمسكة به وبأنها غير قادرة على تركه مهما كانت الظروف، وبالتالي فهو لم يحقق لها الحرية المنشودة بل زاد في تبعيتها وعبوديتها «هوى قلبها، رجته أن يقول كلامه دفعة واحدة لأن قلبها على وشك التوقف رجاها أن تهدأ، أو يطلب إليها أن تشحذ عقلها للتركيز في كل كلمة يقولها. أشعل سيجارة، فطلبت سيجارة معتقدة أن التفاهم بينهما سيكون أعظم حين يتشاركان متعة التدخين، قال بصوت مدجج

1 – الرواية ص 132.

2– حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص51

بالثقة: اسمعي لقد طبخنا الموضوع جيدا ثمة تسوية ممتازة سنخرجك من السجن مثل الشعرة من العجين، لا تسأليني عن التفاصيل أرجوك لأنها أصلا غير مهمة، فالمهم النتائج، والنتيجة المضمونة أنك ستخرجين خلال أيام أو أسابيع قليلة بريئة مئة بالمئة. صرخت كيف... نفث دخان سيجارته في وجهها فدمعت عيناها وتابع: ستدفعين "مليون ليرة" لقاضي الاستئناف مقابل إصداره الحكم ببراءتك. شعرت فجأة كما لو أن الأرض تنشق وتبتلعها وهمت باكية:

- مليون
- أجل كل شيء يهون، كل شيء رخيص في سبيل براءتك، هل من شك بذلك ؟
- لكن لا أملك مليونا. تململ قبل أن يبصق كلامه دفعة واحدة – بل تملكين... البيت الذي تملكينه يساوي حاليا مليون. خاصة بعد جنون الأسعار في الأشهر الأخيرة. دون أن تنتبه انتفضت واقفة كأن حشاة لعشها، حدقت له مذهولة متشككة مما قاله، لكن نظرة عينيه أكدت لها الحقيقة – أعط بيتك للقاضي ثمن براءتك»[1]

فالعمل إذن والرغبة فيه دليل على حريته الإنسان وشعوره بالمسؤولية نحو نفسية ومجتمعه فيه يسمو اللإنسان ويرقي عن سلم الحياة والوجود. لكن العمل في الرواية لا يقدم كقيمة إنسانية لأنه لم يتمكن من تحقيق الاكتفاء بقدر ما كان وسيلة من وسائل القهر الاجتماعي «لأننا نحتاج أن نشبع الطعام ونؤمن اللوازم الأساسية للعيش... فكرة أن أتشاطر يابني وأن اجمع مالا نؤمن لك بيتا وعيشا كريما لتستطيع أن تدرس في الجامعة، وأتمكن أن أدفع لك قسط الجامعة الباهضة. إن لم ينفعك المجموع العام

1- الرواية، ص 140

في البكالوريا باختيار الدراسة التي ترغب...؟»[1] وبما أن النفس البشرية مدفوعة يجب الذات والأثرة إلى فعل ما يناسب رغباتها، وإن كان ذلك على حساب الآخرين وحرياتهم فاستخدام الحرية يتجاوز حقوق الآخرين واستغلالهم وذلك من خلال استغلال العمال وعدم إعطائهم أجورهم المناسبة «تقدم العمل واتسع استخدام الآلات، كلما اتسعت المناسبة... لتقييم العمال اتجهت أجورهم نحو الانكماش»[2] ومن يتبع العلاقات المهنية التي أشارت إليها الكاتبة في الرواية يدرك جيدا أن العمال والموظفين يعانون في المجتمعات العربية من تمييز واضطهاد قد يصل إلى حد الاستعباد « لم يتوقع أحد أنه يكون بهذه القسوة، فمن الأيام الأولى لإستلامه إدارة المشفى الحكومي أصدر أربعة عقوبات قاسية بحق أربعة ممرضات نقلهن إلى المستوصفات البعيدة.. ووقع في ستة عقوبات بحسم 10% من الراتب لمدة سنة أشهر لإداريتين مهتمين بالتقصير بواجبه....»[3] كما يظهر في الرواية الاستغلالي الاستعلائي في مقابل العمال المتواضعين والذين يعملون في ظروف قاسية جدا وبرواتب متدنية، فالانتهازيون من التجار ورجال المال والأثرياء مسيطرون مستبدون «المستبد يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم.. ويحكمهم بهواه لا بشريعتهم، يعلم من نفسه أنه المعتدي فيضع رجله على أفواه الملايين من الناس»[4].

فالحدث السردي في الرواية يصور لنا صورة العامل الضعيف الذي لا يملك سوى راتب متدنٍ، وكيف يتم استبداده من خلال استخدامه كوسيلة للسطو، ليتحول بذلك من العمل إلى السرقة «اختاروني لأكون رئيسة قسم العمليات، قدموا إلي باقة من الورود.. ثم بدؤوا بإغرائي ببيع بضعة خيوط

1- الرواية ،ص 140.

2- عبد الباسط عبد المعطي، إتجاهات نظرية في علم الإجتماع، ص 71.

3- الرواية، ص 140.

4 -عبد الرحمن الكوالبي، طبائع الإستبداد ومصارع الإستعباد، ط2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009، ص26.

جراحية في البداية، ياه يا حبيبي إنهم عصابة يسرقون كل شيء.. الأدوية، الخيوط الجراحية، الأجهزة الطبية، ولو كان الهواء يسرق لسرقوه، شعرت بالزهو في منصبي الجديد لم أحتج أصلا أن يجروني إلى السرقة لأنني كنت سلفا متجففة من الحرمان لائمة على أعتاب الدكاكين ومحلات الألبسة أتأمل البضائع بعيون متجفّفة من الحرمان والفقر... يقولون لي دون حاجة للكلام: أنت الآن مالكة العمليات. كل المفاتيح بين يديك هيا تشاطري... وتشاطرت...»[1] وبهذا لم يكن العمل وسيلة لرقي الإنسان المادي والمعنوي وإنما أصبح وسيلة للإذلال وتحويل الشريف إلى نذل بخطط مدروسة.

وقد مثل القهر والفقر الاجتماعي في الرواية الرابط بين الأفراد الذين يقيمون في بلد يشعر كل واحد منهم برابطة تشده إليه عنوة، فهم يشعرون برابطة خاصة تجاه مدينة الموت تلك، وهي في حقيقة الأمر مشاعر فطرية بشرية طبيعية وبهذا يصبح مكان الإقامة والعمل كتلة متآلفة بفقرها وعجزها ولكنها تمنح الطمأنينة والثقة حتى مع الذل والحرمان وتصبح الملجأ الوحيد لهذا الفرد لأنها تحميه من غربته وضياعه، من زمن يعتريه العنف والقلق والخوف «إننا لا نعلن في هذا المجتمع اتحادنا الجغرافي فحسب وإنما نعلن اتحادنا في الهدف أيضا»[2] ليكون الهدف بين تلك الشخصيات في الرواية هو (استمرار الحياة) مهما كانت الصعوبات.

وكما جسدت الرواية مظاهر الانتماء الروحي والجغرافي للوطن جسدت أيضا مظاهر التهميش «عدت إلى مدينة التحنيط... حالة مثالية من الانتماء.. إحساس مستمر بالحسرة وانتقاص القيمة لا أعير أي شيء اهتمامي وليس هناك من يعيرني اهتمامه، أي تلك الحالة حيث أشعر كأنني غير

1 – الرواية ص 40

2 – صلاح فضل ،منهج الواقعية في الأبداع الأدبي ،ط2 ،الناشر دار المعارف ،النيل ،القاهرة ،1980، ص65.

مرئية...»[1] وتلك عادة المجتمعات العربية في الإذلال والإنقاص من قيمة مواطنيها المخطئين بالإعلان الصامت عن عدم الرغبة فيهم، أو ربما هو إعلان عن مساندتهم ولكنها مساندة سلبية تنم عن الخوف من التفكير في الخطأ خشية أن يكون معديا «إن كل أمة أو مجتمع أو قبيلة أو فرد يضع أو يضعون من الخطط ما يحقق سلامتهم أو قوتهم أو طموحهم ومطالبهم أو تفوّقهم»[2]

وتبين الكاتبة كيف يفقد المواطن العربي إنسانيته أمام الفقر وذل الحاجة «أجد نفسي أحدثة عن فقر الحياة هناك، وكيف أن المتع الوحيدة المتاحة للناس هي الجلوس في المقاهي بحرية رخيصة وتدخين الأركيلة، وأنه لا توجد نشاطات ثقافية حقيقة لا مسرح لا محاضرات.. قيمة أناس يسرحون في الشوارع كقطيع يرعى العشب... أرغب أن أمزج حديثي شيء من الدعابة، أقول له بأني أسمي الناس في مدينتي: بشعب البيجاما، وبعضهم يخرج من منزله ويشتري الأغراض من السوق وهو يلبس البيجاما»[3] وقد تجلى في بعض المقاطع السردية من الرواية وصول "إيمان" إلى حالة اغتراب داخلي نتيجة إحساسها المستمر بالحيرة وانتقاص القيمة. «فكرت أن تعرف السعادة هو إحساس الإنسان أنه مكتمل بنفسه أما هي فتشعر دوما أنها ناقصة وتفقد الأشياء كثيرة حيوية وضرورية للإحساس بكرامتها كإنسانة»[4] فالإنسان في علاقته مع غيره وتعامله معهم تدفع تصرفاته الغير إلى ملاحظة مظاهره السلوكية والحكم عليها، وإن معرفة فهذه التصرفات أو معظمها هو أساس الحكم على الغير، فكل فرد إذا مسؤول عن نفسه فيجب عليه أن يتحمل نتائج أفعاله أمام ضميره، ولهذا تبدو في بعض المقاطع السردية إشارات

1 – الرواية، 325.

2 – علي بن ابراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ص112.

3– الرواية، ص 246.

4 – الرواية، ص 20.

تؤكد عدم الثقة بالآخرين في ظل مجتمع موبوء بالغدر «مع أهلي شعرت أنها تابعة دوما مجرد ظل لهما أو قطعة مكملة لوجودهما قطعة ثانوية يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أن يتأثر الهيكل الأساسي»[1]

2- تمثيل الواقع السياسي:

تقوم التصورات والمذاهب السياسية برصد جدلية الصراع بين الحاكم والمحكوم والنضال السياسي وما يتبعها من اعتقال وقمع وقهر وحبس للمواطنين والمناضلين في الزنازين وسجون التعذيب، الروايةالسياسية هي «أطروحة الدعوة إلى أفكار سياسية معينة وتقييد غيرها مما يفسح المجال أكثر لتحاورات تتخذ شكل مجادلات سياسية على حساب التقليل من أهمية العناصر السردية الأخرى، وتنزع هذه الرواية ذات المنحنى السياسى نحو نوع من الواقعية، ولا تتميز عن غيرها من الروايات إلا بتأكيدها على الحدث السياسي كما أن الرواية التي يتمكن كاتبها من تقديم رؤيته السياسية كقضية من قضايا الواقع السياسي من خلال، معالجة فنية جيدة هي رواية سياسية»[2]

وقد جمعت الروائية كل القضايا برؤيتها الشاسعة؛ في المشفى وقد تحول "قاسم" اللص المحتال إلى وزير وهذا ما يمثل الخطورة الأكيدة في أي بلد وهي أن يتحول السارقون النذال إلى رجال سياسة وحكم، فأي سياسة تحول الراشي والمحتال واللص إلى منصب الوزير؟ والاحتيال يجعل الإنسان يأخذ أعلى المناصب أما "إيمان" كان مصيرها السجن « لم تكن هناك من قوة قادرة على إخراج "إيمان" من مذلتها، فقد صدر الحكم بالسجن عليها، أما قاسم، ومدير المستشفى والشركاء، فقد تم التحقيق معهم

1 - الرواية، ص 101 .

2- جميل حمداوي، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ط 01، دار الفكر الثقافي، تونس، 2007، ص 01.

وتبرئتهم... وحدها الممرضة رئيسة شعبة العمليات هي اللصة والفاسدة...»[1]، أما "قاسم" فهو عنصر وشريك صغير في هذه الجريمة، أي أن هناك شركاء أقوى نفوذا وقوة من قوته، وهو يعتبر مأمورا من جهة مسيطرة ومهيمنة على الوضع، فكأن الكاتبة هنا تدرس هذه القوى وتبين الفساد والظلم والخراب والتهديم والتدمير، لتبين ما تريد الطبقة المسيطرة على المجتمعات أن تفعل بأفرادها البسطاء دون أن تنكشف فهناك "وسيط" دائما، ("المدير" وسيط، "قاسم" وسيط، "إيمان") لكنهم درجات في سلم الوساطة وأضعفهم يدفع ثمن اللعبة كلها.

لم تتخلص السياسة العربية في نظر الكاتبة بعد من أنظمة القهر والاستبداد والعنف العسكري وطغيان جهاز المخابرات وانعدام حقوق اللإنسان «إن معظم المؤامرات السياسية كان باعثها طلب السيطرة والنفوذ والسلطان أي أنها في جوهرها لون من ألوان الصراع السياسي»[2]، فرضها أصحاب السيطرة. ومن المستغرب أن المجتمع راضٍ بهذا الوضع وساكن كالمياه الراكدة التي يزيدها سكونها قذارة كل حين.

الضحية "إيمان" في الرواية التي دخلت إلى السجن «القاضي الذي أصدر الحكم بسجنها كان ينظر إليها نظرة شماته، نظرة تحمل ازدراء واضحا وسخرية مبطنة كما لو أنه يقول لها: مسكينة وقعت في الفخ، جعلوك كبش فداء عنهم، أحيانا تحس بنظرة تصرخ بها: يا غبية لم تعرفي أن تلعبي اللعبة صح... وتخرجين مثل الشعرة من العجين، مثلهم، شركاؤك الأذكياء»[3].

1 – الرواية، ص123.

2 – علي بن إبراهيم النملة، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ص45-46

3 – الرواية، ص 123. 124.

فـ "هيفاء بيطار" في هذه الرواية تعتبر السياسة نسقا اجتماعيا محضا ولقد تحدثت عن كل مكونات النسق السياسي دون أن تفصل القول فيه أو تسميه باسمه الفعلي، لكنها تركت للقارئ فرصة فهم وقراءة (أسلوب الحكم، وطريقة تشكيل الحكومة، وصنع القرار السياسي وكيفية تنفيذه، وموقف الهيئة الحاكمة من الشعوب) فكانت بهذا ذات فكر قائم على كل المستويات إذ كانت تبني رؤيتها من واقع عام تشتبك خيوطها لتقدم الصورة الكاملة؛ اجتماعيا وسياسيا...إلخ

كلمة كبش فداء كلمة تدل على الاستغلال فهي كبش ضحية لذبح يمر السكين الأول عليها لينحرها هم يخرجون منها كأنهم لم يفعلوا شيئا. و"إيمان" لم تكن تعرف أن وراء قاسم شركاء أذكى منها يعاونون "قاسم" ويخرجونه كشعرة من العجين، ولا ننسى أن كل الأدلة قامت عليها لأنها هي المسؤولة المباشرة على رئاسة التمريض وهي السارقة، فالقاضي رمز للسلطة الداعمة ل "قاسم" ولو كانت الأدلة والبراهين تشير لمرتكبي الجريمة إلا انها كانت تستخدم لإدانة الأضعف وهي "إيمان" والمحكمة في ظاهرها محكمة عدل، ولكنها تعد رمزا للظلم والفساد.

إن بعض المجالات التي تطرقت إليها الكاتبة في الرواية قد تبدو في ظاهرها بعيدة عن دائرة البناء السياسي، لكنها في حقيقة الأمر خاضعة للقرار سياسي مثل، الطبقات الاجتماعية، ونظام التعليم، والعمل والإسكان...إلخ؛ بحيث يمكن القول: إن السياسة تتدخل في كل الأمور الحياة المعاصرة...

والرواية شكلت جزءا من أجزاء التحولات الواقعية السياسية بالنسبة إلى الأبطال؛ "قاسم" الذي تحول إلى وزير في الأخير كان نصابا ولصا ومحتالا، و"إيمان" التي ذاقت الويلات تنتهي عند حافة اليأس والاكتئاب حالها حال كل المغلوبين في المجتمعات العربية المقهورة «كنت أقف عند نافذة الطابق الثاني من المستوصف، أتفرج على مهرجان الاحتفال بالوزير، وحين فتح الباب الخلفي لسيارة المرسيدس

السوداء اللّماعة ترجل الوزير ببطء، ولوهلة، اختلّ توازني وشعرت أن كياني كله في دوامة، ويضطرم بالرفض والاحتقار... حدقت بعينين مصعوقتين بالوزير أيعقل؟! هل قاسم هو الوزير!... أم أن هناك تشابها كبيرا بينهما...

. سألت زميلة لي: هل قاسم هو الوزير؟

. يا للسؤال الغبي، ألم تعرفي أنه عين وزيرا للصحة»[1] أصبح "قاسم" وزيرا ونال الاحترام من جميع العمال والعاملات، وبهذا يكافأ اللصوص في المجتمع السوري والعربي بتنصيبهم ملوكا حامين للأمانة فالرواية «تصنع من التذكر والحنين والخيبة، وتشخيص الواقع ورصد التحولات، أي من تضافر الذاتي والموضوعي سبيلها لمحاكمة تاريخ مطبوع بالانهيار والالتباسات. كاشفة الغطاء عن أوهام التغيير وفشل المناضلين ونهاية الثورات وموت الإنسان، لكن وفق رؤية جدلية تترك دوما بصيصا للأمل مع كل النهايات المؤلمة»[2].

3- تمثيل الواقع الثقافي:

إن الحياة متجددة والمجتمع الإنساني في تطور مستمر فالأجدر بنا أن نحيا الحياة كما يجب، وأن يفسح المجال للفرد رجلا أو امرأة للعمل والعيش بكرامة دون أن تسيطر عليه قوى قمعية، تنتهي إلى اتهام ثقافته بأنها ثقافة تعاني من الأمراض.

1- الرواية، ص332.

2 - عثماني الميلود، الذات والحكاية والرؤية الطللية، قراءة في "رفيف الفصول" لمحمد المعزوز، منشورات مختبر السرد، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص 80.

إن بطلة رواية "هوى" كانت إحدى ضحايا هذه الثقافة (ذل . قهر. سيطرة . هزيمة) حياتها تسير بالوتيرة نفسها، وهي تدون هذه الحياة في (دفتر أخضر) لتدل على ثقافة كاملة، تشع كل كلماتها بحياة التدهور، وتشكل واقعا متغيرا متحولا باستمرار لكنه تحول لا يأتي بالأفضل بل يزيد المور سوءا، والرواية كانت مثلا عن تلك الثقافة الضائعة التي جعلت المجتمع يمتص الهزيمة في أوقات صعبة «فكلما طوق "إيمان" الضيق تلجأ للدفتر الأخضر العتيق الذي يشهد على مشاعرها وأفكارها وحوداث تخشى أن تنساها، كانت حريصة ألا تنسى أبسط حادثة مرت في حياتها.. ولم نفهم سبب حرصها وإخلاصها لكل ما يمر بحياتها»[1]، فالضيق والهزيمة تجعل الإنسان يلجأ إلى الكتابة ليوصل أفكاره.

دونت "إيمان" كل تفاصيل حياتها في دفتر أخضر، لترسم ثقافة هذا المجتمع المهزوم الضائع في متاهة السيطرة والنفوذ، والدفتر إشارة في لونه إل الأمل لأنه لم يحمل أي لون غير الأخضر، وهو إشارة إلى فعل التوثيق التاريخي الذي تسعى الكاتبة إلى إثباته وإقراره بفعل الكتابة، هي أنثى تعاني ولكنها لا تبالي فالطريق مفتوح، والحياة مستمرة يمتاز الإنسان على بقية الكائنات بالعقل والتفكير الذي يطلق على مختلف النشاطات العقلية التي يقوم بها، من تصور وتذكر فلم يصل ما وصل إليه من تقدم وتطور إلا بفضل النشاط الفكري أو المعرفي، وهذا يدل على أن تطور سلوك الإنسان ورقية تابع لتطور فكره وقد قلبت"هيفاء بيطار" موازين النظرة التقليدية لبعض المعطيات. ومن خلال عكس زاوية الرؤية إلى العالم والثقافة، رغم أن التفكير يمكن الإنسان من بلوغ أعلى درجة من التقديم والرقي الحضاري هو التفكير

1- الرواية، ص21.

العلمي «إن المعرفة لا تولد الأخلاق والأفراد المثقفون ليسوا بالضرورة أناسا صالحين»[1] وهذا ما أرادت "هيفاء بيطار" إيصاله للمتلقي والمجتمع العربي . عصر القوي يأكل الضعيف وشخصية "إيمان" تكتب لنا حياتها وبخيالها توصل أدق تفاصيل هذه الحياة «ترى ما سبب هوسها بكتابة مذكراتها، كما لو أنها تخشى أن تصاب بفقدان الذاكرة! ارتمت فوق سريرها شبه مخدّرة من تأثير النبيذ. الدفتر الأخضر إلى صدرها، ثم فتحته برفق، قلبت الصفحات التي تحفظها عن ظهر قلب، تراجعت في سريرها وبدأت تقرأ كما لو أنها تنسحب إلى الماضي، عدة سنوات إلى الوراء... أخذت نفسا عميقا، سحبتها الكلمات إلى ذلك الزمن»[2] الدفتر الأخضر هوس "إيمان" فهو يحافظ على كل أسرارها لأنها تخشى أن تصاب بفقدان الذاكرة، وهو الحامي لهذه الذاكرة والصائن لها ولأسرارها في هذه الحياة المليئة بالمفاجآت والصعوبات.

فـ"ايمان" رمز للثقافة المحلية التي تعاني من أزمات وصعوبات يصعب التخلص منها والتواءات تستعملها السلطة لصرف انتباه المثقفين العرب لأمور حياتية مغايرة لطبيعة اهتماماتهم المفروضة، فالمثقف السوري يعاني من حصار سياسي اجتماعي ثقافي جعله يصرف النظر عن أمور الدولة، وبهذا تساوى المثقف مع العامة في الجري وراء لقمة العيش «فقد عرفت معنى الجوع والذل، وجوع المعدة بسيط، أما جوع الذل فلا يمكن احتماله»[3].

1- تزفيتان تودوروف، الأمل والذاكرة خلاصة القرن العشرين، ترجمة: نرمين العمري، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض . السعودية، 2006، ص45.

2- الرواية، ص21.

3- الرواية، ص 131.

وتبين الكاتبة كيف أن ظروف الحياة جعلت القهر والذل والهزيمة جزءا من حياة الشعوب العربية من خلال تواطؤ المثقف مع السلطة «لقد كنت أستغرب كيف يستطيع الكاتب أن يكتب كتبا تدرس في الجامعات عن شعوب العالم الثالث، وعن القهر وانعدام الحريات والفقر والعنف في العالم العربي وعشرات المقالات عن القضية الفلسطينية، وهو عاجز عن فهم حياة موظفة يذلها راتب الاحتقار ويمنعها من الشعور، ثمة حلقة مفقودة في سلسلة . تفكير هذا المفكر .... الحقيقي هو الذي يظل على صلة بالناس بالشارع بالمقهى والتفاصيل اليومية مهما كانت سخيفة... عليه أن يعاني من انقطاع الكهرباء وضجيج الشارع، وأن يستمع الشكاوى من فساد التعليم، وأن يعلم ماذا يعني ألا يمكن لموظف أن يطعم أولاده اللحم إلا مرة في الشهر... المفكر يجب أن يلتصق بالناس وبعد ذلك يشيد نظرياته... أما صديقي الذي يعيش في الضفة الأخرى من العالم في بيت مؤلف من ثلاث طوابق، بيت مترف، ويقود سيارة فاخرة، ويذهب إلى الجامعة ليحاضر الطلاب، ويتابع الأخبار من خلال شاشة شاسعة ثم يكتب نظرياته، فثمة ظل فظيع في إنتاجه فاللصوص السارقين هم الذين يتحكمون بالقانون يصلون إلى هدفهم بكل الطرق الملتوية ثقافتهم القوة، الفساد الرشوة... فها قد مرت سبع سنوات ونفدت العديد من العمليات غير القانونية، ولم ينتبه أحد ثم إن قاسم يزداد قوة، وأخذت نشاطاته تتسع وتتنوع»[1]، وبهذا يصبح المثقف السوري رمزا للفساد بدل أن يكون مصلحا للفساد.

لقد أبرزت الرواية السورية أكثر من مرة واقع الثقافة والمثقف العربي الذي أصبح متلاشيا، لا يتميز عن الجاهلين، ولهذا جاء الواقع في الرواية دون رؤية محددة ودقيقة، حول شيء بعينه بل كان خليطا يطرح المفارقات ويشير إلى المتناقضات قصدا إلى تحريك القارئ للإحساس بها. ف «الثقافة المهيمنة هي

1- الرواية، ص113.

ثقافة الطبقات المهيمنة وما إلى ذلك، وهذا ما كان يتدرج لكثير من المثقفين أن يعيشوا من حرج تناقضاتهم، فطالما تدرس الظواهر الثقافية على أنها خاضعة لمنطق اقتصادي وتسيرها مصالح معينة، لايمكن فصلها عن المصالح خاصته، وما شابه ذلك... يجد المثقفون أنفسهم مجبرين على أن يلاحظوا أن هذه المصالح، التي يمكن أن تقسر المواقف التي يتخذونها هي التي تسيرهم بدلا من أن يضعوا أنفسهم في عالم اللامصلحة النقي و< الإلتزام> الحر وغير ذلك»[1] من التمظهرات للواقع الثقافي التي تتجسد في الطبقة المهيمنة وليس للمثقف الحق والاشتراك لتمثيل هذا الواقع إلا بما تسمح به تلك الطبقة «منذ أن وعيت كانت المعركة أبدا هي نفسها، بيني وبين نفسي، بيني وبين الآخرين، بيني وبين العالم، (يا للغرور)، وجب عليّ تغيير الآخرين، وإذا أردت تغيير الآخرين وجب عليّ أن أغير نفسي، أردت أن أغير العالم على هواي، وأنا أنظر إلى الغادين والرائحين، من على شجرة تطل على الطريق»[2] إن هذا الاعتراف من قبل أحد المثقفين ليدل دلالة واضحة على الحال التي يسير بها المثقفون أفكارهم وآراءهم.

فالرواية رمزت لثقافة المفكر العجوز بأنها ثقافة فاشلة مريضة، فهو عجوز مريض بالسرطان، وهي ثقافة تؤول إلى الانهيار، بينما تعدّ "إيمان" رمزا للثقافة المحلية الجديدة الشابة التي تكدح من أجل الاستمرار وإيجاد طريق الخلاص، ويعتبر زواج "إيمان" منه رمزا لتزاوج الثقافات في سوريا والوطن العربي، لأن المثقفين الشباب كانوا دائما بحاجة لدعم تلك الطبقة البورجوازية من المثقفين السلبيين والوصوليين الذين يعيشون في أبراج عاجية بعيدا عن مجتمعاتهم، بينما يسوقون نظرياتهم العجفاء ويقبضون ثمنا لها

1- بيير بورديو، مسائل في علم الاجتماع، ترجمة: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، (مشروع كلمة)، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2012، ص 100.

2 - جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود (رواية)، ط 03، مكتبة الشرط الأوسط، بغداد، العراق، 1985، ص 177.

عرقا وحيرة وشقاء من كدّ المسلوبين، ولهذا ينتهي الزواج بالفشل لأنه من غير المعقول تزاوج ثقافتين بهذا البعد فالمفكر الشيوعي الذي تزوجته "إيمان" عجوز له حياته المختلفة كأنه من كوكب آخر وهو هنا يرمز إلى طبقة معينة مختلفة عن الطبقات الاجتماعية المطحونة، ويعتبر المفكر الخلاص الوحيد للهروب من ثقافة الهيمنة إلى الحرية، ولهذا تأتي الرواية لتمظهر «صوتين ووعين؛ صوت الأنا المتلفظة المرتبطة بزمن التجربة... وصوت الذات المتلفظة الساردة التي تثمن وفق وعيها المحاقب لزمن التلفظ تجربة أناها الماضية، غير أنها وهي تحيّن ذلك، تتماثل مع الآخر وتستحضر وعيه وفكرته حول أناها المتلفظة أو المسرودة»[1] كان هذا المفكر و"إيمان" يعيشان سؤالا وجوابا فهو يستمع لـ "إيمان" حائرا من الأوضاع السائدة في سوريا. لأن حياته كانت في الخارج. وعندما تكلمت "إيمان" أحس أنه لأول مرة يستمع إلى كلام خطير؛

«- وأنت اتشعرين بكرامتك.

. إطلاقا، للأسف الحياة هنا، إما أن تكون مستغلا أو مستغلا، إما ظالما أو مظلوما.

. لكن ما تقولينه خطير، خطير جدا!. لم أجب فتابع تساؤله القلق...

. إذا كيف تعيش امرأة جميلة وذكية مثلك؟.

. أعيش بطاقة خيالي، بأحلامي التي تسكن أوجاع روحي، أعيش حالة انتظار أبدية لأشياء أقنع نفسي أنها ستحدث»[2]

1 - عبد اللطيف محفوظ، صيغ التمظهر الروائي (بحث في دلالة الأشكال)، ط 01، مخبر السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص 68.

2 - الرواية، ص193 .

فقد شخصت البطلة هنا كيف يعيش الناس مصاحبين لأمراض المجتمع التي تنهش أحلامهم إلى حد الممات، مرض ينتقل كانتقال العدوى إلى الثقافة السورية والعربية.

4- تمثيل الواقع الجنسي:

ارتبط الشرف في المجتمعات العربية بالعذرية لدى المرأة. ولم تقتصر هذه النظرة على ثقافة واحدة فحسب بل وجدت في كل الأنواع الفكرية التي تسير تلك المجتمعات، فرغم ختلافاتهم الجذرية في أمور الفكر إلا أنهم يتشابهون إلى التماثل في هذه النظرية الاجتماعية. ولهذا صارت المرأة مجرد جسد يفرغ فيه الرجل شهواته الجسدية فيتحول الجماع إلى اغتصاب فلقد ارتبطت هذه النظرية في الرواية بالتجربة الجنسية لدى الرجال «ألا يجب أن يخزن خبراته الجنسية لتفيده لإنجاح زواجه حين يحتاج العذراء التي سيكون عبد الرحمان الفاتح لجسدها وحياتها!» في حين لا تقيم المرأة في هذه الرواية بالتجربة الجنسية بقدر ما تحاسب على حفاظها على عذريتها «... فالرجل الذي عاشرها لا يرضاها زوجة وأما لأولاده، يتزوج من أخرى شريفة عذراء لا يهم هل عذريتها زائفة أو حقيقية لا يهم إن مارست الجنس مع عدد لا يحصى من الرجال، حذرة دوما في الحفاظ على عذريتها» [1] فهيمنة الدور الذكوري تحول لدور استعماري في المجتمع ضد النساء فالهيمنة الذكورية فرضت عليها أن تكون مهمشة ومستلبة ولهذا تمثلت السلطة الواقعية في الرواية من خلال الإشارة إلى سلطة الجسد الذكوري على الجسد الأنثوي بحكم

1 - الرواية ص80، 86.

الأعراف التي توازي حكم السياسة وتقع كلها ضمن دائرة المجتمع «إن على النساء أنسنة القضيب بحيث يعود لا سلاحا من فولاذ بل لحما»[1] كي يتمكن من الفكاك من سلطته القمعية.

«جاء دوري لأحكي لكنّ عن ابن القحبة الذي أيقضني من عز النوم لأن شايعه مهتاح ما ناقصا. إلا الجنس كل واحدة منا تتطرح كبهيمة مغمى عليها من التعب... وبعدين لازم تفتح ساقيها لابن الكلب وتتظاهر بالنشوة، اتفوه أية نشوة وأية سعادة»[2] إن الاندماج في علاقات جنسية شهوانية أو حيوانية سببه الاغتراب النفسي والروحي الذي يضخم الجانب الجنسي ليعتبر المتعة الوحيدة التي تعوض على كل متع الحياة الأخرى ف»الحب في العمق حيواني. هنا جماله»[3] فالحب أسمى وأروع هدية وجدت في روح البشر والحب الذي يتعلق عليه الطابع الحيواني لا يعد حبا بل يعد حبا الممارسة الجنسي، ولم تخل الرواية من وصف العلاقات الجنسية المنادى بها باسم الحب، فقامت برسم الشخصيات بوصفها رمزا عاليا للانتكاس الوجداني « لم يكونا وجودين حرين متساويين في فعل الحب، كان الحب أشبه بمأدبة شهية بالنسبه له جسدها شهي عليه التهامه والاستمتاع به»[4] لكن الروائية تكشف أن المرأة تعد ضحية على الرغم من كونها جزءا حميميا من التجربة الجنسية في المجتمع نفسه، لأنها كائن يبحث عن الحب الخالي من الحيوانية «ومع الأيام بدأت تشعر كم أن أساس حبه لها رغبة حيوانية» وقد تتيح علاقات الحب إمكانيات التواصل فيضل العاشقان في حرمان متواصل يشعران به، ويتألمان، الحب هو الشهوة والحاجة

1- عبد الله أبو هيف ، اتجاهات النقد الروائي في سورية، ص 186.

2 - الرواية، ص 32.

3 - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة السرد الغائب - مدخل نظري، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ص203.

4- الرواية، ص83

والنزوع والميل إلى امتلاك المحبوب بصورة من الصور والأخذ. بغية هذا الفهم والشعور باكتفاء والرضاء والتقلب على نقصه يضايقنا ويقض مضاجعنا فلا نعرف سبيلا إلى العشق الهنيء بدونه وبدون البحث المستمر عنه عما يسكنه يفي حاجات ومتطلباته ولقد جسد الحب في الرواية هذه كان بين ديانتين مختلفتين المسحية والإسلام في سياق انتصرت الثقافة أو التربية المسحية التي تحرم هذا الحب، وظهر ذلك من خلال العداء الواضح "لإيمان" وذلك بالتصدي لهذا الموضوع «ليس الشر هو الذي يعطينا فكرة اللذة والذي يبدو لها رائعا ولكن اللذة هي»التي تبدو خبيثة... ولقد انتهت إلى العثور على لذة شيطانية بالمطابقة مع الشر» [1] وإن كانت مشاهد الرواية قد خلت تقريبا من ظاهرة توظيف الجسد توظيف فجا ومعلنا، إلا انها كانت مصرة على أن تطرح هذا الجانب باعتباره واقعا ضروريا في المجتمعات العربية بذلك الشكل المخزي والمحزن، فـ»الرجل الشرقي هو الذي يبيح لنفسه أن يعيش حريته الفكرية والعاطفية والجنسية، ويحجب هذا الحق عن المرأة... خاصة حقها في التصرف بجسدها الرجل الشرقي يكره جسد المرأة الحر يريده سجيننا دوما مقموعا ومكيفا مدججا بأفكار وأخلاق... فحين كان يلمحها يقوم بإيماءات جنسية حسية ليذكرها أنه استباحها

وامتلكها... كان قرفها منه أقوى من ألمها» [2] ليس بمقدار الأفراد أن يكونوا أحرار في تصرفاتهم وخاصة الممارسات الجنسية لكونهم كائنات مكبلة بغيرهم فالأفراد يمارسون حياتهم الجنسية وفق ضوابط اجتماعية معينة كالعادات والتقاليد والتنشئة وخاصة (الدّين). بينما يرى البعض أن «الفجور أسطورة اخترعها

1-تزفيتان تودوروف، الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياشي، ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت، 2009، ص147.

2-الرواية، ص87، 86

الفضلاء لشرح الجاذبية الغريبة التي يمارسها الآخرون»[1] ولقد جُسد المجتمع في الرواية؛ بأنه مجتمع منافق أخلاقيا، خاصة في مجال العلاقات الجنسية غير الشرعية فلا يهمه انتهاك العرض بقدر الحصول على العريس، فالعلاقات الجنسية بالنسبة إليهم محرمة مستهجنة في جانب، ومباحة في جانب براغماتي آخر. « أعطتني الحياة الجامعية حرية حركة واختلاط مع الجنس الآخر لكن المواعظ الأخلاقية الجافة والمقيتة للأهل استمرت لكنها اتخذت شكل شد الحبل تارة وإرخاءه تارة أخرى فخلاصة مواعظهم الأخلاقية المتذبذبة والمنافقة أنه مسموح التقرب من الجنس الآخر شرط أن أضمن العريس!!

أي ليس هناك قيم ثابتة، فالحكم النهائي هو بالمكاسب النهائية، فإن أثمر التقرب من الجنس الآخر بالتقاط العريس تكون الفتاة شاطرة وأخلاقية، وإن لم يثمر بعريس تكون الفتاة ساقطة وسيئة السمعة!»[2]

فالأخلاق كما تقول الروائية في هذه الرواية أصبح يتلاعب بها أيدي البشر فلم تتجسد فيها قيم أخلاقية ثابتة «... إن التصوّر الفرويدي للعلاقات الإنسانية هو من الطبيعة نفسها وجوهرها: يظهر الفرد مجهزا بغرائز معطاة بيولوجيا وتطلب الإشباع، ولكي يتم ذلك فإن الفرد يقيم علاقة مع الآخرين الأشباه، ولهذا فإن الآخرين يعدون دائما أداة لكي يصل بهم إلى غاياته الخاصة لإشباع تطلعات تولد بذاتها في الفرد قبل أن يقيم علاقة مع الآخرين، وهكذا فإن حقل العلاقات الإنسانية... يشبه السوق، إنه تبادل لإشباع حاجات معطاة بيولوجيا»[3] ولهذا ارتبط الجنس في هذه الرواية بالقهر والحرمان «...

1- د.أ ، أنطولوجيا الحب ، ترجمة: شاكر لعيبي، ط1، طوى للثقافة والنشر والإعلام، بيروت، لبنان2014، ص37

2- الرواية، ص 186.

3 – تزفيتان تود وروف، الحياة المشتركة، ص70.

يكفي أن تتذكر أنها زوجة مهجورة لسنوات وأن الحرمان لعب الدور الرئيسي ليجعلها ترتقي بين ذراعي رجل... كانت تحس بالحزن والأسى حين توقظها من عز نومها نوب الحرمان العاطفي والحسّي وتطالبها بصوت كالفحيح بأنها تريد أن تشبع... وبأنها إنسانة. لها متطلباتها ولها حاجات إنسانية وليست حيوانية... وما كانت تقبل أبدا أن تنظر لحاجات الجسد بأنها حاجات حيوانية.. أي تخلف... ما الجسد وما الروح ؟؟»[1] يظل الجنس دائما تجسيدا لحميمية التواصل الأنساني في الرواية، ورمزا لمعاني الفعل الحرّ وتحقيق الذات، كما «... تصبح الأنثى على استعداد لقبول الآخر في اللحظة المواتية... وكأن الذات لا تتأكد إلا باالارتماء حضن الغريزة والتحرير من كل قيمة»[2] مثل الجنس قيمة بالنسبة إلى الرواية وليس مجرد موضوع للنقاش العقيم، لأنه يبدو نبعا للمتعطشين إلى التحقق الذاتي والانعتاق من الكبت، والفعل الجنسي مثل في صورة متكاملة أبلغ ما في الرواية من تأكيد على الصلة بينه وبين التحرر وتأكيد الذات «لم تتردد لحظة تدشين حريتها... ولم تتردد أن تزور الحبيب في الشقة، وفي التعري بين ذراعيه معطية جسدها وروحها للحب... وما كان يذهلها أنها تحس بالسمو والرقي والامتلاء وهي تهب جسدها لحبيبها...»[3] معتبرة «المرأة الباردة ذات العاطفة الهادئة امرأة لم تعثر على الرجل الذي يستحق حبها وتستحق أن تحبه»[4] إذ ليس بإمكان أي رجل تلبية هذه الحاجة. غير أن الجنس في هذه المقاطع السردية لا يحقق الرغبة ولا يرضي الشهوة ولا ينتمي إلى العاطفة، ويبدو أن الجنس في وضعيات أخرى من هذه الرواية أشد غرابة وقرفا «... وأتفرج على العجوز العاري المتهادي وقد أشدّ ظهره إلى ثلاثة

1- الرواية، ص 82

2- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، ص65

3- الرواية ص83، 82.

4- مصطفي غالب، العلاقات الزوجية، ط 01، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1985، ص101

وسائد كبيرة والمرأة الثابتة بجانبه وقد تجمدت ملامحها وثبتت نظرتها الذاهلة ولم تكن المهزلة متمثلة بهذا الخداع الفاضح فوق الفراش، بل لأن العجوز يعتمد على المرأة الشابة أن تثير وتستنهض من جسده المنطفئ مشاعر دافئة عرفها ذات يوم بعيد»[1] فقد صورت الرواية الحياة الزوجية بطابعها المأزوم لأنة ارتبط بالعجز الجنسي «... ولقد خدّر الكحول أصابعي كي أتحمل لمسات العجوز. ياه كيف... كيف أنجح في كبح كل هذا الغضب والاشمئزاز وأصابعه المتخشبة تجوس جسدي الطري وجلدي منكمش تقززا.. كنت أغمض عيني وأكز على أسناني كمن يقاوم ألما عنيفا.. ولم تكن إلا لمساته.. يحاول من خلالها إيقاظ ذاكرته أو أحاسيسه عن عالم المرأة.. ذلك العالم ليعيد الذي هرب منه منذ سنوات طويلة... أتحسس أصابعه الزاحفة ورغم الحيل العديدة التي كنت أعتمدها كي أعيق وصولها تتفلت مني صرخة رفض كظيمة. فيعتقد أو يحلو له أن يعتقد أنها صرخة الشهوة ، يقول كانط: عشق الحياة وعشق الجنس أما الأول فهو من أجل حفظ الفرد وأما الثاني فهو من أجل حفظ النوع على هذا يمكن القول إن التصريح بالمعنى الجنسي كشكل من أشكال الواقع أخذ حقه من خلال الحديث عن العلاقة بين البطلة والعجوز لإبراز علاقة مشينة لأنها لا تقوم على الصدق و ان كانت شرعية ومقبولة في مجتمع منافق، بل ويقوم على النفاق، لتصبح صورة مقابلة للصور الموضوعية المصاحبة والتي تبين مفارقات الواقع العربي السوري وتناقضاته الجذرية.

1- الرواية، ص 258.239

الأشكال البنيوية :

وكما مثلت الرواية الواقع وفق بنية موضوعية، تشكل ذلك الواقع وفق بناء سردي أسهم في تقديم التصور الروائي لذلك الواقع بتصميم دقيق وفعال في عرض التجربة الإنسانية للفرد العربي عبر حركة أبطال الرواية الذهنية والجسدية وغيرها، من خلال:

1- العنوان:

يشكل العنوان في رواية "هوى" مفارقة لفظية ومعنوية متماشية مع مفارقات الواقع المطروح فيها، ويعد العنوان العتبة الأساسية لكل الدراسات التي تعتزم سبر أغوار النص السردي «إذ يعدّ مقتاحا جماليا للنص الروائي يفك بعضا من استغلاقه»[1] خاصة إذا كانت النصوص غامضة أو مفتوحة على التأويل، او متباينة في وجهات نظرها، أو موغلة في التجريد مما يجعل العنوان «مفتاح النص، لما يكتسبه من أهمية في علاقته بالمضمون وبعده الجمالي والإيحائي لما تحمله الصيغة المنتقاة من قبل المبدع، وحين يستسلم العنوان للتاويل تتضح معالم النص وتضاء الرؤى الفكرية والفنية لدى صاحبه. بين مضمون النص وعنوانه علاقة وظيفية تكاملية يمكن أن تفسر السياق الداخلي للعمل الفني، كما يمكن أن تفسر سياقه الخارجي في الوقت نفسه»[2] فمن الممكن للعنوان أن يكون بداية للنص، ذلك أن العناوين لا تحمل نفس الدلالة فمنها ما يأتي مباشرا يحيل على محتوى العمل الأدبي ككل، ومنها ما يتعلق بقدرة القارئ على التأويل

1- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية للنشر والتوزيع، 2007، ص 73.

2- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، (دراسة)، ط 01، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2005، ص 88.

والتفجير السميائي للمفردات الدالة في بعديها السطحي والعميق، أو يكون على علاقة وطيدة بالشخصية البطلة أو يحيل عليها مباشرة، كما يمكن ان يكون العناون "أيقونة" لها دلالتها التاريخية والسياسية، والاجتماعية؛ فهو الشيء المحدد للنص كيفما كان نوعه، وينبني التحديد على إخضاع القارئ ووصفه في صلب الموضوع «فالعنوان، هو للأسف منذ اللحظة التي تصفه فيها، مفتاح تأولي»[1] يحتوي على ما يحيل إلى الموضوع كما قد يوصل إلى المفهوم الصحيح أو القراءة الصحيحة للنص. وعند قراءة عنوان الرواية "هوى" للروائية "هيفاء بيطار" تدل على مفاهيم متعددة فنحن كقراء نستنبط هذه المفاهيم بأن يكون الهوى هو الضياع باعتباره يحمل معنى معاكسا للعقل، وهوى الحياة هو سعي حثيث نحو ملذاتها دونما وازع أخلاقي أو ديني، فالهوى مفسدة لصاحبه، والهوى ضياع الكيان واستسلام لعاطفة مجنونة غير موجهة ولا مضبوطة، وهو يشكل «الرسالة التي يسعى المؤلف الضمني لنقلها إلى القارئ، ومن ثمة لا بد أن تتوفر فيه شحنات دلالية مكثفة تجعله قادرا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص، ومن ناحية أخرى يعد العنوان جسرا مشتركا بين كل من المرسل والمستقبل تعبر من خلاله الدلالات التي تشي بمضمون السرد»[2]

على هذا فالرواية كلها "هوى"، حيث استخدمت الروائية كلمة "هوى" بمعاني مختلفة منها ما جاء على صيغة الفعل في قولها «هوى قلبها، وفعرت فمها كما لو أنها تود الكلام، لكن نظرته القاسية جعلت كلماتها تتبدد»[3] لكن يبدو أنها ليست الدلالة التي يحملها العنوان على اعتبار أنه اسم، وهو أحد

1- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية . سوريا، 1994 ص 70

2- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي: الأمالي لأبي علي حسن)، ط 01، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009، ص 174.

3- الرواية، ص13.

درجات العاطفة ورقم في سلم درجات الحب الذي يرتفع في قلب صاحبه ليصير "هوى" لا يسمع ولا يعقل ولا يفهم إلا ما يمليه عليه.

فالعنوان هنا يحيل على الواقع بشكل مباشر (واقع الرواية/ واقع الحدث) بمعنى أنه يحمل بعدا دالا على ما تود الكاتبة إيصاله حول الواقع من جهة وما تود البطلة إيصاله عبر الحدث من جهة ثانية، فالواقع العربي صار واقعا مبنيا على الأهواء من قمة الهرم إلى قاعدته، بينما نرى البطلة تهوى الحياة وتهوى ابنها؛ وهو هوى مشروع استنفذت الوسائل للتعبير عنه وحين انتهت بالهزيمة ظل بالنسبة إليها أملا للبقاء. ولهذا فالعناوين التي تحمل بعدا عاطفيا غالبا ما تكون العناوين الأكثر إثارة لتوجس المتلقي لأنها توقظ فيه هاجس التوغل في كنه العمل، ومنذ اللحظة الأولى، لحظة القراءة العنوان الموضوع والمنتقى من جانب المؤلف بشكل جدي ودقيق، يفترض حلقة وصل بينه وبين المتلقي قائمة على ذكاء هذا الأخير. ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها»[1] وذلك بأن توحيد الأفكار يجعل النص مسطحا، بينما يحاول الكاتب دوما ألا يجعل موضوعه وجهة نظر مألوفة أو رتيبة أو هامشية.

ولهذا يمكن أن نجد تضاربا فجا بين بعض المواقف للشخصيات داخل الحدث الروائي وبين ما يمكن أن نصل إليه من دلالات منطقية من خلال العنوان «أنها آمنت حين دشنت عصر الفساد في حياتها أنها تدشن ولادة إنسانة ناجحة وعملية وذكية تستحق وسام الانتماء إلى هذا العصر... أليس الشعار الصريح لتكون إنسانة ناجحة ومحترمة ومتواجدة بقوة في أسرتها ومحيطها هو أن تتعلم كيف توكل الكتف»[2] الضياع الذي تجسده "إيمان"، والانتهازية المقصودة بقولها يعد خروجا نهائيا عن سلطة العنوان

1- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص71 .

2- الرواية، ص75.

ظاهريا، لكنه ينتمي إلى سياق سردي تحاول من خلاله أن تنتهز الفرص من أجل إسعاد "هوى" حياتها وهو ابنها؛ مما يبين أن العنوان هنا ينتمي إلى تلك العناوين «التي تعلن وتدعم تأويلا للعمل بشكل كلي، ونمط قاطع ومركزي، وهي العناوين التأويلة»[1] إن أهمية هذه العناوين تكمن في كونها تمنح ممارسة نقدية للعمل، إنها تحمل حمولات دلالي، وكأن العنوان في حالة تكثيف مختزل أشد ما يكون عليه الاختزال.

فتدور كل أحداث الرواية حول موضوع "الهوى"، وما دامت القضية عن الواقع المتحول، فالهوى سبب في الفساد والضياع وهي قضية العالم العربي ككل وليست قضية المجتمع السوري فحسب فالهوى قضية مفتوحة على واقع لا يتغير مهما حاول البعض تغييره أو التماشي معه، فالأغلبية يرشدون إلى الفساد والدمار.

لقد عملت الكاتبة وفقا لهذا الطرح على تبيين مكانة الفرد المهمش في المجتمع السوري وهو يخوض صراعا على مستويات مختلفة، أهمها الاجتماعي والسياسي والثقافي، ووجود عناصر أصولية في هذا المجتمع، جعلت من المادة الأدبية حيزا تنعكس فيه هذه التباينات والصراعات وبالتالي كانت كتابة "هوى" لـــ"هيفاء بيطار" كمثل توقعات مستقبلية، فثنائية الدلالة التي يسمح بها العنوان، تعكس حالة التماهي بين الواقع الخارجي والواقع النصي من وجهة نظر الكاتبة «كانت بحالة من الضياع التام، وتساءلت إن كانت قادرة فعلا تحمل الحكم... لم تعد تستوعب ما يدور حولها»[2] وهاهو المجتمع السوري الذي حاول أن يغير أو أن يستوعب ما يحدث يضيع في دمار إنساني وتاريخي ليس له مثيل.

1- محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، ط1، مجمع القاسمي اللغة العربية وأدائها أكاديمية القاسمي، الإمارات العربية، 2011، ص74.

2 - الرواية، ص124.

فالكاتبة – عمليا – تقوم بطريقة غير مباشرة بنزع القناع عن هؤلاء الفاسدين، أي أنها تقوم بممارسة نقدية على سلطة الواقع، ممثلة في الرقابة على المنشورات الأدبية، من خلال سرد أحداث تتفاعل فيها السيرة الذاتية مع الخيال والابتكار الروائي، فهي تقوم بتسليط الضوء على الواقع من خلال عملها السردي الذي لا يلامس موضوعات تقليدية من أجل المرور بسلام بل يرسخ للعلاقة الوطيدة بين العمل الأدبي والواقع الذي ينتمي إليه كشاهد على التاريخ والإنسان.

2- الإيقاع الزمني:

ينظر "جيرار جينيت"[1] إلى الحركات السردية الأربع (الحذف . الوقفة . المشهد والمجمل) على أنها أطراف تحقيق تساوي الزمن من الحكاية والقصة أي من الزمن الحكائي والزمن السردي تحققا عرفيا، الإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة، يكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة وتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وحلول النص قياسا لعدد أسطره وصفحاته.

أ- الحذف أو الفقر:

هو إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها، والزمن السردي هنا لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي، فهو تكثيف زمني مهمته امتصاص فترة زمنية غير مهمة، والحق أن الحذف هو الذي يمكن الزمن السردي إمكانية استيعاب الزمن الحكائي، فلو كان الحدث سيروى دون إسقاط مالا أهمية له سيفقد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث، ويدخل القارئ في التشتيت والتضليل، وفي الرواية كانت "إيمان"

1 – ينظر، ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في الامتاع والمؤانسة، 2011، ص 66.

موجودة في كل حادثة جديدة دون خاصة لعلاقتها ب"قاسم" فهي تساعد على الفساد والرشوة وذكرتها الكاتبة في قولها: «بعد ثلاثة أسابيع من إستلام "إيمان" لعب الجراحة العصبية والنظمية الجديدة... سحبت ستة أدوات من العلب، وسلمتها للوسيط وقبضت ثلاثين ألف ليرة» [1] فالحذف كان مدة ثلاثة أسابيع فماذا كانت تحمل «إيمان» في هذه المدة فحذفت هذه المدة في عمل "إيمان" لتوصل فكرة السرقة والتسليم كيف حصل بين «إيمان» وقاسم.كما قد يروى الحدث دون إسقاط مالا أهمية له سيفيد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث، معتمدا من قبل الكاتب يريد به أن يحدث تأثيرا خاصا في الخطاب

ب- الخلاصة/ الإجمال:

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، تختزل في صفات أو أسطر أو كلمات قليلة من دون التعرض للتفاصيل، وعليه يكون الزمن الحكائي أقل من زمن القصة أو السرد لأن الزمن السردي يعتمد على انتقاء الأحداث التي تخدم منطق السرد وقد خصت "هيفاء بيطار" أحداث ووقائع "إيمان" بذكرها، كأحداثهامع أمها وأبيها ومع ابنها على شكل خلاصات سريعة تبين الكثير من الأشياء حولها، إذ تقوم الخلاصة بدور مهم في المرور على أزمنة غير جديرة بالاهتمام، فهي نوع من التسرع في المرور يلحق القصة بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل ومن وظائفها تقديم شخصية جديدة أو عرض شخصيات ثانوية، ويبدو أن مهارة التخليص مثل جزءا من كفاءة الساردة ذاتها «ماما، أين أنت؟ مر صوته عذبا طاهرا فجر في أعماقها طوفانا من المشاعر بالخزي واحتقار الذات. قالت وهي تحبك عبارتها

1- الرواية، ص67.

بمشقة: لن أتأخر يا حبيبي»[1] فلم يكن الهدف في هذه الفقرة الابن أو الأم أو الأب، بل كانت عرضا للواقع، ولهذا لخصت الأحداث التي جرت بين "إيمان" وابنها وأمها وأبيها، وفصلت الأحداث والوقائع التي جرت في المستشفى وسرقتها ومشاركتها مع "قاسم" اللص المحتال الذي أصبح وزيرا.

3- المشهد:

يتجلى المشهد في الحوار، ويفترض أن يكون خالصا من تدخل السارد ومن دون أي حذف، وهذا يفضي إلى التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصص، فالزمن يصبح أشبه بمعادلة طرفاها نوعان من الزمن، إنه «التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن القصة»[2] والمشهد يعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الجادة في الفعل، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي، فهناك تقابل بين المشهد الحواري وبين التخليص، وأما الحذف فقائم على اختيار شكل الفعل الزمني، فيتصل الحوار بأوثق سمات الحياة، وهي الديمومة في إقامة التواصل، وتنشأ وظيفة السرد وللعرض تتمثل في تبادل الأدوار الحكائية، ويتخلى الراوي عن وظيفته التقليدية في تقديم السرد لصالح إحدى الشخصيات، ويتضح من عملية الاتصال عدد من الوظائف التي تضع الحدث الكلامي في السياق الدلالة والتأثير والمواصلة بين طرفي الحوار، حددها "جاكبسون" بست نواح تمثل وظائف أساسية في اللغة، تحمل الرسالة والمراسل إليه فيها وظائف تكون واحدة منها مهيمنة وذاك ما تقتضيه طبيعة الرسالة.

1 -الرواية، ص14،

2- ميساء سليمان لإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص226.

وقد تبينا فضل الحوار في الفصل الأول من هذا البحث في الحديث عن مزيته بالنسبة إلى العملية السردية ونضيف: ((الحوار الدائر بين "إيمان" و"قاسم"/ "إيمان" و"الزوج"/ "إيمان" و"إبنها"/ "إيمان" و"زميلاتها في العمل"/ "إيمان"و "أبيها" و"أمها"/ "إيمان"و"الطبيب"/ "إيمان" "ونفسها" ... وغيرها).

ليتبين أن الحوار لعب دورا مهما في تقديم الحدث السردي في رواية "هوى" «فقالت "إيمان": فتح خدمة الباب، فدخلتُ رأسا إلى مكتبه المفرط البذخ، وكما توقعتُ تماما، كان يدخن بشراهة وقد امتلأت المنفضة...

- كم عددها ؟

- قالت: أربعون. سألها بسخرية صريحة:- أما كان باستطاعتك إحضار كمية أكبر؟ ابتسمت بمرارة، مدركة أنه يتحدث عن نفسه دوما بنفسه الجمع، قالت:- في الواقع، لم يعد الأمر سهلا...

- لا تتأخري ماما، لا تتأخري.

- لا لن أتأخر، لكن انتبه جيدا حين تعبر الشارع .

- أوكي ماما»[1] وغيرها من الحوارات المتفاعلة مع كل الأحداث والوقائع.

1- الرواية، ص11، 15.

4- المفارقات الزمنية:

وتمثل عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث، والتتابع الذي تحكى فيه، فالبداية تقع في الوسط، يتبعها عودة إلى وقائع حدثت في وقت سابق تشكل نموذجا مثاليا للمفارقة، وتقوم على عدة تقنيات.

أ- الاسترجاع:

مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة اللحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت من قبل، والاسترجاع له فسحة معينة وكذلك بعد معين، فهو يملأ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف «سألني كم مضى على طلاقك؟ - أربع سنوات .- ولم تتزوجي ثانية .- لا. - هل كرهت الرجال؟ - هل تصدقني إذا قلت لك أبدا... أتعرف بعد أن زالت فترة الصدمة... لم تكن حياتي مع زوجي سعيدة رغم الحب بيننا، كان رجلا عصابيا يحس القهر والظلم»[1] فهي تسترجع الماضي الذي قضته مع زوجها فكانت للمفكر الشيوعي تمثل بتلك الاسترجاعات البوح بما مضى في حياتها مع زوجها أو في شغلها في المستشفى.

5- الوقفة الوصفية.

هناك توقف يفرضه الوصف وليس كل الوقفات وصفية، وبعضها يكون نتيجة لتعليق، وفضلا عن ذلك فليس كل وصف يفرض وقفة في السرد كما بينا في الفصل الأول حيث ذكرنا بأن بعضه يكون مصاحبا للسرد. «وضع الخادم صينية القهوة أمامها، دوما يحرك فيها بخار القهوة شعورا إنسانيا دافئا،

1- الرواية، ص193.

فتهمس لنفسها: القهوة أرق وأكثر رحمة من البشر ... تأملت الفناجين البديعة من الخزف وقد نقشت عليها رسوم صينية ملونة براقة، لم تستطع أن تخفي إعجابها بالفناجين»[1]

6- التبئير:

ومن خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها، ويحتوى على تبئير داخلي أو خارجي، والتبئير يمكن أن يكون ثابتا حينما يستخدم منظورا واحد وحسب، أو متغيرا حينما يستخدم عدة منظورات بالتوالى لعرض الوقائع والمواقف المختلفة، «هذه المرة تشعر أنها مخترقة بقوة سلطة مجهولة تساءلت وهي تقف عند إشارة المرور، متأملة بذهن شارد نحو السيارات، ترى هل يمكن أن يموت الضمير تماما لدى الإنسان ؟!» [2]هنا تسرد الروائية وهي عليمة بالأحداث والوقائع النابعة من الواقع.

أ- التبئير الخارجي:

هو نوع من التبئير أو وجهة النظر تتكون فيها معظم المعلومات المطروحة محصورة فيها تقوله الشخصيات دون أن يكون هناك أي إلى ما يفكرون فيه أو يشعرون به، هذا النوع من التبئير يقوم بعرض بالمعلومات المحصورة بما تقوله الشخصيات «والله عيشنا عيشة الكلاب، بل الكلاب يعيشون أفضل منا، يا جماعة، مر شبابنا ونحن نتحمل عيشا ذليلا، أنا وزوجي وأولادي محشورون في غرفة...

1- الرواية، ص 11، 12.

2- الرواية، ص9.

وقال إنه يريد أن يبوح لي بسره... قلت له لا تعطلني»[1] فهنا مشاركة الشخصيات في الوقائع والأحداث (هدى ودلال وديعة وغيرهم من الممرضات البائسات).

ب- التبئير الداخلي:

سمة مميزة لما يسمى بالموضوعية أو السرد السلوكي وواحدة من النتائج المترتبة على ذلك أن ما يقوله السارد أقل مما تعرفه واحدة أو أكثر من الشخصيات «للحظة توحدنا مع هدى وشعرنا بتلك القوة الوحشية التي تهرس الفرح والامل في حياتنا، لم نكن قادرات ان نحقق اي هدف، فالعمر يمضي سنة بعد سنة، ونحن نزداد فقرا سنة بعد سنة، ورواتبنا الهزيلة بالكاد تكفي ثمن خبز لاولادنا...»[2]

ت- التبئير الداخلي الثابت:

نوع من التبئير الداخلي؛ حيث يكون هناك شخص واحد في عملية التبئير أي أن الوقائع والمواقف تروى من وجهة نظر واحد فقط وهنا "إيمان" كشخصية ساردة لنا ما مرت به من كل الأحداث والوقائع «لا أذكر نفسي إلا وأنا أتدحرج من جمعية إلى جمعية، لا يمكننا نحن الممرضات البائسات . أن تتدبر أمورنا إن لم ندخل في سلسلة لا متناهية من الجمعيات»[3] "إيمان" سردت لنا كل التفاصيل، وكانت الروائية تتكلم بلسانها وصوتها.

1- الرواية، ص 26، 28.

2-الرواية، ص 27

3- الرواية، ص24.

7- التواتر:

بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة وعدد المرات التي تروى فيها فعلى سبيل المثال فإنني أستطيع أن أروى ما حدث مرة واحدة فحسب وأروي عدة مرات ما حدث عدة مرات (السرد الانفرادي) أو أروى عدة مرات ما حدث عدة مرات السرد المتعدد فالرواية أحدثها تتكرر بأقوال "إيمان" عن الفساد والرشوة والمشفى وطريقة السرقة مع الوسيط «وحده ابنها جعلها تتماسك ولا تستسلم لليأس والاحتقار الدي تحسه كيفما تحركت. وحده ابنها الصغير جعل كفة الامل ترجح، ولولا حبه الصافي القوي لغرقت في اكتئاب طويل ولاختارت راحة الهزيمة»[1]

8- الاستباق:

هو استشراف أحداث غير متوقعة استشرافا استقباليا إما بالتفاؤل أو التشاؤم، والاستباق كان من الشخصية الروائية "إيمان" عندما تزوجت بالمفكر الشيوعي وكانت تتأمل مستقبل أفضل ولكن العكس «فمن اللفاء بالرجل الذي هبط في حياتي كمعجزة، لم تعد المدينة سجنا لم يعد قلبي سميكا مثقلا بالأحزان والخيبات، لم يعد محطما ومشروخا بعد تجربة سجني»[2] فهذا اللقاء غيّر حياة "إيمان" وجعلها تحلم وتتوقع الحياة الأفضل. صحيح أنها عاشت مع المفكر أياما لا تنسى في بيروت ولكن في الأخير لم يكتب لها شيئا لتغير أحوالها وأحوال مستقبل ابنها.

1 - الرواية، ص86 .88.

2- الرواية، ص210.

كما أن الروائية استبقت التنبؤ بمستقبل متحول مزري واقف لا حركة فيه، وهذا ما أشارت إليه في الاستسلام والهزيمة لهذا الواقع، الواقع لا يتحول مهما فعلنا لأن من المصيبة أن يكون اللص وزيرا واللصوص رؤساء، فقد ذكرت لنا التهميش في المجتمع السوري وكيف أن الناس يعيشون أخلاق البطش والرشوة والسرقة.

9- الفضاء المحدود:

يشكل الفضاء مكونا من مكونات البنية السردية. ولم يحظ بالاهتمام والدراسة كما حظيت بقية مكونات البنية، وقد يبدو من باب المفارقة الحديث عن فضاء في الأدب، إذ يبدو أن العمل الأدبي يتحقق زمنيا في المقام الأول. ذلك أن عملية القراءة التي يتحقق بواسطتها الوجود لفعلي للنص المكتوب إنما تتكون من مجموعة لحظات تتوالى في ديمومتنا، لذلك يلزم القارئ أن يكون قادرا على تصور وجود فضاء نصي مغاير للفضاء المرجعي في معناه الضيق، الذي يبدو فيه الأثر الأدبي مقتصرا على استنساخه أول وهلة[1]

بيد أن استعمال الفضاء يتعدى نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب يتعدى مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب انعكاسا صادقا لخارج النص الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية فالفضاء يمثل عنصر محايثا تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال واعتبر معيارا لقياس الوعي والعلاقات والترتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية «ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود، حيث المكان الذي يمكنها أن

[1] - ينظر: سليمان حسين ،الطريق الى النص ،من منشورات الكتاب العرب ،1997 ،ص181.184

تتفاعل معه»[1] أي أن المكان مرتبط بالهوية فبذات نرسم ملامح الشخصية حول فضاءها ومكانها المشخص لها.

عملت "هيفاء بيطار" بشكل واسع على تكثيف الفضاء المكاني والزماني ولم تعتمد قط على الفضاء المطلق لأنها بصدد عرض واقع اجتماعي معين وهذا (الفضاء) هو ما ساعد "إيمان" لتقمص واقعها بعفوية وجعلها تخاطب نفسها وضميرها للوصول إلى ما وصلت إليه في رؤية شاملة غير متنازعة فالشارع كان مصدر انبعاث واقع "إيمان" وواقع الروائية لتوصيل أفكارها حول ما يعانيه المجتمع السوري «لكن شعورا مؤكدا بالانقباض خنق قلبي وأنا أدخل المشفى، عجبا نادرا ما يخيب حدسي، فما إن خطوت بضعة خطوات في الرواق الضيق الذي ينتهي بغرفة رئيسة التمريض حيث نخربش توقيعنا الصباحي، حيث كدت أتقيأ أمعائي من رائحة المجرور الذي يرشح ماؤه القذر على أرض الممر، لكنه هذه المرة بالغ في فجوره، وتدفق كل البراز من فتحات مخفية...»[2] الفضاء كان هنا هو المشفى فضاء ينبعث فيه الهم الصباحي على الجميع، كل واحدة من الممرضات تشكي همومها وحياتها المرة في عملها في المشفى وفي هذا البلد بالذات، فرؤية الروائية للمشفى كان الفضاء الذي صدرت منه كل الموصوفات حول هذه البلاد سوريا حيث تشبه حالة المشفى بالحالة التي وصل إليها المجتمع السوري. فكل دلالة تقوم بها الروائية تدل على الواقع المراوغ، فترسمه بطريقة فنية لتوصيل الرسالة.

إن دراسة فضاء الحكاية ترتبط بدراسة العناصر التي تؤلف البنية السردية للحكاية، خصوصا الشخصيات وزمن السرد والرواية التي يرى منها الراوي إلى مرويه، فالفضاء الحكائي عالم شمولي واسع

1- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، ص 22

2- الرواية، ص23

يشمل مختلف أحداث الحكاية «وهو كل معقد لا يمكن اختزال إلى مجرد وصف للأمكنة فهو بؤرة للتفاعل القيمي والاجتماعي»[1] في حين أن المكان بكونه مجالا واحد من مجالات الفضاء الروائي (وقد تم التلميح إلى المكان المختزل في مدينة البطلة والتي تجري فيها الأحداث في الفصل الأول من البحث) يجعل للحداث واقعية أكثر، ويعمل على جعل القارئ يظن أن هذا الحيز قريب منه ويمكن الوصول إليه. كما تتعدد الأماكن في القصة بتعدد الأحداث والشخصيات ووجهات النظر وغالبا ما يكون المكان منفصلا عن زمن السرد فهو يحدد بمقاطع وصفية مستقلة تقطع زمن السرد أو تجعله في حالة استراحة وذلك لإعطاء تفصيلات محددة بشأنه كما هو الشأن بالنسبة إلى الأماكن التي تراوحت فيها حكاية "إيمان" (بيروت، السجن، المشفى، الشارع...) «اكتسحني غضب مجنون وعدت أدراجي هبطت الدرج متعثرة بحمم شتائمي، لاعنة القدر والزمن، والشمس، والليل، والأهل، والعمل... وهمت في الشوارع محدقة بعينين صلبهما الغضب بما حولي إلى أن هدني الإعياء وعدت إلى حظيرة الأسرة»[2] التجاء إيمان للشارع كان من القهر والذل والاهانة ولهذا التجأت إلى الشارع أو المقهى لرسم صورها وخيالها، وأمام الشواطئ لاختزال ضميرها لأنها سارقة ومرتشية، فالشارع والمقهى أهم نقطة وصفتها الروائية لأنهما يوصلانا إلى مغزى الواقع.

«والإنسان كنوع عاقل أو كفرد عاقل مكان لحلول الزمن ومكان لعبوره أيضا، الجسد البشري الذي فارقته الروح وجسد غادرته كمية ما من الزمن، والإنسان مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة

1- ينظر، رنا عبد الحفيظ كشلي، تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من ألف ليلة وليلة، ط 01، بيروت، لبنان، تشرين الثاني 2000، ص 78- 79

2 - الرواية، ص 43

كلها»[1] كان التدقيق الوصفي على الشارع لأنه فضاء مطلق يتحول بتحول الإنسان، إذا كان يشعر بالفرح نبع منه السرور، وإذا كان يشعر بالحزن صدر منه الحزن والأسى، وقد عملت الروائية على أن تصدر أقوالها وأفعال بطلتها من حيز زماني خاص ومحدد لتثبت واقعيتها مبتعدة عن حيز الخيال لتوضح رؤيتها من مكان محدد لا يشتت القارئ ولا ينزوي به بعيدا. «مشيت في الشارع الذي تحول بلحظات إلى نهر بسبب المطر الغزير، ولم أبال بالعاصفة التي كانت تصعق وجنتي بقسوة وتدفع الدموع من عيني... كنت أبحث بإصرار عن صائغ يفتح دكانه يوم العيد ومرارا كانت المظلة تطير من يدي وانقلبت عدة مرات، لكني تشبثت بها براحتي بقوة. لا أحد في الشارع، بحثت عيناي برجاء عن شخص أستمد منه بعض الغراء، وبعد تفتيشي لمحت عامل التنظيفات فأحسست بحنا عامر تجاهه»[2] فالشارع حتى في يوم العيد يوم الفرح، يوم البهجة مر على "إيمان" مريرا كئيبا إذ تشاجرت مع أمها فيه. ولم تجد بدا من بيع قطعة ذهبية صغيرة كانت تمتلكها لحاجة أهم.

غير أن «الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[3] أي الفضاء أشمل وأعم من المكان. فالمكان مكان ما أما الفضاء هو مجموع من الأمكنة نتخيل فيها الحركات الروائية.

1 –جوزيف أكيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، ط 01، بيروت، لبنان، 2003، ص 7.

2 – الرواية، ص 48

3 – الرواية، ص 9.

10- التكثيف الزمني:

الزمن ماهية ووظيفة تجسيم معطيات الحياة، تقاس من خلاله درجة البلاغة بالنظر إلى الطاقة الجمالية المرتبطة أسلوبيا بالحبكة العامة للرواية، حيث يصعب القول يتحقق ملموس . على مستوى الكلمات والجمل والصياغة اللفظية يسمح بالحدث عن معيارية أسلوبيه.

ولبناء الزمن ثلاث مستويات؛ الأول: الإشارة الزمنية، والثاني: المكانية الروائية، والثالث: إيقاع الرواية. فالزمن هو البنية الشعرية للوقت والتي تأخذ في أبعاد دراستها وتحليلها للنصوص اعتبارات داخلية للعناصر المترابطة التي يتشكل منها أي خطاب، أما زمن اتجاه الوقائع، فهو زمن تحكي عنه الرواية، يتفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية لشخصيات الرواية، كما أن السرد يرتبط ويتشكل من خلال الزمن، بل هو ترتيب للأحداث وفق نسق زمني معين، فالزمن بهذا المعنى ليس مجرد فضاء أو وعاء للسرد... بل هو له وعصبه الذي بدونه ينتفي الحدث وينتفي السرد[1] أي أن الزمن يتجاوز الفضاء فهو وعاء السرد وقلبه فبدون الزمن لا نكون الأحداث والسرد.

السرد يعبر أساسا عن أحدث الماضي، واقعية أم قصصية، ولكن هذه الأزمنة تتجه نحو موقف ارتخاء وعدم توضيح للجوهري لأن العالم المروري غريب عن الموجودات المباشرة التي تحيط بالمتكلم والمستمع، وتشغيلها عن نحو مباشر فالزمن لعب عند "هيفاء بيطار" في رواية "هوى" لعبة القدر، لكنها برعت في تقديم مقاطع السرد الزمنية واستطاعت أن تتحكم فيه من خلال الاليات السردية

1- باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن . عمان، 2010، ص103.104.

الآنفة الذكر من جهة ومن جهة إصرارها على واقعية الحدث من جهة ثانية «لم تستطع تجاهل شعور قوى بالإنقباض هذه المرة، شعور لجوج عجزت عن التحكم به، نظرت في ساعتها مدركة أنها لأول مرة تتأخر عن موعدها معه»[1] هنا بدأ زمن الرواية، وزمن السرد لدى الروائية التي تصف حال البطلة في صراعها مع توقيت زمني سيترتب عليه واقع حياتها بعد ذلك.

إن هذا البحث يتضمن في الواقع فكرة جديدة تتصل بالتجربة القصصية للزمن كما نعيشها الشخصيات، والتي هي نفسها قصصة، في السرد وتتصل هذه التجربة القصصية ببعد آخر من العمل الأدبي عدا الذي تنظر فيه هنا، هو تحديدا قدراتها على إسقاط عالم ما، وفي هذا العالم المسقط تعيش الشخصيات التي لها تجربة زمنية هي تجربة قصصية بقدر ما تبدو هذه الشخصيات واقعية أو سردية، لكنها تجربة تمتلك برغم ذلك عالما خاصا بها بحيث يصبح زمانها خاصا كذلك هو بمثابة الأفق الذي يطل القارئ من خلالها على زمانه الخاص، ومن هنا نشأ النزاع حول ضرورة صدق الزمن الوارد في الروايات أو كذبه «وأن العناصر الحركية والدينامكية اللازمة للتعبير عن الزمن. وأن الفن لا يجوز أن يحاكي أو يقلد بل يجب أن يكتشف أشكالا جديدة لأن الواقع قادر على التغير والتبدل»[2] فزمن القصة قائمة على تجارب ومشكلات العصر، مستندا على تجربة الزمن المعيش في الرواية، فسرد الروائية كما له علاقة بالقصة (الواقع السوري) أخذت قصصا من رؤاها الذهنية الخاصة لتمزجها بقصة الفساد والظلم في الوطن، فكانت ورواية حاملة للجذور الدقيقة التي ترى نمو الواقع المزري من خلالها ومن هنا كان طرح فكرتها متعددا وموزعا على مستويات موضوعية عديدة

1- الرواية، ص 9.

2- سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص234.

كان لنا تفسيرها في بداية هذا الفصل «ثم كل مرة تؤكد لنفسها أن سرقة اللصوص ليست بسرقة... لكن هذه الحجج لم تفلح هذه المرة في تبديد إحساسها بالخزي والألم»[1] فحاجة الروائية لذكر هذه المعلومة في كل مرة لتأكيدها انتهت عند عبارة واحدة جمعت كل تلك الأزمنة في «وعي الإنسان الحديث ووجه وجهة آخرى هي محاولة التغلب على هذه التجزئة في إظهار أنه حتى هذا المجرد المشوش من الزمن والخبرة يحتوي على بعض الديمومة والتداخل والاستمرار والوحدة، التي يمكن بواسطتها إنقاذ تصور الذات»[2] وهنا "هيفاء بيطار" ضاقت ذرعا بذلك الوضع لأنها "طبيبة عيون" خبرت جيدا واقع المستشفيات الحكومية وكيفية تقلب الظروف المهنية فيها «وحديثنا الأبدي عن الفاسدين واللصوص، والحملات المظلية الشكلية لمكافحة الفساد بعد أقل عن ساعة سأنظم إليهن... صديقاتي الممرضات... لكن يستحيل أن أشبههن ولا أحس بالانتماء إليهن»[3] كان الحديث دائما على الفاسدين واللصوص الفاسقين في الوطن؛ حيث أصبحت الإنسانية والكرامة في العصر السردي والواقعي مختزلة في زمن وصفته الكاتبة بالأبدي اختصارا لكل الأزمنة.

11- النهاية:

النهاية أو الواقعة الأخيرة في أي حدث، والنهاية تأتي بعده ولكن لا يتلوها أي حدث آخر، وهي تفضي إلى حالة من الاستقرار النسبي بعد رحلة السرد.

1- الرواية، ص17.

2- سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص234.

3- الرواية، ص22.

إن النهاية تحتل وضعا حاسما لأنها تلقي الضوء وتنبه إلى الدلالة المقصودة من تعدد الوقائع واختلافها وتنوعها وتناقضها أو تآلفها. «نهايات الروايات هي أضعف نقطة عند معظم المؤلفين بيد أن بعض الخطأ يمكن في طبيعة النهاية ذاتها التي هي في أحسن حالاتها بالنسبة للروائين الفكتوريين لأنهم كانوا دائما يتعرضون لضغط القراء والناشرين كما يجعلونها بأنهم السعيدة وكان الفصل الأخير من الروايات يعرف لدى أبناء الضيعة باسم جمع الشمل»[1] الذي وصفه أحد رواد النهايات المفتوحة المبهمة للرواية الحديثة من خلال التمثيل بهذه النهاية: «قال شانز ذرة إذن هذا هو الأمد»[2] وعلى نحو «لا يمكن للروائي أن يخفي عن قارئه الوقت الذي سننتهي فيه القصة كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم مثلا لأن النهايات تدل عليها قلة الصفات المنبثقة.

بينما يفضل بعض الكتاب وداع القارئ «لقد وصلنا الأن أيها القارئ إلى المرحلة الأخيرة من رحلتنا الطويلة وبما أننا قد رحلنا سويا خلال الكثير من الصفحات فلنسر تجاه أحدنا الآخر والذات، رغم أي مضايقات أو عداوات صغيرة تكون قد نشأت أثناء الطريق بتصفيات في النهاية، ويصدعان للآخر مدة إلى مركبتها في حبور ومزاج دار رائق إذا إنه من الممكن في هذه المرحلة لنا كما هو الأمر لهما ألا يلتقيا مرة أخرى على الإطلاق»[3]

وتعتمد "هيفاء بيطار" النهاية المفتوحة لتقوم بإثارة القارئ ودفع فضوله لكي ينشط ويجتهد بهدف وضع نهاية للعمل الأدبي كيفما يريد أو يرى، لكنها غالبا لا تتركه متأرجحا وبين الاحتمالات، أو هي

1- ديفيد لورج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطولي، ط1، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص249.

2- م ن ، ص 250.

3- م ن، ص 251.

تعيده إلى بداية الرواية دون تصريح بحركة دائرية سريعة. فالنهايات تقوم بإثارة التساؤلات من جراء عدم اكتمال الرواية أو عدم وصولها إلى حل نهائي يريح القارئ، وهذا ما القارئ للانتقال إلى مرحلة جديدة في القراءة بحيث يتحول من قارئ سلبي إلى قارئ إيجابي أو إلى كاتب جديد للرواية نفسها بغرض الخروج من المعضلات التي صادفها أو باقتراح خط سير مختلف للأبطال بغية إخراجهم من المأزق النهائي والتوصل إلى حل مفترض. و « إنه أساس بالنسبة للشيء وللعالم أن يقدما مفتوحين... وأن يعّدان دائما شيء آخر نراه»[1] ويجب التأكيد على أن «كل التأويلات هي نهاية لهذا المعنى الذي يكون فيه كل تأويل فيها مؤقتا لأن المؤول يعرف أنه يجب عليه أن يعمق بدون انقطاع تأويله الخاص وفي حالة كونها نهائية تكون هذه التأويلات متوازنة بشكل يستعيد أحدها التأويلات الأخرى دون أن ينقضها»[2] ولهذا فالنهاية المفتوحة معرض هام للتأويل.

تكشف الرواية عن زيف الواقع الاجتماعي وخلاصة وذلك من خلال النهاية المأساوية للشخصيات الكادحة المهمشة ووضعها الاجتماعي المزري، الذي لا يصيبه أية تغير فالنص يؤكد استحالة تغير الواقع بالانتهازية أو السلبية أو اللاأخلاق، وبعدم جدوى تلك المحاولات مهما كانت.

فهذه الرواية لا تبشر مطلقا بإمكانية إصلاح هذا الوضع الاجتماعي أو هذه الرقعة الجغرافية ألا وهي الوطن العربي الذي انقلبت فيه موازين القوى الأخلاقية، وهكذا يكون النص الروائي السوري قد أبطل فرصة التغيير الاجتماعي السوي وفق الظروف الراهنة، رغم الوعي الكامل لدى العامة بما يحدث

1 - ديفيد لورج، الفن الروائي، ص 40.
2- م .ن، ص41.

من ظلم غير مشروع حيث يئن الناس تحت وطأة الحرمان والفقر والقهر والعنصرية، بالإضافة إلى الأزمات السياسية (في سوريا أو العالم العربي) بصفتها مجتمعات رجعية، أو يراد لها ذلك المصير.

تمزقت البطلة في نهاية الرواية كما تمزق الوطن ليصبح مجرد حطام أو شظايا متناثرة، وعلى الرغم مما تحاول أن تكشفه اللغة السردية؛ فهي في الحقيقة الأمر رؤيا تلطف الأجواء السردية القاتمة وتعد بالجديد لطبيعة الحياة لا أملا في الإنسان، من خلالها تود "هيفاء بيطار" أن تخفف من حالة الحذر والفزع لما يمكنه أن يكون مغايرا لكل تفاؤلاتها.

استطاعت الكاتبة في هذه الرواية الشائكة أن تكسر قواعد الإبحار السردي بتقديمها هذا النص الذي يحمل أبعادا إنسانية وفنية مفعمة بالتساؤل والتفاؤل والوعي، وقد أثبتت من خلاله أن تصنيف الأدب لا يمكنه أن يقف عند حد جنس الكاتب كي يكون له معنى، بل إن المرأة تستطيع أن تكتب بقدرة ووعي إنسانيين وتحقق نتائج قرائية مدهشة وجديرة بالاهتمام من خلال قدرتها اللغوية والفنية وأساليبها الروائية المبتكرة والمبدعة.

خاتمة:

ومن خلال رحلة البحث الموسوم بـ: "مفارقات الواقع المراوغ ومتغيراته، قراءة في رواية "هوى" لـ "هيفاء بيطار" " تبين أن الرواية العربية استطاعت أن تمثل الواقع وتقف عند عتبات الرؤية السردية الفاعلة والهادفة إلى الكشف والتغيير، ومن خلال دراستنا للرواية وفق العنوان المقترح توصلنا الى نتائج نوجزها فيما يلي:

- ركزت الروائية على واقع الحياة في المجتمعات العربية بتأملاتها الفنية، وبدقة متناهية في تشكيل هذا الواقع.

- تمثلت السلطة كصورة جديدة وأنتجت لنا في الرواية دلالات وأدوار، جعلتنا نتخيل كل تفاصيل الواقع العربي.

- رصدت الرواية الواقع العربي السوري وكل القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والجنسية، والقهر الذي تعاني منه الشعوب العربية؛ من تهميش واستبداد وتمييز عنصري وما يصاحبها من فقر وانحلال خلقي وفساد اجتماعي (رشوة وسرقة وغدر).

- اهتمت الروائية بمتغيرات الواقع، وكانت يقظة في رصدها لكل المراحل وانتاجياتها، حيث عبرت عن معاناة المجتمع السوري، الذي ظل مهمشا سياسيا واجتماعيا وهذا ناتج من فساد الحكم.

- قدمت الروائية بعض الرؤى المستقبلية للواقع، لأن هذه الاضطرابات كان مصيرها الوصول الى نقطة مغلقة.

خاتمة

– كما عرضت صورة واقعية لحياة المجتمع السوري، وصورت من خلالها أهم المساوئ والسلبيات التي كانت يعاني منها المجتمع وبعض النظرات الاجتماعية.

– تمثلت رؤية هيفاء بيطار للواقع الاجتماعي من خلال التناقض والتباين وعدم التجانس بين كل فئاته، وعرضت الواقع بشذوذه وانحرافاته وفساده.

– مثلت الروائية أفكارها من خلال رؤية سردية تقليدية وجديدة، مزجت فيها بين تيار الرواية التقليدية ورواية تيار الوعي وفق بنية مبتكرة تخلصت من اللغة الشعرية لصالح اللغة الواقعية.

قائمة المصادر والمراجع:

1- (إبراهيم) جودت، نظرية الأدب والمتغيرات، ط 01، تنوير للطباعة والتنفيذ، حمص، سوريا، 1997.

2- (الإبراهيم) ميساء سليمان، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ط 01، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011.

3- (إسماعيل) عز الدين ، الأدب وفنونه – دراسة ونقد (الأدب – المسرحية – النقد – المقال – الشعر – ترجمة الحياة – القصة – الخاطرة)، ط 08، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2008.

4- (أكيسنر)جوزيف، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، ط 01، بيروت، لبنان، 2003 .

5- (آلن) روجر، الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، السعودية .

6- (أنس)ثناء الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

7- (برادة) محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، ط 01، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

8- (برنس) جيرالد ، أ)لسانيات الخطاب، ترجمة: عابد خزاندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003.

9- ب)قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003.

10- ج)المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003.

11- (بلخير)محمد ليلى، قضايا المرأة في زمن العولمة، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006.

12- بنكراد سعيد، نحو سيميائيات للإيديولوجيا، المركزالثقافي العربي ،بيروت ،لبنان.

13- بوخالفة فتحي، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ط 01، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010 .

14- (بورديو) بيير، مسائل في علم الاجتماع، ترجمة: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، (مشروع كلمة)، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2012.

15- (بوطاجين)السعيد، الرواية ووهم المرجع، ط 01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

16- (بيطار) هيفاء ، "هوى" رواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، 2007.

17- (تحريشي)محمد، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية)، الجزائر عاصمة الثقافة العربية للنشر والتوزيع، 2007.

18- (تودوروف) تزفيتان، ب)الحياة المشتركة، ترجمة: منذر عياشي، ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت، 2009.

19- أ)الأمل والذاكرة خلاصة القرن العشرين، ترجمة: نرمين العمري، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض . السعودية، 2006.

20- (جبرا)جبرا إبراهيم ، البحث عن وليد مسعود (رواية)، ط 03، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، العراق، 1985.

21- (الحاج) علي هيثم، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، ط1 مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، 2008

22- (حبش) إسكندر، حكاية الحكايات، قراءات في روايات معاصرة، ط 01، دار الأداب، بيروت، 2009.

23- (حبيلة) الشريف،أ)الرواية والعنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010 .

24- ب)بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

25- (حمد) محمد، الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، ط1، مجمع القاسمي اللغة العربية وأدائها أكاديمية القاسمي، الإمارات العربية، 2011 .

26- (حمداوي) جميل ، الرواية السياسية والتخييل السياسي، ط 01، دار الفكر الثقافي، تونس، 2007.

27- (حميد) حسن، الذهنية العربية الثوابت والمتغيرات، مقاربانة معرفية، ط 01، دار بنوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2009.

28- خرابتشنكو) ميخائيل ، الإبداع الفني والواقع الإنساني في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ط 01، ترجمة شوكت يوسف، منشورات الهيئة السورية للكتاب ،دمشق،سوريا،1983.

29- (د.أ)، أنطولوجيا الحب ، ترجمة: شاكر لعيبي، ط1، طوى للثقافة والنشر والإعلام، بيروت، لبنان2014.

30- (زايد) عبد الصمد ، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ط 01، دار محمد علي، تونس، 2003.

31- (أبو سيف) ساندي سالم ، الرواية العربية وإشكالية التصنيف ط1 دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008 .

32- (بن السايح)الأخضر، سرد الجسد وغواية اللغة، ط 01، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2011 .

33- (سلامة) عبير، أباطيل صالحة للنظر في القصة العربية، ط 01، دار إنتماء الفكري، لبنان.

34- (سليم) الخطيب عماد علي، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، ط 01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن،2009.

35- (سليمان) حسين ،الطريق الى النص ،من منشورات الكتاب العرب ،1997 .

36- (الشريم) عدنان علي، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن 2008.

37- (شوابكة)داوود غطاشة، دراسات أدبية نقدية في الفنون النثرية، ط 01، دار الفكر، الأردن، 2009.

38- (ضرغام) عادل، في السرد الروائي، ط 01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010،

39- (عباس) لؤي حمزة ، سرد الأمثال – دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب "المفضل بن محمد الضّبي" "أمثال العرب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

40- (عبد الفتاح) إمام، الطاغية، ط 03، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1997.

41- (عبد المعطي) عبد الباسط، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، ط 01، مجلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 44، 1981 .

42- (العوافي)نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1987 .

43- (عوض) لويس ، دراسات أدبية، ط 01، دار المستقبل العربي، مصر، 1989 .

44- (العيد) يمنى ، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسات وحوارات، ط 01، إعداد وتقييم: محمد دكروب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2005.

45- (غالب) مصطفي، العلاقات الزوجية، ط 01، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

46- (الغزالي) أيمن، لذة القراءة في أدب الرواية، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2001.

47- (فضل) صلاح،منهج الواقعية في الأبداع الأدبي ،ط2 ،الناشر دار المعارف ،النيل ،القاهرة ،1980.

48- (فوغالي) باديس،أ)التجربة القصصية النسائية في الجزائر، (دراسة)، ط 01، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2005.

49- (فوغالي) باديس،ب) دراسات في القصة والرواية، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن . عمان، 2010.

50- (قاسم) سيزا ، بناء الرواية، ط 01، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985

51- (القاضي) عبد المنعم زكريا ، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي: الأمالي لأبي علي حسن)، ط 01، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،أبوظبي الامارات العربية المتحدة ،2009.

52- (قرانيا) محمد ، الستائر المخملية الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000 (دراسة)، ط 01، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

53- (كشلي) رنا عبد الحفيظ، تقنيات السرد والنماذج البدئية في دورة حكائية من ألف ليلة وليلة، ط 01،دار الفكر العربي، بيروت. لبنان، 2000.

54- (الكوردي) عبد الحميد ، الراوي والنص القصصي، ط 02، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، 1996.

55- (الكيوان) عبد العاطي، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة السرد الغائب - مدخل نظري، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر.

56- (لحميداني) حميد ، بنية النص السردي، ط 02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993.

57- (اللطيفي) عبد القادر، رواية الهامشيين في المدينة المغربية ("سلستينا" ليوسف فاضل)، منشورات مختبرات السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

58- (مبروك)مراد عبد الرحمن، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة الرواية النوبية " نموذجا "، ط 01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000 .

59- (محفوظ) عبد اللطيف، صيغ التمظهر الروائي (بحث في دلالة الأشكال)، ط 01، مخبر السرديات، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

60- (محمد) مزيد بهاء الدين، النزعة الانسانية في الرواية وبنات جنسها، ط1، العلم والايمان والتوزيع، الإسكندرية، مصر،.2007.

61- (مرتاض) عبد المالك ، القصة الجزائرية المعاصرة، ط 01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

62- (مونسي) حبيب، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى (من المعيارية النقدية إلى الانفتاح المتعدد)، ط 01، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

63- (الميلود)عثماني ، الذات والحكاية والرؤية الطللية، قراءة في "رفيف الفصول" لمحمد المعزوز، منشورات مختبر السرد، جامعة بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

64- (النملة) علي بن إبراهيم، هاجس المؤامرة في الفكر العربي بين التهوين والتهويل، ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، السعودية، 2009.

65- (نور) الدين صدوق، البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية . سوريا، 1994.

66- (ابوهيف) عبد الله ، اتجاهات النقد الروائي في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006 .

67- (وادي) طه ، الرواية السياسية، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، 1996طه وادي، الرواية السياسية، ط1، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، 1996.

68- (الورقي) سعيد ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ط 01، دار المعرفة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009 .

69- (يقطين)سعيد ،أ) الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.

70- ب) قال الراوي، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.

71- (يوسف) خالد، الأدب والوظيفة، ط1، مؤسسة والرحاب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2008

72_مجموعة من الصحفيين، الكاتب علامة سؤال، رأوا ولم يصمتوا، (حوارات)، تر: إلياس فركوح، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

2- المجلات الدوريات:

1- بيني ستفانو، التعبير الحر (مقال)، مجلة الدوحة، السنة 08، عدد 89، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، مارس 2015.

2- فرغلي رضوى، التكوين النفسي لدائرة القهر، مجلة الدوحة، قطر، السنة 08، عدد 89.

3 - مّذاكرت تخرج:

1- الحربي رحيم علي جمعة، بإشراف جميل نصيف التكويتي، المكان ودلالته في الرواية العراقية،(أطروحة دكتوراه)، مجلس كلية الآداب في جامعة بغداد، العراق، 2003 .

4- الملتقيات والندوات :

- عليان حسن ، الرواية في الأردن (أوراق ملتقيات عمان الإبداعية)، ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا، الأردن، 2002.

فهرست الموضوعات:

مقدمة:	**5-3**
مدخل: الرواية العربية وتمثيل الواقع	**18-8**
الفصل الأول: السلطة الواقع في رواية "هوى "لـ .هيفاء بيطار.	**78-20**
1- سلطة الواقع العربي.	**30-20**
2- الاكتفاء بالقائم والإدغان للسائد.	**37-30**
3- سلطة المكان.	**41-37**
4- واقع الحرية العربية.	**48-41**
5- انتكاسة إنسانية الفرد العربي.	**51-48**
6- الوعي الذاتي وموقع المرأة من الكتابة.	**57-52**
7- تقنية الوصف والإحالة على الواقع.	**64-58**
8- توسيع دلالة الواقع الشخصي.	**68-64**
9- الأمل في مواجهة سلطة الواقع.	**72-68**

فهرست الموضوعات

10– القيمة المثلى في الرواية (الأمومة).	**78–72**
الفصل الثاني: أشكال التمثيل السردي للواقع في رواية "هوى".	**126–80**
أولا الأشكال الموضوعية لتمثيل الواقع:	**82–80**
1– تمثيل الواقع الاجتماعي.	**90–83**
2– تمثيل الواقع السياسي.	**93–90**
3– تمثيل الواقع الثقافي.	**99–93**
4– تمثيل الواقع الجنسي.	**104–99**
ثانيا : الأشكال البنيوية:	**117–105**
1– العنوان.	**109–105**
2– الايقاع الزمني.	**111–109**
أ– الحذف أو القفز.	110-109
ب– الخلاصة /الاجمال.	111-110
3-المشهد	**112–111**
4- المفارقات الزمانية.	113

فهرست الموضوعات

أ- الاسترجاع	113
5- الوقفة الوصفية.	114-113
6- التبئير	114
ا- التبئير الخارجي.	115-114
ب- التبئير الداخلي.	115
ت- التبئير الداخلي الثابت.	115
7- التواتر.	116
8- الاستباق.	116
9- الفضاء المحدود. ..... 10- التكثيف الزمني..... 11- النهاية.....	120-117 123-121 126-123
خاتمة:.....	129-128
قائمة المصادر والمراجع.....	136-131
فهرست الموضوعات.....	141-138

ملخص بالفرنسية.....	144-143

ملخص بالفرنسية:

résumé

intellectuels Ivoire arabes au début du XXe siècle, l'Europe a appris l'art de branches de contes, et voulait plus dans la pratique de la narration et de la narration, mais ils ont commencé une sculpture d'eux-mêmes, et ils ont obtenu le contrôle complet des tentatives de romanciers arabes jusqu'à ce que les années quarante du XXe siècle, et chaque art généré du roman, qui a évolué après la cinquantaine, et a publié romancier, la création littéraire de l'art en Syrie, en particulier en général, le monde arabe, et a commencé de façon évidente dans la cuticule de l'authenticité et de la modernité, ce qui rend la parole romancier embrassant l'interaction culturelle et de la conscience de soi sur les problèmes de l'histoire et les exigences existent, les appels les plus forts pour la liberté et les droits de l'homme en plus de la vision ou de la position dans des dizaines de romans, et d'accord évolution romancier de plus en plus les efforts de trésorerie pour promouvoir l'identité, cette compatibilité conditions et manifestations ont montré depuis l'émergence de la conférence monétaire arabe en Syrie, avec la persistance de Bwakirh et le leadership jusqu'à la fin des années soixante-dix du vingtième siècle, la valeur du roman limitée à ces domaines externes seuls, mais tire sa valeur de la capacité créative pour capturer tous les jours et la vie Almtsaraein, et de les exprimer dans un réseau de régimes complexes, qui reposent sur les fondements du dialogue et de la polyphonie, qui permettent une nouvelle régénération ouvert et continu en sapant les formats absolus et les actes d'inauguration et de la parole.

Est-ce roman est le sexe est capable d'incarner le rythme de la vie dans toutes les ironies et Tkabladtha accordés et les tendances qui ne limitent pas à son extension, afin de comprendre la pertinence de la question du roman arabe sur sa longue histoire, a historique passe les sociétés arabes ont contribué, par les changements profonds dans les structures, dans la projection d'une série de changements qui Elle a conduit à l'élevage de nombreuses nouvelles approches à l'écriture, et a soulevé des questions d'actualité sur l'acte d'écriture, qui est payé pour écrire à l'être humain et en fait deux arabes, va jeter à la même pari fait autorité et un revers et de la politique, et au cours du siècle dernier a été en mesure de toucher les nombreux aspects proscrits de la culture arabe est pas que pour la consommation, mais a réussi à en faire une fenêtre pour prolonger Altejealh sur les mondes sont restés dans la gouvernance du silence, c'est le motif était derrière le choix de ce sujet et tente de détecter les souffrances humanitaires de l'individu arabe dans un simple d'identifier elle, ce qui reste la pierre de touche la plus importante pour la profondeur de la créativité et de la forme ou le thème et le libellé, pour apprendre à former la réalité humaine de la femme dans le roman arabe? Et quel est le rôle de la femme dans la communauté arabe en tant qu'individu actif et influent et en crise, loin de féminité et masculinité classifications ou Alojnasah créateur intellectuel, était le titre proposé pour couvrir ce domaine de la sensibilisation biblique sur le niveau du roman arabe en général et la Syrie en particulier, "les paradoxes de la réalité Dodger et les contradictions - lire le roman" Hui " Haifa Bitar, "que nous avons essayé à travers l'aube de la réalité de la vie dans le géographe arabe présent exemple syrien est pas un intellectuel ou social, parce que la lecture approfondie du roman a montré que la réalité d'un arabe global touche chaque pouce de la géographie du monde arabe.