وزارة التعليـــم العالـــي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

صور الصراع في الرواية العربية "امرأتان في امرأة" لنوال السعداوي أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- آية قبايلي
- نريمان قبايلي

إشراف الدكتور:

علاوة ناصري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
عبد الله عبان	أستاذ محاضر أ	رئيسا
علاوة ناصري	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا
يحي الشريف عبد الرزاق	أستاذ مساعد أ	مناقشا

السنة الجامعية: 2022-2023

﴿يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا﴾

[البقرة، 269]

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم (من لم يشكر الناس لم يشكر الله) صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه ويشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له تعظيما لشأنه ونشهد أن سيدنا ونبينا محمد عبده ورسوله والداعي إلى رضوانه.

نتوجه بالشكر الجزيل إلى من شرفنا بإشرافه على مذكرة بحثنا "الأستاذ علاوة ناصري"الذي لن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه بصبره الكبير علينا وتوجيهاته العلمية والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام هذا العمل.

كما نتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل.

رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين.

آمين

نريمان وآية

مقدمة

تعد الرواية من الأجناس الأدبية المهيمنة على الساحة الأدبية لاحتوائها تفكير المجتمع وواقعه الإنساني وصراعاته والتعبير عن مشكلاته وهي من أكثر الأجناس القصصية من حيث تعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وكثرتها.

فقد غدت الرواية مجالا كافيا للسرد متنفسا للتعبير عن انفعالات الفرد وتفاعلاته مع واقعه حتى أصبحت المرأة من المواضيع البارزة فيها وسجلت حضورا قويا في صناعة التاريخ بمختلف مراحله، فكانت مثالا في التضحية ورمزا للبطولة ومقاومة للجهل لكونها الكائن القادر على المواجهة والتعبير، ولكن رغم هذه التطورات إلا أننا لا ننفي وجود بعض مظاهر العنف والإساءة للمرأة فهي في نظر بعض الرجال مجرد خادمة خاضعة للأوامر التي يفرضها عليها المجتمع.

كما أن هناك العديد من الروائيات اللواتي تطرقن إلى قضية المرأة أمثال زهور ونيسي، وياسمين صالح وأحلام مستغانمي، ونوال السعداوي والتي ارتأينا أن تكون موضوع بحثنا الموسوم بصورة الصراع في رواية امرأتان في امرأة، حيث حاولنا توضيح مختلف الصور الموجودة في الرواية، ومن هنا جاءت تساؤلاتنا:

- كيف كانت حياة المرأة في المجتمع؟
- ما هي صور صراع المرأة في المجتمع من خلال الرواية؟
- كيف عالجت الكاتبة موضوع المرأة في المجتمع؟
- هل تعد روايتها هذه موقفا لما يحدث؟

أما عن الأسباب التي دعتنا للبحث في هذا أسباب ذاتية وتمثلت في الرغبة في قراءة هذه الرواية قراءة واقعية ونقدية تمثيلا للمعاني.

أما الاسباب الموضوعية فتعود إلى اهتمامنا بموضوع المرأة وأهميتها في الحياة الواقعية النفسية وإبراز حضورها في الرواية وللوقوف على ما يقال في أدبها سلبا وإيجابا.

ولقد اقتضت طبيعة البحث في أن يتوزع كالآتي:

مقدمة

مدخل: الأدب النسوي

الفصل الأول: مفاهيم مصطلحاتية

الرواية لغة واصطلاحا

الصورة لغة واصطلاحا

صورة المرأة العربية

الصورة الشعرية

الصراع: لغة واصطلاحا، أنواعه

أما الفصل الثاني: صور الصراع في الرواية

- مظاهر التحرر والاستقلال
- المرأة والجسد
- المرأة والحب
- المرأة والعنف

وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها خلال البحث.

وقد اخترنا المنهج الاجتماعي مدعوما بالمنهج النفسي وهما منهجان يليقان بالبحث وبأعمال الكاتبة نوال السعداوي التي عالجت قضية اجتماعية ونفسية، وقد استندنا في بحثنا هذا إلى مجموعة من المصادر والمراجع:

1-جورج طرابيشي، الادب من الداخل.

2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي.

3- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع.

4- مسلك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدين.

وبما أن أي بحث لا يخلو من الصعوبات والعوائق نذكر عدم توفير المراجع الكافية التي تخدم موضوع البحث إلى جانب ضيق الوقت الممنوح لنا.

ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ المشرف "علاوة ناصري" على ما قدمه لنا من نصائح وتوجيهات.

والشكر موصول إلى كل من أسدى لنا العون وأعاننا بتوجيه أو مشورة ونسأل الله أن يلهمنا صواب العقل وصواب العمل، ودون أن ننسى عمل أساتذة لجنة المناقشة الذين لهم الدور الأول والأخير في تقويم مذكرتنا حتى نستفيد من آرائهم وتوجيهاتهم... والسلام.

مدخل إلى الأدب النسوي

الأدب النسوي:

لقد شهد القرن العشرون (20م) العديد من التحولات كان من بينها ظهور ما يسمى بالأدب النسوي، أي ذلك الأدب الذي يهتم بالمسائل النسوية، محاولا بذلك إعطاء المرأة أهميتها ومكانتها من حيث الكتابة والقراءة والإبداع في مجال الأدب فـــ «منذ ستينات القرن العشرين تحديدا بدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولا ثم في الشرق بعد ذلك، عن نظرية خاصة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة؛ فهي الكتابة النسوية التي تتمرد على كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة ونفسية الأبوة، وسلطة الرجل»[1].

وبهذا فإن الكتابة النسوية غربية الجذور تأسست مع ظهور الحركات النسائية هناك، فالأدب النسوي تعددت أسماؤه (أدب نسوي، أدب نسائي، أدب الأنثى، أدب المرأة...الخ)، أما الهدف فواحد.

وهذا الأدب يكون مخصصا لطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها، فهناك من يعرفه على أنه حركة نصرة وحرية المرأة وصراعها الطويل التاريخي لمساواتها بالرجل، بينما يعتبر البعض الآخر فصل أدب المرأة عن أدب الرجل، كما أن مصطلح الأدب النسائي الذي شاع في الغرب، ينظر نظرة عنصرية ويرفض جوانب إبداع المرأة ويحصرها في إطار الأنوثة، بالرغم من أنها جزء مهم من ذات المرأة تضفي عليها الخصوصية في الكتابة من حيث الحس الوجداني الأنثوي وفقا لفطرتها.

ونجد أيضا زهور كرام تقول «على الرغم من تداول مصطلح "الإبداع النسائي" بشكل كبير في اللقاءات والملتقيات الثقافية وانتشار استعماله سواء من خلال القبول أو

1- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر، أربد، الأردن، ط01، 2008م، ص 01.

الرفض، فإن هذا الاستعمال ما يزال غامضا ومبهما ويتم تناوله في غياب تحديد مرجعية النظرية»[1].

وبالتالي فإن هذا المصطلح وبالرغم من انتشاره الواسع في الساحة الأدبية، إلا أنه لا يزال غامضا، وهذا راجع لعدم وجود مرجعية نظرية مما يجعله غامضا في تحديد مفهومه.

كذلك نجد سعيد إدوارد يقول: «الأدب الذي تكتبه المرأة أسميته ببساطة: كتابة المرأة، أو الأدب النسائي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه، فإنني أسميته أدبا أنثويا»[2].

وبالتالي يرى سعيد إدوارد أن الأدب الذي تنتجه المرأة يسميه أدبا نسائيا، أما الأدب الذي يعبر عن القضايا والأفكار والمواقف التي تخص المرأة سواءا كانت من انتاج امرأة أم من انتاج رجل فيسميه أدبا أنثويا، حيث أنه لا يهتم ما إذا كان مؤلفه امرأة أو رجلا.

أيضا تقول أحلام معمري «فإن الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته بل أن موضوعه نسائي»[3].

من خلال ما قالته عن تعريفها للأدب النسائي فليس بالضرورة هو الأدب الذي تكتبه المرأة فقط لتعبر عن ثقافتها ووعيها بذاتها، إنما يمكن أن يكون الرجل أيضا من كتبه.

1- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في مفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2004م، ص 65.

2- سعيد إدوارد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب، بيروت، ط02، 1999، ص 53.

3- أحلام معمري: إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللغة، مجلة مقاليد، ديسمبر، 2011، ص 48.

وتقول غادة السمان «ماذا نقصد بالأدب النسائي ولماذا يوجد مثل هذا التعبير ولا يوجد تعبير "الزراعة النسائية مثلا؟»[1].

بالتالي فغادة السمان من خلال قولها ترفض مصطلح الكتابة النسوية أو النسائية، إذ أنها ترى أن الأدب لا يمكن تقسيمه إلى أدب رجالي وأدب نسائي، إذ أنها تقر أيضا بوجود خصوصية تميز أدب المرأة في التسمية.

كذلك نجد بثينة شعبان في قولها «لقد رفضت دائما التمييز بين الكتابات النسائية وكتابات الرجال رغم شعوري بأن النساء والرجال يكتبون بشكل مختلف»[2].

وبالتالي فهي لا تميز بين الأدب الرجالي والنسائي ولا تفرق بينهم، إذ إنها تعلم أن كل منهم يكتب بشكل مختلف وأن كل منهم لديه خصوصيته تميزه عن الآخر.

كذلك نجد الدكتورة لطيفة الزيات بسبب رفضها لمصطلح الأدب النسائي حيث قالت «لأن المصطلح يدل في العربية والآداب الأخرى على نقص في الإبداع وانتقاص من الاهتمامات النسائية المحدودة، لكنها تؤكد أن هذا المفهوم للمصطلح لا يستند بأي شكل من الأشكال على تمحيص وتفحص للكتابات النسائية بل هو حكم مسبق يعتمد على جنس الكاتبة للنص المكتوب»[3].

فهي من خلال هذا رفضت التمييز بين الكتابات النسائية والكتابات الرجالية على الرغم من أنها تعرف أن النساء والرجال لا يكتبون بنفس الطريقة بل بطريقة مختلفة.

كذلك نجد الاعتراض الذي يقدمه الرجال على مصطلح "الأدب النسائي" «هو أن هذا المصطلح قد يعطي فرصة لكاتبات سيئات لا يحصلن عليها في حال غياب هذا المصطلح

1- غادة السمان: القبيلة تستوجب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط01، 1981، ص 122.

2- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الأدب، بيروت، ط01، 1999، ص 24.

3- نفس المرجع، ص 24.

وردي على هؤلاء هو: ماذا عن الكاتبات المبدعات اللواتي لم ينلن فرصة مكافئة فقط لأنهن نساء؟»[1]. ويقصد بهذا القول عدم إعطاء صوت لهؤلاء النساء اللواتي لم يكن لهن صوت إنما إعطاء الفرصة للنساء اللاتي قللن من أهميتهن كونهن نساء فقط.

كذلك تقول الكاتبة نادية العويتي: «إن مصطلح أدب نسائي مصطلح سيء للغاية، وكلما سمعته أشعر أنني في مزين للسيدات، أو في صالة أفراح أو في حمام سيدي ذرعوت هذا المصطلح مصيبته لأنه ساهم في وضع جميع الكاتبات والشاعرات في سلة واحدة بصرف النظر عما بينهن من فوارق تتعلق بالمستوى الثقافي والفني... والكثير من الدراسات اتجهت إلى حضن هذه السلة واستخراج النتائج المغلوطة»[2]. وبالتالي فنادية العويتي ترفض هذا المصطلح لكونه يضع جميع الكاتبات في تصنيف واحد مما يجعلها خائفة من أن لا تكون في المكانة المناسبة لها وأن هذا لا يعطيها حقها ككاتبة مبدعة.

كذلك يرى عبد العاطي كيوان «الإبداع بين سرد نسائي وآخر رجالي إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعة لا يعرف التذكير أو التأنيث، إذ هي مسميات لم تتبلور بعد، وأظن أنها لم تتبلور أو يتضح منهجها أو تستقل بذاتها، وإنما هي مسميات – كما هي العادة– تطالعنا بها الثقافات الحديثة من آن إلى آن وإذا كان من شيمة العلم عدم التحيز والعنصرية فهنا يتقشع الخلط وتتضح الرؤية»[3].

يعني أن عبد العاطي كيوان يرفض هذا المصطلح لأن هذا المصطلح لا يملك الخصوصية التي تميزه عما يكتبه الرجل وهو يرى أيضا بأنه قائم على تصنيف عنصري "ذكر، أنثى" وأيضا يرى أن «الإبداع النسائي لون من الكتابة الخاصة، فلربما قصد به

1– بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899–1999، ص 24.

2– سوسن أبرادشة: الأدب النسوي بين الرفض والتأييد وبداياته في الوطن العربي، جامعة الجزائر02، أبو القاسم سعد الله، العدد 03، جوان 2019، ص 228.

3– عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (د.ت)، ص 13.

شيئا من البوح والمكاشفة، تحكي فيه المرأة عن جسدها وشبقها، إذ تخبر ذلك الرجل، الذي يصف الشيء من خارجه، وهنا يكون من مسماه، وإن كان الإبداع لا يفرق بين الذات المبدعة أيا كانت»[1].

من خلال قوله فهو يرى بأن إبداع المرأة مرتبط بالجسد والشبق وحسب منظوره يرى أن المرأة تتحدث عن الجسد بطريقة مباشرة، فيها نوع من الابتذال وبهذا هو يرفض هذا المصطلح.

كذلك نجد تعريف آخر لحسين مناصرة للأدب النسوي من خلال كتابه النسوية في الثقافة والإبداع حيث يقول: «هو القيمة الأدبية التي محورت خصوصية المرأة في الكتابة من خلال خصوصيات موقعها الاجتماعي والتاريخي واللغوي مما استدعى وجود كتابة نسوية معاصرة مختلفة في رؤاها وجمالياتها، تؤسس لإعادة قراءة الأنثوي ذلك الغريب فنيا»[2].

من خلال ما قاله حسين مناصرة عن الأدب النسوي فهو بهذا قد حصر الإبداع الأدبي بما ينتج عن المرأة من حيث الخصوصيات، وذلك عن طريق موقعها الاجتماعي والتاريخي واللغوي وهذا ما جعله يصف هذا الأدب بالأنثوي الغريب فنيا.

كما ترى أيضا توريل موي أن النسوية «هي الكتابة التي تتخذ موقفا واضحا ضد الأبوية وضد التمييز الجنسي»[3].

من هنا تبين توريل موي صراع المرأة لأجل التحرر من القيود الأبوية التي وضعها المجتمع وللتعبير عن حريتها من خلال الكتابة ووضع مصطلح الكتابة النسوية.

1- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، ص 17.

2- حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 77.

3- المرجع نفسه، ص 99.

أيضا يقول حسين مناصرة أنه «يرى أن المرأة أقدر وأغزر وأصدق في التعبير عن ذاتها خاصة إذا كان الموضوع يتسم بالوجدانية، وكانت الأنا المرتبطة بالإحساس هي بؤرة التوتر، ولا يمكن للكتاب مهما بلغ من نضج فني وموضوعي التحدث عن المرأة وسبر أغوارها ورصد مشاعرها الحميمة كما تفعل المرأة الكاتبة مع نفسها أو مع بنات جنسها»[1].

هذا يعني أن المرأة في نظره هي الوحيدة التي يمكنها أن تعبر عن نفسها، وخصوصياتها عن طريق الكتابة كما قال بأن الكتاب لا يمكنهم أن يكتبوا عن النساء ورصد مشاعرهم الحميمية كما تفعل المرأة للتعبير عن نفسها وعن باقي النساء من جنسها.

تقول سعيدة بن بوزة في كتابه الهوية والاختلاف «إن الحديث عن المرأة والكتابة ليس بالأمر السهل، فكل طرف من هذه الثنائية يشكل بمفرده موضوعا جدليا قائما بذاته فنحن في الحقيقة أمام جدليتين في جدلية واحدة هي كتابة المرأة، فـــ العلاقة بين المرأة والكتابة الحقيقية هي إشكالية تاريخية حضارية عامة تبنى بكثير من التحولات في التصور والخطابات»[2].

هذا يعني أن علاقة المرأة بالكتابة أثارت جدلا في الإشكالية التاريخية والعامة بمعنى أنه، إذا كتبت المرأة وخرجت عن صمتها فهي بهذا تنافس وتشارك الرجل وهذا مالا يقبله الرجال ويقول بأن المرأة إذا كتبت لا تبدع.

1- حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 92.

2- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2016، ص 66.

وتقول أيضا: «ولهذا فإنها تتعلم الكتابة من أجل المكاتبة ومصطلح المكاتبة يتضمن الغدر والخيانة والفحش ويعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل الخيانة، وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد»[1].

يعني أن المنظور الذكوري يرى بأن كتابة المرأة هو فعل سيء لأنهم يعتبرون أن المرأة إذا كتبت فكتاباتها تتضمن القبح والغدر والخيانة والابتزاز والتجارة بالجسد وهم يرفضون هذا ويطالبون بعدم كتابة المرأة وتقول: «خوفا من ردة فعل مجتمع كان يؤمن بأن المرأة خلقت لتتزوج وتلد وحسب وأية إضافة من المرأة خارج هذا الإطار تعتبر تمردا عليه فيعاقبها بتهميشها ويقسو عليها بنظرة تدينها وتجعلها تعيش أقرب إلى وصمة العار التي تسيء إلى عائلتها أيضا، لهذا كثيرا ما تتوقف الكاتبة عن الكتابة وتختفي لأنها تعتبر بأن المجتمع لا يمكنه تقبل امرأة تكتب وقد تنشر كتاباتها ويصبح اسمها معروفا»[2].

وبهذا نرى أن المجتمع يرفض كتابة المرأة ويعتبرها تمردا وتدنيا مما يجعلها حالة خوف من العار، لأنه يعتبر أن المرأة خلقت لتتزوج وتلد فقط مما يجعلها تتوقف وتختفي لأنها تعتقد بأن المجتمع رفضها، ولا يمكنه تقبل ما تفعله.

وتقول عن تجربتها الشخصية: «كنت بين الأصوات التي استطاعت أن تواصل الكتابة وأن تنشر ما كتبت ولا أقول بأن للأمر علاقة بتحدي المجتمع، فأنا لا أرتاح لكلمة تحدي، سأسمي الأشياء بمسمياتها، فالذي يحدث عادة في المجتمعات الذكورية أن المرأة لا تنجح إلا إذا كان وراءها رجل يسندها سواء كان الأب أو الأخ أو الزوج»[3].

1- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 67.

2- جميلة طلباوي: الكتابة وتحديات الفكر الذكوري، جريدة النصر، ع17073، 07 مارس 2023، ص 13.

3- المرجع نفسه، ص 13.

فهي هنا ترى بأن المرأة لا تنجح إلا إذا كان هناك شخص يساندها، وبالنسبة لها فالفضل يعود لوالدها وأخيها رحمهما الله وهذا ما شجعها لتواصل الكتابة.

وبما أن المرأة هي أساس الوجود ومكانتها لا يعيرها أي موجود، حيث أنها عمدت الانفتاح على المجتمع، وبما أنها عنصر فعال فهي تسللت إلى ميدان العلم والأدب بالرغم من الحوافز والصعوبات التي مرت بها، وبما أن حضورها في مجال الأدب حضور قوي منافس للسلطة الذكورية وتشكل أدبا جديدا ليعبر عن حريتها وموقفها وثقافتها مثلها مثل الرجل، وهذا من خلال ما يسمى بالأدب النسوي والذي هو مصطلح غربي الجذور جاء لطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها، وقد اختلفت تعريفاته حيث أن هناك من رفض إبداع المرأة وحصرها في إطار الأنوثة وهناك من قبله فنجد مثلا إدوارد سعيد والذي يرى بأن الأدب الذي تنتجه المرأة يسمى أدبا نسائيا.

أما الأدب الذي يعبر عن القضايا والمواقف سواء كان الجنس ذكرا أم أنثى فهو أدب أنثوي، كذلك أحلام معمري التي لا تهتم بالجنس سواء كان المبدع رجلا أم أنثى، يعني ليس بالضرورة أن تكون المرأة من كتبته أيضا نجد من رفض هذا المصطلح أمثال غادة السمان وأيضا بثينة شعبان ولطيفة الزيات فهن يرين أن الأدب لا يمكن تقسيمه إلى أدب رجالي وأدب أنثوي أو نسائي بالرغم من معرفتهم أن المرأة والرجل لا يكتبون بنفس الطريقة وبأن المرأة لديها خصوصيات تميزها عن الرجل، والرجل أيضا له خصوصية كذلك هناك من يعترض عن مصطلح الأدب النسوي، ويقول بأنه يجب عدم إعطاء فرصة أو صوت للنساء بحكم أنه يربط النساء بالجسد والشبق كون المرأة تتحدث بطريقة مباشرة عن الجسد وهذا ما يعتبره أنه ابتذال وتقليل من الإبداع الأدبي.

كذلك نجد أن نادية العويني ترفض هذا المصطلح لأنه يضع كل الكاتبات في تصنيف واحد وهذا ما يجعلها مترددة كونه لا يعطيها حقها ومكانتها المناسبة كمبدعة كما أنه هناك بأن المرأة هي الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يعبر عن المواقف والمشاعر والخصوصيات.

وبالتالي فمصطلح الأدب النسوي بالرغم من انتشاره الواسع إلا أنه يبقى غامضا لكثرة وجهات النظر والاختلاف والمواقف المعارضة له.

الفصل الأول:

نشأة علم المصطلح

مفهوم الرواية:

تعد الرواية من أرقى فنون الأدب النثري بالرغم من صعوبة تعريفها لكونها جنسا أدبيا متغيرا من حيث خصائصها، وذلك بتداخلها مع أجناس أخرى، وقد أخذت الرواية حظها الوافر لدى القراء، لما فيها من تعبير حي عن الواقع وبالتالي نذكر المفهوم اللغوي للرواية:

لغة:

«إن الأصل في مادة (روى) في اللغة العربية هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى»[1]. وقال ابن السكيت: «رويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم: ويقال: من أين ريتكم، أي من أين ترتوون الماء، وقال غيره: الرواء الحبل الذي يروي به على الرواية إذا عكمت المزادتان، يقال: رويت على الرواية أروي ريا، فأنا راو، إذا شددت عليهما الرواء»[2].

من ما سبق ذكره عن مفهوم الرواية نلاحظ أن كلمة رواية في الاصل روى وفي اللغة العربية يقصد بها جريان الماء وروى بمعنى سقى وأروي بمعنى أنقل وأخبر بالتالي فكلمة "روى" استعملت في البداية للسقي بالماء كما أنها أيضا تحمل العديد من المعاني ونجد «رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته وأرويته أيضا»[3]. من خلال هذا القول يتضح أن كلمة رواية تحمل معنى النقل أو القول أو الإخبار ورويته الشعر تروية أي قلت له شعرا.

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص 22.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة روى، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، مج03، 1999، ص 1785.

3- ابن منظور، لسان العرب، ص 1386.

وقال ابن الأثير: «هي جمع روية، وهو ما يروي الإنسان في نفسه من القول والفعل، أي يزور ويفكر وأصلها الهمز، ويقال روأت في الأمر»[1].

وبهذا يرى ابن الأثير أن الرواية هي جمع روية وهي ما ينقله الإنسان عن نفسه من أقوال وأفعال بمعنى الإخبار والنقل.

أيضا نجد في المعجم الوسيط: «روى علم البعير ريا، استسقى، روى القوم عليهم ولهم: استستقى لهم الماء، روى البعير، شد عليه بالرواء: ويقال: روى علم الرجل بالرواء: شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبه النوم، وروى الحديث أو الشعر رواية: حمله ونقله، فهو راو (ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حملة وتفله، ويقال روى عليه الكذب أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فتله، وروى الزرع أي سقاه»[2].

من هنا نجد أن هذا التعريف له نفس المعنى بالنسبة للتعريف السابق أي أن كلمة روى تحمل العديد من المعاني حسب توظيفها، وتعني الحمل والنقل ورويت الحديث أو الشعر بمعنى نقلته وحملته.

بالإضافة إلى كون الرواية تحمل مدلولات لغوية متعددة فهي بطبيعة الحال تحمل معاني اصطلاحية كثيرة، وقد اختلفت حسب وجهة نظر الباحثين كونها أحد أهم أنواع السرد الأدبي.

1- ابن منظور، لسان العرب، ص 1887.

2- إبراهيم مصطفى: حامد عبد القادر، أحمد حسن، الزيات، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، ج01، المكتبة للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، ص 384.

ب- اصطلاحا:

وبهذا نجد لطيف الزيتوني يقول: «الرواية في صورتها العامة هي نص نثري تخييلي سردي واقعي غالبا يدور حول الشخصيات المتورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة يشكل الحدث والوصف واكتشاف عناصر مهمة في الرواية وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها داخل النص، وعلاقاتها فيما بينها»[1].

من خلال هذا القول نرى أن الرواية تعتمد أيضا على التخييل والواقع من خلال التجربة الإنسانية، كما أن للرواية عناصر مهمة تجعل من الرواية فن يميزها عن باقي الفنون التي تعتمد على هذه السمات وهي "الحدث، الاكتشاف والوصف".

وقد يكون أبسط مفهوم للرواية هو أنها: «فن نثري، تخييلي، طويل -نسبيا- بالقياس إلى فن القصة القصيرة -مثلا- وهو فن -بسبب طوله- يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا»[2].

من خلال هذا التعريف يجب أن يتوفر فيها الخيال وإن كانت طويلة وذات غموض كما أنها عبارة عن مرآة عاكسة للواقع الإنساني والأحداث المثيرة.

أيضا نجد «الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية أو خارج- أدبية»[3].

من هنا فالرواية تسمح بأن تدخل قصصا وأشعارا وقصائد ومقاطع كوميدية، أما عن خارج أدبية فيقصد بها دراسات عن السلوكيات، والنصوص البلاغية والعلمية والدينية، وما إلى غير ذلك وبالتالي فأي حس تعبيري يدخل ضمن بنية الرواية.

1- لطيف الزيتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة الناشرون، لبنان، ط01، 2002، ص 99.

2- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط01، 1997، ص 27.

3- المرجع نفسه، ص 27-28.

أيضا عبد الملك مرتاض بقوله: «تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلقي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستمير عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة»[1].

من خلال تعريف عبد الملك مرتاض للرواية نجد أن الرواية تعتمد على الخيال والمحاكاة بالواقع وأن كل باحث وضع تعريفا مختلفا وغير موحد، وهذا الاشتراك الرواية بالأجناس الأدبية الأخرى.

أيضا قال أن «الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص وذلك من حيث أنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل»[2].

وهذا يعني أن الرواية تشترك مع الملحمة حسب نظرة عبد الملك مرتاض، وهذا من خلال سرد أحداث تمثل الحقيقة وتجسد ما يحدث في العالم.

أيضا نجد جابر عصفور يقول: «الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا»[3].

من هنا يتضح أن الرواية يتخذها الراوي لسرد الواقع المعاش لإيقاع العصر.

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ص 11.

2- مرجع سابق، ص 12.

3- عادل فريجات، مرايا الرواية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص 10.

أيضا نجد «ولعل أهم سمة واسعة للرواية هي "السرد" فالراوي يقوم غالبا بسرد حكاية فيها أحداث وشخصيات، ولها زمان ومكان، وبداية ونهاية، وتربط عناصرها المختلفة خيوط متشابكة، تنتظر نسج حبكة سائفة»[1].

وبالتالي فهو وضع سمة واسعة للرواية، وربطها بالسرد، وذلك لأن الراوي يسرد أحداثا وشخصيات يربطهم زمان ومكان وبداية ونهاية ونسج حبكة والتي هي الفاعل الحي الذي يحرك الأحداث ويطورها.

وقد عرف ميخائيل باختين الرواية على أنها «مرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع»[2].

وهذا يعني أن الرواية معرضة للتغيير والتبدل وهذا ما وضحه ميخائيل باختين من خلال تعريفه، وبهذا يكون من الأسهل مناقشة الرواية كنمط أدبي في مختلف مراحل تطورها.

وفي الأخير ومن خلال التعريفات السابقة للرواية فهي نوع من أنواع السرد، فمفهوم الرواية اللغوي مشتق من الفعل روى بمعنى الإخبار والفعل والقول، أو كدلالة أخرى يمكن استخدامه للسقي كما عرفه البعض أو جريان الماء، أما عن المفهوم الاصطلاحي فقد تبين أن الرواية هي فن نثري الذي يتناول أحداثا ووقائع تقوم على شخصيات مرتبطة بزمان ومكان وبداية ونهاية تعتمد على التخييل والواقع من خلال التجارب الإنسانية، وبالتالي فالرواية مرآة عاكسة للواقع الإنساني الغامض والمثير وهذا ما يجعلها تشترك مع الملحمة لأنها تجسد ما يحدث في العالم من حقائق، كما أن الرواية تتميز عن غيرها من الفنون كونها منفتحة على الأنواع الأدبية الأخرى، بالتالي نستنتج أن مفهوم الرواية غير محدود ومتغير وذلك لعدم وضع مفهوم موحد.

1- عادل فريجات، مرايا الرواية، ص 10.

2- روجر آلان: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، (د.ط)، 1997، ص 19.

الصراع حالة نفسية واجتماعية تتضمن حالة من الضغط المتولد عن عدم الارتياح، وقد يكون هذا الصراع داخليا (في نفس الشخص) أو صراعا خارجيا (بين شخصين أو أكثر)، يترجم لنا الصراع عدة جوانب من الحياة الاجتماعية، فالصراع يحمل جانبين هما: الجانب الإيجابي وهو مسؤول عن دفع الأفراد عن حل للتخلص من مشاكلهم ويرضي الطرفين، أما الجانب السلبي وهو الذي يدفع للعمل على تدمير بعضهم البعض لتحقيق مصالحهم.

مفهوم الصراع:

أ- لغة:

للصراع عدة تعاريف في مختلف المعاجم العربية، ففي لسان العرب لابن منظور عرف الصراع بأنه: «من الفعل صرع، الصرع: الطرح بالأرض وخصه في التهذيب بالإنسان، صارعه فصرعه، يصرعه صرعا وصرعا، عن يعقوب فهو مصروع وصريع، والجمع صرعى، والمصارعة والصراع: معالجتهما أيهما يصرع صاحبه»[1].

وفي قاموس المحيط ورد على أنه من الصرع وهو: «علة تمنع الأعضاء النفسية من أفعالها منعا غير تام»[2].

وهنا يمكن القول إن الصراع مشتق من كلمة صرع وهو مرض خبيث يمنع الجسد من التنفس فهو يتحكم في الأفعال، بحيث أنه يكبت ويجعل الإنسان في متاهة وصراع بين الموت والحياة.

وفي معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فقد عرف الصراع بأنه: «التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج08، 2010، مادة صرع، ص 197.

2- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2008، ص 924.

التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو البيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى، ومجال الصراع في المسرحية أو القصة قصيرة أو طويلة، فمثال الصراع بين الشخصيات الذي يؤدي إلى الحدث»[1].

وجاءت لفظة صرعى في القرآن الكريم في قوله عز وجل: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ۝٧﴾ [الحاقة/07].

صرعى أفادت معنى الطرح والهلاك والموت.

وعلى العموم يمكن القول عن الصراع أنه مشتق من الجذر اللغوي الثلاثي (ص، ر،ع) ويدل على النزاع والخلاف والخصام.

ب- اصطلاحا:

تعدد مفهوم الصراع عند العلماء وذلك لتباين مدارسهم، ونذكر ما يلي:

- الصراع هو «تنافس فكري بين تيارين متناقضين فكل تيار يحاول أن يدافع عن رأيه الخاص»[2].

فمن طبيعة الإنسان السلبية نجد الصراع أنه اشتباك بين طرفين أو أكثر من أجل أهداف مختلفة، كما أنه: «عملية اجتماعية رئيسية يكاد لا يخلو منها أي مجتمع إنساني، وهي تختلف في طبيعتها ومضمونها باختلاف المنظمات التي توجد فيها، وقد وجدت

1- مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02، 1984، ص 224.

2- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط01، 2000، ص 37.

بوجود أولى التجمعات البشرية، حيث علمنا بأن الصراع دار بين قابيل وهابيل منذ بداية فجر البشرية لقوله عز وجل ﴿۞ وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱبۡنَيۡ ءَادَمَ بِٱلۡحَقِّ إِذۡ قَرَّبَا قُرۡبَانٗا فَتُقُبِّلَ مِنۡ أَحَدِهِمَا وَلَمۡ يُتَقَبَّلۡ مِنَ ٱلۡأٓخَرِ قَالَ لَأَقۡتُلَنَّكَۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلۡمُتَّقِينَ ٢٧ لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٢٨ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثۡمِي وَإِثۡمِكَ فَتَكُونَ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلنَّارِۚ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ٢٩ فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ٣٠ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ٣١﴾ [المائدة: الآيات 27-31]»[1].

وهذا أول صراع ظهر على وجه الأرض بسبب الحسد والبغض والرغبة في التفوق بين الإخوة واتضح الحسد الموجود بداخل قابيل وتجلى في غضبه وانتهت بقتل أخيه، وفيها قضية غالب ومغلوب وصارع ومصروع.

واعتبر علماء النفس الصراع أنه: «نزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى، كالصراع بين رغبتين أو نزعتين أو مبدأين أو وسيلتين أو هدفين، أو الصراع بين القوانين أو الصراع بين الحب والواجب، أو الصراع بين الشعور واللاشعور في ظاهرة الكبت»[2].

1- فهمي فيض الله خورشيد: إدارة الصراع وعلاقتها بالخصائص التنظيمية دراسة ميدانية في وزارة الصناعة، ص 22.

2- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللساني، لبنان، ط01، مج01، 1971، ص 725.

تعود فكرة الصراع إلى: «العالم العربي عبد الرحمن بن خلدون (1332م-1406م) من خلال أفكاره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي طرحها في رؤيته للمجتمع الإنساني وتحليله لموضوع العصبية والسلطة السياسية»[1].

ابن خلدون هو أول من أسس الفكر الصراعي في الثقافة العربية استنادا إلى الدراسات التي قام بها.

يرتبط مفهوم الصراع عند علماء الاجتماع بالعادات والتقاليد التي تختلف من مجتمع لآخر «بالصراع الطبقي في الحياة الاجتماعية، فهو اجتماع بين قوى اجتماعية قاهرة وأخرى مقهورة، وهذا ناتج عن فقدان التوازن في النظام الاجتماعي، ذلك أن ظاهرة الصراع الطبقي في المجتمعات المستضعفة تشكل ظاهرة بارزة، حيث تتخذ كل طبقة اجتماعية وكل فئة من الفئات نظاما ومنهجا إيديولوجيا يؤطر فكرها ويحدد مسارها»[2].

2- أنواع الصراع:

يمكننا أن نصنف أشكال (أنواع) الصراع كالآتي:

1- الصراع النفسي: (Psychological conflict): «يعتبر الصراع النفسي أي نشاط مادي أو ذهني الغرض منه تغير حالة ما أو الدفاع عن بقاء الحالة، وهو عملية حركية تتم داخل الإنسان أو خارجه بعقله أو من خلال أعضائه المتحركة، ويحتاج الصراع إلى زمن يتكون فيه وينتهي بالتغير أو عدمه»[3].

1- مصطفى بوجلال: علم الاجتماع المعاصر بين الاتجاهات والنظريات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 193.

2- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 61.

3- الدسوقي، مجدي محمد، دراسات في الصحة النفسية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط01، 2007، ص 121.

ويعرفه أديب محمد الخالدي: «هو حالة تصادم الدوافع والحوافز وفيها يكون للفرد اختياران بين هدفين أو موقفين متكافئين بالقوة ومتناقضين بالاتجاه، والسمة الغالبة في الصراع النفسي هو أن الفرد الذي يتوجب عليه الاختيار يشق عليه أن يحسم الصراع لصالحه أو لصالح أي الاختيارين، وفي الصراع العادي لا يشعر الفرد بالألم أو التردد وهو يختار، بل تتم المفاضلة تلقائيا»[1].

من خلال هذا نلاحظ أن الصراع ينشأ نتيجة تعارض دافعين مما يؤدي بالفرد إلى الشعور بالتوتر والقلق والحيرة.

صنف "القريطي" الصراع النفسي إلى نوعين هما:

«**صراع داخلي Internal conflict:** وفيه تكمن الاختيارات داخل الفرد الذي يعاني الصراع.

صراع خارجي External conflict: وفيه تكمن الاختيارات خارج الفرد الذي يعاني الصراع كما هو في حالة التردد في اتخاذ القرار»[2].

يمكننا القول هنا أن الصراع الداخلي يكون بين الشخص وذاته، والصراع الخارجي بين شخصين أو عدة أشخاص.

2/ الصراع الاجتماعي (Conflict social)**:** يقصد بهذا الشكل الصراع الذي ينشأ بين فرد وفرد آخر أو جماعة وجماعة أخرى، ويعود ذلك إلى «اختلاف السمات أو المواصفات الشخصية لأفراد والتي تعتبر حصيلة أساسية للتيار الفكري والفلسفي...الخ»[3].

1- أديب الخالدي: المرجع في الصحة النفسية نظرة جديدة، جامعة المستنصرية (العراق)، دار وائل للنشر، عمان- الأردن، 2009، ص 160.

2- القريطي، عبد المطلب أمين، في الصحة النفسية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998، ص 11.

3- خمود خير كامل، السلوك التنظيمي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2002، ص 12.

ويعرفه حسين عبد الحميد رشوان: «الصراع الاجتماعي هو عملية اجتماعية يحدث عن قصد ويعتمد بين فردين أو أكثر أو بين الجماعات، أو بين الطبقات في المجتمع الواحد متمثلا في الصراع بين العمال وأصحاب رؤوس الأموال، أو بين الفلاحين والإقطاعيين، أو بين الأحزاب السياسية أو بين المجتمعات بعضها البعض»[1].

فالصراع الاجتماعي ظاهرة اجتماعية تكون بين فردين أو أكثر، وأكثرها أهمية الصراعات الأسرية التي تحدث بين الزوجين أو الآباء والأولاد.

الصورة السردية أو الروائية:

تعريف الصورة:

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط للفيروز أبادي في مادة (الصورة) بالضم: الشكل ج: «صور، وصور، صور، كعنب، وصور، والصير: كالكيس، ألحسنهما، وقد صوره، فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة»[2]. ويعني هذا أن الصورة تتمثل في النوع أو الصفة.

كما جاء ذكر الصورة في القرآن الكريم، وذلك في قوله: ﴿فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ۝٨ ﴾ [الانفطار/08].

وفي قوله كذلك: ﴿خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡۖ وَإِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ۝٣ ﴾ [التغابن/03].

1- حسن عبد الحميد رشوان: الأسرة والمجتمع دراسة في علم اجتماع الأسرة، الناشر مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2003، ص 146.

2- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، ص 953-954.

ومنه مصطلح الصورة في القرآن الكريم أخذ معنى الشكل للإنسان وهيئته.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1].

وبهذا المعنى تصبح الصورة مرادفا للشكل، ويوضع الشكل مقابلا للمادة، فكل شيء له صورة ومادة، «والصورة هي هيئة المادة أو شكلها الذي تتصور به كالبابية في الباب أو الفضية في الخاتم، والعلاقة بين الصورة والمادة وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون الصورة»[2].

فالصورة هي الشكل والهيئة والصفة الحقيقية للشيء.

والصورة عند ابن فارس: «الصورة صورة كل مخلوق والجمع صورة وهي هيئة وخلقة»[3].

اصطلاحا:

الصورة هي الهيئة الحقيقية للشيء، فيعرفها سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة على أنها: «تمثيل بصري لموضوع ما، وتعتبر المعارضة بين الصورة والمفهوم عند بلاشير أساسية، لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين، فالصورة

1- ابن منظور: لسان العرب، مج04، دار بيروت للطباعة والتوزيع، بيروت، ص 473.

2- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1982م، ص 130.

3- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، مج03، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط01، ص 320.

انتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة وتعارض المجاز، الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي»[1].

ومن خلال هذا التعريف نجد أن الصورة تدور في حلقة المفردات الآتية ترسيم وتوصيف هيئة لموضوع ما أو انعكاس لشيء ما، وهي حصيلة لخيال بحث وخالص لا تطيق المجاز ولا تتوقعه وتكون صياغتها بواسطة اللغة في الحالة الطبيعية لاستعمالها.

ذهب فيصل الأحمر في تعريفه للصورة على أنها: «أبرز فن يغمرنا في حياتنا اليومية، إذ لا يخلو أي فن منها، فالمسرح والسينما والإشهار كلها فنون تعتمد على الصورة كعنصر أساسي»[2].

ويعرف محمد حسين علي الصغير أن الصورة: «أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون بما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائح تجعل الفصل بينهما مستحيلا، فالصورة إذن وحدة لا تنفصم، ذات طرفين: إطار ومادة، ولا يتقوم الجهد الأدبي إلا بلحاظ طرفيه، ولا يتم تفسيره إلا بمواجهتهما معا، ولا فالنتاج الأدبي عمل جاف لا ينبض بالحس، ولا يتسم بالحياة، والجفاف لا يكون أثرا صالحا في مقياس فني»[3].

ويقدم عبد القاهر في كتابه "دلائل الإعجاز" مفهوم الصورة ويثبت ضمنيا وجودها ومعرفة العلماء لها، والدليل على ذلك ورودها عند الجاحظ: إذ يقول: «واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا

1- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1985، ص 136.

2- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010، ص 118.

3- محمد حسين علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ط01، 1981م، ص 37-38.

البنيوية بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك»[1].

فهنا يشير الجرجاني إلى: «التباين بين الصور رغم تشابه المعاني، إذ تتراءى لنا أنها ممثلة لمعنى واحد»[2].

وأيضا عبر أحد الدارسين عن مفهوم الصورة باعتبارها مصطلحا زئبقيا لا يستقر عند حد معين، بقوله: «كثر التأليف والتوليف في الصورة الفنية أخيرا حتى اختلطت المفهومات وتشعبت المناهج، فنال الصورة من هذه الدراسات عناء وغموض كبيران»[3].

صورة المرأة في الرواية العربية:

كان للمرأة العربية مكانة هامة في الرواية النسائية، حيث كانت في القديم خاضعة لحكم الرجل، أما بعد أن أصبحت على وضع يسمح لها بالسيطرة على القلوب والعقول، ولدرجة أنها دخلت إلى مجال الأدب والرواية، وبالأخص الرواية العربية التي تبارى الأدباء في تجسيد صورتها والتعبير من خلالها عن همومهم الذاتية.

فقد حظيت المرأة العربية باهتمام الكثير من الكتاب والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد اهتماماتهم في مختلف الميادين والمجالات، إلا أنها أثرت على العقول وكانت بمثابة الأم والأخت والحبيبة.

ومن هنا أصبحت المرأة رمزا فنيا بارزا، وتنوعت صورتها في الرواية العربية «فاهتم بها الشعراء في أشعارهم والروائيون في رواياتهم، وعبر عدد من الروائيين عن

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 466.

2- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، بيروت، ط01، 1986، ص 426.

3- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1999، ص 98.

المرأة وأبرزوا صورتها في رواياتهم، حيث إن حركة المرأة ترتبط بحركة المجتمع من جهة، وهي من جهة أخرى تمثل دلالة ورمزا ثريا موحيا عن الوطن»[1].

تجسدت صورة المرأة من خلال تصور الأديب وعاداته وتقاليده التي ترعرع عليها، وما يشعر به اتجاه المرأة في الرواية العربية، فنجد المرأة المقهورة، الشريكة، المستقلة بذاتها المثالية، العاشقة كما توجد صورة المرأة الروح والمرأة الجسد، وهذا ما يظهر في هذا القول: «وجدت أننا عادة أمام صورة نمطية للمرأة، فهي: المرأة المقهورة السلبية، المتلقية، الخاضعة للهيمنة الذكورية، فهي بالمعتاد تابعة ومتلقية ومقموعة، القمع يتراوح بين العادات والتقاليد، ظروف المجتمع وأنماطه في التعامل، ولم تخرج المرأة عن هذه الصورة إلا في حالات محددة، ولعل الرواية العربية الحديثة لعبت دورا في إظهار المرأة العربية في صورة مغايرة، فقد أصبحت المرأة شريكة للرجل في تحمل المسؤولية، امرأة إنسانة وليس سقط متاع، لم تعد مجرد جسد ينظر إليه بشهوة ورغبة بل أصبحت المناضلة والأم والشريكة، وبشكل عام كانت صورة المرأة في الرواية العربية تعتمد دوما على خلفية الكاتب ووعيه وثقافته، البيئة التي خرج منها وتأثر بها ولعل تغير الثقافات وتأثير العمل السياسي وانتشار الوعي والثقافة كلها لعبت دورها في هذا التغيير»[2].

ظلت المرأة ولا تزال مصدر إلهام الشعراء والأدباء ليس في الأدب العربي فحسب بل في كل الآداب والفنون، فساهمت في ثراء التجربة الإبداعية العربية، فكانت كاتبة وشاعرة وناقدة، فالمرأة هي نصف المجتمع والأمم، وستبقى دائما العنصر الأساسي في بناء وتطور المجتمعات بدونها لا وجود للحياة.

1- غدير رضوان طوطح، المرأة في روايات سحر خليفة، ماجستير الدراسات الأدبية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة بيرزيت، 2006، ص 17-18.

2- زياد جيوسي، المرأة في الرواية العربية، عرب، 23-06-2009،

https//www.arab48.com تاريخ الاطلاع: 31-10-2016 الساعة 11:02

الصورة السردية:

تمثل الصورة السردية أو الروائية الإطار الفني والجمالي الذي يشخص القضايا الإنسانية البحتة والخالدة، حيث تشمل هذه الصور مثلا: قضية الحياة والموت أو الحب والكراهية، وكل هذا يعتبر بمثابة الإتيان بالمعنى مصحوبا بضده، وأيضا هي طريقة للتشكيل والتصوير الفني في قالب جمالي بالاعتماد على خاصيتي البلاغة واللغة، فبدون اللغة لا يمكننا التحكم في زوايا النظر داخل الرواية خاصة ونحن بصدد عرض للصور السردية التي تحاكي المضمون اللغوي والسياق النصي النسقي.

يعرف إبراهيم فتحي في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية" الصور الأدبية على أنها: «اللقطات أو الأعمال الأدبية الموجزة ذات الدقة في الصياغة اللغوية والرقة في المشاعر، ويوحي التعبير بالصورة المبهجة أو الانطباع الخاطف لمشهد أو شخصية أو موقف»[1]. يبين إبراهيم أن الصورة السردية تشمل كل الأعمال التي يعيشها الكاتب ويرسمها ليستولي على ذهن المتلقي عبر مواقف صنعها الكاتب.

في حين يذهب البشير البقالي في تعريفه للصورة الروائية على أنها: «مركز التفاوض ومعترك الاختيارات الفكرية والفنية التي صدر عنها الروائي على اعتبار أن الصورة إجراء لغوي ووسيلة فنية وغاية، والمسافة الفاصلة بين الصورة بوصفها إجراء، مرورا بكونها وسيلة، ووصولا إلى أنها غاية بقدر ما تستدعي ذوق وحدس أفق الانتظار، فإنها تتم على الكفاح الفني للكاتب في بناء عالمه الروائي وفق شروط اختيارية»[2].

فالصورة السردية وسيلة على غاية من الأهمية فعلى ضوئها تتحدد الأهداف والغايات.

1- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط01، 1986، ص 224.

2- مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين، مكتبة الأدب المغربي، ط01، 2015، ص 16.

ويقول محمد أنقار في تعريفه للصورة السردية الموسعة على «أنها نقيض لكل من الصورة الشعرية والصورة التشكيلية والصورة الفنية الدرامية والسينمائية، ومن ثم فالصورة السردية، صورة لغوية تخييلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية»[1].

تطرق الباحث في هذا التعريف إلى وصف الصور السردية، وربطها بالتصوير اللغوي والعملية الإبداعية والإنسانية التي تخلق في النص الأدبي مجالا جماليا فنيا.

ويتبين أيضا: «أن الصورة السردية تصوير لغوي له ارتباط وطيد بالسياق النصي، في إطار جنس أدبي معين (رواية، قصة، قصة قصيرة، أو قصيرة جدا) وفضلا عن ذلك تتطلب فهما ذهنيا»[2].

يصرح أن الصورة السردية لا تحتكر على الرواية فحسب بل توسعت لتشمل باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى مثل: القصة، والحكاية والمسرح، والرواية والسينما... «ومن ثم تتأسس بلاغة الصورة السردية على ثلاثة مفاهيم متساندة هي: المكونات والسمات والصور النوعية»[3].

فالصورة السردية لم تعتمد على جنس أدبي واحد وتربطه بجنس آخر، بل ظلت لأمد طويل تتكئ على مفردات البلاغة الكلاسيكية تصنيفا وتعريفا وتمثيلا، وقد خضعت لعدة مقاييس عقلية منطقية وفلسفية جامدة أي أنها لا تقف من العدم، بل هناك خلفيات معرفية تعتمد عليها، ومن هنا تأثر بعض الباحثين بها وقدموا مشاريعهم وإنجازاتهم حول هذا الموضوع لسد الثغرات وانصبت أعمالهم في دراسة الصورة بصفة عامة، والصورة الروائية بصفة خاصة من بينهم: الدكتور محمد أنقار، ويليه في هذه الدراسات مجموعة

1- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، المغرب، ط01، 2014، ص 12-13.

2- مسلك ميمون: الصورة السردية في قصص شريف عابدين، ص 19.

3- جميل حمداوي: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، ص 08.

من الباحثين من بينهم الذين تتلمذوا على يده وانتهجوا معالم منهجيته وطريقته سواء نظريا أو تطبيقيا وهم: محمد مشبال، شرف الدين ماجدولين، مصطفى الورياغلي، جميل حمداوي، محمد مسعودي وعبد الرحيم الإدريسي.

الفصل الثاني:

تجليات الصراع في رواية امرأة لنوال السعداوي

مظاهر التحرر والاستقلال لدى المرأة في المجتمع من خلال الرواية:

دوافع اختيار الموضوع هو الرغبة في اكتشاف عالم الرواية النسائية الغني بالأحاسيس والتعرف على الرواية التي يكتبها القلب بعد أن سئمنا بعض الشيء من الرواية التي يكتبها العقل، فالرجل في الرواية يعيد بناء العالم، أما المرأة فالرواية عندها بؤرة أحاسيس.

ترمز رواية "امرأتان في امرأة" للمناضلة "نوال السعداوي" تنازع شخصيتين في جسد امرأة واحدة تعيش تفردها واستقلاليتها المنظور لهما من طرفها كقدر حتمي، بطلة رواية "امرأتان في امرأة" بهية شاهين «يقض مضجعها هاجس واحد لا يحول ولا يتبدل: خوفها من أن تكون واحدة في عداد القطيع»[1].

تقدم بهية نفسها كثائرة على عقلية القطيع وراغبة في التفرد والانعتاق من قيود هذا المجتمع الموجه بالعادات والأعراف والذي تصك الحكومة أفراده «كما تصك النقود في قطع مخروطية متشابهة»[2].

تتكرر جملة واحدة حرفيا في الرواية على الأقل أربع مرات، جملة تقول عنها بهية على أنها بها: «تدرك المعنى الحقيقي للموت»[3].

تقول عن الآخرين: «تختلط الأصوات والملامح، وتحس أنها تغرق في بحر وحدها، دون أن يراها أحد، ودون أن يميزها أحد، وأن وجهها أصبح كوجه زميلاتها لا فرق بين بهية أو علية أو سعاد أو أيفون»[4].

1- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط01، ص 13.

2- نوال السعداوي: رواية امرأتان في امرأة، ص 11.

3- الرواية: ص 18.

4- الرواية: ص 18.

بهية شاهين ترفض وصاية الآخرين عليها ويصل رهاب القطيع عندها كما يسميه "جورج طرابيشي" في كتابه "الأدب من الداخل" إلى درجة التحقير والهجاء وتشبيه الناس بالنمل والزواحف والدود وأسراب البط، من المقاطع القوية التي تصور هذا الاشمئزاز من القطيع نجدها تصف زميلاتها في كلية الطب بالقول: «تجمعن متكئات متلاصقات، ويسرن نحو الترام برؤوسهن المطرقة إلى الأرض، وعيونهن المنكسرة وسيقانهن المتلاصقة في تلك الخطوات الدودية الزاحفة»[1].

ونجد أيضا: «مخلوقات أدميسة مسخت بقدرة قادرة بقوة هائلة غير بشرية»[2]. على أن نوال السعداوي تتفنن وتتقن في رسم صورة القطيع وتميز أنواعه، وأبوها أيضا خدعها كان يظهر أمامها في البيت بجسد ضخم وظهر مشدود وكف كبيرة قوية قادرة على صفعها مع أنه ليس إلا واحدا من آلاف الموظفين في الحكومة.

في هذه الظروف يبقى الحل هو التفرد واختيار طريق الوحدة وعدم التشبيه بالقطيع وانتشاله فيه، فهي تتميز عن قطيع البنات والطالبات عندما تلبس غير ما يلبسن هن (كانت ترتدي البنطلون وهن يرتدين شيئا اسمه "الجيب)، وعندما تمشي بغير المشية التي يمشين بها (كانت تمشي وتحرك ساقيها بحرية وتفصل بينهما بثقة بينما هن يسرن ملتصقات السيقان)، فلا أي مظهر آخر من تلك المظاهر الخارجية العكسية بقادر على أن يرد إليها حريتها المفقودة وأصالتها المسلوبة.

«فالحرية فعل، وليست رد فعل، وصحيح أن رد الفعل قد يكون ضروريا ولازما في أحوال كثيرة، ولكن الشرط الكافي للحرية يظل هو الفعل، فبدون الفعل تبقى الحرية وهم حرية، ويبقى التفرد وهم تفرد»[3].

1- نوال السعداوي: رواية امرأتان في امرأة، ص 89-90.

2- الرواية: ص 12.

3- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 22.

ويظهر نقد المجتمع الذكوري إلى أوجه عبر تسليط الضوء على تناقضاته الصارخة منها من جهة حين يطلب منها أن تتجرد من رغبتها الجنسية قبل الزواج، وهذا ما يعبر عنه مجتمع الشرف الجنسي فعليا، بختان البنات ومن جهة أخرى حين يطلب منها أن تكون امرأة في أخرى حين يطلب منها أن تكون امرأة في كامل أنوثتها وغنجها بعد الزواج، وهذا ما تعبر عنه ثقافة استهلاك مساحيق التزيين والألبسة النسائية المثيرة، غير أن بهية شاهين تسقط في التنميط الذي يفرض عليها من حيث تريد الهروب منه، فهي بودها أن تتصرف تبعا لرغبة مجتمع الشرف الجنسي، فتغير رغبتها الجنسية تسقط في المصير الذي يراد بها بعد الزواج، أي أن تتحول إلى مجرد دمية جنسية، وحين ترفض أن تكون دمية جنسية تقع في البرود الجنسي الذي يريده لها الأب والأخ وكل حراس الشرف إنها مأساة بهية شاهين خاصة ومأساة المرأة العربية عامة.

توظيف الجسد في الرواية:

لقد لقى الجسد اهتماما كبيرا وواسعا في مجال الإبداع الأدبي سواء كان في المسرح أو الرواية أو السينما وما إلى غير ذلك، فقد برز في الرواية الجسد بشكل واضح وملفت في وصف الشهوات والرغبات مع إظهار العري ووصف الجسم والشفاه والإغراء وطريقة المشي، فلقد أصبحت الرواية الخالية من الجسد فاقدة لقيمتها وجمالها، فالجسد هو لغة اتصال بالعالم الخارجي كما له مدلولات عديدة.

تصف نوال السعداوي من خلال روايتها امرأتان في امرأة النزاع القائم بين شخصيتين في جسد واحد بسبب الضغوطات المجتمعية فهي وصفت دلالات الجسد بكثرة نذكر منها: «كن يرتدين شيئا اسمه "الجيب" يلتف حول الفخذين بشدة ويضيق عند الركبتين، فإذا بالساقين ملتصقتان دائما»[1].

بهذا فالبطلة بهية شاهين والتي كانت تبلغ من العمر 18 سنة تقف وقفة لا تليق بفتاة بالرغم من أنها كانت لا ترتدي "جيب" إلا أنها لا تشبه الفتيات ومستقلة بذاتها.

وتقول أيضا: «ساقاها ملتصقتين وركبتاها ملتحمتين كأنها تضغط بين فخذيها على شيء تخشى سقوطه»[2].

فهي هنا تتحدث عن الفتيات وطريقة المشي وتريد أن تعرف ما الشيء الذي تخشى الفتيات سقوطه وتظل مندهشة رغم أنها هي أيضا فتاة، وتقول أيضا: «كانت ترتدي البنطلون، وساقاها كانتا طويلتين، عظامها مستقيمة، وعضلاتهما قوية، تستطيع أن تدب على الأرض وهي تمشي وتحرك ساقيها بحرية وتفصل بينهما بثقة»[3].

فبالرغم من أنها فتاة إلا أن جسدها غريب وتصرفاتها غريبة أيضا، فقد كانت ساقاها طويلتين وذات عضلات قوية وحركة المشي غريبة، وكل هذه المواصفات تشبه الرجل ولهذا السبب كانوا يندهشون حينما تسير.

وتقول أيضا: «بين أصابعه البيضاء المحمرة كان يبرز الملقط المعدني، يمد في بطن الجثة المفتوحة، أو الذراع، أو الساق أو الرأس، أو العنق، ويمسك أي شيء»[4].

1- نوال السعداوي: امرأتان في امرأة، ص 03.
2- الرواية: ص 03.
3- الرواية، ص 03-04.
4- الرواية، ص 05.

وظفت بهية شاهين الجسد في الجثة المفتوحة والذراع والساق، والرأس والعنق وكل هذه الدلالات ترمز إلى الجسد.

«وكما كانت تراه يفعل تلف ذراعيها الصغيرتين حول عنقها الكبير، كانت تدرك بإحساس يقيني أن جسد أمها هو الوحيد الذي يفهمها، وتلتف ذراعا أمها الكبيرتان حولها بقوة غريبة تكاد تسحقها»[1].

يعني أن البطلة بهية شاهين تفعل كما كان يفعل والدها وتحضن أمها بطريقة تجعلها أن هذا الجسد هو الوحيد القادر على فهمها وتعرف ملامحه وحدوده، لهذا فهي تحضن أمها بطريقة غريبة.

«وأدركت من بعد أنها كانت تفهمه، منذ البداية، منذ اللحظة التي اكتشفت فيها أن لها جسدا خاصا منفصلا عن جسد أمها»[2].

فالبطلة كانت تقرأ أساطير وقصص كان فيها إله يعبده الناس كان كل ما يمسك شيء بيده يختفي، والبطلة كانت تنزعج كونها لم تكن تفهمه لأنها صغيرة وكانت تعتقد أن جسدها وجسد أمها مرتبطان ولكن عند إدراكها لذلك أصبحت تفهم وتدرك ذلك.

«حين دارت يدها دورة كاملة حول جسدها المستقل قفزت في الهواء قفزة عالية كعصفور يطير من الفرح، لكنها لم تكن عصفورا، وسقطت على الأرض، منذ ذلك السقوط وهي تعرف وزن جسدها الخاص، تعرف أنه أثقل منها وأن الأرض تشده إليها بقوة أكثر من قوتها»[3].

1- الرواية، ص 06.

2- الرواية، ص 07.

3- الرواية، ص ن.

فالبطلة هنا تدرك وزن جسدها الخاص أنه ثقيل ولأن الأرض تجذبه كذراعي أمها التي تعتبر أن جسديهما مرتبطان ببعضهما كما أنها تحس بأن جسدها مأساة تحملها وتريد أن تصبح بدون ثقل وترى أن جسمها مختلف عن باقي الأجسام.

«تتسلل إلى سرير أمها وأبيها وتدس جسمها الصغير بين جسميهما العاريين، لكن ذراعي أبيها الكبيرتين تشدانها بعيدا عنهما، بكل قوته ببعدها، أما أمها فتنظر إليها بعينين سوداوين تشبهان عينيها وتقول بصوت حان: اذهبي إلى سريرك يا بهية، لقد كبرت»[1].

هذا يعني بالرغم من أنها كبرت إلا أنها بعقل صغير وتصرفها محرج عند تسللها لسرير أبيها وأمها العاريين وهذا التصرف ناتج عن خوف من أشباح الأساطير ثم تقول لها أمها بأنها كبرت ويجب أن تذهب إلى سريرها.

«قال لها ببراءة الأطفال أنها اكتشفت أنها فتاة وليست ذكر، وكشفت عن ملابسها لتثبت لها الحقيقة، لكنها ضربتها على يدها وصاحت: تحرمي! ولم ترد فضربتها مرة أخرى وهي تقول: حرمت! ولم ترد»[2].

يعني أن الكاتبة نوال السعداوي تريد أن تبين مدى انغلاق المجتمع حتى وأن الفتاة اكتشفت أعضائها إلا أنها لقت عكس ما توقعت وذلك من خلال الضرب.

«بأجسامهم الصغيرة، وأكتافهم المحشوة العريضة وجماجمهم الكبيرة، وظهورهم المحنية، وشفاههم المنفرجة دائما عن ابتسامة كالتكشيرة أو تكشيرة كالابتسامة»[3].

فهي هنا تصف أجسام الموظفين بالوزارات والدواوين والحكومة بأنهم يشبهون بعضهم البعض وترى أن الابتسامة لم تكن حقيقية.

1- الرواية، ص 08.
2- الرواية، ص 09.
3- الرواية، ص 12.

«فما معنى فتاة؟ سألت السؤال لأبيها وأمها وزميلاتها في المشرحة، وحينما سمع د. علوي السؤال دب ملقطه المعدني في بطن المرأة المفتوح وأمسك الرحم، مثلث صغير من اللحم بحجم ثمرة الكمشري الصغير أملس من السطح، ومجعد من داخل وقاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل»[1].

ثم يقول «أما الرجل فهذا، وأمسط بطرفي الملقط عضو الذكر، ورأت قطعة جلد سوداء مجعدة كقطعة براز قديم»[2].

يعني أن البطلة تعيش حالة انفصال في الشخصية، حيث أنها سألت هذا السؤال لتجد الإجابة، لكن الدكتور علوي قام بشرح هذا، إلا أنها لا تزال في حيرة واندهاش.

«وتنتفض من فوق المقعد، وفي انتفاضة جسدها، تدرك أن لها جسدا خاص، يمكن أن تحركه وتهزه فلا تهتز معه الأجسام الأخرى وأن له اسما خاصا»[3].

فهي من خلال هذه الانتفاضة تدرك أن لها جسم يميزها عن باقي الأجسام في الكون.

«وجعلت جسدها بقوة بين أجسادهن ورأسها يختفي بين رؤوسهن»[4].

فالبطلة هنا تعيش حالة خوف ورعب من الصوت الذي يناديها فتهرب لتجد نفسها بين الطالبات، لتظل مختفية بينهم وتعتقد أن هناك قوة خارقة تميزها عن باقي الأجسام، وهذا ما يدخلها في دوامة لتحس نفسها أنها تلك الجسد الممزق فوق القضبان وأن ذلك الدم هو دمها، وبعض لحظات تدرك أنها ليست كذلك وتعود إلى طبيعتها.

1- الرواية، ص 15.
2- الرواية، ص 16.
3- الرواية، ص 19.
4- الرواية، ص 20.

«وحينما يندس كوع الواحد منهم في ثدي طالبة تنفرج شفتاها في حركة غير مرئية، لا تكاد الشفة ترتفع عن الشفة، وبصوت مكتوم غير مسموح تقول: آه وتضع حقيبة الكتب المنتفخة فوق صدرها، وفي ذلك الوقت يكون ملمس الثدي طري قد يسري كالترياق من كوع الواحد منهم إلى كتفه إلى عنقه»[1].

فنوال السعداوي هنا تصور الأنوثة بالطراوة واللذة لتبين بذلك علاقات الرجل بالمرأة والتي كانت علاقة طبيعية تجمع بين شخصين إلا أن البطلة بهية شاهين ترفض هذا وتدرك أنها لا تحب الطلبة ولا تحب اندفاعهم من الباب بتلك الطريقة، وهذا يعني أن البطلة مجردة من الرغبات الجنسية، كما نجدها تقول أيضا عن أول مرة ترى فيها دم أحمر في سروالها الأبيض «تسقط من بين ساقيها فوق الاسفلت نقطة حمراء ثانية، تفترش الأرض على شكل دائرة حمراء، تتسع وتكبر وتصبح في حجم قرص الشمس، يحملق فيها الشرطي بشاربه الطويل الأسود، وتمد أنفه من وراء الكشك مشتمما رائحة الدم»[2].

فالبطلة هنا في حالة انكسار لأنها لم تكن تعلم بوجود هذه الوظيفة الطبيعية لأنها لا تزال صبية صغيرة وأصيبت بذعر جعلها تخفي سروالها واعتبرت حملقة الشرطي لها مذلة.

«وحين ترى زميلاتها يسرن بسيقانهن الملتصقة بتلك الحركة الدورية الغريبة تدرك أنهن من فصيلة وهي من فصيلة»[3].

فالبطلة هنا ترى أنها لا تشبه أي فتاة حتى في حركة السير حيث أنها كانت تتصرف عكسهم، وتعتقد أنهم ليسوا من نفس فصيلتها.

1- الرواية، ص 22.
2- الرواية، ص 28.
3- الرواية، ص 32.

«ورأت الجبهة عادية والعينين عاديتين، والأنف عاديا والفم عاديا، ودهشته كيف يتكون من مجموع هذه الملامح العادية ذلك الوجه الغريب، غير العادي»[1].

فالبطلة هنا تبحث عن الملامح الغير عادية في هذا الشخص وتحس أنه مختلف عن باقي الطلبة وأنها لأول مرة تصبح مرئية بأعين غير عينيها.

«إنها تضيع وسط الأجساد المتشابهة ولا شيء ينتشلها من الضياع إلا يدها حين تلمس جسدها، وتعرف عن يقين أن لها جسدها الخاص»[2].

فالبطلة تضيع بين الأجساد المتشابهة حيث أنها بلمسة يدها تدرك عن يقين أن جسدها ليس مثل أجسادهم وأنه جسد خاص.

«كانت إنسانة أخرى شيطانة لم تلدها أمها ولا أبوها، ملامحها تشبه الملامح التي تطالعها في المرآة، ولكنها أكثر حدة، والعينان سوادهما أكثر سوادا، والأنف ارتفاعه أشد ارتفاعا، والبشرة سمراء ليست شاحبة، وإنما هي معقدة حمراء بلون الدم»[3].

يعني أن البطلة هنا تعيش حالة خوف وكانت تكره هذه الملامح وتعتقد أنها تعيش بداخلها إنسانة شيطانة تسيطر على نفسها الحقيقية، وتخفي هذا الخوف بشحوب الوجه وهذا ما تحاول أن نبينه من خلال هذا الوصف.

أيضا نجد هذه العبارة «ومد يده إليها وصافحها قائلا:

سليم إبراهيم.

أول يد تلتف حول يدها، كفه بحجم كفها وأصابعه طويلة رقيقة كأصابعها يد حقيقية بلحمها ودمها، تسري حرارتها في كفها وتؤكد حقيقتها لأنها في نفس حرارة يدها، وحركة

1- الرواية، ص 35.
2- الرواية، ص 36.
3- الرواية، ص 37.

الدم في عروقها لها تحت الجلد ذبذبة، كذبذبة النبض فوق معصمها، وكذبذبة الأرض تحت قدميها، والهواء من حولها»[1].

فالبطلة هنا لأول مرة تشعر بهذا الشعور الغريب وتتلعثم عند الإجابة وأن يد سليم هي أول يد صافحتها وهذا ما جعلها تخجل ويحمر وجهها عندما يهنئها.

«قامته طول قامتها وكتفه بحذاء كتفها، وذراعه بحذاء ذراعها، وساقه بطول ساقها»[2].

وهذا يعني أن بهية شاهين وسليم إبراهيم يمتلكان نفس المواصفات من حيث الطول والكتف والذراع والساق، وهذا جعلها في دهشة.

«رفعت جسدها من فوق السرير، ولامست قدماها العاريتان الأرض الباردة فترنحت وكادت تسقط لولا قدرة ساقيها الطويلتين المستقيمتين وعضلاتهما القوية المشدودة، ترفعان جسدها منتصبا إلى فوق»[3].

فهذه القدرة دلالة على القوة والصلابة والثبات والتوازن.

«وحينما ضغطت بأصابعها على الفرشاة أحست برؤوس الدبابيس تحت جلدها، وفي كل ضغطة تستشعر الألم كوخز الإبر، لكن يدها لا تكف عن الحركة، تروح وتجيء فوق اللوحة بتلك الحركة الإرادية، بتلك الرغبة الجارفة الملحة في استشعار الألم حتى النهاية»[4].

فرغبة البطلة هنا هي رغبة غامضة فبالرغم من ألم الوخز إلا أنها تذهب وتعود لإعادة هذه الحركة بطريقة إرادية.

1- الرواية، ص 39.

2- الرواية، ص 40.

3- الرواية، ص 51.

4- الرواية، ص 51-52.

«تصورت أباها قابعا في كرسيه الإسيوطي في الصالة يحتسي قهوة الصباح، فيفتح الجريدة فوق الصفحة الأولى فيرى جسد ابنته بهية عاريا ومقتولا في شقة أعرب بمدينة المقطم»[1].

فذهابها إلى منزل شخص غريب يسبب لها نوعا من الدهشة مثلما كانت تصاب به عندما تكون في أحلامها فخيالها هنا عجز عن تصور صدمة أن والدها يراها عارية ومقتولة في منزل غريب، وتدفع بعده الصدمة لتمنع أبيها من رؤية جسدها العاري.

«أن ما تحسه هي نحوه هو شيء أكثر من مقدرة أذنيها على السماع، وعينيها على الرؤية وأنفها على الشم، واصابعها على اللمس، وأيقنت في تلك اللحظة أن للإنسان حواس أخرى مجهولة»[2].

يعني أن البطلة لأول مرة تدرك أن للإنسان حواس كانت تجهلها بالرغم من أنها حواس حقيقية طبيعية عند الآخرين.

«وبصعوبة شديدة يمكنها التعرف على جسدها من جسده، الحرارة نفسها، والرائحة ولون البشرة، وحركة الدم في العروق، وكل شيء فيهما متشابه كأنهما جسد واحد»[3].

البطلة كل مرة تأخذنا معها في أحلامها وتحس إحساس غريب لم تحس به من قبل، هذا يعني أن البطلة واقعة في حب الشاب سليم إبراهيم والتي تتلعثم وتخجل عندما يراها أو يسألها، عكس الشعور الذي تحسه مع الأشخاص الآخرين، وأنها كانت تعتقد بعقل شيطاني أن هذا الموقف حقيقي في حياتها، وأنه الشيء الوحيد الذي فعلته بإرادتها.

وتقول أيضا:

1- الرواية، ص 69.

2- الرواية، ص 71.

3- الرواية، ص 74-75.

«كلمة أنثى كانت حين تصل إلى سمعها ترن أذنيها كالسبة، أو كالعورة العارية، كأول عورة رأتها في حياتها»[1].

يعني أن البطلة اعتبرت أن كلمة أنثى مرتبطة بالعورة العارية التي رأتها لأول مرة في حياتها.

كما تقول: «كانت تخجل حين تخلع ملابسها في الحمام، ولا تستطيع النظر إلى جسدها العاري في المرآة، وحين تقترب أصابعها من عورتها وهي تستحم تبعدها بسرعة كمن مست يده منطقة مكهربة أو محرمة»[2].

فبهية شاهين كانت تخجل عندما تنظر إلى عورتها العارية وأنها عندما تضع أصابعها منها تبعدها، وذلك لأن ما فعلته أمها عندما كانت صغيرة عندما كشفت لأول مرة عن عورتها فضربتها فبقت محفورة في ذاكرتها، مما جعلها تحس أن هذه المنطقة مكهربة ومحرمة لا يمكن لمسها أو رؤيتها، فأمها تخاف من أن يتمزق الكنز الثمين "غشاء البكرة".

«وتضربها أمها على ركبتها لتخفض قدمها قائلة "عيب يا بهية، ألا ترين كيف تقف أخواتك البنات؟ وتنظر إلى أخواتها البنات وترى سيقانهن السمينة الملتصقة، وعيونهم المنكسرة»[3].

فأمها عندما تراها تتصرف عكس أخواتها تقوم بضربها مما جعل بهية شاهين أن أنوثتها عائق بينها وبين الحياة وبما أن البنت تعيش في مجتمع أبوي تربطه تقاليد وعادات يجب أن تتقيد بها وليست أمها الوحيدة تطاردها بل والدها أيضا، لكن بهية كانت تكره وتغضب وتدرك أنها لا تنتمي لجنسهم.

1- الرواية، ص 81-82.

2- الرواية، ص 82.

3- الرواية، ص 85.

«والجسد السمين المترهل يترجرج تحت الفستان الحريري الضيق، برجرجة البروزات والانباعاجات والأثداء والأرداف، والجسد النامل كعود الذرة الجاف»[1].

هنا البطلة تصف لنا أجساد الأشخاص الموجودين عند الشرطة والتي كانت تبدو عليهم ملامح غريبة، فقد تحدثت عن الجسم السمين المترهل والجسد الناحل والتي شبهته بعود الذرة الجاف.

«كانت تدرك أنهم لن يفسروا هروبها من البيت إلا تفسيرا جنسيا، مع أنها في ذلك الوقت لم تكن لها رغبة جنسية (علاقتها بسليم كانت شيئا آخر)» [2].

هي كانت تدرك أنه إذا هربت سيفسروا هروبها هذا تفسيرا جنسيا بالرغم من أنها عكس هذا فهي خالية من الرغبات الجنسية، في ذلك الوقت حتى أن علاقتها بسليم كانت شيء آخر بالنسبة لها.

وتقول أيضا: «وحين تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة، بمعنى لم تكن أنثى، وسليم في نظرها لم يكن ذكرا»[3].

فبهية شاهين تعيش حالة قمع بسبب ضرب أمها لها عندما كشفت عن ملابسها، هذا ما جعلها تتحاشى أن تتذكر أن لها أعضاء تناسلية مما جعلها تنظر نظرة كراهية لأعضائها حيث قالت: «وأصبحت تكره اليوم الذي تستحم فيه، وحين تخلع ملابسها تصوب نحو أعضائها نظرة كراهية»[4].

1- الرواية، ص 104.
2- الرواية، ص 109.
3- الرواية، ص 109.
4- الرواية، ص 110.

فبهية شاهين هنا كرهت اليوم الذي تستحم فيه من أن ترى أعضاءها الجنسية مما جعلها تكره الله لأنه خلقها بهذه الأعضاء «وقد أدركت من بعد أن رؤوس الآباء والأمهات لا يشغلها إلا الجنس، ولهذا يتصورون أن أبناءهم وبناتهم على شاكلتهم»[1].

فالبطلة بسبب القمع والخوف الذي كانت تعيشه أصبحت تدرك بأن الآباء والأمهات تفكيرهم إلا في الرغبات الجنسية ويصورون هذا على بناتهم وأبنائهم.

«الفستان الحريري الأبيض، ضيق عند الصدر بخنق ثدييها، ويلتف عند الردفين وحول ساقيها عدة لفات وثنيات كالكفن»[2].

فهي تصف لنا فستان الزفاف الأبيض الذي يخنق ثدييها ويلتف عند الردفين وحول ساقها، وشبهت هذه الثنايا بالكفن الذي يوضع للميت في جنازته..

«قمصان النوم العارية من الصدر والظهر والبطن والملابس الداخلية ذات الكرانيش والمخرمات والدنتلا، وزجاجات عطر وعلب ومساحيق بيضاء وخضراء، وحمراء، وفرش للرموش، وشاشب منبهجة إلى أعلى ومن فوقها وردة حمراء، وفوط حمام، وصابون تواليت، وبودرة إزالة الشعر...» [3].

فأدوات الزينة هذه من قمصان وعطور وعلب مساحيق وملابس داخلية في ظن البطلة بهية شاهين هي أدوات جنسية لسد النقص والفراغ.

«وتنتقل الفتاة من بيت أبيها إلى بيت زوجها فتتحول بقدرة قادر من مخلوق لا جنسي (بغير أعضاء جنسية) إلى مخلوق جنسي ينام ويصحو ويأكل ويشرب الجنس»[4].

1- الرواية، ص 111.
2- الرواية، ص 112.
3- الرواية، ص 114.
4- الرواية، ص 114.

فبهية شاهين هنا تتحدث عن معتقدات المجتمع عن الفتاة المتزوجة فيحولونها من شخص عادي إلى مخلوق جنسي، لكن بهية كانت عكس ذلك لأنها اختارت البرودة الجنسية.

«أدركت أن الناس يغضبون حين نشد الغطاء عن عوراتهم كان عاريا، وعورته سوداء قبيحة، رمقتها بنظرة متقززة»[1].

فالبطلة هنا عند رفضها لزوجها حين أراد التقرب منها أدركت أن الناس حين تشد الغطاء عن عوراتهم يغضبون ووصفت عضوه الذكري بالقباحة وكانت نظرتها نظرة متقززة وهذا لأنها رافضة لكل هذه الرغبات الجنسية.

«حوطها بذراعيه وضغط بصدره على صدرها، وأجست دقات قلبه سريعة، وبيده اليسرى مسك يديها الاثنين وباليد اليمنى بدأ يفك أزرار ثوبها، دفعته بقدمها القوية فسقط على الأرض»[2].

فالبطلة بهية شاهين من خلال ردة فعلها حيال ما قام به الدكتور علوي دلالة على أنها خالية من الرغبات الجنسية عكس البنات الأخريات مما جعل الدكتور علوي في دهشة من تصرفها.

1- الرواية، ص 115.

2- الرواية، ص 125.

المرأة والحب:

المرأة هي الحياة، حيث أنها تتميز بمكانة عظيمة لدى كل شخص، فهناك العديد من الأشياء والمواقف التي تواجه كل إنسان لا يستطيع الاستغناء فيها عن المرأة، فاختلفت وتنوعت معاني الحب بين من يراها أعظم وأجمل المشاعر التي قد تجمع بين المرأة والرجل، فالمرأة هي أساس القوة والطاقة الإيجابية والمصدر الرئيسي للحنان والمحبة والعاطفة.

وعادة ما تنمو هذه المشاعر وتتطور بشكل كبير في سن المراهقة إلا أنها تظل مشاعر حقيقية وموجودة لدى هذه الفئة، حيث تكون مثيرة للحماس ومربكة تسبب الاضطراب والتوتر للمراهق، ولا تدعو للخوف عندما يشعر بها في البداية، فيعجز عن السيطرة عليها وتظهر عليه بوضوح.

وفي صدد هذا نجد نوال السعداوي في روايتها "امرأتان في امرأة" توصي كل فتى وفتاة في ربيع العمر أن يدركا طريق الحب أنه ليس مفروشا بالورد، وأن الزهور المغمضة حين تتفتح في ضوء الشمس لأول مرة تسقط فوقها خراطيم النحل تمتص ورقها الناعم، فإذا ما استسلمت الزهور انسحقت، وإذا قاومت واستبدلت الورق الناعم بشوك تافر مدبب، استطاعت أن تحيا وسط النحل الجائع.

وكان اللقاء الأول بين بهية شاهين وسليم إبراهيم على باب معرضها، حيث أنها كانت تنظر إليه بنظرات غريبة على عكس نظراتها مع الطلاب الآخرين، والمعرض لا زال في بداية فتحه كان به ثلاثة أو أربعة طلاب فقط، «لكن ماذا يهم طلبة الطب في معرض للرسم؟ بماذا تفيدهم لوحة أو قصة أو قطعة موسيقى؟»[1]. إذن فالمعرض سبب لقاء النخبة والصفوة، ولقاء بهية شاهين بسليم تحت تلك اللوحات الفنية من اللقاء الأول

1- نوال السعداوي، رواية امرأتان في امرأة، ص 46.

«حين رفعت عينيها من فوق اللوحة أدركت أن أحدا أمامها ليس أي أحد، وإنما هو هذا النوع من البشر الذي لا يمكن أن تمر عليه عيوننا دون أن نتوقف...» [1]. كانت بهية تحدق بمظهر سليم الخارجي وبسماته وكانت ملامحها غير عادية «رأت الجبهة عادية، والعينين عاديتين والأنف عاديا، والفم عاديا، ودهشت كيف يتكون من مجموع هذه الملامح العادية ذلك الوجه غير العادي»[2].

وكما في كل مرة يلتقي متفرد بمتفردة ويعشقها، وتكون نظرات العينين بينهما مرآة عاكسة للأعماق وهي سبب حوار الحب «حينما التقت عيناها بعينيه أدركت أن سر غرابة الوجه هو في حركة العينين حين تنظران، فهي حركة غريبة، تختلف عن حركة عيون الطلبة حين ينظرون، عيونهم تبدو وكأنها لا تنظر، وكأنها لا تفعل شيئا، وإنما هي مفتوحة فحسب، كمرآة تنعكس على صفحتها الأشياء، وبمعنى آخر عيون الطلبة لا تمارس النظر الحقيقي، وبالتالي فهي لا ترى الأشياء، أو لا تراها على حقيقتها»[3].

كانت بهية تريد رابطة بينها وبين سليم وتجعله يراها إلا هي من بين الآلاف «عاجزة عن رؤيتها، عاجزة عن تمييزها بين الآلاف»[4]. وأنها تضيع وسط الأجساد المتشابهة «التقطت جسمها من بين ملايين الأجساد السابحة في الكون»[5].

ففي كل مرة تسمع النداء تندهش وتدرك بإحساس خفي أن أحدا يناديها باسمها ليصبح «شديد الخصوصية، ليس كاسم بهية، أية بهية، ولكنها هي بالتحديد، هي دون الآخرين، دون الملايين»[6].

1- الرواية، ص 44-45.

2- الرواية، ص 35.

3- الرواية، ص 35.

4- الرواية، ص 35.

5- الرواية، ص 34.

6- الرواية، ص 68.

وسليم إبراهيم هاو آخر للعبة التفرد «والتفرد عبء، مغامرة، مخاطرة وكثيرا ما كان يراود بهية شاهين هاجس الهرب من نفسها»[1].

لذلك تفر بهية إلى بيت سليم الذي يكون الطريق إليه صاعدا، وهي لن تحب سليم إلا لأنه أتاح لها أن تصعد وترتقي، وهي الحالمة بالقمة «لم تكن مشت فوق شارع يصعد فوق جبل كما تمشي الآن، كانت حياتها تسير في خط أفقي مستو، بيتها في الدور الأرضي تدخله بصعود أربع درجات، والترام تركبه بصعود درجة أو درجتين، والمدرج يرتفع عن فناء الكلية بثلاث درجات، وأقصى ما تصعده هو ست درجات لتصعد إلى المعمل»[2].

يكفي أن نقول أن مسيرة بهية إلى التصعيد بدأت مسيرتها في جبل المقطم، أي في بيت سليم، فهي لأول مرة عرفت مدى عظمة الصعود أو بمعنى أدق مدى عظمة أحاسيسه.

فالمتفرد لن يزداد إلا إحساسا بتفرده وحريته ووحدانيته، ومن الأفق لن يبدو الناس إلا كالنمل وهذا أقصى ما تريد أن تحس به بهية.

«وإذا تجاوزنا الآن المدلول الرمزي للتصعيد إلى مدلوله الحقيقي باعتباره طاقة جنسية محولة نحو نشاط له قيمة اجتماعية إيجابية وله أثر تحريري على الفرد المكبوت المهدد بالعصاب، وجدنا أن اللقاء بسليم إبراهيم تفتق عن ولادة شخصية "جديدة" لبهية شاهين»[3]. شخصية متحررة من الأثقال الأرضية للشهوة الجنسية، فكان جسدها، «يصبح أقل ثقلا، كأنها تتخفف في كل خطوة من أثقال غير مرئية»[4].

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 26.
2- الرواية، ص 44.
3- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 48.
4- الرواية، ص 45.

وعندما تكون رفقة سليم الذي كان في نظرها ذكرا مختلفا عن الطلبة والوجوه التي كانت تراها في الكلية والترام والشوارع، صارت «تضيع رغبتها في الطعام، وتضيع شهوتها الجنسية، وتصبح إنسانا جديدا بغير غرائز وبغير تلك الشهوات المعروفة، وإنما هي شهوة جديدة عارمة بغير اسم شهوة إلى أن يكون الإنسان نفسه الحقيقية»[1].

المرأة والعنف والزواج:

العنف ضد المرأة ظاهرة منتشرة في العالم العربي خاصة في الآونة الأخيرة، ويعرف أنه أفعال عنيفة تمارس بشكل متعمد ضد النساء، ويعني جميع أنواع العنف القائم على أساس نوع الجنس التي تؤدي إلى عدة أضرار مثل: أضرار جنسية أو اجتماعية أو نفسية...الخ، أو التهديد مثل الإكراه، فالمرأة تمثل أهم مكونات المجتمع والأسرة لها تأثير مباشر على جميع سبل الحياة لقوله صلى الله عليه وسلم «استوصوا بالنساء خيرا، فإنهن عوان عندكم، أخذتموهن بأمانة الله»[2]. هذا ما نقل عن النبي قوله في خطبة خطبها في مكة في حجة الوداع، ففي المجتمع العربي قبل الإسلام كان ينظر للنساء على أنهن متاع الرجال.

وفي رواية "امرأتان في امرأة" تعرضت بهية للعنف من قبل أهلها لكشف أنوثتها كانت في الثالثة من العمر وفي المرة الأولى التي اكتشفت فيها أنها فتاة وليست ذكرا، جاءت لأمها وكشفت لها بكل براءة الطفولة عن ملابسها «لتثبت لها الحقيقة، لكنها ضربت على يدها وصاحت: تحرمي! ولم ترد، فضربتها مرة أخرى وهي تقول: قولي

1- الرواية، ص 109.

2- علي الدشتي: 23 عاما (دراسة في السيرة النبوية المحمدية)، تر: ثائر ديب، دار الفرات، ط01، 2004، ص 154.

حرمت! ولم ترد، فرفعت يدها في الهواء وصفعتها على وجهها»[1]. وتلك الصفعة انطبعت على حجز ذاكرتها إلى الأبد.

ومن ذلك اليوم أصبحت تتحاشى أن تتذكر أن لها أعضاء تناسلية، وحين «تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة»[2]. بل أنها: «أصبحت تكره اليوم الذي تستحم فيه خوفا من أن يقع نظرها على أعضائها»[3]. وكرهت الله نفسه لأنه هو الذي خلق تلك الأعضاء، وما أمكنها أن تفهم كيف أقدم على خلقها وهو الذي لا يخلق على ما هو مفروض فيه سوء أشياء جميلة.

أن تكون بهية شاهين هذا معناه أن تكون كالقطار الذي حددت له نقطة انطلاقة ونقطة وصوله، أن تكون ابنة أبيها وأمها، أن تعود إلى البيت، أن تذهب إلى الكلية وتكون طبيبة ويكون لها مال كثير، وزوج محترم وأطفال وبيت، ولكن المرأة الأخرى في بهية شاهين لا تتحدد بما تريده بل بما لا تريده ولا أي شيء من هذه الأشياء، وكانت دائما تسأل نفسها السؤال: «لماذا كل الأشياء التي تحبها محرمة؟ حتى الطعام يفرضون عليها أنواعا منه لا تحبه»[4].

كان أبوها كالحاجز بينها وبين نفسها الحقيقية، وبينه وبين خطوطها عداوة، ما أن يراها فوق ورقة «ضربها على يدها الصغيرة بكفه الكبيرة، وهو يقول: تضيعين وقت المذاكرة في الشخبطة! وكور الورقة في كفه الكبيرة وألقى بها في سلة المهملات»[5].

1- الرواية، ص 09.
2- الرواية، ص 109.
3- الرواية، ص 110.
4- الرواية، ص 26.
5- الرواية، ص 25.

في الواقع أن الطريق الذي فتحه سليم لبهية كان أكثر من مجرد طريق للنضال السياسي والاجتماعي في سبيل حرية الشعب، إنما أتاح لها أن تحقق حلميها: حلمها في التفرد وحلمها في الذوبان في الكون، وهذا ما جعلها ترى «البيت كالسجن وأبوها كالسجان»[1].

تستطيع بهية أن تحقق ذاتها وتقف ضد المجتمع والحكومة وتستمر في النضال لتحقيق حياة أفضل للشعب المصري وتخليصه من القمع وتمتعه بالحرية، تقع بهية في مفارقة لا ترغب بها وهي أنها سوف تكون ضمن بقية الشعب وهي تحب التفرد والاستقلالية «فوجدت نفسها بينهم كقطعة منهم كجزء من جسد ضخم وحرارته من حرارتها، وملامحه تشبه ملامحها، وبشرتها محتقنة بالدم، وأنفها حاد يشق الكون، وعيناها شاخصتان إلى الأمام ورأسها مرفوع، وظهرها مشدود، وساقاها عضلاتهما قوية، وقدمها تدب على الأرض، وتهز الأرض، وصوتها ينطلق وحده من حنجرتها قويا ضخما يملأ الكون، وبكل ما تملك من قوة تهتف: «الحرية لك يا مصر!» [2].

«فالإحساس الهادي للمناضل وبدونه لن يكون مناضلا هو أنه جزء من جسد ضخم هو جسد الشعب، وأن حرارته من حرارة هذا الجسد، وأن حياته من حياة هذا الجسد»[3].

كان إحساسها وهي تسير مع آلاف المتظاهرين كإحساس «الذوبان في الكون الضخم، في الجسد اللانهائي الممتد»[4]. وكانت لها رغبة في حرية بلا حدود وأن تتحرر وتصبح بلا جسد، وبلا ثقل كالروح الخفيفة المحلقة في أي مكان وأي زمان بدون قيود.

1- الرواية، ص 64.

2- الرواية، ص 92.

3- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، ص 49.

4- الرواية، ص 92.

وبعد وضع الحديد في يداها والقبض عليها اجتمعت العائلة للتداول في صيانة شرف العائلة: «اجتمع رجال العائلة الكبيرة، وجلسوا حول المائدة يلتهمون الفراخ المحشية، وبعد الغداء جلسوا في الصالة يدخنون، ويسوكون أسنانهم من اللحم بأعواد الخلة، وقد ارتفع بطن الواحد منهم فوق فخذيه كالمرأة الحامل، وملأت إليتاه السمينتان المترهلتان المقعد الأسيوطي الكبير، ويتجشأ الواحد منهم بصوت عال ثم يتنحنح ويقول بصوت خشن رزين، ليس هو صوته الحقيقي:

أنا رأيي أن نخرجها من الجامعة، الجامعة مفسدة لأخلاق البنات.

ويرد الآخر: أنا رأيي أن نزوجها بأسرع ما يمكن، فالزواج هو الحصن المنيع لأخلاق البنت»[1].

أصبحت المؤامرة تحاك ضدها، وتدرك الخطر القريب منها وتفكر في وسيلة للنجاة (الهروب)، وكانت تدرك أنهم لن يفسروا هذا إلا تفسيرا جنسيا.

في حفل عائلي كبير، امتلأت البطون بالطعام، وطرقعت فيه الصاجات، وسط الزهور والأنوار كانت هي شاحبة الوجه و«الأطفال يجرون ويلعبون لكن عيونهم ترمق العروس فيتحسسون أعضاءهم من تحت ملابسهم في وجل وخوف، والرجال بسراويلهم وسيقانهم المعوجة يروحون ويجيئون مختالين بذكورة مترهلة نهمة كالمعدة المريضة، والنساء بفساتينهن اللامعة وعيونهن المنحلة من فوقها سحابة تخفي ذكرى زفاف أليم»[2].

انتقلت ملكية بهية شاهين إلى بهية ياسين، ولكن لم يدرك أحدا أنها ليست بهية شاهين وبالتالي لا يمكن أن تكون بهية ياسين، كان «الأهل يصدرون ابنتهم إلى زوجها ناقصة الأنوثة، وتراهم يصدرون معها جهاز عرس جميع الأدوات التي يضمها أدوات

1- الرواية، ص 106-107.

2- الرواية، ص 112.

جنسية[1]. لسد النقص وملأ الفراغ: قمصان النوم العارية من الصدر والظهر والبطن، والملابس الداخلية ذات الكرانيش والمخرمات والدنتلا، وزجاجات عطر، وعلب مساحيق بيضاء، وخضراء وحمراء وفرش للرموش، وشباشب منبعجة إلى أعلى ومن فوقها وردة حمراء، وفوط حمام، وصابون تواليت، وبودرة إزالة الشعر، ومعجون إزالة الرائحة، وزيوت دهان وتدليك»[2].

تلاحظ بهية شاهين أن المجتمع الذي يتوقع من الفتاة حين تنتقل «من بيت أبيها إلى بيت زوجها»[3]. أن «تتحول بقدرة قادرة من مخلوق لا جنسي، بغير أعضاء جنسية إلى مخلوق جنسي ينام ويصحو ويأكل ويشرب الجنس»[4]. هو مجتمع غبي وبليد، ويظنون أن الرغبة التي ماتت وشبعت موتا يمكن أن تنهض وتصحو.

حاول زوجها التقرب منها متبخترا مستعرضا لرجولته فضحكت ورفسته بقوة شديدة، بدأ يدرك أنها ترفضه فصفعها على وجهها ضحكت ورمقته بنظرة متقززة أشعرته بالخجل بسبب فقدانه للثقة بالنفس «صاح بغضب: أنت لست أنثى»[5].

بهية شاهين عذراء الثامنة عشرة، تعيش بين نظرتين متناقضتين أسرتها المشدودة بالعادات والتقاليد، والرجال اللاهثون كالكلاب الذين يريدون أن يروا فيها سوى الأنثى، تجد نفسها تلعب بدورها لعبة الأنثى واللاأنثى، بحكم لهاثها وراء أسطورة التفرد والاستقلالية «إذا كنا نريد أن نعرف وأن نفهم كيف أمكن لبهية شاهين أن تصمد، ثم ما

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 37.
2- الرواية، ص 113.
3- الرواية، ص 114.
4- الرواية، ص 114.
5- الرواية، ص 115.

هو الحل الذي اختارته لمأزقها، فلابد هنا من تخطيط سريع لخلاصة حياتها، وبالتحديد حياتها كأنثى، ولو أردنا أن نلخص خلاصة الحياة تلك في كلمة واحدة لقلنا أنها القمع»[1].

فهنا نستنتج أن الكاتبة نوال السعداوي في رواية امرأتان في امرأة وصفت العبارات الدالة على الجسد بكثرة، ففي البداية وصفت أجسام الطالبات وطريقة سيرهن وتحدثت أيضا عن الجثث في المشرحة، وتصف أيضا جسد البطلة بهية شاهين والذي كان غريبا بالنسبة لأجساد الفتيات والتي تعتبر أن جسدها مرتبط بجسد أمها وتتحدث عن أول يوم كشفت فيه بهية عن أنها فتاة وليست ذكرا، مما جعل والدتها تضربها، مما سبب لها عقدة وتحدثت أيضا عن علاقة الرجل بالمرأة وشبهتها بالطراوة واللذة، فبهية كانت تكره كل ما يتعلق بالجنس سواء الأعضاء أو الرغبات، ولكن في لحظة تدرك شيئا مختلفا لم تحس به من قبل وهو معرفتها لسليم إبراهيم الشاب الذي تعتقد أنه مختلف وتشعر شعورا غريبا حياله، فالبطلة هنا تحمل العديد من التناقضات فهي تعتبر أن كلمة أنثى مرتبطة بالعورة العارية، فالكاتبة في هذه الرواية صورت ملامحها الشخصية لتكشف لنا عن ما عانته في طفولتها من سن المراهقة حتى مرحلة الشباب، وتجسد هذا في التنازع الواقع في شخصية واحدة، فهي من خلال هذا توضح الصراع الذي عاشته المرأة في الوطن العربي ورغبتهم في الاستقلال والحرية، مما جعلها تذكر أنها تعرضت لهجوم شديد ضدها فالكاتبة في الرواية وضعت الجسد بكل تفاصيله محدثة نوعا من الدهشة لدى القارئ وبوصف للجسد بهذه الطريقة استطاعت نوال السعداوي أن تخرج عن المألوف وعن تقاليد المجتمع المحافظ.

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 33.

خاتمة

بعد هذه الدراسة قد توصلنا إلى:

- الأدب النسوي مصطلح يسوده الاضطراب وتعدد الآراء بين الرفض والقبول.
- الرواية العربية شكل من الأشكال الأدبية، خاصة التي عالجت موضوعات مختلفة.
- الصورة من أهم الآليات التي يعتمد عليها المؤلف، إذ تعكس واقعه الثقافي والعلمي بمختلف صوره الإيجابية منها أو السلبية والجمالية.
- تمثل الصورة السردية مكونا أساسيا في الرواية.
- المرأة موضوع روائي عند نوال السعداوي يعكس تقاليد وأعراف المجتمع العربي.
- الصراع في الرواية صراع نفسي مظاهره كثيرة نذكر منها: العقل والعاطفة، الحقيقة الكاذبة والصادقة، المحافظ والمتمرد، خاصة أن نوال السعداوي طبيبة أمراض نفسية.
- العنف موضوع روائي يكشف تنوعه عند مصادره وآثاره على المرأة والمجتمع.
- الجسد موضوع روائي تناوله الروائيون بصيغ مختلفة، وأهداف متنوعة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1- نوال السعداوي، امرأتان في امرأة، دار الأدب، بيروت، ط07، 1998.

ثانيا: المراجع العربية

1- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات الوطنية للاتصال، الجزائر، (د.ط)، 2002.

2- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط01، 1986.

4- أديب الخالدي، المرجع في الصحة النفسية نظرة جديدة، جامعة المستبصرية (العراق)، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، 2009.

5- الدسوقي مجدي محمد، دراسات في الصحة النفسية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط01، 2007.

6- القريطي عبد المطلب أمين، في الصحة النفسية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1998.

7- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط01، 1997.

8- بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية العربية 1899-1999، دار الأدب، بيروت، ط01، 1999.

9- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1982.

10- جميل حمداوي، بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة، المغرب، ط01، 2014.

11- جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط01.

12- حسن عبد الحميد رشوان، الأسرة والمجتمع دراسة في علم اجتماع الأسرة، الناشر مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2003.

13- حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن، ط01، 2008.

14- خمود خير كامل، السلوك التنظيمني، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2002.

15- زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في مفهوم الخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط01، 2004.

16- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 2016.

17- عادل فريجات، مرايا الرواية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

18- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1999.

19- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.

20-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998.

21-عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (د.ت).

22-علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000.

23-غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، ط01، 1981.

24-فهمي فيض الله خورشيد، إدارة الصراع وعلاقتها بالخصائص التنظيمية دراسة ميدانية في وزارة الصناعة.

25- مصطفى بوجلال، علم الاجتماع المعاصر بين الاتجاهات والنظريات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

26- محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ط01، 1981.

27- مسك ميمون، الصورة السردية في قصص شريف عابدين، مكتبة الأدب المغربي، ط01، 2015.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- روجر آلان، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، (د.ط)، 1997.

2- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الأدب، بيروت، ط02، 1999.

3- علي الدشتي: 23 عاما (دراسة في السيرة النبوية المحمدية)، تر: ثائر ديب، دار الفرات، ط01، 2004.

رابعا: المجلات

1- مجلة مقاليد، ديسمبر 2011.

2- مجلة إحالات، جامعة الجزائر02، أبو القاسم سعد الله، ع03، جوان 2019.

خامسا: القواميس والمعاجم

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج08، 2010.

2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط01، 1986.

3- إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، ج01، المكتبة للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول.

4- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2008.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللساني، لبنان، ط01، مج01، 1971.

6- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1985.

7- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010.

8- لطيف الزيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة الناشرون، لبنان، ط01، 2002.

9- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط02، 1984.

المذكرات والرسائل الجامعية

1- غدير رضوان طوطح، المرأة في روايات سحر خليفة، ماجستير الدراسات الأدبية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة بيرزنت، 2006.

الجرائد:

1- جريدة النصر، ع17073، 07 مارس 2023.

المواقع الإلكترونية:

-http//www.arab48.com

فهرس المخربات

مقدمة	**أ**
مدخل: الأدب النسوي	**05**
الفصل الأول: قراءة في المصطلحات	
الرواية	**15**
الصراع	**20**
الصورة	**25**
الصورة السردية	**30**
الفصل الثاني: تجليات الصراع في رواية امرأتان في امرأة لنوال السعداوي	
مظاهر التحرر والاستقلال	**35**
المرأة والجسد	**37**
المرأة والحب	**50**
المرأة والعنف والزواج	**53**
الخاتمة	**60**
قائمة المصادر والمراجع	**62**
فهرس المحتويات	**68**