وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

مَحكي الذَّات والتَّاريخ في الرِّواية النّسويّة العربيّة
–نماذج مختارة–

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقدية والمقارنة

إعداد الطّالبة: عائشة كمال
إشراف الأستاذة: د. حياة أم السَّعد

الموسم الجامعي: 2021/2020

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

مَحكي الذَّات والتَّاريخ في الرِّواية النّسويّة العربيّة
-نماذج مختارة-

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب والدّراسات النّقديَّة والمقارنة

إعداد الطّالبة: عائشة كمال
إشراف الأستاذة: د. حياة أم السَّعد

أعضاء لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
01	عبد الحميد بورايو	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
02	حياة أم السَّعد	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقرّرا
03				مناقشا
04				مناقشا
05				مناقشا
06				مناقشا

الموسم الجامعي: 2021/2020

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

إهْداء

أهدي هذا العمل:

إلى سيّدة الحبّ و بلسم الروح ، إلى صاحبة القلب الحنون

إلى أمي..... حبيبة قلبي .

شُكر وتَقدير

أتقدّم بالشّكر بعد الله تعالى إلى أستاذتي الكريمة التي أشرفت على هذا العَمَلَ الدّكتورة "حياة أم السّعد"، فلولاها لما رأى هذا العملُ النّورَ، فقد أفادتني بنصائحها، وتوجيهاتها القيّمة رغم كثرة أشغالها. وأدعو الله أن يُجازيَها عنّا خيرَ الجزاء، وأن يُمتّعَهَا بالصّحة والعافية.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى زوجي عبد الله الذي جاد عليّ بدعمه و مساعداته طيلة مشواري الدّراسي ، فأسأل الله العليّ القدير أن يجازيه خير جزاء في الدنيا و الآخرة.

كمَا أشكر جميع أساتذتي بكلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية–قسم اللّغة العربية وآدابها–على ما بذلوه من جُهد وعَطاءٍ وافر في تعليمنا.

مقدمة

حضرت الذّات في حقول عديدة وهامة كعلم النّفس وعلم الاجتماع والفلسفة، اقتحمت هذه الحقول بمثل ما فعلت مع الفلك الأدبي، أين غدت إحدى القضايا المهمة كونها تطرح إشكاليات محورية في صميم السّرديات المعاصرة المحتفية بخطاب الأنا، ذلك أنّ الكاتب يهدف إلى إبراز سماته الذّاتية وإسقاط ظلالها على كتاباته التي تعدُّ بالدّرجة الأولى تجارب إنسانية تزداد أهميتها من خلال السّرد الذي يعتبر وسيلة هامّة لقراءة الواقع وتمثيله وتحليله.

يعتبر هذا المسعى مساهمة فعّالة من خلال الكتابة المعاصرة في نقل الأدب وإخراجه من دائرة التَّرفيه والإمتاع والتَّثقيف والتَّغني ببطولات الأجداد وأمجادهم ، إلى شكل من أشكال التَّعبير الإنساني حين نتتبع مسارات تقودنا إلى أعماق الذَّات الّتي تبوح وتفصح عن مكنوناتها وآرائها المندمجة مع أحداث الواقع ومجرياته.

أصبحت السَّرديات المعاصرة تولي اهتماما بالغاً بالذّات المتخبّطة وسط هموم أثقلت كاهل المجتمع العربي، وماكان لهذه العودة إلى الذَّات أن تشيع لو لم توضع في عالم منفتح أذاب كلّ الحدود الّتي تفصل الخصوصيات عن بعضها البعض، فكانت نتيجة ذلك مآسي أدَّت إلى احتفاء بذوات على حساب ذوات أخرى طُمست وهُمّشت، فما كان لها إلّا أن تثور وتتمرّد من أجل استعادة ما ضاع منها والاحتفاء بخصوصياتها الّتي ترتكز عليها في بناء الذّات عبر روايات معاصرة تتكئ على هموم المجتمع العربي وثقافته الرّاهنة لأنّ الذَّات تسعى للتعبير عن وعيها والكشف عن آراءها من خلال وقائع تُعيد تمثيلها، وما هذا إلّا منطلق تستند عليه من أجل طرح قضاياها.

تعدّ المرأة من بين أكثر من خاض في هذا المجال، و خير دليل ما تشهده السَّاحة الأدبيَّة من روايات تسعى الأديبات بها إلى إثبات ذواتهنَّ وإعادة الفاعلية لمركزيتهنَّ المطمورة، حتَّى وإن كان ذلكَ من خلال نبشها في صفحات تاريخية منسية تُعيد تنشيط

ذاكرة شاهدة على أحداث كان للمرأة فيها دور بارز، مثلها مثل الرّجل، وتدمج كلّ هذا في قضايا قومية لا تنفصل عن العُروبة والدِّين والعادات.

تشهد الرّواية النّسوية المعاصرة تحوّلات عديدة، خصوصا مع سعي الأديبات إلى إسقاط ذواتهنّ في نصوصهن ودمجها مع قضايا تتقاطع مع هموم الواقع والمجتمع، لتُسمعن أنينهن النَّاتج عن تخبطهن وسط أزمات وليدة تحوّلات سياسية وثقافية موغلة في التَّاريخ،و بذلك أصبح هذا النَّوع من الكتابات مجالاً خصباً للتنقيب عن الأنساق الجمالية والثَّقافية المُضمرة الموصلة إلى الكشف عن الظّلال الخفية لملامح الذَّات وإشكالاتها في ظلّ قضايا تاريخية مطروحة بطريقة نقدية أدبية.

صارت العودة إلى التَّاريخ وإعادة تحليله و تفسيره انطلاقاً من ذوات الكاتبات ووجهات نظرهنَّ، وتصحيحه–إن صحَّ القول–من أهمّ القضايا الّتي توليها الرّواية النّسوية العربية المعاصرة اهتماماً بالغاً، خاصَّة الأحداث التَّاريخية الّتي تأسَّست من خلالها هويتنا الحاضرة، فقد أصبح هذا النَّوع الجديد من الكتابة يهدف إلى إسقاط تجارب ووقائع شهدها المؤلّف في حياته، ليصير بذلك سارداً مدمجاً في الحكاية، له حضور وصوت نتبيّنه من خلال ضمير "الأنا"، الذي يحيلنا إلى تَّطابق يجمع بين الكاتب والشَّخصية، فيُسمع الكاتب رأيه ووجهة نظره من خلال أصوات الشَّخصيات، المعبّرة عن وعي المؤلّف ورؤيته، فيوكل مهام النطق بها إلى الشَّخصيات، وهذا ما تعتمده الكاتبة في أغلب رواياتها المعاصرة، إذ صارت تمزج صوتها داخل أصوات متعدّدة، فتعبّر بذلك عن ذاتها من خلال صوت شخصياتها، ولعل أغلب هذه الأصوات تعبّر عن آلام وأوجاع المجتمع وآماله نسمع صداها يتداخل مع أصوات نسائية سواء حاضرة أم قادمة من عمق التّاريخ حُكم عليها بالسّكوت.

إنّ المرأة في كتاباتها المعاصرة قد حرّرت سرودها من ذلك الصّراع المفتعل بينها وبين الرّجل، وجعلت منها منبراً للنقد الاجتماعي، ودعوة للتغيير والإصلاح، وصارت القضايا المصيرية ومواطن صنع القرار من صميم اهتماماتها، تخوض في غمار التّاريخ لتسرد أحداثا واقعية تعيد تفسيرها من وجهة نظر ذاتية تسعى للبحث عن هذا الحاضر الموغل أو الممتد في ذلك الماضي.

إنَّ دور المرأة البارز في طرح القضايا المسكوت عنها من وجهة نظر نسائية، و هذا الغوص في الذات ماهو إلّا بحث عن هوّية مستقلة تحرّرها من التّبعية، و تستعيد بها مكانتها في ظلّ التّاريخ السّاعية لتمثيله عبر لغة خاصّة نابضة بكلّ ما يجعلها تحتفي بذاتها في خطابات عميقة، تعكسُ وعيها بحالها وبدورها في المجتمع، لهذا يسعى بحثنا إلى تتبع خطى ومسارات شّائكة سلكتها الأديبات العربيات المعاصرات من أجل إثبات ذواتهنّ، سواء بشكل صريح ، أو بشكل خفي ، وربط تمظهراتها بقضايا المجتمع العربي في ظلّ الأحداث التّاريخية، والخوض في صميم ثورات التّحرّر بغية الكشف عن خباياها.

لا يمكن أن ننكر أن فكرة العمل موّسعة لمقال أعدته المشرفة أ.د حياة أم السعد بعنوان " تجلّيات محكي الذّات و التاريخ في الرّواية النّسوية العربية ، تجاذبات الشهيدة و الشاهدة في رواية " امرأة بدون ضريح " لآسيا جبار،للمشاركة في أعمال الملتقى الأول للرواية : محكي الذّات و التاريخ في الرواية النّسوية العربية ، جامعة شعيب الدكالي، المغرب. فكان هذا العمل منفذا اسوحينا منه إشكالية لبحثنا ترتبط بالقفزة النوعية و الكمية في الرّواية النسوية العربية و بتغّير شكل الكتابة النسوية لارتباطها بقضايا عميقة تعكس الواقع المعيش و تلبسه في كثير من النصوص عباءة التاريخ لتقرأ بها هذا الواقع من خلال ذوات تتوق إلى التحرّر من التبعية واكتساب هوية مغايرة للهوية النمطية المرسومة في ذاكرة الفرد و المجتمع و القارىء على حد سواء.

و عطفا على ماسبق تفرّعت الإشكالية إلى جملة من التساؤلات حاولنا الإجابة عنها من خلال الغوص في نصوص روائية نسوية للبحث عن تلك الذات المندسّة في نصوص تطرّقت إلى أحداث تاريخية :

–ما العلاقة التي تربط السّردية بالواقع التّاريخي؟ ما هي الحدود التي أدّت إلى تشابك كلّ من التّخييل والواقع؟ هل كلّ ما نتخيّله سردياً ينطلق من واقع معيش قبلياً؟ كيف تجسّدت قضايا الذّات النّسوية في الرّوايات التّاريخية؟ هل يمكن اعتبار الرّواية التّاريخية منبراً تفصح من خلاله الذّات عن مكنوناتها؟ ما العلاقة الّتي تسعى الكاتبة إلى نسجها بين مَحكي الذّات والتَّمثيل التَّاريخي؟

تدفعنا كلّ هذه التّساؤلات أكثر لنغوص في تلك العلاقة التي تربط الذات بتاريخها، انطلاقا من إشكاليات أساسية تتفرع إلى هواجس تطرحها المدونات، وللإجابة عنها كان لزاماً علينا أن نضبط خطة يستقيم وفقها البحث، لذا جاء مفصلاً كالآتي:

مدخل تمهيدي بعد المقدّمة وسمناه (الإطار النّظري لخصوصية الكتابة النّسوية)، عرضنا من خلاله أهم المراحل التي مرّت بها الكتابة النّسوية، إضافة إلى أهم القضايا التي تتطرق لها من خلال كتاباتها؛ أي أنّنا سعينا في هذا المدخل إلى تتبع أهم المستجدات المتعلّقة بتطوّر الكتابة النّسوية، فاعتمدنا في ذلك على ما قدّمه كلّ من: هالة كمال و عبد الله الغذامي و هويدا صالح...

لنعتمد بعد ذلك على فصل نظري،يعالج قضيتي المتخيّل والواقعي معنوناً بـ (أنطولوجيا المتخيّل التّاريخي)، انبنى هذا الفصل على قراءات متنوعة لكنها تصبّ في مجرى واحد، يسعى إلى إثبات العلاقة التي تربط بين السّرد والتّاريخ، مع السّعي إلى إثبات الذّات كشكل من أشكال التخييل، تقوم بعملية إسقاط التّاريخ بمخيلتها وحضورها عبر سرد نعرض من خلاله وجهات نظرها؛ أي أنّ الكاتبة لا تعرض التاريخ بمنأى عن

ذاتها، ومنه فإنّ التّخييل التّاريخي ليس اعتباطيا، بل قائم على معرفة التّاريخ و إعادته من خلال وجهة نظر ذاتية انصهرت مع التاريخ، وبما أنّ الذّات تبنّت حضورا يتبعه طرح التّاريخ ورؤاها عنه، فتصير بذلك هوّية سردية منسوبة لسرد معلومات وإعطاء وجهات نظر وانطباعات ذاتية، وكلّ هذا ينصهر ويندمج وفق علاقة هرمية ترتكز قاعدتها على التّاريخ، ورأس هرمها الهُوية.

ويعتبر المتخيّل السّردي الرّابط الّذي يجمع بينهما، وكانت ارتكازتنا في هذه المحطّة على مجموعة من المراجع أهمها:

(محتوى الشّكل) لهايدن وايت و(الذّات عينها كآخر) لبول ريكور و (الرّواية التّاريخية) لجورج لوكاتش و (جماليات الإبداع اللفظي) و(شعرية دوستيوفسكي) لميخائيل باختين.

ليتواصل بحثنا بعد ذلك بفصلين تطبيقيين، إذ تطرّقنا في الفصل الثاني المعنون بـ (محكي الذات: ترميم للذاكرة ونقد للواقع ومجابهة للتاريخ)، إلى إبراز تمثّلات النسوية ضمن سياقات سردية تاريخية، التي تنعكس من خلالها مختلف أشكال الهّيمنة والصّراعات التي واجهتها سواء اجتماعيا،أو سياسيا،أو ثقافيا. لتنعكس بذلك ذاتها من خلال علاقتها بالآخر، فتثبت بذلك وجودها الذّاتي ضمن الوجود الغيري الذي يعتبر عنصرا فعّالا في اكتشاف الذّات وتشكيلها وتمثيلها ضمن وقائع التّاريخ.

كما تتبّعنا مسارات الذّاكرة التي تعدّ بمثابة الخيط الذي تبعته الرّوائيات في رسم المسار التّواصلي بين الذّات الحاضرة والذّات عبر التّاريخ؛ أي الاعتماد على ذلك الرّابط الذّي يجمع بين هوّية الذّات وذاكرتها وواقعها.

وإذا أردنا أن نختصر هذا الفصل، فإنّنا نجمله في نقاط ثلاث أساسّية مستمدة من الدّراسة التي قام بها جيرار جنيت في تحليله لخطاب الحكاية وهي:

الزّمن: حين تسترجع الذّات لأحداث سابقة لها وقع في التّاريخ، فتلامس بذلك تّداعيات الذّاكرة من خلال الاسترجاع.

الصّوت: الذي تعتمد عليه الكاتبات في الإفصاح عن مكنونات هذه الذّات، وتحديد موقعها في خضّم الآخر.

الصّيغة: وهي طريقة تعبير الذّات عن رؤيتها لهذا العالم في خضم التّاريخ بعد تمثيله.

تهدف كلّ هذه العناصر الثلاثة مشتملة، معا إلى رصد انتقال هذه الذّات من الواقعي إلى المتخيل الحكائي، لتتجلى عبر هوية سردية تشكّلت في رحم السّرد.

أمّا الفصل الثّالث فقد حمل عنوان (كرونوتوب الهوّية في مسارات محكي الذّات والتّاريخ)، حاولنا من خلاله أن نعالج الآليات التي تسعى من خلالها الذّات إلى ذاتيتها انطلاقا من مرجعيات وخلفيات تاريخية تعيشها وفق تجارب تخيّيلية متنوعة ومتعدّدة زمانيا ومكانيا.

كان المنهج المتّبع نتيجة حتمية، اقتضتها خطّة البحث، إذ كان لزاما علينا أن نتكئ بشكل واضح على ما قدّمته معطيات المنهج التداولي، إذ رأينا أنه الأنسب لتفادي التّحليل السّطحي، و سعينا جاهدين للغوص في ثنايا النّصّ و مضمراته والبحث عن المقاصد التي تخفيها عبارات النّصّ، خاصّة إذا اعتبرنا أن بحثنا قائم على التّقصي والتّنقيب عن التّجارب المتعلّقة بالذّات والتّاريخ، الممثلة سردياً عبر خبرة فنّية وتجربة جمالية، كما أنّ الأديبات جعلنّ أنفسهنّ ذواتاً قائلة وفاعلة في نصوصهنّ، فيتبيّن هنا دور نظرية التّلفظ في ربط التفكير بالذّات من خلال شخصّيات تاريخية، فتغدو هوّية سردية لها ارتباط وثيق بنظرية الفعل والقول، وذلك بالاعتماد على مجموعة من النّقاد أمثال: كاربراد أوركيوني، محمّد الخبو، عبد الفتاح الحجمري، العمامي، ألان راباتال.

يشتغل بحثنا على مدوّنات عربية نبعت من قوميات مختلفة تتوزّع بين الأردن من خلال رواية "فستق عبيد" لسميحة خريس، ومصر من خلال "خارطة الحبّ" لأهداف سويف، و"ثلاثية غرناطة" للراحلة رضوى عاشور وفلسطين من خلال رواية "باب السّاحة" لسحر خليفة، ولقد كان اختيارنا لهذه المدوّنات متراوحا بين أسباب عدّة أهمها :

-تتناول هذه الرّوايات قضايا تاريخية عادت من خلالها الأديبات إلى أحداث ماضية مهمّة وحسّاسة، كانت عاملاً هاماً في تحديد مصير العديد من الأفراد.

- لم تغفل الرّوايات عن الجانب الذّاتي الذي تعيشه الشّخصيات في خضم هذه الأحداث، إذ جمعت بين قضايا اجتماعية كالشّتات والتّلاشي، وبين قضايا ثقافية كالعادات والتّقاليد والدّين واللّغة، وكذا دلالات التّمرد والسّخط على تلك الأوضاع التّاريخية القاسية، وهذا ما جعلها روايات غنّية من حيث القيم والرّؤى ووجهات النّظر.

-تتمتع الرّوايات بخصوصية جمالية ثقافية مكّنت الأديبات من أن ينعكس صداهنّ في الساحة النّقدية، ويتمتعنّ بوزن من النّاحية الإبداعية والفنّية لما تطفح به كتاباتهنّ بقضايا جادّة وعميقة عزّزت آليات الكتابة السّردية.

وكسائر البحوث العلمية واجهتنا جملة من العراقيل والصّعوبات من بينها:

-العامل الزّمني حتّم علينا إنجاز هذا البحث بسرعة كبيرة، إضافة إلى الأزمة التي شهدها العالم مؤخراً، فمثل ما كانت فترة الحجر الصّحي عاملا مساعدا في استغلال الوقت في الدّراسة، كانت من جهة أخرى عاملا صعّب علينا مهمّة الاطّلاع على كتب قيّمة تزخر بها مكتباتنا من جهة، أو الاتصال المباشر بأساتذتنا والاستفادة من أرائهم وأفكارهم التي تلعب دورا هاما في إثارة وإنعاش فضولنا العلمي من جهة أخرى.

وختاماً أتقدّم بالشّكر الجزيل، إلى صاحبة الفضل الكبير في اكتمال هذا البحث بعد الله عزّوجل الأستاذة المشرفة حياة أم السَّعد، الّتي تسعى جاهدة إلى إرشادنا نحن الطّلبة إلى سبيل الصّواب، تحمّلت عبء الإشراف على هذا البحث بأتمّ معنى الكلمة فزادته نفسا علميا. والشّكر كذلك لكلّ أساتذة لجنة التّكوين المحترمين كل باسمه لسعّيهم الجاد في إثراء أفكارنا و دعمهم السخي في دعمنا بالمصادر و المراجع المهمة و النصائح و الإرشادات التي تهدف إلى إبلاغنا المستوى العلمي الراقين، وشكر موصول كذلك للجنة المناقشة التي تحملت عبء قراءة البحث و إثراءه بآرائهم و انتقاذاتهم القيمة .

مدخل :

خصوصية الكتابة النسوية :

1- المرأة و الكتابة بين الكبح و صحوة الهامش.

2- مراحل الكتابة النسوية .

3- تجلّيات الاختلاف السردي .

4- خطاب الوعي و سرد الذات في خضّم القضايا الاجتماعية .

5- الذّاكرة و التاريخ و مآلات صناعة الذّات .

1-المرأة و الكتابة بين الكبح و صحوة الهامش :

إنّ أصعب ماعانت منه المرأة عبر تاريخها،هو تعرّضها للقهر والتهميش من قبل الثّقافة التي يهيّمن عليها الذكور، فقد" تمّ إبعادها عن ضياء العلم والحرّية وإحاطتها بسياج كثيف من الجهل"[1]، إذ لم تنل الحظّ الذي ناله الرّجل ،بل أسندت لها وفرضت عليها كل الأعمال المنزلية منذ أن وعت بوجودها ولا يحقّ لها أن تشتكي أو تتذمّر منها، ولا يحقّ لها أن تمارس مهاما غيرها، وفي المقابل من ذلك نرى الرّجل يمارس كل حقوقه بحرّية ، يتعلّم و يعمل و يلقى الدّعم في ذلك، فترسخت في ثقافتنا فكرة أنه يختلف عن المرأة في الجسد والعقل، فهو الأقوى من كل النواحي،وهي الضعيفة النّاقصة التي لا تقوى حتى على التعبير عن ذّاتها ، فتكفّل هو بذلك بحجّة أنّ العاجز يحتاج إلى وصي يتولّى أمره وينوب في الإفصاح عنه والتحدّث باسمه[2]. وهذا ماجعله يتكّفل بوصفها والكتابة بالنّيابة عنها، لكنه لم ينصفها ولم يعطها حقها ، فكل ما تملكه اللّغة من ذاكرة عن المرأة هي أنها (جسد) و الجسد لايملك سوى دلاله واحدة وهي دلالة شبقية"[3].

صار وجود المرأة لدى البعض مرهونا بجسدها فقط، ولا علاقة لها بالعقل والفكر، مهمّتها إمتاع الرّجل والإنجاب وإنجاز الأشغال المنزلية، وبالرّغم من أنّ هذه الأدوار نبيلة تخدم الرّجل وينتفع بها ولا يستطيع أن يتخلى على خدماتها،إلاّ أنه جعلها أعمالا منحطّة فيها نظرة الاستصغار والتهميش والتفاهة، ومامن سبب إلّا لأنها مرتبطة بالمرأة.

---

[1]- هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، دار الرؤية، القاهرة، ط1، 2004، ص35.

[2]- ينظر: عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1996،1، الدار البيضاء، ص37.

[3]-عبد الله الغذامي، مرجع نفسه، ص203.

جرّدت المرأة من كيانها وإمكانياتها ولم يعترف بقدراتها التي تفوق قدرات الرّجال في مجالات كثيرة، فدفع بها هذا التّجاهل إلى الإحتجاج والتمرّد ضد التقاليد والأعراف التي طمست وجودها،وقلّلت من قيمة أدوارها ولم تعطها فرصة لتبرهن على جدارتها،فخرجت عن المألوف وقرّرت أن تثبت وجودها الفعلي خارج فضاء البيت الذي جعلته الثقافة الذكورية سجنا يكبّل طموحاتها وقدراتها، فتجاوزت الأدوار التّي أرغمها عليها المجتمع لتخرج من الطّوق المفروض عليها لتثبت قدراتها، لهذا شقّت طريقها نحو الكتابة وحمل القلم ، على غرار العمل و التعلّم و النّضال السّياسي .

2-مراحل الكتابة النّسوية :

دخلت المرأة منطقة كانت في السّابق محظورة بعد أن طوّرت مهارتها الأدبية واللّغوية كسلاح للتعبير عن الذّات، إذ" لايمكن التّعبير عن الذّات وآلامها وأمانيها إلاّ من خلال اللّغة، لتغدو جسرا من الكلمات تصل بين الذّات الأنثوية والعالم المحيط بها"[1]، أرادت المرأة أن تسترد من خلال الكتابة ما غيّبته الثّقافة الذّكورية المتحيّزة ضد النّساء ، وقد كان ذلك بمراحل* ثلاث أساسّية تشهدها الكتابة النّسوية وهي:

1-المرحلة المؤنثة:(التقليد) من 1840 م إلى 1880 م :

[1]-هويدا صالح، مرجع سابق، ص150.

* - أفرزت قضية تحقيب الفترات اشكالا عميقا و عليه لابّد من الإشارة إلى هذا الاختلاف الحاصل بين النقاد فعلى سبيل المثال نرى أنّ الناقدة نهى عدنان القاطرجي في كتابها الغزو الناعم تختلف عن الناقدة هالة كمال إذ تحدد الفترة الأولى بداية من 1850 إلى 1955 و الفترة الثانية من 1956 إلى 1974 أما المرحلة الثالثة فهي من 1975 إلى 1999 .

تميّزت كتابة النّساء من مرحلتها التأسّيسيّة بخضوعها للمواضعات الذّكورية وللمنظومة الثقافية الأبويّة، بحيث تساير كتاباتها النّظام الذّكوري من حيث توظيف البعد الأنثوي، إذ تصوّر جسدها بطريقة اشتهائية يحصرها في إطار تشيئي إذ" تحضر صورة المرأة كضرب من ضروب النمطيّة في الأدب فهي صورة مستهلكة زمانا ومكانا، بمعنى أوضح المرأة في مقابل الرجل"[1] فكتاباتها ذات وعيّ ذكوري حسب ما تقضيه حدود الإغراء، والإشتهاء والإغواء وهذا ما حاول النّظام البطرياركي زرعه في كتابتها.

تميّزت هذه المرحلة بتبعية المرأة للرّجل في كتابتها، جعلت منه معيارا تحاكيه تكتب من خلال وعيّه المحض، تحاكي أساليبه التّي كانت سائدة، تكتب وفق منطق التّماثل مع الرّجل من حيث القضايا والموضوعات[2]، بعيدة كلّ البّعد عن نظراتها ورؤيتها الخاصة، فلم تدرك أنها تدعم تلك النّظرة والصورة النّمطية للمرأة المهمّشة المظلومة المستلبة الحقوق، جعلت من نفسها موضوعا للاستمتاع،لامكانة ولا قيمة لها من دون الرّجل فهي تابعة له، وهذه المرحلة تتشابه مع ما كان سائدا في الشعر العربي القديم من خلال شعر القيان ، وكذا شعر الحرائر، أمثال ليلى الأخيلية و كذا الخنساء فقد كانت أكبر ممجّد لقيم الفحولة البدوية ، بل نصّبت نفسها ندّابة على مجد القبيلة ، فاضطّلعت بذلك بأحد أهم أدوار المرأة في المجتمع الذّكوري ، وهو البكاء و النّدب على الرّجال.

2_المرحلة النّسوية:(مرحلة الإحتجاج) من 1880 م إلى 1920 م :

[1]– جميل فتحي الهمامي: ، حصاد ألسنتهم في نقد النقد، تقديم فاطمة بن محمود ، دار الخليج،ص56.

[2]– ينظر : هالة كمال: النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، ط1، 2015، مصر، ص103.

مع ظهور الحركات النّسوية في العالم ظهر وعيّ فكري جديد لدى النّساء ساهم في ازدهار رؤيتهنّ الخاصة التي تختلف عن الرّجل، تهدف إلى نقد مجتمعه وقيمه ، وصارت مطالب النساء تتعدّى الحقّ في الانتخاب و المساواة إلى المطالبة بتغيير الكيان المؤنث ، ولعب الأدب دورا بارزا في ذلك واستخدمته النساء كأداة لابراز معاناة الكيان النّسوي .

كما احتفت المرأة في كتابتها في هذه المرحلة بخصوصياتها المنفردة، وإعادة الإعتبار لمكانتها الفكرية، والقيمة لجسدها، رافضة تلك النّظرة النّاقصة في حقّها، فاحتلّت موقعا بارزا على خارطة السّرد لنصوصها الإبداعية التي تتقصّد التعبير عن حالها استنادا الى رؤيتها الخاصّة، التي تسعى من خلالها الى نقد الرّؤية الأبوية و تفكيكها التي أنتجتها ثقافته ونظامه البطرياركي للتّقليل من شأنها وتهميشها .

اتجهت كتابات المرأة في مرحلة ما بعد الحداثة في إتجاه آخر، إذ صار التعدّد والانفتاح والاندماج أهم مميّزاتها، فوجدت المرأه بذلك متنفّسها الحقيقي في هذه المرحلة من خلال البوح والاعتراف، كما بدأ النّزوع الأنثوي يأخذ إطارا آخر بعيدا عن الإطار الجسدي إلى إطار جديد ثقافي له سيرورة فكرية، تسعى من خلالها إلى إثبات صورتها و وجودها وحضورها داخل النّص ومن تم داخل المجتمع.

ومن أشهر أديبات هذه المرحلة : أليس بطرس البستاني(صائبة 1891) ، زينب فواز(حسن العواقب 1899) ، لبيبة هاشم ، عائشة التيمورية ، مي زيادة ....، سعينّ من خلال كتاباتهن للتحرّر من الهيمنة الذّكورية ، وإبراز معاناة الكيّان النسائي .

3_المرحلة الأنثوية:(مرحلة ابراز الذات) المستمرة منذ 1920 م :

تميّزت هذه المرحلة بالحضور البارز والمميّز والجريء للمرأة في نصوصها، فأعادت تقيّيمها لمواضيع اجتماعية وسياسية، كانت في السّابق مواضيع محرّمة وممنوعة وذلك من خلال إبراز المعاناة التي تلحق بها نفسيا وجسديا، فاستعملت الجسد في هذه المرحلة لتبرز من خلاله قيما جديدة ناضجة فكريا، وهذا ما مكّنها من تأسيس رّواية نّسوية تحرّرية تطرح قضايا تعدّت المسكوت عنه واللاّمفكر فيه.

احتلّ الجسد في هذه المرحلة مكانة رئيسية في نصوصها والأكثر حضورا إذ "يصير الجسد في هذه الحالة هوّية للذّات"[1]، فالكتابة بالجسد تكسب المرأة هوّية لا يمكن الحديث عنها بمنأى عن خصوصية التّكوين البيولوجي، فأنتجت نصوصا تحتلّ فيها المرأة مكانة بارزة و رّؤية تختلف عن الرّؤية الذّكورية التي تسعى إلى محاربتها ، و تحثّ على التمرّد النسوي ضد مجتمع الذّكور ، ومن أشهر رائدات هذه الفترة : نوال السّعداوي ، غادة السّمان، فاطمة المرنيسي ، لطيفة الزّيات.

وهناك من يضيف مرحلة أخرى رابعة (النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي حتى اليوم)، مرحلة الجيل اللاّحق ، فلم تعد كاتبات هذه الفترة يشغلهنّ موضوع الصّراع بينهنّ وبين الرّجل، إذ تخلّين عن تلك المواضيع التي تنتقد القيم الأبوية، بل اتجهنّ نحو دواخلهنّ بحثا عن هوّية مستلقة.

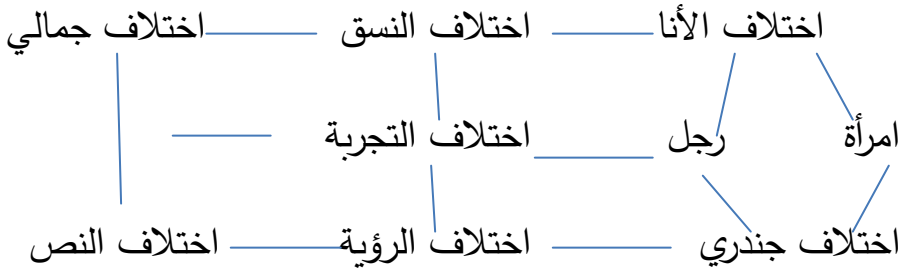
أصبحت كتابات المرأة تتميّز بميزات خاصّة لا تجدها في غيرها، بعد أن طرحت فلسفة جديدة للحياة من وجهة نظر نسوية، فساهمت بذلك في فتح المجال للحوار الفكري الذي يسعى إلى التغيير، كما تميزن بوعيّ سياسي بالأوضاع و الحداثية و التجريب أشهر من مثّل هذه المرحلة :

[1]– هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص158.

مي التلمساني، نورا أمين ، عفاف السيد ، رضوى عاشور ، آسيا جبار ، سحر خليفة ...

3-تجلّيات الاختلاف السّردي :

لم تعد المرأة ترى نفسها تختلف عن الرّجل بيولوجيا فقط ، بل جوهر الاختلاف يكمن في اللّغة إذ امتلكت وابتكرت لغة خاصّة بها تمثل من خلالها وعي وخبرات النّساء وخصوصيتهنّ الثقافية، وما على الرّجل إلا احترامها، بحجّة أنّ اختلافها عن الرّجل راجع إلى اختلاف في التّجربة المعيشة التي تؤدي بالضرورة إلى اختلاف في الرّؤية ومنه إختلاف في الطّرح.



المخطط رقم 01: ترميزة تبيّن الانتقال من اختلاف الأنا إلى اختلاف نسيج النّص.

هناك العديد من النّقاد الذين أيّدوا فكرة الاختلاف بين كتابة المرأة وكتابة الرجل ، ذلك أنّ " الرّجل في الرّواية يعيد بناء العالم ،أما بالنّسبة للمرأة فإنّ الرّواية هي تركيز للمشاعر ...، الرّجل يكتب الرّواية بعقله بينما تكتب المرأة الرّواية بقلبها، العالم هو المركز لما يمكن أن نّسيمه رواية الرّجل، بينما نجد أنّ الذّات هي مركز الرّؤية النّسائية"[1].

[1]- بثينة شعبان مئة عام من الرواية النسائية العربية 1999/1899 دار الآداب ط1 1999 بيروت ص 32

يختلف الرّجل عن المرأة بحكم أنه يكتب بعقله ، أي أكثر موضوعية يميل إلى الأسلوب التّجريدي الذّي يكون في غالب الأحيان مبهما، بينما المرأة تعتمد على قلبها وأحساسيها وهذا ما يُشعر القارئ بالمتعة، إذن هي ذاتية تميل إلى المحسوس تعكس بكل بساطة منظورها الخاص تجاه الحياة والمجتمع ليفهم قصدها القارئ بوضوح دون عناء، لذا نرى أنّ كلّ ماتكتبه المرأة " صار يزحف بإصّرار وصمت نحو مركز الفّعل الثّقافي والسياسي بعد أن كان يعيش على الهامش"[1]، لأنّ لغتها صارت تخفي وراءها مرجعيات سيّاسية و اجتماعية مبنية وفق أسّس متخيّلة يمتزج فيها رّؤاها للعالم مع تجاربها الذّاتية.

إنّ من بين أهمّ الإنجازات التي حقّقتها النّساء هو امتلاك البعض منهنّ لصوتهنّ الخاص، سعيا منهنّ إلى إسماع معاناتهنّ والكشف عن حياتهنّ الخاصّة من خلال تمثيل تجاربهنّ التي يعشنها، فتميّزن في مجال الإبداع الفنّي بعد طول عناء، واسترجعنّ هويتهنّ المسلوبة بفعل اللّغة والكتابة بإعتبار أنّ " الرّواية الفرصة السّانحة لتمكين الذّات النّسوية من تحقيق إنسانيتها وهوّيتها من خلال الإبداع، فهنّ وحدهنّ قادرات على مناهضة ما يهمّشهن ويقصيهنّ عن التّمثيل أو المشاركة في أيّ تشكّلات السّلطة الذّكورية"[2].

إضافة إلى استعادة المسلوب، تحاول جاهدة لتغيّير الواقع وإزالة الظّلم الذّي كرّسه الرّجل من خلال عرض رؤية بديلة أسّاسها العدل والسّعي إلى تحقيقه، فنصّ المرأة كسر جدار الصّمت متبثا بذلك فعاليته كقوّة ،وإن وُصفت بالنّاعمة تستطيع قهر حواجز موغلة في القّدم بجمالية كبيرة لقدرتها على " الحفر في داخل و باطن

[1]–هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق، ص112.

[2]–هويدا صالح، مرجع سابق، ص13.

النّفس البشرية وفي ثنايا الذّاكرة "[1] ، فارتبطت كتابة المرأة بدّقة التفاصيل و الغوص في أعماق الأشياء ، وبذلك هي الأقدر على تصوير معاناتها .

تناضل وتحارب أفكار المجتمع الذكوري المستبد الذي احتلها يوما ما، تحارب ثقافته من خلال الكتابة التي تعتبرها ملجأ للخلاص من القهر و وسيلة لتسليط الضّوء الكاشف على معاناتها في المجتمع، " فحطّمت بذلك صنم الهيمنة الذّكورية وخرجت من دائرة الشيئيّة والاستهلاكية لتفرض كيانها ووجودها بوصفها كائنا مستقّلا بمنظور ورؤيته وزاوية التقاطه واهتمامه، هذا الصوت الذي كسّر زمن الصّمت، واندمج في عالم الكتابة مفجرا تلك المناطق المطمورة في الذّاكرة ، فجعل ابداعها متميّزا محتضنا لاستعمالات فنّية جديدة "[2].

اتّخذت المرأة كل الأساليب سوّاء بصوتها الخاص أو بعودتها بالزّمن إلى الوراء، لتحمل كتاباتها بذرة ثورية تهدف إلى تغيير النّظرة الدّونية ونمطية التّشيؤ، فارتقت بأسلوبها لتتحوّل بذلك الى قوّة فعّالة بعد أن كان حضورها محتشما لم يعترف بفاعليتها .

هاهي اليوم تُبدع كتابة جديدة حديثة ترفض التقليد و تنهل من التجارب الذّاتية والأحداث الماضية ، وتعيد إحياءها من خلال عملية الكتابة، لغرض تفعيل قضاياها المهمّشة، فاتخذت من التمرّد والخروج عن المألوف دربا تتحرّر من خلاله النّساء من الأغلال ، فكان التحرّر عنوانا وسمة جديدة و نمط حياة، فحطّمت العرف و تطاولت على المألوف لتجد نفسها تحت سقف ابداعيّ يختلف عن الوعي والإبداع الذّكوري.

[1]- محمد معتصم ، المرأة و السرد ص 133 .

[2]–الأخضر بن السايح: سرد المرأة، وفعل الكتابة، دراسة نقدية، في السرد وآليات بناء ، دار التنوير، الجزائر، 2010، ص07.

4-خطاب الوعي و سرد الذّات في خضم القضايا الاجتماعية :

ازدادت النّساء قوّة بفعل الكتابة فأثبتت بذلك قدراتها الفكرية ووعيها، سواء بحالها أو بحال المجتمع الرّاهن وقضاياه " فصوت المرأة لا يهمل القضايا الكبرى التي ترزخ تحت وطأتها الأمّة العربية اليوم ، سواء أكانت قضايا اجتماعية كوضعية المرأة في الحياة الإجتماعية ، وموقف المؤسسات والهيئات المدينة في مساهمتها ...أو كانت قضايا سياسية و حقوقية تطرح فيها المرأة قضيتها التي ماتزال تعرف في جوانب منها بعض التقصير"[1].

لا يمكن للنّساء أن ينفصلنّ عن المجتمع ، فهنّ جزء لا يتجزّء منه بل وأهمّ عضو فيه، يدركنّ تمام الإدراك مايدور حولهنّ، ينتقدنّ أوضاع المجتمع في رسائل مشفرة وهذا دليل على صحوة الوعي الذي مكنهنّ من التحليل والإنتقاد عبر نصوص صارت بماثبة مرجعيات إجتماعية هادفة ، تسعى إلى تغيير السّائد من أجل الإزدهار المستقبلي للأمّة، من خلال الكشف عن الصّراعات الإجتماعية التي تؤدي بالمجتمع والمرأة إلى الأزمة.

يمكن أن نعتبر الأدب بالنسبة للنّساء عنوانا لإبراز معاناة الكيان الإنساني عموما والنّسوي خصوصا ،لأنهنّ تمثلنّ في أدبهنّ واقع المرأة في ظلّ الظروف التاريخية كالحروب والإستغلال والمنفى ، كما ربطن واقعهنّ بواقع القضية الفلسطينية وهذا دليل على ارتباطهنّ بالهموم الوطنية ، فصارت " خصوصية المرأة الإبداعية هي أن يكون لها في الإبداع صوتها الخاصّ بأن تستخلص معانيها وجماليتها الخاصّة ، أن تختار الجوانب التي تمثّلها و تنشئ أسئلتها الجديدة وأن تبحث عن إجاباتها لتجد هوّية خاصّة بها ذات ملامح نفسية وجنسوية وثقافية

[1]- محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص10.

نسوية، وأن يكون من حقّها الهدم لتعيد بناء عالم جديد من منظورها الثوري الخاص"[1]، ليغدوا بذلك نصّها وسيلة دفاع وشعاع تنبثق منه صور الواقع في خطاب تحرّري سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أوالتاريخية ، تعيد بناء نظرتها للواقع من منظور نسوي يهدف إلى تعرية و فضح عيوب الأوضاع المحيطة بها وهذا ما جعل من السّرد عند المرأة العربية المرجع الأساسيّ لدراسة التحوّلات الاجتماعية والفكرية والسلوكية في المجتمعات العربية الحديثة[2] ، تحاول التعرّف على النّقائص وتسعى إلى كسر الحدود الوهمية التّي تؤدي إلى الصّراع في خطاب شفّاف يكشف ما اعتاد الخطاب السياسي على إخفائه وتغييره.

تحاول الكثير من الكاتبات الإقتراب من حقيقة الحياة من خلال تمثيل الواقع الموجود بالفعل وليس المزيف ، وما هذا إلاّ للتّعبير عن مكانة المرأة من خلال تحسين التعبير عن حقيقة صورتها في هيكل المجتمع ، وتتعرّف على نفسها من خلالها إذ " لا نتمكّن من معرفة عالمنا إلّا لأننا نتمكّن من تمثيله لأنفسنا ، و ربما يكون التمثيل هو أكثر الأنشّطة الإنسانية أهمية ، فهو ينظم وعينا بأنفسنا وبالواقع الخارجي"[3].

وبهذا فإنّ إدراك العالم لا يكون إلاّ من خلال التمثيل، وذلك عن طريق اللّغة والكلمات التي تستخدمها النساء، هذه الأساليب التي تحمل نسقا للقيم الموروثة لها رؤية جديدة تُدرك من خلالها **العالم الهامش** Le monde marginal وما يختصّ

2-هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق ، ص126

[2]-ينظر :محمد معتصم، مرجع سابق، ص246.

[3]-بام موريس: الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، القاهرة، ص37.

بقضايا التمثيل –تمثيل هذا العالم وكذا تمثيل ذاتها– فالتمثيل من أبرز التقنيات التي بها تتشكّل الهوية*.

إنّ من أهمّ ما عالجته المرأة في كتاباتها وقامت بتمثيله ذلك الذي يعكس نبض الذّات ، فمن خلال الكتابة والإبداع نجدها " تتكلم عن ذاتها وبيئتها ورغبتها في الحرّية و الانفلات من القيود..."[1] ، تكتسب ذاتها في خطاب عميق يحمل في طيّاته وعيا بحالها وبدورها في المجتمع دون تشويه، وما يبرز حضور هذه الذّات وفاعليتها في النصّ هو ضمير الأنا الذي تمكّنت من خلاله أن تنتشر في جميع مفاصل النصّ ، باعتبار أنها صارت السّاردة والمتلفّظة و الفاعلة المرتبطة بالأحداث ، فالنصّ سكن الذاتي وتسعى لقراءتها من خلاله.

أسهم ضمير الأنا في إعلاء صوت المرأة والكشف عن معاناتها من خلال تمثيل التجارب الذّاتية ، فبرعت في التعبير عنها بكل شفافية ، إذ أسقطت على النصّ تلك الظّلال التي نلمح من خلالها الواقع بكلّ تفرّعاته الشخصية والسياسية والتاريخية ، فتنعكس بذلك حقيقة الذّات وحقيقة الكون إذا اعتبرنا أن بعض الكاتبات " تقوم لغتهنّ على هدم النسق اللغوي القديم من أجل بناء نسق فني لغوي جديد يتأسس على عوالم متخيلة مبنية على أساس رؤية النساء للعالم بصفة عامة ذلك أنها رؤية تتحدّد مع خصوصية التجربة الذّاتية لهؤلاء الكاتبات فيتحوّل النصّ الإبداعي إلى ذات أنثوية مقابلة لذاتها "[2].

---

*نشير هنا الى ان ذات الساردة جزء من العالم الهامش الذي تضطلع بتمثيله، وبالتالي فانها عبر آلية التمثيل ستتبلور لدينا هوية تخص العالم الهامش كما تخص ذات الساردة في قالب سردي.

[1]–الأخضرين السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة ، ص45.

[2]–هويدا صالح، المرجع سابق، ص150.

على الكتابة تمثيل لتلك الذّات المبدعة التي تبوح بتجاربها بغية تصحيح المفاهيم الخاطئة وتوضيح الرؤى الغامضة والذي نتج عنه بالضرورة إقحام الذّاتي في الكتابة والإبداع كدليل وبرهان حي على صدقها في معالجة القضايا والموضوعات ، متخفيّة في ذلك وراء ضمير المتكلّم الذي جعلنا في كثير من الأحيان نقع في الإلتباس لأننا " لا نكاد نميّز من كتابة المرأة السّردية والشّعرية بين الذات والموضوع فعملية الإسقاط والتدّاخل الملتبس بين الشّخصية الروائية القصصّية وبين السّاردة الروائية الكاتبة ، يميزان ويخصبان عمل المرأة الكاتبة"[1].

تهدف من كلّ هذا إلى ترسيخ فكرة الإستقلالية التّي ناضلت من أجلها، ونتاج لسلطة الخرق وتكسير أعراف الكتابة و تقاليدها ، وكسر لقانون الصّمت الذي لازمها وكأنّها وجدت نفسها مجبرة على استخدام ضمير المتكلم الذي يثبت وجودها وحضورها يكاد يكون برهانا قاطعاعلى أنها ذات متكلّمة تجسّد إرادتها في التغيير.

أبدعت بعض النّساء لغة خاصّة مختلفة عن التي كانت سائدة، تسمح لهنّ من إثبات هوّيتهنّ ووجودهنّ كذوات فاعلة ومنتجة لخطاب ، يعتبر بمثابة همزة وصل تربط بين العالم الداخلي (الذات)، والعالم الخارجي (الواقع)، وهذا ما تفسّره شخصياتهنّ التي تعاني من الاضطراب والحيرة والقلق، وما هذا إلاّ تعبيرا عن اضطراب أحوال المجتمع.

رغم هذا الإحباط واليأس الذي تعاني منه شخصياتهنّ جرّاء تدهور أحوال المجتمع، نراها دائما تتجدّد بروح جديدة لتعبّر على أنّ حزن الذّات من حزن الوطن، ولا تفقد الأمل ، بل تناضل وتطمح في تحقيق ذاتها .على الرّغم من العراقيل و قساوة

[1]–محمد معتصم، المرأة والسرد ، ص132.

الأوضاع في المجتمع إلاّ أنها تصرّ على البقاء تأبى الانكسار تقاوم الظروف بكلّ إرادة وعزيمة.

كلّ هذا ما هو إلاّ دليل عن إصرار المرأة وقوّتها، تسعى لتبرهن على ذلك فتلجأ إلى إسقاط حالتها على شخصياتها ، لأنّ قضية المرأة محورية في كتاباتها لاعتبارات منها كون المرأة تكتب عن موضوع لصيق بها ويشكل محور كينونتها[1] كما أنّها تقوم في كتاباتها على أساس الغوص في أعماق النّفس ، لتبوح عن معاناتها ومعاناة مثيلاتها من النّساء اللّواتي يتقاسمنّ الأوجاع ذاتها، وهذا ما يثبته حضور المرأة لتكون هي المؤلف وهي الموضوع وهي الذات وهي الآخر، وإذا ما كتبت المرأة عن المرأة فإنّ صوت الجنس النّسوي هو الذي يتكلّم ،وكأنّ النصّ النّسوي لا يمكن أن يكون نسويا إذا لم يكن الصّوت المركزي حاضرا فيه حضورا أنثويا مهيمنا من بداية الرّواية إلى آخرها لتُعلي من صوت المرأة ، فكتابتها لا تميل إلى الذّات الفردية ولكنها تميل إلى جنسها وإلى نوعها البشري "والذّات هنا هي ذات أنثوية تحوّل نفسها إلى موضوع وتحوّل حلمها إلى نصّ مكتوب وتجعل كبوسها لغة[2]".

لهذا فإنّ الرّواية النّسوية تجعل من النساء محورا تدور حوله الأحداث والأخبار، قد تكون منجزة أو مشاركة أو شاهدة على الحدث الرّوائي ، و في كل هذا وذاك تقوم بإبراز ملامح وضعها النّفسي والجسدي بكل براعة عبر لغة أصبحت حاملة لخصائصها .

[1]– ينظر ، محمد معتصم، مرجع نفسه ، ص235.

[2]–عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، ص210.

خاضت النساء من خلال كتابتهن مواضيع مهمّة يطرحنّ أفكارا جديدة تعمّدت الثقافة الذّكورية تجاهلها لأغراض تخدم هيمنتها ، فوفّقت في اختيار الموضوعات التي يطرحها عملها الإبداعي ، كيف لا تُوّفق وإبداعها يخدم القيم الإنسانية بكل تجلياتها ؟ فأغلب الروايات النسوية ترفض استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، تنتقد منطق المصلحة، تنادي باسترجاع الكرامة والهيبة، ترفض الذل الناجم عن استلاب الحقوق، فأبدعت في كشف نفسية الأسير والمنفي والعبد الذي سلبت منه حريته، وهذا ما يفسّر تقصّي الكاتبة التفاعلات الداخلية للشّخصية القصصية و الغوص في أعماقها، وهذا ما جعل الأخضر بن السائح يقرّ أنّ " المزج بين الحس و الخيال و الذات سمة مميّزة في الكتابة النسائية تجسّده الرّواية الناضجة فنيا"[1]

تفصّل المرأة في هموم أفراد المجتمع وأحاسيسهم لتفسح المجال للكشف عن همومها الذّاتية من منظور تخييلي متّحدّ مع تجاربها الواقعية.

امتلأت التجارب النسائية بالمأساة ، وتشبّعت الكتابة النسوية بها.فاكتسبت بذلك نمطا جديدا ينحو نحو الاشتياق إلى الحرّية والعدالة والمساواة ، هي ثلاثية يلجأ إليها الخطاب النّسوي بطريقة صريحة لملأ الفجوات والفراغات المسكوت عنها، أي أنها تحمل مرامي وأهدافا تسعى من خلالها إلى إحداث تحوّلات اجتماعية تحقّق لها مكانتها المرغوبة التي تناضل من أجلها لهذا " تقوم بإعادة كتابة النّظام الإجتماعي من أجل تضمين رؤية للإمكانات العلاقاتية الجديدة التي ترفض تقسيمات عرقية و طبقية وعنصرية".[2]

[1]–الأخضر بن السّائح، سرد المرأة و فعل الكتابة ، ص73.

[2]–هالة كمال، النقد الأدبي النسوي ، ص280.

يخرج المجتمع من قوقعته وتخلّفه حين تحظى المرأة بفرص متساوية مع الرجل حسب المنظور النسوي ، ولا يكون هذا إلاّ إذا أُلغيت الفوارق المجتمعية التي لا تساهم إلاّ في تطوير وتكثيف الصّراعات.

إنّ الكتابة واجهة أساسّية لعرض الواقع الاجتماعي، سواء من حيث عاداته وتقاليده ومعتقداته ، أومن حيث القوانين التي تحكمه والتي في غالب الأحيان ما تحتجّ عليها " فتميّزت على مستوى الموضوعات التي تكتب فيها بلغة إبداعية طافحة بالشّعرية تنتقد لما شمل القيم الإنسانية من تشوّهات جرّاء تردي الأحوال الإجتماعية[1] "، فساهمت بذلك بشكل كبير في بلورة أفكار إنسانية تطرح موضوعات جديدة مهمّشة لم يعرها المجتمع الذي تشبّع بالثقافة السلطوية أيُّ الاهتمام ، فكانت بذلك السّبّاقة في إبداع موضوعاتها التي تعيد من خلالها بناء عيوب المجتمع و إعادة تشكيلها من جديد " في رواية جادّة تقوم على إشكالية فكرية أو أدبية أو إجتماعية أو جمالية... فتصنّف إلى المجال الذي انخرطت فيه تصنيفا جديدا مختلفا يحقّق تراكما معرفيا تستفيد منه الأجيال وتزيد درجة في سلم الوعيّ للرّواية العربية أوّلا والإنسانية ثانيا[2] ".

هنا يكمن جوهر الاختلاف بين كتابات المرأة وكتابات الرجل، فهما لا يشتركان في نفس وجهة النظر ولا في اختيار الموضوعات ، يتأثران بخصوصيات مختلفة عن بعض فكلّ ما يُنهك كاهل المجتمع فهو من اختصاص المرأة ومركز اهتمامها ، تصيغه على شكل نصائح وإرشادات مضمرة سواء للتثقيف أو دروس نأخذ منها العبر حتى لا يتكرّر الخطأ مستقبلا.

[1]–محمد معتصم، المرأة والسرد، ص64.

[2]–محمد معتصم ، مرجع نفسه، ص100.

تنطلق الكتابة النّسوية عموما من الواقع الذي نصل من خلاله إلى معرفة وإدراك الذّات ، فلا يتم بلوغ الثانية دون معرفة الأولى فهي تقرأ ذاتها من خلال عرضها وتركيزها على الوقائع وتفاصيل حتى ولو كانت منسية مهمّشة ، تجرّها نحو المركز وتسلّط عليها الأنظار ثم تحدّد موقعها ومكانتها من خلالها.

إنّ حضور المرأة أساسيّ في كتاباتها بأوجه متعدّدة ، فقد نجدها الضّحية أوالشجاعة الذكية أوالمحرومة أوالمنبوذة أوالأسيرة أوالمناضلة أوالمنفية...، وهذا لتعطي نموذجا عن المرأة بشكل أشمل وتصحّح تلك الصورة النّمطية التي كانت منحصرة في العشيقة المومس الخائنة...

أفصحت الكاتبات عن الهمّ الأنثوي ، وأعلينّ من صوت " النساء العاديات من العامة لجعلهنّ جزءا من الوعيّ العام ولإدخال موقفهنّ ضمن النّقاش والجدل"[1] تريد أن تدفع بالمهمّش نحو المركز، تبرزه من خلال صوته فلم ترى ضرورة في الحكي عن العظيمات أو العظماء أو الملوك فقد تحدثت كتب عدّة عن بطولاتهم وإنجازاتهم ، إذ امتثلت لمقولة "التميّز في التفرّد".

لذا تفرّدت في اختيار موضوعاتها حتى ولو كان ذلك في الحكيّ عن الطبقة العامّة من الناس (خاصة النساء) ، إذ وجدت فيهنّ بطولات وآراء وأفكار لم تتحدّث عنها الكتب الرّسمية فجعلها الناس من الطبقة العامة في حدّ ذاتهم .

[1]–هالة كمال، مرجع سابق، ص321.

إنّ الرّؤية البديلة التي نلمحها من خلال وعي المرأة المنعكسة في نصّها والهادفة إلى إعادة صياغة البنى الإجتماعية ، تندمج بشكل صريح مع النّظرية الأدبية وتلتفت إلى قضايا* مهمّة أبرزها:

1-**التمثيل:** لما له من دور فعّال وحيوي في ترسيخ التّنميط وتشكيل الهوّيات .

2-المنظور: يلعب دورا في إبراز الموقف الذي تسعى إلى صياغته من خلال الحدث الذي تتطرّق إليه وتسعى إلى إقناعنا به و دفعناإلى تبنّيه.

3-الصوت: لما له من أهمية في إعلاء الأصوات الخافتة والمهمّشة مع الكشف عن مواقع القهر والتميّيز وتبني موقف داعم للنّساء والعدالة والمساواة[1].

هي عناصر كانت كافية وجديرة بأن تجعل المرأة تفرض نفسها على الساحة الثقافية ، وتحقّق لنفسها مكانة مهمّة تلحق بالرّكب وتصير رائدة من روّاد الأدب تفرض رؤيتها وتنتقد وتبدي رأيها بالصّوت المسموع.

ساهمت المرأة في تطوير فنّ الرّواية لا من حيث التقنية ، بل من حيث القضايا التحرّرية التي تعالجها ، فبفضل كتاباتها تمكّنت من إبراز وترسيخ الوعيّ بأهمية المرأة ودورها في المجتمع بكل صدق ، لأنها تنطلق دائما من ذّاتها ومن ما يشهده الواقع ، لا من الأحكام الجاهزة التي تفتقد إلى الشفافية، وهذا ما أدّى إلى نشأة علاقة وطيدة تجمع بين " الهوّية النّسوية والكتابة وهي ضرورة ملحّة بالنسبة

---

* - تجدر الإشارة هنا إلى أنّ القضايا الثلاث التي تطرّقت لها الناقدة هالة كمال(التمثيل ، المنظور ، الصوت) بمثابة إحدى طرائق التحليل السردي التي اقترحها كل من تودوروف و بارث في الكتاب الجماعي (طرائق تحليل السرد الأدبي) تأكيدا منها على أهمية النظرية الأدبية بالنسبة للفكر النسوي .

[1]-ينظر: هالة كمال، النقد الأدبي النسوي ، ص 14.

للمرأة تجسّد النّسائي بالتّماهي بين صورة المرأة الكاتبة وصورة السّاردة التي تحمل خطاب الكاتبة وتمرّره"[1].

فمثلما تسقط الكاتبة ذاتها وهوّيتها على نصّها وتجسدها في صورة السّاردة ، نجد أنّ القارئ أيضا يسعى للبحث عن ذّاته في شخوص الرّواية ، ويجدها حين يجد الإستقرار الرّوحي حين يتطابق مع الشّخصية التي تحاكي الإنسان بداخله.

ما يمكن أن نخلص إليه من كلّ هذا أنّ التجارب الحياتية التي تعيشها المرأة كانت بمثابة المورد الذي تتغذّى منه كتاباتها، فتميّزت وأبدعت نصوصا تفنّنت في إبراز الأحاسيس والعواطف لتجسيد معاناتها ، كما تمكّنت بلغتها الخاصّة أن تغيّر السائد، إذ سعت جاهدة إلى بلورة ذاتها من صميم المجتمع ، فأثبتت حضورها وفرضت رؤيتها وأسمعت كلمتها ، فما كان للرّجل إلاّ أن يعترف بقدراتها ويشيد بها في محافل أدبية وطنية كانت أم دولية ، لما قدّمته من خطابات تقدّم معرفة مغايرة غير مألوفة لقضاياها ، لا تنفصل عن قضايا محيطها. والقائمة تطول بأديبات استحققنّ جوائز أدبية جرّاء ما كتبنه من روايات تُرفع لها الجباه لرقيّ أسلوبها ، وتُدمع لها العيون لصدق الأحاسيس وبشاعة المعاناة.

5-الذّاكرة و التّاريخ و مآلات صناعة الذّات :

تجاوزت المرأة ذلك الصرّاع المفتعل بينها وبين الرجل ، و انطلقت بتفكيرها نحو الإهتمام بالقضايا الكبرى كقضايا الأمّة والهموم الوطنية ، وما زاد كتاباتها توسّعا ورقيا أكثر هو مساهمتها في إثراء التّاريخ البشري ، فهي تعيد في روايات عدّة تقليد صفحات التاريخ ، فتبعث الذاكرة من جديد لتساهم في تحريك الدّفين

[1]-هويدا صالح، مرجع سابق ، ص64.

وتصحيح المزيّف و الكشف عن الحقيقة الغائبة " فنصوصها تسترجع أحداثا من الماضي وتعلّقها شموسا لإضاءة عتمة ومسالك الطريق المظلمة"[1].

تعيد تأويل الماضي لتثير من خلاله قضايا تريد لفت انتباه القارئ إليها ،ومن بينها قضية المهمّش الذي تعيد كتابة تاريخه بشكل مغاير فالمهمّش صار مهمّشا لعدم تموقعه ضمن سياق التاريخ الرّسمي ، لذا تسعى لتمثيله وإعطائه مكانة ضمن التاريخ ، و بما أنّها هي أيضا مهمّشة تريد تمثيل ذاتها عبر التاريخ وكأنها تعيد تصحيحه ، فالرجل احتلّ فيه مكانة عظيمة ، أمّا المرأة فهي مضطهدة مستلبة الوعيّ غائبة كليا عن التاريخ ، فصارت كاتبة تكتب من موقع المهمّش وعن المهمّش ، لذا نرى أنّ أغلب أبطالها من عامة النّاس ، وفي نظرها أنّ هذه الفئات ساهمت بشكل أو بآخر في صناعة التاريخ غير أنّهم لم يلقوا حظّهم من التّدوين هذا ما ينطبق على تعريف العروي للتاريخ إذ يقول أنّ " التاريخ حقّا هو تاريخ البشر للبشر و بالبشر، أمّا سواه فهو إمّا تاريخ بشري مقنّع أو خاضع لمنطق آخر"[2].

وإذا أردنا أن نفسّر ما قد يحدث للبشر على مرّ التاريخ ، نرى أنّ الأحداث تنقسم إلى رسمية و التي تنجم عنها الأحداث الكبرى كالعلاقات السياسية بين الأمراء والحكّام والملوك وما ينجم عنها من حروب وتآمر وصراع ونزاع وتعاون... وهناك أحداث إجتماعية والتي يقوم بها عامة النّاس كطريقة التفكير واللّباس والعادات والتقاليد... ،هذا الجانب هو المغيّب الذي لم يتطرّق إليه التاريخ وتناساه رغم أهميته لأنّه يمثل الجانب الثقافي الذي يعكس هوّية الجماعة.

[1]–محمد معتصم، المرأة و السرد، ص74.

[2]–عبد الله العروي، مفهوم التاريخ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط4 ، 2005 ، ص34

أعادت المرأة استعادة هذا التاريخ المنسي بكلّ تفاصيله ، وأعادت معه استنطاق حقب صامتهة تبرز دور النساء ومكانتهنّ ، تأكيدا لإسهاماتهنّ الحقيقية وهذا سعيا منها على برهنة " قصور النّظام الأبوي عبر التاريخ في وضع تصوّر شامل وعادل للعلاقات الإنسانية "[1] ، لذا تبذل المرأة مجهودها بحثا عن الأسباب والعلل التي أدّت بنا إلى الأزمة ، فهي تبحث في الجذور وتنقّب في الصّفحات المنسية لتفكّك مرتكزات النّسق الأبوي ، تعيد بناء رؤية جديدة للتّاريخ من منظور عادل تتمكّن من خلالها صوغ هوّيتها الأنثوية والذّاتية.

أكدت النّساء في كتاباتهنّ للتاريخ على المصداقية في تجسيد حقائقه ووقائعه، فالنساء العربيات كنّ مستغرقات بعمق في مصير بلادهنّ وشعوبهنّ ، وكذلك في التفاصيل البالغة الدّقة لمعاركهم الخاصة ضدّ الظلم والتمييز ، وهنّ لم يكنّ على هامش الحياة الإجتماعية والسياسية خلال أكثر الأحداث اظطرابا في تاريخ العالم العربي... بذلنّ كل جهد لإظهار الحقيقية عارية وتركها تسطع في عيون الشعب العربي الذي كان ينظر حتى الآن عبر الأضواء الباهتة والمصطنعة"[2].

هذا دليل على امتلاكهنّ لوعي فكري وثقافي بقضايا الأمّة ، وأكثر من ذلك فهنّ يسعينّ جاهدات لتصحيح المزيّف وكشف الألاعيب التي تعلي من شأن الرّجل و تمجده وتجعله بطلا، حين يرمي بالمرأة في منطقة الظّل و يلحق بها صفة التّابع لا شريك.

[1]–عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد،ج1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر لبنان ، دار الفارس الأردن 2008 ، ص276.

[2]–بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسائية، 1899، 1999، دار الآداب، ط1، 1999، بيروت، ص159.

لو تأملنا تفاصيل التاريخ و نبشنا في خباياه لرأينا أن المرأة لها إسهامات جبّارة مثلها مثل الرجل، حاربت و ناضلت و عُذبت و شُردت و قاومت و فكرت و ربّت و زرعت... كلها إنجازات عظيمة ، لكن للأسف حجبت و كانت الجانب المغيّب في التاريخ ، لأنّ أكثرية من أنتجه بشكل رسميّ هم الرّجال ،الذين جعلوها من عامة الناس والعامة محكوم عليهم بالصمت والاختفاء تحت البساط.

رفضت المرأة ذلك الإلغاء ،فقرّرت أن تعيد بعث مجدها من تحت الرماد ومن تحت آثار الطمس ، معتمدة في كل ذلك على صوت الذّاكرة لتغدو" البؤرة التي تعتمل داخلها الإنبثاقات الوجودية ،فتتكئ الذّات على بعض تفاصيلها لاستعادة بعض الفصول المأساوية الذّاتية والجماعية"[1]

تحضر الذّات في ثنايا الذّاكرة من خلال البوح والاعتراف، والاعتماد على الشّهادة لتتشكّل في بنية سردية تعكس الماضي بطريقة تختلف عن التي نجدها في الأرشيفات وكتب المؤرخين ، إذ تجتمع من خلالها الذّاكرة التاريخية والذّاكرة الأنثوية من خلال التّداخل الحاصل بين الحيثيات النّفسية مع التاريخية ، فالتاريخ بالنسبة للمرأة حكي مرهون بماضي الذّات الساردة .

عانقت واحتضنت المرأة الهمّ التاريخي بكل جوارحها واستدعته فعلا وقولا من أجل تحليل الواقع والحاضر من منظور الماضي ، وفق رؤية تخييلية ذلك أنّ" العملية المستمرة في إعادة تأويل الماضي تتزامن مع العملية المستمرة من إعادة تأويل الحاضر نفسه بنفسه"[2] ، أي أنّ الحاضر يعكس الماضي وهو استمرار

[1]–عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات،قراءة في شعر حسن نجمي، ط1، 2004، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص153.

[2]–هالة كمال، النقد الأدبي النسوي ، ص68.

ونتيجة له ، وما كان للكاتبة أن تُنقّب في بقايا التاريخ إلاّ لتربطه بالواقع المعيش لهذا نراها " تنقد بنية المجتمعات الإسلامية والعربية و تنقد الخطاب الدّاعم لمقوّماتها فتوّزع عملها بين بحث استقصائي محكم يعنى برسم صورة المرأة في التاريخ ، وتعبير تمثيلي عن صوّرها كأنثى في مجتمع تقليدي ويشتبك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تقويم صورة مختبئة في ثنايا التاريخ من جهة والواقع من جهة اخرى"[1] تعيد النّظر في الحاضر عن طريق الماضي ، تصلهما ببعض لتفتح توقعاتها على المستقبل ، فتبدع بذلك كتابة ذات ثلاثية الأبعاد تطلّ على الماضي من منظور الحاضر، وتنتقد الحاضر من منظور الماضي وتتأمّل في مستقبل أفضل من عبر الحاضر والماضي.

تتأثّر المرأة بماضيها سلبا أو إيجابا، تريد أن تشعر بالفخر والزهو بتلك الأدوار البطولية التي قامت بها أمهاتنا في التاريخ، لكن التّاريخ الرّسمي لم يشأ ذلك لأنه غيّب هذه البطولات وألغاها لتتحوّل هذه القيم إلى ذل ، لهذا نجدها تلجأ إلى الماضي بغية تحويل السلب إلى إيجاب وذلك بتحويل الذل إلى اعتزاز، ويمكن أن نُدرج هنا مصطلح " الماتروفوبيا " الذي يحيلنا إلى خوف المرأة من أن تصير نسخة من أمها ، فخوف المرأة من أن يتكرر معها ماحصل مع الجيل السابق لها ، جعلها ترتقي بأسلوبها لتفرض وجودها في التاريخ ، فتعود إلى الماضي من أجل لملمة صورة الذّاكرة عبر الخيال، لتقرّها في الحاضر من أجل إنارة المستقبل، فيرتقي نصّها إلى درجة عالية سواء على المستوى الفنّي الجمالي أو الإجتماعي أو التّاريخي.

[1]–عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد، ج1، ص285.

على الرغم من المجهودات التي بذلتها المرأة في إبداع نصّ أدبي يرتقي إلى درجة عالية فنيا وجماليا، ظل الرّجل يوجه لها وابلا من الإنتقادات التي انبثقت في كثير منها من أحكام خارج النصّ، فإذا تحدثت باسمها واعتمدت على ضمير الأنا في الحكي يُقال أنها لا تُحسن " الكتابة إلّا عن سيرتها لأنّها تعجز على أن تبدع أدبا أو تكتب شيئا لم تعشه"[1] ، حتى ما تعيشه لم يعط له أيّ قيمة أو أهمية ، فرغم سرّية هذا العالم وإحاطته بأسوار عالية لم يستطيع الرّجل اختراقه لولا كتابتها عنه وصفها بالبساطة والسذاجة، و ظلّ "ينظر إليهن على أنهنّ يتكلمنّ نوعا من أنواع الكلام المألوف للغاية في الحياة اليومية"[2]، حتى لو تحدثت المرأة عن المعارك والبطولات ربما ينتقدها بأنّها معارك ساذجة تفتقر إلى قوّة اللّفظ والإحساس.

إنّ المرأة كيان مثلها مثل الرجل ، يلتحم فيها الجسد والنّفس والثقافة والتاريخ والإجتماع و ينعكس كلّ هذا في كتابتها ، لكنّ أغلب الرّجال تبنوا إيديبوجيا معادية للمرأة تُلقي بإبداعها إلى الإقصاء والتهميش ، فحُصرت كتاباتها في الجسد والشبق لأنها تريد أن تلفت انتباه الرّجل وتغريه، ففي نظره أنّ " المرأة (الساردة) إذاكانت تستخدم الثوب الشاف في العملية السردية، فهي تمارس العري بشيئ من الضبابية من خلال إبراز مفاتن الجسد لإغراء (الآخر) المذكر وإثارته وتحقيق لذّة الاختراق والالتحام به"[3] .

صحيح أنّ المرأة كتبت عن جسدها مثلما فعل الرّجل ذلك ، لكنّ الرّجل قد يكتب عن جسد المرأة بهدف التشهير به وتشيئه وفضحه واحتقاره، أما المرأة في

[1]–هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق ، ص172.

[2]–سارة جاميل، النسوية وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، إشراف، جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، القاهرة، ص209.

[3]–الأخضرين السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة ، ص19.

أغلب الأحيان تكتب عن جسدها لتجعل منه تيمة لإبراز ذلك القهر الذي مورس عليه " فتبني جماليات أنثوية بالمقام الأوّل على أساس من خبرة النّساء الحميمية المقصورة عليهنّ و تركيبهنّ البيولوجي الخاص مثل موضوعات الولادة ، الإرضاع ، الحيض ، الإغتصاب ،الإنتهاك الجسدي، إنّ هذا يميل إلى إعادة إنتاج جماليات الإناث في شكل جماليات المعاناة "[1].

احتفت بجسدها مثلما احتفت بعناصر أخرى ، غير أنّها جعلت منه محورا أساسيا لإبراز واقعها الحقيقي من خلال كشفها لتجاربها الأنثوية التي يحدّدها الجسد الذي صار ينظر إليه من منظور المعاناة الإنسانية لا من منظور المتعة الحسية ، و بذلك تكون المرأة قد أعطت نظرة مغايرة عن جسدها مختلفة عن النظرة التشيئية التي نسجها الرّجل عنه ، غيّرت موقعه في الكتابة من الطّابع الإستهلاكي إلى وسيلة لتغيير الواقع ورمزا للتحرّر من مرارة المعاناة التي فرضتها الثقافة و الهيمنة القاهرة.

ما يمكن أن نستنتجه مما ذكرناه سابقا ، أنّ أغلب الكتابات النّسوية كان لها حضور فريد من نوعه ، خاصة حين سردت النساء الذّات ليكشفنّ من خلالها عن الواقع وعيوبه ، كما جعلنّ من الكتابة نافذة يطلعنّ من خلالها القارىء على عالمهنّ السّري ، أعدنّ الإعتبار للجسد وساهمن في إبرازه بطريقة جمالية يكشفن من خلاله في كثير من الأحيان عن تجارب حقيقية يعشنها ويحسسن فيها هي دون غيرهن، فهنّ الأجدر بالتعبير عنها تعبيرا صادقا ، لهذا تسيّد ضمير الأنا حكيهنّ ليعبرنّ به عن حالتهنّ وسط واقع مليئ بالأحداث التاريخية والإجتماعية والنفسية و حتى الإقتصادية ، فالإنسان لا يمكن أن يعبّر عن حالته بمعزل عن تلك

[1]–بام موريس، الأدب و النسوية ، ص139.

الظروف فالمؤلف يحكي عن ذاته من تحت عباءة الواقع ، فتبرز تلك الأحداث الواقعية لنستخلص منها الأهداف والمرامي والعبر، ولهذا أفردنا هذا الجزء من العمل لنبرز أنّ ذاتية حضور المرأة الكاتبة في نصّها له أكثر من معنى ، هو حضور يجعل الذّات مركزا تشعّ منه قضاياها وقضايا واقعها وتاريخها، وأثرنا أن نقف على مسألة ذاتية الكتابة النّسوية ومسألة التاريخ ، فكيف مزجت بينهما الكاتبات العربيات؟

سيكون الفصل المُوالي من العمل يتمحور حول مسائل كتابة التاريخ في الرّواية النسوية لنلامس بمفاهيم هذه الكتابة خصوصية الإنجاز الذاتي في كتابة التاريخ المتخيّل عند الكاتبات محلّ الدّراسة.

الفصل الأول :

أنطولوجيا المتخيّل التاريخي .

1- كتابة التاريخ بين التوثيق و التلفيق .

2- الرّواية التاريخية بيان سردي تخييلي يستحضر التاريخ و يسائله .

3- الرّواية التاريخية العالمية و العربية .

4- الرّواية التاريخية و مميزاتها .

5- السرد التاريخي وواقع التجربة الانسانية .

6- السرد التاريخي ذاكرة المستقبل .

7- الهوية السردية : حضور الذات في التاريخ المتخيّل .

8- النسق السردي: بناء لسياق وعي الذات الثقافي .

9- السرد الذاتي : من الذاتية إلى الغيرية .

10- الذاكرة تحديد لهوية الذات .

11- المقاربة التداولية :تفعيل الهوية السردية و بناء المرجعية الذاتية.

1/ كتابة التاريخ بين التوثيق والتلفيق:

إنّ أهم الأسس التي تنبني عليها المعرفة التاريخية هي استدعاء الماضي – الغائب عنا– ، وقد يكون في أغلبه مملوء بالإيديولوجيات بعيدة في كثير من الأحيان عن الحياد والموضوعية رغم الصيرورة غير المنقطعة التي تحكم الكون وتفرض التواصل دون قطيعة مع الماضي، ومن هنا يظهر دور المؤرّخ الذي ينكبّ على دراسة التاريخ و أحداثه و توثيقها ، ووجب عليه أن يهتم بصدق بالأحداث من خلال إجراء نظرة معمّقة وواسعة في الأرشيف، والبحث عن الإفادات الوثائقية والشّفهية التي تشكّل الدّعامة الأساسية لهذا المنهج، لتجنب الوقوع في الذاتية؛ " فاستخدام الأدلة التاريخية والاحترافية الشرط المسبق والضروري للموضوعية "[1].

إنّ فهم المؤرخ لهذه الوقائع والأحداث أمر مهم، إذ هي حصيلة يخرج بها من خلال تأمله في هذه البقايا الماضوية، فيكون عمله مؤسّسا على جوهر المنهج التاريخي الذي يبحث فيها وينقّب عنها من أجل الفهم الذي يؤدي إلى الحقيقة، فعندما " ينطلق من الوثائق والمحفوظات يحتاج إلى أن ينتقل إلى التفسير وإيجاد الأسباب من أجل أن يفهم الحدث، وهنا من أجل أن يكون التاريخ الذي يكتبه يمثل الماضي"[2]، فالمؤرخ يعتمد على منهج معيّن يصف من خلاله الأحداث ويفسّر مجرياتها ، يحلّلها وفق أسس علمية صارمة، ولا مراء إن قلنا إنّ المعرفة التاريخية ليست معطى جاهزا، بل تنبني على مجهود المؤرخ الذي يقوم ببناء الأحداث التاريخية وفق مجموعة من الضوابط ، وشروط المعرفة العلمية المنظمة، بدءا من جمع الوثائق وكل الآثار التاريخية، ثم ملاحظتها، ووضع فرضيات بصددها،

[1]– هايدن وايت، محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي ، تر: نايف الياسين، هيئة..للثقافة والآثار، ط1، المنامة2017، ص185.

[2]– بول ريكور ، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربي للترجمة، ط1، بيروت2005، ص36.

واستنطاقها وتفسيرها، وفهمها، ومساءلتها ونقدها، وتفكيكها، ليصل في النهاية إلى معرفة تاريخية دقيقة ومضبوطة لا يشوبها زيف أو تحريف، ف" التاريخ هو دراسة الآثار، وتلك الأحداث كما تم استخلاصها في وثائق وصروح، هذه الآثار هي المواد الأولية لخطاب المؤرخ وليس الأحداث ذاتها"[1]، وليست الأهمية في تسجيل هذه الأحداث التاريخية فقط ، بل في تحليلها والتّعليق على ظروفها.

كلّ هذه الخطوات والقوانين من أجل بناء معرفة تاريخية صادقة ، بعيدة عن استغلال الإيديولوجيين للوقائع التاريخية ، الذين يستغلون أحداثها خدمة لتوجهاتهم ويمرّرون مقولاتهم الإيديولوجية، وبالتالي تكون عصارة تواطئهم إنتاج وهم في الوعي بالتاريخ وكما أنها تبسط عنفها الرمزي عبر الدّعايات التي لا أساس لها، أو ما هو معروف في المقاربات النقدية الاجتماعية بمصطلح (البروباغاندا) ، إذ يسهم المؤرخون في إدحاض المغالطات التاريخية ، وفي تنقيح الصورة المشوّهة المتناقلة عن الواقع التاريخي، وهذا ليس بالجديد، أو وليد اللحظة الراهنة، فقد وصلتنا جهود سابقة للمؤرخين في عصور متقدّمة أنتجت هذا الوعي في التعامل مع المادة التاريخية ، " ففحول المؤرّخين في الإسلام قد استوعبوا أخبار الأيّام وجمعوها، وسطّروها في صفحات الدفاتر وأودعوها، بالمقابل قام المتطفّلون بخلطها بدسائس من الباطل، وهموا فيها و ابتدعوها وزخارف من الروايات المضعفة لفّقوها ووضعوها، واقتفت تلك آثار كثير ممن بعدهم واتبعوها وأدّوها إلينا كما سمعوها"[2]، وهذا ما أحدث أزمة في التاريخ، وزاد من صعوبة عمل المؤرّخ في تمييزه بين العرض التاريخي الجيد وبين الذي يسعى إلى تشويه الواقع، واقتاد المنهج التاريخي إلى اتباع إجراءات أكثر صرامة، فقد تمركز فيما بعد على منهج التأويل الموضوعي بدل منهج

[1]– هايدن وايت: مرجع سابق، ص239.

[2]– ابن خلدون، المقدمة، تح: سهيل زكار وخليل شحادة، دار الفكر، بيروت2001، ص06.

التأويل الذّاتي، كي تفصل بين التفسيرات الذاتية المفتعلة وبين التفسيرات القائمة على أساس وأدلة وخلفيات مقنعة.

اتخذ الأدباء من الأرشيفات منطلقا لإعادة بناء أحداث تاريخية ماضية عبر التصوّر أو التخييل، وأعادوا صياغتها وفق وعي ورؤية جديدين يحملان قيما جديدة تسائل الواقع وتفسّر الحاضر، عبر نص جديد يوازي ويحاكي التاريخ، فهذا الأخير لا يختلف عن السرديات الأخرى ذلك أنّ الروائي يطرق باب الماضي من خلال المصادر فيعيد من خلالها تأويل الأحداث ثم سردها وفق قالب حكائي لا يخلوا من نظرة المؤلف للعالم ، ويكشف عن جوانب غيّبها التاريخ ليربطها بالحاضر تحت مسمى الرّواية التاريخية، التي تعتبر ثمرة تعالق التاريخ مع السرد.

2/ الرواية التاريخية* بيان سردي تخييلي يستحضر التاريخ ويسائله:

انطلق الاهتمام بعلاقة السرد بالتاريخ بطروحات ترتبط بما عرف بنظرية الأدب، فأهمّ مرتكز لهذه الجدلية ما طرحه المنظر الروسي جورج لوكاتش G. Lukacs* في كتابه "الرّواية التاريخية" ، إلى النظرية القائمة على الانعكاس كعلاقة بين السرد والتاريخي، كما أقرّ على قضايا الحاضر التي تدفع بكاتب الرواية إلى

* إن التاريخ والرواية يندرج كل منهما في منظومة محددة: "هي منظومة الأجناس ذات الغاية النفعية بالنسبة إلى التاريخ ومنظومة الأجناس ذات الغاية الجمالية بالنسبة إلى الرواية، ومن هنا تحفل الرواية التاريخية بإشارات تطّلع بدور التعبيد Distanciation الذي يقام على أساس التقريب والمتماهي Identification بين التاريخي والروائي" محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص97.

* ولد جورج لوكاتش في بودابست عام 1885 وتوفي عام 1971، فيلسوف ومفكر ماركسي وناقد أدبي، اهتم بعلم الجمال والفن، واشتغل بالسياسة ودرس الحقوق في بودابست وبرلين، أين تحصل على الدكتوراه، ينظر: مراسلانت جورج لوكاتش، تر: نافع معلا، الهيئة العامة السورية للكتاب،2010، دمشق ، ص7.

العودة نحو الماضي، وأنّ الحاضر أساس قيام الرّواية التاريخية[1]، وبالتّالي فقد ألحّ على ضرورة إعادة مراجعة التاريخ وتحليله انطلاقا من انعكاسه على السرد.

في حين نجد طرح هايدن وايت**Hayden White** يختلف عن تصوّر جورج لوكاتش، فهذا الناقد الأمريكي قد بنى تصوّره للتاريخ على هيرمنيوطيقا بول ريكور**Paul Ricœur** فنظر إلى كل شيء على أنه سرد، بما فيه التاريخ، فكل الوثائق والأدلة التي خلّفها الماضي هي عبارة عن سرديات يستنطقها المؤرّخ، وهنا نجد ملمح الاختلاف بين رؤيته ورؤية جورج لوكاتش الذي يرى السرد انعكاسا للتاريخ ومطابقة له، في حين أنّ هايدن وايت يرى في التاريخ سجلاّت قابلة للانتاج السردي وذلك عبر آلية التمثيل، فالسرد تمثيل للتاريخ وليس مطابقة له.

يسعى السارد من منظور كل من هايدن وايت وبول ريكور لرواية ما حدث عن الماضي في شكل سرد، فامتزج بذلك عمله بين الواقعي والمتخيل، فتوهّج بذلك الخطاب التاريخي داخل المتن الروائي ونشأت علاقة تكاملية بين التاريخ والأدب، باعتبار أنّ كليهما يعتمدان على الحبكة في تحليل الأحداث الماضية " فالمؤرخ مهما كان موضوعيا في ذكره للأحداث ومهما كان حكيما في تقويمه الأدلة، ومهما كان دقيقا في تسجيل تواريخ الأحداث، فإنّ روايته تظل شيئا أقل من التاريخ الصحيح إذا أخفق في إعطاء الواقع بشكل قصته "[2].

لا يمكن للسرد التاريخي أن يتخلى عن السرد التخييلي، فهما يتحالفان ويكملان بعضهما، مكّن السرد الأحداث التاريخية من إعادة إنتاجها وعيشها مرة أخرى بطريقة مجسّدة في عمل روائي، فالأحداث التاريخية لا تحتاج إلى تسجيل

[1]– ينظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986 ص7

[2]– هايدن وايت، محتوى الشكل ، ص36.

فقط، بل إلى تحليل وتعليق عليها في بنية سردية، وهذا ما جعل بول ريكور يعتبر التاريخ شكلا من أشكال "التحبيك"، وذلك للتشابه بين التاريخي والسردي، فمثلما يسعى المؤرّخ إلى تشكيل وتمثيل الأحداث التاريخية سرديا، فإنّ الروائي قادر على إنتاج الماضي (الواقعي) بطريقة متخيّلة ، " فمن البديهي الإقرار بأنّ التاريخ يشكل مصدر إلهام بارز للأدباء والفنانين ، لما يحمله من تجارب إنسانية كونية متنوعة، فإننا في المقابل، نقرّ بأنّ الإبداعات الأدبية بأشكالها وفنونها المختلفة هي من المصادر التاريخية المهمّة التي لا يمكن للمؤرّخ تجاهلها"[1]، لتصير بذلك بنية الأحداث التاريخية هي نفسها بنية الخطاب السردي لاشتراكهما في الوظيفة التصويرية.

صار التاريخ مصدر إلهام للعديد من الروائيين، يغوصون فيه بحثا عن أحداث مثيرة يصوغونها في بنية روائية متخيّلة تعكس رؤاهم ووجهة نظرهم في قضية ما، إذ صار المؤرّخ من المنظور الجديد للتاريخ مثل أي سارد يشكل " المادة التاريخية بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقرّرها، ولا يروّج لها، وإنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه ، و هو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع"[2]، فالمؤرّخ يكيّف مخيّلته لاستثمار الحدث التاريخي ، ذلك أنه حين يكتب عن حادثة ما يرتّبها بطريقة تعليلية مقبولة ما يسمح بإعطائها حبكة، وهذا ما يقوم به الرّوائي كذلك.

[1]– رزان محمود إبراهيم، الرّواية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص35.

[2]– عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دار الثقافة، الشارقة، ط1، 2017، ص51.

إنّ التجربة الماضية غائبة عنا، ولا يمكننا عيشها مجددا إلاّ من خلال صورة خيالية مركبة بطريقة سردية يسعى من خلالها المؤرخ أو الروائي إلى إقناع قرّائه أنّ هذا هو الواقع الذي كان في يوما ما، ليتكئ التاريخ بذلك على مرجعين؛ مرجع واقعي يستند عليه المؤرّخ، وآخر متخيّل يقدَّم على شكل" عمل أدبي يخضع أثناء تشكّله لعمليات تحويل قوية عبر اللّغة التي تخلخل النسق المرجعي وتمنحه خصوصيات معينة تنحو به صوب التخييل"[1]، وهذا ما أحال الخطاب التاريخي إلى المستوى الأدبي، إذ صار المؤرّخ يكتب بأسلوب أدبي من أجل فهم معمّق للتاريخ ، "فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها "[2]ويصبح النصّ الروائي " موضوعا يوحّد كل العلوم الإنسانية، على الرّغم من تعدّدها وتباينها"[3].

نجد في بعض المحطّات التاريخية أنّ المؤرّخ يعتمد أوّل الأمر على الواقعي الملموس؛ فلا يمكن التعرّف على الماضي إلاّ من خلال تلك الوثائق والآثار، أو في تلك العادات المنعكسة في ممارسة اجتماعية موروثة، لكنه ريثما ينحاز إلى الخيال، وعادة ما يكون ما تخيّله منسجما مع ما تسمح الأدلة والوثائق بتأكيد حقيقته، فذلك يكون انطلاقا من التدخّل الذّاتي والانطباعي لما يراجعه من الأحداث ومتتالياتها، ومنه صار التاريخ خطابا سرديا يقارب تلك الأجناس الأدبية التي ترقى إلى مستوى جمالية اللغة، وذلك أنّ المؤرّخ يمثل نتائجه التي توصّل إليها بفعل تأويله بطريقة

---

[1]– إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة: السرد وتشكّل القيم، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، 2014، ص60.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر لبنان ، دار الفارس للنشر و التوزيع الأردن ، 2008 ، ص11 .

[3]– سعيد جبّار، من السردية إلى التخييلية/ بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط2012، ص20.

شبيهة بالتي يقوم بها الرّوائي، أي أنّه يعتمد على العملية الأدبية التي تنطوي على ضوابط جمالية في صياغته للأحداث، هذا ما جعل هايدن وايت **Hayden White*** يوازي بين العمل التأريخي وبين العمل السردي؛ فالسرديات " تبدو أصدق أنباء من التاريخ، حين يتعلق الأمر بالصّراعات الكبرى التي تؤول إلى انتصار طرف على آخر بشكل حاسم، فالتاريخ الذي يكتبه المنتصر ونعيده، يتحوّل في هذه الحالة إلى خطاب دعائي في حين تظلّ الرّواية غالبا متحفّظة ببصيرتها وإنسانيتها"[1]، أمّا الدّراسات التاريخية فبمثل ما هي تمثيلات دقيقة وموضوعية للماضي، هي في الوقت نفسه نصوص إبداعية ترتبط بنظرية الجمال، تبنى بطريقة سردية وبلاغية تسعى لتفسير الأحداث التاريخية، إلاّ أنّ هذا العمل التاريخي المبني على الإبداع والتخييل قد يجعل من التاريخ حقلا ملغما ، ذلك أنّ كل حكاية لها عدّة نسخ وكل نسخة تؤكد أنّها حقيقية.

إنّ الأحداث التاريخية ما هي إلاّ بحث عن سرد يجاهد من أجل التغيير، وهذا ما جعل بعض الروائيين يبحثون في التاريخ عن قصص ضمنية منسية تحت غماره، يعيدون تشكيلها في سياق سردي جديد يسمع خلالها صوت المهمّشين والمقهورين وحتى الموتى، ليندرج بذلك التاريخ ضمن الخطابات الخيالية مرتبط بالفهم السردي "فالتاريخ شكل متطوّر عن الفن الحكائي وكلاهما يشبعان إدراكنا للزمن في انقسامه إلى ماض، حاضر ، مستقبل، لكن السرد التاريخي، يختلف عن السرد التخييلي، فالحدث الماضي الذي يحكيه التاريخ لا يخضع للمعايشة والملاحظة، وإنّما للتذكر

---

* هايدن وايت (1928–2018) فيلسوف ومؤرخ وناقد أمريكي، أثرى الجدل القائم على ثنائيتي التاريخ والرواية، وهذا ما يؤكده كتابه محتوى الشكل، كما اشتغل في أعماله على العلاقة بين التاريخ والسرد الإنساني ، ينظر: WWW.alquds.co.uk تاريخ الدخول: 2021/06/28 الساعة: 23:44.

[1]– عماد عبد اللطيف، تمثيلات السرديات الكبرى، دراسة في بلاغة الرواية العربية المعاصرة،المجلد 2016 ،العدد 10 ، ديسمبر 2016 ، جامعة الكوفة ، العراق ، ص111.

الذي هو استحضار مطابق للحدث المعيش في الماضي، لهذا يلجأ المؤرّخ إلى الحجّة لإقناع القارئ بصدق"[1] ، فلا ريب أنّ المؤرخين يسخّرون جهدهم في البحث والاستقصاء عن تلك الحقائق المستنبطة من كل ما هو مادي ملموس يعود إلى زمن ماض ، فيخضعها المؤرّخ للتحليل والمعالجة بحثا عما يثبت صدق قوله.

في حين أنّ الرّوائي لا يكتفي بعملية الاستنباط ، بل يكيّف الأحداث التاريخية في قالب جمالي رؤيوي، ف" يقوم على أساس المواءمة بين عالم النصّ الخيالي وعالم القارئ الواقعي، لذا لا ينبغي القول أنّ التخييل لا مرجع له. كما أنّ المرجع الخاص بالتاريخ يملك صلة وثيقة بالمرجع المنتج للمحكي التاريخي. فالواقع الماضي غير قابل للتأكد باعتبار أنه لم يعد موجودا، فالسرد التخييلي هو المكمّل للسرد التاريخي، وحليفه في المجهود الإنساني الكلّي قصد التأمّل في التجربة الزمنية وما تنطوي عليه من أسرار"[2]، فلا ننكر استناد التخييل الرّوائي على التاريخ، فالعلاقة بين التخييل والتاريخ بقدر ما هي جدلية بقدر ما نجدها تكاملية، فالتاريخ يغذي التخييل ويشبعه بمعطيات تخدم الوعي، وعي الإنتاج ووعي التلقّي، وبالموازاة مع ذلك يقوم التخييل بإنارة المحطات التي أهملها الأرشيف التاريخ ومستندات المؤرخين، فتسدّ فجوات لا بدّ من كشفها لمعرفة معالم التاريخ ومآلاته.

2 -1 الرواية التاريخية العالمية و العربية* :

[1]- مجموعة مؤلفين ،فلسفة السرد ، المنطلقات و المشاريع ، إشراف اليامين بن التومي ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ،2014 ،ص 94

[2]- مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص94.

* انقسمت نظرة النقاد المحدثين إلى الرواية التاريخية العربية إلى ثلاثة اتجاهات؛ إذ اعتبرت تطورا طبيعيا عن التراث العربي القصصي كقصة عنترة والسيرة الهلالية، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، في حين يعارض نقاد آخرون هذه المقولة ويتبنون رأيا آخر متمثلا في أن الرواية التاريخية فرع من فروع الثقافة الوافدة من الغرب تزامنا مع النهضة الحديثة، وهذا على حد قول محمد القاضي، حيث أقر باستحالة اعتبار السير الشعبية روايات تاريخية

أشار جورج لوكاتش في كتابه "الرّواية التاريخية" إلى أنّ "الرّواية التاريخية الغربية نشأت في مطلع القرن 19 وذلك زمن انهيار "نابليون" ،على يد الكاتب الإسكتلندي والتر سكوت* Walter Scout 1771–1832، إذ ظهرت رواية سكوت "ويفرلي" عام 1814"[1]، فكان هذا العمل بمثابة القفزة التي تطوّرت من خلالها الرواية التاريخية في أوروبا، وبمثابة النموذج الذي سار على نهجه كل من جاء بعده، وبهذا أصبحت الرّواية التاريخية بفضل والتر سكوت " في مستوى مختلف الأذواق والأفهام، ولقد نشأت مدرسة بأكملها بعد والتر سكوت، وجاءت بعده أجيال من الروائيين الذين عالجوا الموضوع التاريخي، لكنه ظلّ متربعا على عرشه إلى يومنا هذا"[2]، وذلك لنقله للأحداث التاريخية بطريقة جعلته يخلق صورة رومانسية عن اسكتلندا و أبطالها و هذا ما جعل كل من يأتي بعده يسير على خطاه، وما كان ليحظى بمثل هذه الشهرة والمكانة لو لم يُدخل العنصر الفنيّ على أحداث التاريخ، والتي تجسّدت بطريقة جمالية أثّرت بشكل كبير على متلقيها خاصة حين " يتخيّر أبطاله من العصور الوسطى. ويمازجها بشخصيات خيالية مختلفة نابضة بالحياة، غير متعارضة مع

كونها لا تمثل نموا عضويا للروايات المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية =أعيد غرسه في حقل عربي. ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص28.وهناك رأي توفيق يزاوج بين الموروث العربي وما جاءنا من الغرب، ينظر: عبد الله الخطيب ، روايات باكثير قراءة في الرواية والتشكيل،دار المأمون للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ، 2009 ، ص19.

*-مؤرخ و فيلسوف وشاعر و كاتب اسكتلندي ولد عام 1771 من أشهر رواياته ويفرلي التي وضع فيها النمط الكلاسيكي للرواية التاريخية للاستزادة ينظر:

www.tadwina.com

[1]– جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 11.

[2]– حفناوي رشيد: الترجمة الأدبية الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، دط 2018، ص 63.

العصر التاريخي الذي يصفه، وبارعا في تصوير وتجسيد عادات وتقاليد وملابس ومقومات ذلك العصر متحايلا على حقائق التاريخ"[1].

جعلت هذه الميزات والتر سكوت يحظى باهتمام كبير عند جورج لوكاتش الذي يرى أنّ التاريخ بفضله صار معروضا بطريقة تخييلية لا تتعارض مع الواقع التاريخي، الذي قدّمه بشكل حيّ مؤثر على مخيال الجماعة ووجدانها ، بصرف النّظر عن تطابقه مع الحقائق الماضية ، فحقّق ذلك أثرا قويا مقارنة بما يقوم به المؤرّخون، إذ تمكّن بفضل سرده للتاريخ " أن يتيح للناس أن يستوعبوا وجودهم بوصفه شيئا مكيّفا تأريخيا، وليروا في التاريخ شيئا يؤثر بعمق في حياتهم اليومية ويعينهم على نحو مباشر"[2].

يعتبر بذلك والتر سكوت رائد الرّواية التاريخية التي اكتملت على يده فنيا ليبدع رواية تاريخية تلتحم فيها شخصيات وأحداث تاريخية ماضية مع وقائع حاضره ، لتنعكس بذلك العبرة من منظور مستقبلي ليغدو بذلك " الطابع الشعبي لفن سكوت التاريخي كاشفا عن نفسه في كون هذه الشخصيات القائدة، الملتحمة بحياة الناس إلتحاما مباشرا، أكثر إثارة للاحترام والإعجاب من شخصيات التاريخ المركزية المعروفة"[3]، ومن أشهر من تبعه في ذلك: تولستوي و ألكسندر دوما و فولتير وديدرو... الذين سعوا إلى تطبيق تلك " المفارقة التي أتى بها سكوت في مجرّد السماح لشخوصه بالتعبير عن مشاعر وأفكار عن العلاقات التاريخية الفعلية بطريقة أوضح بكثير مما استطاع أن يفعله رجال ونساء العصر الفعليون، إلاّ أنّ محتوى هذه المشاعر

[1]– غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، ط6، 1981، ص 213.

[2]– جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 19.

[3]– جورج لوكاتش: مرجع نفسه، ص41.

والأفكار، أي علاقتها بهدفها الفعلي، هو دائما صحيح تاريخيا واجتماعيا "[1]، وبهذا كان اختيار والتر سكوت موّفقا في تعيين شخصياته الروائية التي تتنوع بين واقعية ومتخيّلة مدمجة في نصّ روائي يحيلنا إلى إطار مرجعي تعود أحداثه إلى أحداث تاريخية كبرى.

لم تستطع الرّواية في حقلها العربي في صيغتها الأولى أن تتملّص بسهولة من قوانين التاريخ والمرجع، فكانت أميل إلى أساليب السرد التاريخي والسرد التعليمي، فقد حافظت على تقاليد الكتابة الجورجي زيدانية، و أفادت من تجارب الروائي محمد فريد أبو حديد، لكنها تعاقبا بالممارسة والخبرة الفنية تمكّنت من إزاحة الرؤى التقليدية والاقتراب أكثر من الواقعية بدءاً من نجيب محفوظ ورضوى عاشور وسلوى بكر، وسليم بركات[2]، ففي أعمال هؤلاء نلمس اختمار التجربة السردية والتخييلية وقربها من كنه المساءلة الراهنة.

تجدر الإشارة إلى أنّ بداية ظهور الرّواية التاريخية العربية تعود إلى " النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأوّل من حاول بهذا اللون سليم البستاني من خلال قصته "زانوبيا" التي صدرت عام 1871 ، ثم عمله "الهيام في فتح الشام" عام 1874، ليليه جورجي زيدان في سلسلة روايات تاريخ الإسلام"[3]، ومن ثم تواتلت الروايات التاريخية التي تروم استحضار الحقائق التاريخية وإعادة حبكها في النتاج السردي.

[1]– جورج لوكاتش: مرجع سابق، ص 78.

[2]– ينظر: أماني فؤاد، الرواية وتحرير المجتمع، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة2014، ص216.

[3]– محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في المتخيل المرجعي، ط1، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص29.

لم يعد المؤرخ فقط من يتكفل بمهمة تسجيل الحقائق، بل صار بإمكان الروائي أن ينقل ما لا يستحضره المؤرّخ، ولا نعتبر عمله وثيقة تاريخية، بل بيان سردي جمالي يعيد تمثيل وإحياء التاريخ كمرجع رئيس يُتكأ عليه، وقد تؤثر أكثر من تأثير العمل الذي يقدمه المؤرّخ، ذلك أنّ الروائي الناجح ، حين يتناول واقعة تاريخية في روايته فإنّه يحاول من خلالها تفكيك حمولة اجتماعية فيخرج من خلالها بقراءة جديدة تتجاوز التاريخ الرسمي للواقعة وتبحث في المسكوت عنه، فقد ينتصر بذلك للتاريخ الذي يهمله المؤرخ، مثل تاريخ المهمّشين وبعض الأحداث المضمرة تحت سطوة السياقات المركزية، ويخالف بذلك النّسق المعتاد في الطرح التاريخي" فالسرد في وظيفته التمثيلية يركّب، ويعيد تركيب، ويبدع ويعيد تأسيس سلسلة متكاملة ومتداخلة من الوقائع والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية"[1]، إنّ الروائي يبحث عما هو أعمق من الشواهد التاريخية والمحطات الكبرى، بل يجاوزها بحثا عن الخلفيات مقابل كبرى الوقائع، والمسبّبات مقابل النتائج، فهو يُسائل ويفترض ليصل لما أُهمل وتمت مصادرته للنسيان.

وبطبيعة الحال فإنّ الروائي يكون قد تشبع من هذه المادة التاريخية قبل أن يبني نصه الروائي التاريخي، فالقول أنّ الرواية التاريخية هي رواية تخييلية أكثر منها رواية للتاريخ وهي افتراض أنّنا نعرف ما هو التاريخ، بل هي أكثر من ذلك، فهي افتراض أنّ الرواية والتاريخ جوهران خالدان تم تجسيدها تدريجيا في حقيقتهما وذيك من خلال السرد[2]، فالسرد بذلك يتغلغل إلى عمق وجودنا وتاريخنا فما كنا لنعرف عن

[1]– عبد الله ابراهيم، التمثيل السردي في روايات الكوني، علامات في النقد، ع32 مايو1999، ص6.

[2] – voir : Jean Molino, Qu’est ce que le roman historique ? Revue d’histoire littéraire de la France (mars–juin1975), https : www.jstor.org/stable/40525204.

العصور السابقة لولا الخطابات الروائية التاريخية التي ساهمت في تمثيلها، فنتج عن هذا وعي مصاحب لفهم الواقع، فغياب السرد يعني غياب الوعي ذاته، فذلك الواقع المتخيّل طوّر وعينا ونظرتنا إلى الذّات وإلى العالم.

لقد غدت السردية حقلا يتفاعل فيه المرجعي بالمتخيل، وصار بإمكان المعرفة التاريخية أن تتشكل في بنية سردية لغوية، فكل هذه الأحداث التي يقدّمها لنا المؤرّخ أو الأديب هي تفسيرات مصوغة بطريقة سردية، وتمثل تلك الوقائع، غير أنّ السرد التاريخي يختلف عن السرد التخييلي، فالرّوائي أكثر حرية من المؤرّخ في تصويره للماضي ولاعتماده على الخيال سواء في إضافة شخصيات متخيّلة، أو في تلاعبه بالزمن، أو حتى في إدراج ذاته في تلك الأحداث التاريخية ليبدي رأيه فيها، دون أن يغيّر أو يزيّف في أحداث التاريخ، بل بالعكس يسهم في بثّ التّوق والشّوق لهذا التاريخ، على عكس ما يقوم به المؤرّخ الأكثر صرامة.

3/ الرواية التاريخية ومميزاتها:

نجم عن هذا التلاحم بين التاريخ والأدب فن جديد اصطلح على تسميته "الرواية التاريخية" هذا الفن الذي ينهل من التاريخ، ويجعل من أحداثه وشخصياته مادّة للرواية، بطريقة فنية تحثّ على بعثه كاملا، يرتبط فيه الحاضر بالماضي، في رؤية يلتحم فيها الخيال روعةً، ومن الذكرى جاذبيةً، ومع صدق الحقيقة، ليرتسم الخيال في ذهن القارئ وهو يعيد تشكيل هذه الصورة التي تتطابق إلى حدّ كبير مع الصورة التي كانت سابقا.

إنّ الرواية التاريخية هي " رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[1]، هي وسيلة لتصوير التاريخ والتفصيل فيه ، وفي الوقت

[1]– جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ، ص89.

نفسه ترتبط بالواقع الذي تعكسه من منطلق افتراضي خيالي يسعى لكشف مشكلات الراهن، تخطّت كل التحديات والعراقيل الزمنية وتمكنت من ربط الحاضر بالماضي في قالب أدبي، مشكّل بطريقة فنية تحمل وجهة نظر الكاتب حول قضية لها صدى في الحاضر، دون أن يشوّه أو يغيّر في الحقائق التاريخية ،" فيجب أن تكون الرّواية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[1]، فرغم توغّل النصّ التاريخي في الماضي إلاّ أنه يبقى وليد اللحظة الراهنة، نعيش من خلالها نفس الوقائع التي كانت في السابق، ذلك أنّ "علم التاريخ والرواية يتوزعان على موضوعين مختلفين؛ يستنطق الأوّل الماضي، ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية"[2]، أصبحت الرواية (السرد) أدب العامة من الناس، تمثّل وتحمل رؤية جديدة تعكس وعيا عميقا بالواقع، تمرّر عبرها رسائل صريحة أو مشفرة تهدف إلى التأثير في المتلقي.

بمّا أنّ للسرد دور فعّال في رسم الواقع بفعل سلطة التخييل، فإنّ مستواه صار أعلى من التاريخ، الذي تحطّمت قدسيته وتقوضت مركزيته ولم يعد من السرديات الكبرى، ثم تجاوز الخطاب الاستعماري الإمبراطوري، وجعل من السرد القصصي أغنى ثراء من السرد التاريخي، ذلك أنّ السرد يملك أداة قوية وهي المخيّلة التي يمكن من خلالها الانتقال عبر الأزمنة، فصار للسرد مساحة كبيرة وذات مركزية والتاريخ تابع له.

أوّل ما ظهرت الرّواية التاريخية كانت تعتمد على مركزية التاريخ وتمجّد الملوك والقادة فقط، كروايات "جورجي زيدان" التي أعاد من خلالها تأريخ الإسلام ،

[1]– جورج لوكاتش ، مرجع سابق ، ص 215.

[2]– فيصل، درّاج، الرواية وتأريل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2004 ، ص9.

وكذا "علي أحمد باكثير" في رواية (أخناتون) ، و "محمد فريد أبو حديد" في رواية (زنوبيا) ، و"علي الجارم" في (فارس بن حمدان) ، و"عبد الحميد جودة السحار" في (أميرة قرطبة) و ثلاثية "نجيب محفوظ" وغيرها ، هي روايات غفلت عن الكثير من الأحداث التي تخصّ العامة و همّشتها ، مما جعل من المعرفة التاريخية تترك فجوات فتضيع من التوثيق، وهذا ما انطلقت منه روايات ما بعد الحداثة، إذ فكّكت هيمنة المركزيات وساهمت بخيالها في ملء تلك الفجوات، فحاولت استنطاق المسكوت عنه وفضح المستور من التاريخ، والتفتت إلى المواطن العادي وجعلت منه بطلا لرواياتها، جاعلة من " التاريخ الحقّ هو ما أهمله التاريخ في حدّ ذاته"[1].

أخذت الدراسات السردية التاريخية، توجّها آخر جديدا ومعاصرا، بعد أن كانت مهمّشة تعاني التضييق والانغلاق، وصارت آلية من الآليات التي تساهم في بناء المعرفة التخيلية وندا للمعرفة المرجعية، وذلك أنّ التخييل ساهم في اكتشاف أمور كانت مجهولة رغم واقعيتها، " فالقصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني"[2] ، ذلك أنّ الرواية التاريخية الجديدة بنت نصّها على ما لم يكتبه المنتصرون، هي تحاول إزالة الغبار عن الحقائق المنسية في رفوف التاريخ المركونة في الظلام ، لتستخلص المغزى الإنساني الذي تجاهله المؤرخ في تضييقه على المادة المنقولة، فالمؤرّخ يمارس نوعا من الضغط والتضييق تجاه تعامله مع المادة التاريخية، ولا يرجّح أحقية الذكر إلاّ للأحداث الكبرى التي هي تحصيل حاصل لأحداث أهم، فالأحداث الكبرى في النهاية ما هي إلاّ تراكمات من أحداث صغرى متواترة، هذه الأخيرة تكون حاملة لقيم إنسانية وتاريخية اهتم بها السرد الروائي أكثر من السرد التاريخي ذاته.

---

[1]– عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، ص32.

[2]– بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد، تر:سعيد الغانمي، مجلة نزوى، ع:1997/10، ص22.

إنّ التاريخ عميق يتحرك على نحو متعرّج متشعّب، والرّواية التاريخية تحفر في هذه الشعب المنسية بحثا عن إجابات أخفتها حقائق وخلفيات سياسية وإيديولوجية، فلو بحثنا في كتب التاريخ عن سقوط غرناطة مثلا؛ لوجدناها كلها تنحصر في الحديث عن الملك أبي عبد الله الصغير حين أمضى معاهدة الاستسلام مع الملكين القشتاليين"فرناندو وإيزابيلا"*، مع بعض الإشارات إلى محاكم التفتيش وإجراءات التعذيب والتنصير، غير أننا لا نجد تلك المشاهد التي صوّرتها لنا "رضوى عاشور"في "ثلاثية غرناطة"**التي روت من خلالها حالة الناس البسطاء العاديين، عبّرت عن رأيهم حول معاهدة الاستسلام، آمالهم وخوفهم من مظالم محاكم التفتيش، تشبّثهم بعاداتهم الإسلامية ولغتهم العربية، دخلنا بيوتهم و عشنا معهم الأعراس والأفراح وكذا الأحزان ساهمت بخيالها في تصوير المشهد لدرجة أننا نسمع صرير العجلات المختلط بأصوات ارتطام الكتب، بتعليقات الأهالي المحتشدين، بتهديدات المسلّحين، لنستشعر الفاجعة، ونعيش بذاكرتنا ذلك الواقع المرّ والمحزن بكل تحركاته وسكناته، وهنا تظهر المفارقة بين السرد التاريخي والسرد التخييلي، فالأوّل يتّخذ الوقائع الإنسانية وسيلة لغاية مادية ينأبها عن أيّ غايات جمالية، حتى وإن كانت غايته إنسانية إلاّ أنّها منحصرة في تقديم بعض المعلومات والتواريخ والشواهد، أمّا الثاني فيستأنس بالتاريخ وسيلةً لغاية فنية جمالية إنسانية؛ فالزمن والشواهد التاريخية

* – بعد الحصار الذي شهدته غرناطة لمدة 60 يوما، وبعد أن دبّ الجوع والخوف وسط أهاليها، لم يجد الملك عبد الله الصغير (آخر ملوك غرناطة) بدا من إمضاء معاهدة الاستسلام مع الملكين فرناندو وايزابيلا والتي تضمنت شروطا تضمن للمسلمين أمنهم في أموالهم وأعراضهم، وأن يحتفظوا بشعائرهم الدينية بكل حرية... ولكن هذه المعاهدة اغتصبت ولم يلتزم بها الطرف النصراني، إذ وقع عكس ما اتفقوا عليه، فكانت هذه المعاهدة بداية لهزيمة شنعاء راح ضحيتها شعب عربي مسلم بأكمله./www.m.marefa.org تاريخ الدخول 2021/06/02

** – رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2 ، لبنان 1998.

والذاكرة بمحمولاتها المرجعية " تعطي الرواية خصوصيتها ويسهم في إنتاج دلالة جديدة لهذه المادّة عبر تشكيلها تشكيلا جديدا وإعطائها بنية مختلفة"[1].

انفتحت الرواية التاريخية على حقول تعبيرية ورمزية تعكس الواقع الاجتماعي والمعرفي والتاريخي للمجتمع في حقبة زمنية معينة، تسعى جاهدة لتصحيح وتعديل التاريخ المنحصر في خطابات وإنجازات العظماء والملوك والقادة، لتتحوّل إلى خطابات مجاوزة ميتا–سردية، وهي "خطابات من الدرجة الثانية، تنتقد وتصف، وتبدّد، وتمزّق خطابات الدرجة الأولى، والممارسات التي تشكّل نسيج الحياة الاجتماعية، وهي بذلك إحدى الطرائق المركزية التي يتشكل ويتضح بها المخيال الاجتماعي لشعب ما"[2] ، وذلك من خلال السرد الذي يندرج ضمن النقد الجمالي الذي تكتمل به الرؤية التاريخية، واعتباره كشرط لاستحضار الفهم من أجل إخراج التاريخ من حالة الاحتجاب إلى حالة كشف المستور والمخفي والمسكوت عنه.

استلهمت الرواية التاريخية من التجارب الإنسانية، وجعلت منها مصدرا إلهام لها، تسعى إلى كشفها عبر مواد تعبيرية بالغة الغنى، لتتحوّل من تجارب إنسانية إلى تجارب نصّية ، نتمكن من عيشها مجددا بفعل التخييل ،" فبواسطة السرد يمكن تعليم الأفراد أن يعيشوا علاقة خيالية مع ظروف وجودهم الواقعية ومنه كواقعة ثقافية واعتقاد أنّ الواقع الاجتماعي ذاته يمكن عيشه وفهمه واقعيا أيضا على أنه قصة"[3]، ثم إنّ ما يمنح السردية جمالا فنيا هو خاصيتها التمثيلية التي تتولّد تحت عباءة صنّاع المعرفة التخييلية وتسريد المعرفة المرجعية، والتمثيل يسعى إلى تجسيد هذا

[1]– خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ط1، الدار التونسية للكتاب، 2012 تونس، ص210.

[2]– مجموعة مؤلفين ، الوجود والزمان والسرد: فلسفة بور ريكور، تحرير ديفيد وورد ، تر: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص143.

[3]– هايدن وايت، محتوى الشكل، ص21.

الواقع وقضاياه، ولا يتم ذلك إلّا من خلال تداخل الواقع سرديا مع الخيال، الذي يلعب دورا فاعلا في نسج التفاصيل في نسق سردي، يكسر رتابة وصرامة المرجع والمعرفة، فالتجربة تعطي للتخييل سلطة تجعله يسقط عنوة وعنفا على السردية، والتي هي في أغلب حالاتها استحضار " لماضي قائم في شكل خبر وفق منظور لا فرق فيه بين الماضي الغائب و الخبر الحاضر فيستقيم الكلام"[1].

وإذا كان الماضي وفق هذا المنظور قناة نرصد من خلالها تقلّبات الحاضر وتناقضاته سواء الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية، فإنّ الإنتاج السردي التخييلي يعمد إلى تغذية الوعي كونه ينطلق من رؤية معمّقة للعالم، ويخرج به من حلقاته الضيّقة إلى العوالم الممكنة، تسمح للقارئ أيّا كان موقفه تجاهه من التوّغل في الافتراضات التي تطرحها هذه العوالم، بدوره يحوّل التاريخ من وقائع مجرّدة لمجموعة من الأحداث، إلى وقائع فاعلة تدركها العين المجرّدة من خلال الحكاية ذات البعد التاريخي والتخييلي ممتزجة بالرؤيا الواعية للكون، هذه الرؤيا هي التي تمنع من المغالطات التاريخية التي تهدّم فكر القرّاء وتخضعهم لقوى مهيمنة، إذ " امتلاك التاريخ وتدليسه بالحقائق الموهومة صار سلطة وقوّة تستخدمها المركزيات لحماية شرعية وجودها ، فلا سبيل لمناهضة هذه الشرعيات الزائفة إلاّ بالتسلّح بالسرد والتاريخ وتحرير الذاكرة"[2]، فتضمن بذلك تمظهر الوجود الإنساني الذي يبحث عن شكل يحتويه وقالب فنيّ وجمالي يناسب طرحه، وهذا ما جعل الرّواية التاريخية تتخذ من السرد قالبا ومن التاريخ قلبا، وهذا ما حمّل فيصل دراج على القول أنّ الأديب

[1]– ينظر: عبد الله العروي ، مفهوم التاريخ، ص 38.

[2]– حياة أم السعد، النقد والخطاب: مقاربات تداولية وميديولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص15.

يستدرك قصور المؤرّخ الذي غالبا ما يرى ما يريده غيره أن يرى، ويرى الأديب إن كان أديبا ما ترجمه التاريخ في وقائع تذهب إلى العقل والعين دون خصام[1].

صار السرد هنا وسيلة يتم من خلالها الكشف عن الأحداث الواقعية التاريخية عن طريق اللّغة باعتبار أنّ " الأدب محاكاة لواقع أو انعكاس له، فهو عملية إبداعية ورؤية تصلح للنظر إلى قضايا الواقع ومشاكله الاجتماعية والسياسية والاقتصادية"[2] والسرد شكل من أشكال التعبيرلفظيا كان أو مكتوبا مرتبط بالوعي البشري، يساهم في صياغة واقعنا وذلك انعكاس لتفكيرنا، إذ يتجسّد في أذهاننا معنى يمثل النسخة الثانية للأحداث التي تم سردها ،" فالعودة إلى التجربة وإلى اللغة البسيطة والمباشرة قد أدّت ما أن نقلت إلى عالم الأدب إلى خلق جنس جديد يدلّ عليه سعيه إلى تأسيس أكبر قدر ممكن من التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه"[3] ، فنحن نشترك بتجاربنا بمجرّد أنها تنقل إلى اللّغة، التي تساهم بشكل كبير في توسيع رؤانا للعالم ونمو وعينا من خلال إبراز الواقع وتعريته بغية تحليله ونقده وتغييره، وذلك بلغة تصويرية تمثل الوقائع والأحداث في عوالم نصّية متخيّلة، وعليه فاللغة تلعب دورها المنوط بصفتها وجهة نظر براغماتية تتواطؤ والصوت السردي، وتتدخّل العوامل السردية والصيغ الحكائية في تحديد مسار السرد، ونحن إذ نعتني بالظاهرة السردية انطلاقا من مسعى بنوي نجده " أكثر سكونية لسيميوطيقا سائدة قد جرى تصحيحها وتوسيعها خلال السنوات الأخيرة عن طريق العودة إلى

[1]– ينظر: فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ص261–262.

[2]– عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1990، ص10.

[3]– بول ريكور، الزمان والسرد، الزمان المروي ،ج2، تر: سعيد الغانمي ، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، 2006 ، ص35.

البراغماتياتPragmatics*أي تحليل مواقف وألعاب اللغة، لتتجلى قيمة السرد باعتبارها الطريقة التي يتم بها إثبات الحكاية، بوصفها لحظة محورية للعقل البشري، ونمطا للتفكير مشروعا بقدر مشروعية المنطق الصوري"[1]. فالسرد له أهمية كبيرة في طرح قضايا كبرى تعكس وعي الكاتب ووجهة نظره لذاته وللعالم بطريقة فنّية جمالية.

4/ السرد التاريخي وواقع التجربة الإنسانية

تسعى السردية المعاصرة إلى تمثيل الظواهر التي تتحكّم في المسار الإنساني بما يخدم وعيه، لتصير بذلك بؤرة يعتمد عليها التأويل لفعل التجربة والخبرة الكونية، وكذا تفسير ومعرفة آفاق ومآلات قضايا الراهن، كما أنّ السردية لا يمكنها أن تتحقّق دون وظيفتها التمثيلية**، لتحقق إعادة إنتاج للأحداث والوقائع بصيغة أدبية مع تمكين الذّات من التعبير عن حاجاتها الضرورية، فتتمكّن الذّات من نقش نفسها من خلال الكتابة، " وكأنّ ذواتنا لا تفهم إلاّ بخفايا علامات البشرية، فلم نستطع التعرّف عن الحبّ والكراهية والمشاعر الأخلاقية لو لم يتمّ التعبير عن كلّ هذا في اللغة"[2]، فمن خلال اللّغة نتمكن من اكتشاف ذاتنا، ولهذا تجاوزت اللّغة وظيفتها التواصلية إلى وظيفة أخرى تؤدّيها، فصارت منبرا للتنفيس عن الهموم الذاتية، والتعبير عن ذواتنا وما يختلج صدورنا من خلال التجارب المعاشة، بطريقة تخييلية تسعى لنسج

---

*– البراغمانية هي التداولية، ترتبط فلسفيا بالمنفعة، أي أنك لا تقوم بشيء ما إلا ومن ورائه غاية ما، وهذه الغاية ليست بريئة بل تخدم توجها ما، وهي تشبه التأويل لكن التأويل هو البحث عن الدلالات الجمالية، أما البراغماتية هي البحث عن التحيزات والمواقف والمنفعة الإيديولوجية.

[1]– ينظر: جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي،تر أحمد حسان ،دار شرقيات ،ط1، 1994، ص11.

**– تتجلى الوظيفة التصويرية في وصف المظاهر العامة بدون تعمّق ، أمّا الوظيفة التمثيلية فتتمثل في إعادة تقديم الأحداث والأفعال والأوصاف لكن ببعد أعمق ودراسة وموقف يعني أن التمثيل يشمل التصوير، وهو أبعد وأشمل متعلّق برؤية العالم.

[2]–مجموعة مؤلفين ، فلسفة السرد، 86.

علاقة مترابطة بين الذّات والسرد، فهي " تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقا من تفاعلها مع واقعها"[1]، فمثلما يطوّر الواقع نظرتنا للماضي يطوّر نظرتنا للعالم من منظورها كذات مختلفة عن الذات الذكورية لأنها تحمل هموما تخصّ الذّات الأنثوية، فكان لحضورها دور مهمّ في عملية التمثيل. فما كان "للسرديات المعاصرة إلاّ أن ردّت الاعتبار لفعالياتها الثقافية بأنّها كيان واع له خصوصيته الفكرية والرؤيوية "[2]، لتمكن الحداثة في الأدب في تحقيق وضع الفرد، وما تنطوي عليه من إحساس ووجدان وحلم، فالأدباء عبّروا عن أنفسهم وجعلوها مرتبطة بأحوال مجتمعاتهم في قالب جمالي يحمل تصوّرات معينة لتصير الذّات موضوعا والأدب شكلا له. وهذا ما جعل من الرّواية عتبة لقراءة أفكار الروائي.

كما تعتبر الرّواية التاريخية مرآة عاكسة لظواهر اجتماعية باعتبار أنّ " المتكلم في الرّواية هو جوهريا إنسان اجتماعي مشخّص، محدّد تاريخيا، كلمته لغة اجتماعية، وليست لهجة فردية"[3] ، فباختين يعتبر أنّ كل ظاهرة تاريخية هي في الوقت نفسه ظاهرة اجتماعية، إذ تعدّ مصدرا لمعرفة النظام القيمي والأخلاقي ومحمّلة بالعادات والتقاليد، والمشاعر، ونافذة نطّلع من خلالها على وجهة نظر الناس في حقبة ما، وعلاقتهم ببعضهم داخل المجتمع، " ليغدو بذلك النص الأدبي ظاهرة ثقافية تاريخية تجسّد واقع الصراع الاجتماعي و مؤسساته القابضة و شروطه

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1 ،1992، ص07.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، دار فارس للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2010 ، ص119.

[3]ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق ، ط1 ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ،1988 ، ص110.

التاريخية "[1]، فتتحوّل بذلك الذّات ومخيالها إلى بنية غير مجتزأة من السرد، ولهذا رآى هومي بابا **Homi Bhabha** أنّ السرد والأمّة متماثلان ومتفاعلان مع بعضهما، ذلك أنّ الأمّة سبيلها الوحيد في التعبير عن هوياتها هو الممارسات السردية، وفي المقابل من ذلك هنالك إمكانيات تجعل من السرد يحمل أنساقها وهويتها، ومنه فإنّ السرد يستند على المخيال ليعيد إنتاج الواقع[2]، أو على العكس من ذلك، خلق الألاعيب والتزييفات، وبما أنّ السرديات تحتوي لأنساق الأمم فهي أساس المحافظة عليها.

يرتبط التخييل برؤى الذّات ووجهة نظر السارد تحمل كفاءاته الثقافية والمعرفية، فهي الدّاعمة لإنتاجه السردي وروحه النابض، فالسردية تلجأ إلى قضايا راهنة لمساءلة الوعي بالواقع، فتغوص في إشكالات كبرى للقضايا الإنسانية، فتخرج من النسيج الإخباري وتتعلق بتداعيات الرّاهن من منطق تخييلي ، وهذا ما جعل السردية العربية عند عبد الله إبراهيم ترتبط بالرواية العربية ، كونها " قرينة الخيال الإنساني الثري في دلالاته ووظيفته وتعبيرا عن هذا الفهم..."[3]، ومنه فإنّ وظيفة السردية وفق وجهة نظره النقدية تكمن في الاعتماد على التخييل في تمثيل واحتواء العالم ليتفاعل الوعيّ بالقضايا الرّاهنة. ورواية التاريخ تؤدي وظيفة تمثيلية تحاول جعل التخييل غايتها التي يشترك مع التفكير في صنع التاريخ الجديد وهذا ما يجعل " الوظيفة الجمالية أكثر اتساعا فيجتمع المرجع/ما قبل النص، بالتخييل/داخل النص، ليكون المتحصل هو التمثيل/ما بعد النص"[4] ، ليتم بذلك صياغة عوالم

---

[1]– رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة ، الأستاذة تتكلّم ، دار الشروق ، ط1 ، 2019 ، ص 63 .

[2]–HomiBhabha, Nation and narration, 1ED, Routlege,1990,P2.3.

[3]– عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2019،ص150.

[4]– نادية هناوي، رواية التاريخ: المثابات المصطلحية والمناحي التمثيلية، مجلة الرواية والتاريخ، بيروت، ط1، 2012،ص55.

موازية في ذهن الإنسان من خلال ترجمة المرجعيات الواقعية (عملية فكرية) ليزداد وعينا بالواقع ونعيد الطرح الواقعي الممتزج بالخيال.

يعتبر السرد واقعا يحتفي بالخيال، يحمل واقعا افتراضيا يضاف إلى الواقع الحقيقي، يحكي ويمثل أحداثا مشهود لها بالمصداقية في التاريخ، غير أننا نلج التاريخ من خلال الذاكرة فهي حاملة له " فلا نملك موردا آخر في ما يخصّ الإحالة إلى الماضي سوى الذاكرة عينها"[1]، ففعل التمثيل يرتبط بفعل التذكّر، الذي نستحضر ونصوّر من خلاله شيئا ما غائبا عنا، لا ندركه، لكن كان في زمن ما حاضرا وواقعا، فينشأ هنا جدال بين الواقع والخيال، بين اللامعرفة(الحاضرة) والمعرفة (الماضية) . ذلك أنّ الذاكرة هي " تلك القوة الحافظة التي تستدعي، أو تسترجع وتعيد– كل ما مرّ بها من تجارب وخبرات أو عاينته من مشاهدات أو صور أو سمعته من أحاديث أو حوارات"[2]. فتلعب بذلك دورها الأساسيّ وهو حماية هذا التاريخ من النسيان فتنزع بعض الذكريات من قساوة الزمان[3]، وبما أنّ الذّاكرة هي ملكية خاصة لا يمكن لشخص آخر أن يتولى مهمة استحضار ذكرياته، تنشأ هنا علاقة وطيدة تربط بين الذكرى وبين الذّات التي تتكفّل بمهمة التذكّر، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحضور الذّاتي. ذلك أنّ " هوية شخص معيّن تمتد إلى المدى الذي يستطيع هذا الوعي أن يبلغ به استعاديا كل عمل أو فكرة من الماضي، إنّها الذّات

[1]–مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، مراجعة اسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد، ص26.

[2]– محمد الشحات، سرديات المنفى الرواية العربية بعد عام 1967، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص117.

[3]– ينظر: بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009، ص67.

عينها الآن، وفي ذلك الحين، والذّات التي نفّذت هذا العمل هي عينها التي تفكّر في ما قامت به"[1].

كل هذا الجهد الذي تتكبّده معاناة الذاكرة، خوفا من النسيان واندثار هذا التاريخ جرّاء ذبول ذاكرتنا الذّاتية، غير أنّ الذّاكرة الجماعية القائمة على أساس الشّهادة تلعب دور المنقذ في مثل هذه الحالات فيصبح الإطار الاجتماعي الدافع الكبير لعملية الاستذكار والمحافظ على سيرورة هذه الذكريات الجماعية سواء في قالب شفاهي أو سردي.

5/ السرد التاريخي ذاكرة المستقبل:

يسعى الروائي في مرحلة ما بعد الحداثة إلى تمثيل الواقع التاريخي معتمدا على الذاكرة الجماعية التي " تتّضح بألوان من الأدب يسجل تمثلات الجماعة لعناصر وجودها المباشر، وللكون وللتاريخ وللوجود المباشر"[2] ، ولا يكون هذا إلاّ بواسطة تحريف الزّمن وتكسير خطيّته، فالعمل التّاريخي لا يبنى إلاّ على أساس التحرّك إلى الخلف من أجل استحضار هذا الماضي، وعلى أساسه يتم بناء المستقبل، فحينها يتم " تحويل الذاكرة* إلى مشروع، وإن كانت الصدمة تحيلنا إلى الماضي فإنّ القيمة المثالية توجّهنا نحو المستقبل. والحال أنّ تقديس الذّاكرة من أجل الذاكرة حين تستهدف المستقبل"[3]، فتذكّر الأحداث المعيشة يعني إعادة تمثيل و خلق

---

[1] بول ريكور: الذاكرة والتاريخ و النسيان ، ص167.

[2] – مجموعة من المؤلفين: التاريخ العربي وتاريخ العرب كيف كتب وكيف يكتب: الإجابات الممكنة، ص1، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسية، قطر2017،ص978.

* – إن الذاكرة هي نوع من المعرفة التي تربط بين الحاضر والماضي، لتكون بذلك عملية التذكر هي استحضار شيء تمت معرفته مسبقا، إنها مراجعة شيء ما وليست معرفته إنه يشبه إعادة سرد وليس إجراء بحث، للاستزادة، ينظر: ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة و الأدب ، ص 43 – 45.

[3] – بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 144.

لهذا الواقع الذي ينقل من واقعيته ليوضع على صعيد الخيال ، ولا يتمّ هذا إلاّ من خلال تعارض في الزمن الذي ينبني بوعي (عملية إدراكية) يسعى لربط ذلك الخيال بذلك الواقع الذي يساهم بطريقة ما في إيضاح صورة المستقبل.

هذا التقاطع الحاصل بين الواقع والتخييل* يتم بواسطة الذاكرة المرتبطة بالوعي، وهي جزء لا يتجزّأ من الذات، كل هذه العناصر تجتمع في السرد الذي تحوّل إلى " مصدر أوّلي من مصادر المعرفة بالذات والعالم"[1] ، وبربط الذاكرة بالوعي وبالماضي، نكون قد بلغنا التاريخ وتمثّلنا أحداثه، وهذه العملية تدّل على تفكيرنا وإدراكنا لذلك الخيال المنغمس في الواقع ليكون التمثيل و" كتابة التجربة في الرّواية تعتمد على المواضعات من استعادة الماضي بواسطة الذاكرة "[2].

يعدّ الرجوع بالزمن (الاسترجاع) من أهمّ التقنيات التي تساهم بشكل كبير في إضاءة جوانب من حياتنا الراهنة، واستيعاب وفهم ذاتنا. من خلال البحث عن الجذر الذي يربط مجتمعنا وأمتنا بالماضي. متشبعين بخطى وبقايا آثاره في التأمّل حاضرنا وتحليله من منظور التجربة الماضية، والتي ستؤسّس في الوقت نفسه الانطلاقة في مشروع نحو المستقبل، فيتشابك ويترابط بذلك الزمن في السرد التاريخي " فيشكل الماضي مستودعا لمعرفة معينة حول الأفعال البشرية، حيث يشكّل الحاضر قاعدة يتم منها انطلاق المشروع إلى المستقبل، لكن في الواقع يمكن للبشر العودة إلى الماضي كما بوسعهم أن يتقدموا ويرجعوا في الزمن، ويجب العودة إلى الوراء عندما

---

* – تتعامل الذاكرة والتحيل كلاهما من الغائب أو غير الواقع لكن المخيلة والذاكرة تختلفان في شيء واحد فقط، هو أن الذاكرة تفترض زمنا ماضيا، بينما لا تفترض المخيلة ذلك، ينظر: ميري ورنوك، مرجع سابق ص 33.

[1] – بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص31.

[2] – بول ريكور، الزمان والسرد، ج2،تر: فلاح رحيم ، مراجعة : جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط1 ، 2006 ، ص35.

نرتّب سردا لأحداث الماضي حبكت بطريقة معينة من أجل منحها معنى مختلفا أو لاستخلاصها من حبك جديدة أساس للتصرف في المستقبل بطريقة مختلفة عما اعتدنا عليه في حاضرنا"[1].

أن تعود بالزمن وتجيء به دليل على وعي بالعمل الروائي في سيرورة زمنية معينة، فالتلاعب بالزمن هو لبّ التصوّر والتخييل، فالسعيّ للكشف عن الوقائع والأحداث الماضية، هي في حدّ ذاتها غاية للتنبؤ بالمستقبل وكشف الحاضر، فكل مرحلة ينطلق منها أي مجتمع إلاّ وكانت مسبقة برؤى وتصوّرات ماضية. هذا التصوّر في حدّ ذاته سيكون وجهة نظر ورؤية ينبني عليها تصوّر آخر جديد في المستقبل وهكذا... وهذا ما جعل بول ريكور يجمع ويربط بين السرد والزمنية، وجعل بينهما علاقة جوهرية، باعتبار أنّ الزمان له طبيعة سردية.

ليست العودة إلى الماضي هروبا من مشاكل الحاضر، بل لاستخلاص العبر منه، وتدارك الأخطاء السّابقة من أجل انفتاح أفضل على المستقبل وهذا ما جعل النصّ السردي التاريخي ينطوي على أفقين فالماضي لا يغيب عنا ولا يضيع، بل حاضر في وعينا ندركه ونتذكّره، ونستثمره في بناء غد أفضل حين نتدارك فرصه الضائعة غير المنجزة أو المهملة منها، ولا يكون ذلك إلاّ من خلال المزاوجة بين الذّاكرة والتوقّع ،" فالذاكرة يلتحق بها اتجاه مرور الزمن... من الماضي إلى المستقبل بالرجوع على الوراء بمعنى ما، بحسب سهم التغيير لكن كذلك من المستقبل نحو الماضي بحسب الحركة المعاكسة بالمرور من الترقّب والتوقّع نحو الذكرى من خلال الحاضر الحي"[2]، هذه الاستشرافات والاسترجاعات هي التي تمكن هذه الأحداث المعاشة منذ آماد من أن توضع في تتابعات سردية موجزة، فالزّمن السردي له ارتباط

[1]– هايدن وايت، محتوى الشكل ، ص327.

[2]بول ريكور، الذاكرة التاريخ النسيان، ص156.

وثيق بزمن الحياة من خلال الزمن المروي، فتجاربنا الحياتية الموجودة في زمن ما تتجسّد في نصوص مروية.

يسعى التاريخ من خلال بحثه عن ماضي الكائنات الإنسانية إلى تصوير الزمن من خلال العلاقة التي تربطه بالسرد، فالسرد في تعريفاته الأكثر بداهة هو "تجربة زمنية مدركة من خلال فعل التمثيل، ذلك لأننا لا نستطيع صياغة حدود الزمنية من خلال خطاب ظاهراتي مباشر، فالزمنية تشترط توسّط الخطاب غير المباشر الذي يوفره السرد"[1]، فلا يمكن للزمن أن يبنى إلاّ من خلال الحكي لتسقط التجارب الانسانية عبر مراحلها (ماض، حاضر، مستقبل)، فارتباط الزمن بذلك ارتباطا وثيقا بالوظيفة السردية والتجربة الإنسانية وهذا ما جعل من التاريخ والسرد وجهين لعملة واحدة إلاّ أنّ " بين كتابة التاريخ وعلم السرد طرف ثالث هو ظاهرية الشعور بالزمان"[2] ، وذلك عن طريق الذاكرة التي بها يكتمل إحساسنا بالزمن في أعماق ذاتنا، وإذا كان التاريخ الذي هو بمفهومه الزمان، يجسّد حضور الذات. فإنّ بول ريكور يبيّن هذا الزمان يضعف الأشياء ويوهنها وكل الأشياء تشيخ وتتحوّل عبر الزمان وكل شيء يتلاشى بمروره[3].إذ يستحيل أن تكون الذّات شبيهة لنفسها من الولادة إلى الممات، ومنه فإنّ الرّواية هي رصد تحوّلات الذّات عبر الزمن.

يسعى الروائي من خلال تمثيله للزمن إلى تحديد اتجاه التجارب التي تحكى، فيساهم بشكل كبير في تنظيم التجربة المتضاربة، وذلك من خلال الحبكة التي تجعل الأحداث منظمة ومنسجمة، فهي كما عرّفها هايدن وايت " نمط أو مستوى من تنظيم

[1]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص84.

[2]– بول ريكور، الزمان والسرد، ج3،تر: سعيد الغانمي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ، ط1 ،2006 ، ص08.

[3]–ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد، ج3، ص25.

الحياة المعيشة داخل الزمن"[1] ، تأتي الرواية لتستلهم من التاريخ أحداثه ووقائعه التي تكون في أغلب حالاتها متضاربة ومتنافرة، فتلعب الحبكة هنا دورها المهم في تحويل هذه الوقائع إلى قصة، فيتآلف ويتتابع ما كان متنافرا من خلال ملكة التخييل، باعتبارها أهمّ ميزة في الإنسان، فإعادة إنتاج التجربة المعاشة من منظور تاريخي يكون من خلال العلاقة التي تربط السردية بالزمانية، فتؤدي بذلك الحبكة دورها الحاسم في تمثيل الأحداث التاريخية التي تشيد الماضي مرتكزة في ذلك على مجمل مخيّلة الروائي، فيقدّم لنا رؤيته الخاصة للزمن، لتصير بذلك الحبكة الشرط الأساسي للوجود الزمني، باعتبار طبيعته السردية، " فالزمانية هي البنية الوجودية التي تصل اللغة بالسردية، والسردية هي البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير"[2].

يحكي السرد تاريخا محدّدا من منظور الزمن الإنساني الذي يعدّ مادّة للحكي ليعاش مرة أخرى كتجربة منعكسة في الحبكات التي تساعدنا على تصوير تجربتنا الزمانية الغامضة، ذلك أنّ الزمن فاقد لشكله، دون السرد، فهو الذي يكسبه سمة الوجود والتمفصل من خلال مفاهيم " كالحبكة والحدث والوظيفة السردية والتخييل السردي ومجتمعة. لها علاقة بتحويل الزمن من متصل غير دال إلى حالة يمثل فيها الزمن ضمن وعاء القيم المشخّصة في وقائع إنسانية ألفها القارئ واطمأن إليها"[3].

ما تشترك فيه القصص الخيالية والقصص الواقعية التاريخية هو مضمونهما المتمثل في الزمن الإنساني الذي تعاد صياغته في بنية سردية، يصوّر من خلالها الرّوائي مشاكل عصره في أداء لغوي يعكس لنا الحدث المجرّد بشكل مرئي، ذلك أنّ

[1]– هايدن وايت، محتوى الشكل، ص377.

[2]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص33.

[3]مجموعة مؤلفين، المرجع نفسه، ص90.

من وظائف السرد التخلّص من التفكير المجرّد وربط الوعي بالملموس، فالأدب هنا ساهم في تحوّل المجرّد إلى كيانات مجسّدة في واقع حقيقي.

أسهم التخييل بشكل كبير في دعم الواقع وإبرازه، وكأنّ هذه الحياة وهذه التجارب التي نعيشها والتي عاشها أجدادنا في الماضي وما نحلم به أن يكون مستقبلا لا نراه ولا نفهمه إلاّ من خلال هذه القصص التي تنتج وتحبك من مخيّلة الروائي، فالعلاقة بين الأدب (كخيال) والتاريخ (كواقع) تفرض وجودها هنا، ليساهم التمثيل بذلك، باعتباره جسرا ممتدا للتخييل، بشكل كبير في إبعاد القطيعة بين الذّات والواقع. فتفاعل التخييل والتمثيل يعني الوعي بقضايا الحاضر. ذلك أنّ السرد سيتضافر معه "سياقين تاريخي وخيالي، ومع التصعيد الجمالي الذي يعدّ معه النصّ الروائي أحد منجزات الحداثة تحمل هذه الحداثة تقويضا للمعنى الأنتروبولوجي للثقافة عبر آليات تشظي الهوية وأهمها الوقوف على الجهة المقابلة لتراث الأصلانيين"[1].

يساهم السّرد في إعطاء روح جديدة للأحداث التاريخية ضمن أفق جمالي وفني، يلامس من خلاله الذّات ويؤثر على الوعي. وغياب التخييل عن المرجع يعني اتساع الهوة وتمزيق العلاقة بين السرد والذّات، ويكون ذلك إن لم " تعترف الثقافة المتعالية بقيمتها التمثيلية، فتختزل السردية العربية إمّا إلى وقائع تاريخية وإخبارية، أو أباطيل مفسدة، أو تخيلات مضلّلة، ويعود ذلك إلى غياب الدراسات المخيالية، والتركيز على المظاهر المباشرة في التفكير العام، والاهتمام بالنصوص المعيارية والوصفية وإقصاء القيمة التمثيلية للأدب"[2].

يؤدي غياب التخييل إلى شرخ كبير بين الذّات والوعي، والذات لا يمكن لها أن تكون دون وعي، فالسرد يسعى إلى " الجمع بين الوعي بالتاريخ والوعي بالذات

[1] شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية العربية، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 1011، ص260.

[2] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ج1، ص07.

في لحظة توفيقية وهي كالجسد كذاكرة وإحساس، مثلما يمثل السرد اللحظة الجامعة أو حقل التلاقي بين نشاط التاريخي ووظيفة الأدب"[1] ، فالتاريخ رغم ارتباطه بالسرد إلاّ أنه لم يفقد طبيعته بل زاده ذلك حمولة لأنساق اجتماعية وثقافية تتحوّل تبعا للمسار الزمني.

إنّ التخييل بارتباطه بوظائف التمثيل " لا يتحدّد بسطح النصّ السردي، وإنّما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعدّدة العوالم والمرجعيات الثقافية، بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصّية لها، يتم فيها تجاوز الوقائع والأحداث إلى تمثيل دلالاتها العامة"[2]، أي إنّ الدلالات والعلامات الدالّة التي تسعى إلى خلق عوالم متخيّلة يتم الكشف عنها من قبل القارئ، لتغدو الوظيفة التمثيلية في رواية التاريخ إلى وظيفة تأويلية، ففهم الصورة من قبل القارئ يؤدي به على تمثيل مطابق لها من خلال تأويله، كما أنّ الممارسة النقدية تساهم في استنطاق مضمرات النصّ، ذلك أنّ القارئ يحمل على كاهله مسؤولية الكشف عن المرجعيات وحيثيات النصّ الداخلية التي تبني على أساسها الرّؤية السردية.

انفتح مفهوم السردية وارتبط بالقارئ وبنظرية التلقي، ذلك أنّ القارئ ليس بغريب أو ببعيد عن النصّ، فهو يخصّ القارئ الذي يدخل إليه فيساهم في إنتاج معناه من خلال الفعالية التأويلية ليصير " معنى السرد أو دلالته التي تنبثق من التّفاعل بين عالم النصّ و عالم القارىء، هكذا يصير فعل القراءة اللّحظة الحاسمة في التحليل بكامله، فعليها ترتكز قدرة السرد على صياغة تجربة القارىء"[3] الذي يحلّ

[1]– محمد شوقي الزين، الذات والآخر: تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر2012، ص60.

[2]عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد، ج1، ص54.

[3]- ديفيد وورد وآخرون : الوجود و الزمان والسرد فلسفة بول ريكور ، ص 47 .

محل المبدع الذي انتج النصّ مبنيا على دلالات ، فيوكل إليه مهمّة فكّها من خلال التأويل الذي يعدّ " مرادفا للخيال إنه فعالية إبداعية أكثر من كونه فعالية نقدية "[1]

فعمل المتلقي القائم على فكّ شفرات النصّ هو عمل إبداعي يوازي عمل المؤلف، ومنه فإنّ الثقافة التأويلة موازية للثقافة السردية كونها وليدة لتفسيرات وخلفيات ممثلة سرديا، خاصّة وأنّ المتلقي له مخياله الخاصّ و معالمه السردية السابقة قبل قراءة الرواية ، و عمله التأويلي لا يمكن أن يتحرّر من هويته السردية القبلية .

6/ الهوية السردية*: حضور الذات في التاريخ المتخيل:

تغلغل السرد في أعماق التاريخ، نهل واقتبس منه بقدر ما اقتبس من القصص الخيالية، فكانت ثمرة هذا التزاوج "الرواية التاريخية" التي يتشابك فيها أسلوب العمل التاريخي الحقيقي مع أسلوب العمل الروائي الخيالي، ومن بين هذا وذاك أنشأ بول ريكور ما اصطلح عليه بـ"الهوية السردية" التي ساهمت بشكل كبير في تغيير تصوّرنا التقليدي لهوياتنا. التي كانت منغلقة ومنحصرة على دين أو عرق أو قومية ما . فتحرّرت لمّا صرنا نعطي لأنفسنا وجودا عبر حكينا لقصصنا الخاصة المندمجة مع التاريخ، الذي ساهم بشكل كبير في إبراز هويتنا، ليصير بذلك السرد شرط الوجود وشرط التموضع المرتبط باللغة.

---

[1]- نايمي شور ، التخييل تأويلا والتأويل تخييلا ، تحرير:سوزان سليمان و انجي كروسمان ،تر : حسن ناظم وعلي حاكم صلاح ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 202 .

* تعتبر الهوية السردية من أشهر المصطلحات التي يرتبط ذكرها بالناقد الفرنسي بول ريكور، الذي يعتبر خالق هذا المصطلح للدلالة على تلك النقطة التي تتقاطع فيها عدّة عناصر (السرد والزمن/ الخيال و التاريخ/ الهوية الذاتية والهوية المطابقة) فالهوية السردية هي كل ما يكتسبه المرء عبر توسط الوظيفة السردية؛ أي أن التأليف= =السردي والحكائي يسهم في تشكيل ذوات وهويات الأفراد والجماعة. ينظر: جنات بلخن، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف/الاختلاف، 2014، ص77.

يعتبر بول ريكور أهمّ من عالج مشكلات الهوية، أدخلها الحقل الأدبي تحت مصطلح "الهوية السردية" كعلاقة بين الحياة والسرد " فالرواية تبني هوية الشخصية التي يستطيع أن نسميها هويتنا السردية ، و ذلك حين تبني هوية القصة المحكية ، إنّ هوية القصة هي التي تضع هوية الشخصية "[1] ذلك أنّه بين السياق السردي والسياق التاريخي تنشأ الشخصية التاريخية من رماد التاريخ، والتي تساهم في بناء الهوية الشخصية، وهذا ما جعل من الهوية السردية تحتلّ منطقة غير محددة، فهي بذلك برزخ ما بين الواقعي والتخييلي.

تتشكل الهوية سرديا عبر الجمع بين **سرد تاريخي وسرد تخييلي**، والاندماج بينهما، فالفرد يمكنه أن يساهم في بناء هويته عن طريق سرده للأحداث، يبنيها على مستوى المتخيّل وفق ما تمليه عليه أهواؤه ورغباته، فباتصال الهوية بالممارسة السردية، تمّ الكشف عنها من خلال فنّ الحكي، ذلك النوع السردي الذي يتمحوّر حول الكتابة التاريخية والإبداع المتخيّل، لتحتل منطقة التخوم التي تفصل بين الواقعي والخيالي، " فالهوية السردية هي النّتاج اللامستقر للتقاطع بين التاريخ و الخيال "[2]، فتنسّل هويتنا في سياق عملي يلتقي فيه صنفان سرديان، فلا معنى لهوية شخص دون هذا التأليف، وكأنها لا تفهم إلاّ بالمعنى السردي الذي يشتغل على قصص التاريخ والمخيال، لتكون الهوية السردية " نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال والتاريخ المدعّم بالوقائع"[3]، هذا التفاعل الحاصل في النشاط السردي نستمد منه هويتنا، التي نتمكن من الوصول إلى فهمها بين المحكي والمعيش من

[1]– بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص306.

[2]– جنات بلخن ، السرد التاريخي عند بول ريكور ، منشورات ضفاف /الاختلاف ، ط1، 2014 ص 76 .

[3]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 ، 2012 ص195.

خلال فعل التأويل، فكان لهذه الخطوة الفضل في تخطي مشكلة الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية وتفكيك ثنائية التاريخ/الرواية، وأعيد دمجها في هوّية سردية جديدة.

لم يعد هذا النوع الجديد من الكتابة يسعى إلى حمل التاريخ، أو الاعتماد على الإفراط في التخيلات السردية، وإنّما يبحث عن هوية ما من خلال بعث الماضي وإعادة تفسيره بواسطة السرد التاريخي، لبناء الهوية الشخصية سواء للفرد أو للجماعة، وارتباط التاريخ بالهوية يعني أنّ الذّات تتجلى في الوجود والتاريخ، ذلك أنّ " الإنسان له رغبة دفينة في عرض تاريخه وهويته في حبك سردية ليعطي لوجوده معنى ولتاريخه قيمة "[1]، ومن خلال تسريد تاريخنا نفهم هويتنا كوننا مؤلفين لقصصنا وأبطالها في الوقت نفسه، أي أنّ" الكتابة هي الفضاء المحايد والمركّب والمعتصم حيث تنسلّ ذاتنا، وهي الكتابة السّالبة حيث تضيع الهوية بأسرها، لتظهر مع هوية الكتابة نفسها"[2]، وبذلك نجد أنّ الكينونة تتجسّد من خلال اللغة رغم حرّية المؤلف وتنقله بين أروقة الماضي المكتنز بالعبر التي يمكن أن نمثلها في الحاضر، لتغدو الحياة الشخصية مسطّحات زمنية يتداخل فيها الحقيقي بالتخييلي.

إنّ أهم ميزة تتميّز بها **الهوية السردية** هي التغيير والتحوّل، ليست ثابتة ولا منغلقة حول نفسها، بل زمنية تدمج ضمن نسيج الحكايات لتنسج نفسها على نحو متجدّد على الدّوام وفي المقابل من ذلك يتحدّد الزمان أيضا، ويتحوّل إلى الزمن السردي، فمن الخطأ افتراض هوية ثابتة قارّة " فهويتي هي ما تجعلني غير متماثل

[1]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص101.

[2]– هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص55.

مع أي شخص آخر"[1] ، وهذا ما دفع بالسرد إلى إبراز ملامح الهويات خاصة منها المضمرة بسبب احتدام الهوياتية للمركزيات.

ميّز بول ريكور بين هويتين ذلك أنّ إسناد " سرد الأحداث إلى شخصيات السرد القصصي يولّد ديالتيك الشخصية الذي هو بالضبط ديناميكتبك الهوية العينية والهوية الذاتية"[2]، إذ يرى أنّ الانتقال من الهوية الشخصية للهوية السردية يقتضي حضور الذّات في الخطابات، فتتجلى على مستوى الزّمن وتكون مرتبطة أكثر في الديمومة كونها تشتغل انطلاقا من العلاقات التي بين الذّات (التي تمثل هوية شخصية)، والهوية السردية (مسارات النسق العميق للتشكلات الخطابية) فتكون بذلك " مهمة التفكير بالهوية السردية هي أن تضع في الميزان السّمات الجامدة التي تدين بها هذه الهوية التي رسّو تاريخ حياة بأكملها في طبع معيّن، السّمات التي تميل إلى فصل هوية الذات عن عينية الطبع "[3]، فرّق بول ريكور هنا بين الهوية العينية الجامدة والمستمرة في الزمن، وذلك لاستمرار الطبع فيها ومنه الحفاظ على الذات، وبين الهوية الذاتية المرنة الحركية والمتغيّرة بتغيّر الزمن، ليصير الطبع مقياسا نميّز به بين الهوية العينية والهوية الذاتية، في الحين الذي يصير فيه الزمن عاملا من العوامل التي تؤدي إلى عدم التشابه وإلى الاختلاف، لتكون بذلك الديمومة في الزمن مرتبة بالهوية العينية.

غير أنّ " الطبيعة الحقيقية للهوية السردية لا تتكشّف إلاّ في ديالكتيك الذاتية، فإنّ هذه الأخيرة تمثّل المساهمة الأكبر للنظرية السردية في تكوين الذات"[4]،إذ جعل

[1]– أمين معلوف، الهويات القاتلة، دار ورد للطباعة والنشر، ط1، 1999، سوريا، ص13.

[2]– بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص294.

[3]– بول ريكور، مرجع نفسه، ص265.

[4]– بول ريكور، المرجع نفسه، ص294.

بول ريكور من الهوّية الذاتية معيارا لتحديد الهوّية السردية لما فيها من اختلاف وتحوّل ، وكان عامل التشابه مهدّد للهوّية التي يمكن أن أعتبرها في أغلب الأحيان ما يميزني عن غيري.

إضافة إلى الطبع هناك شكل آخر من أشكال الحفاظ على الذّات الذي يظهر في أفق اللفظ الموجه للغير ألا وهو الوعد، وقد جمل بول ريكور بين عينية الطبع وهوية الوعد لتكون الهوية إشكالية قائمة عل البقاء في الزمن، خاصة إذا كان "الوفاء بالعهد وجه آخر للديمومة عبر الزمن، وهو بمثابة تحدي للزمن ونكران للتغيير"[1]، لتكون الديمومة في الذات العينية عبر دوام الطبع والحفاظ على الوعد من أهمّ ما يؤهل للفعل الأخلاقي ومسارا لتشكّل وحدة الذّات، ومنه فإنّ الهوّية السردية تحاول بلوغ هدفين في تشكيل هوّية الذّات، الاستمرارية في الزمن بحسب ما يحدّده الطبع والاستمرارية من خلال الحفاظ على الذات.

تتمثل الهوية الشخصية في مسألة التماسك والبقاء في الزمن من خلال السرد الذي " يؤلف الخواص الدائمة لشخص ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية"[2]، إذ إنّ السرد يقوم بجمع الوقائع والأحداث التي تكون في أغلب الأحيان مشتّتة، فتقوم الحبكة بالتأليف والتنسيق بينها، فيصير الشخص الواقعي شخصية "محبكة" مدرجة في حبكة سردية، فتتجسّد فيه تلك العلاقة الجدلية بين الهوّية العينية والهوّية الذاتية، التي لا يمكن التفريق بينهما إلاّ من خلال عملية مقارنة بين ما كان في السابق، وبين ما هو عليه في اللحظة، هل هو نفسه أم لا ؟.

رأى "بول ريكور" أنّ اللغة " ليست بنية جامدة فقط، بل يتكلّمها شخص حيّ متطوّر يفعل ويتألّم من خلال ممارسته للغة ولقدرته على التأثير في الحياة ومحيطه،

[1]– بول ريكور، المرجع السابق، ص266.

[2]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص96.

وهو يمتلك ذاتا متميزة عن هويته العينية هي هويته الذاتية التي تعيش الزمن وتتطوّر معه ولا تتجمّد في الزمان"*[1] ، فإذا كانت ميزة الدّوام في الزمن أهمّ ما يميز الهوّية الشخصية، فإنّ في المقابل من ذلك يكون التغيير والغيرية أهمّ ما يطرح على الذات أو الذاتية. ومنه فإنّ الهوّية السردية بمثابة إعادة تشكيل للهوية الشخصية باعتبار أنّ " الهوية تتحقّق بالزمن، أي هوية البقاء والدّوام التي يحفظها الزمن من التبدّد التبعّثر، وبهذا تكون الهوّية السردية هي صورة الذّات المتحرّكة والفاعلة التي لا تتجسّد إلاّ في السرد"[2].

ذلك أنّ السرد تجربة زمنية مدركة بفعل التمثيل التخييلي الذي لا ينفصل عن الذّات و إرادتها في بناء الهوّية السردية، بطابعها الزمني الذي يؤدي فيه معنيين يعكس حركة الحياة في الزمن التي ندركها من خلال تحقّق القيم وتجسيدها في أدوار ووظائف، فتعطيها وجها مشخّصا تمكنها من الخروج من لازمنيتها إلى زمن محدّد، يصير من القارئ الذي بوسعه إعادة تشكيل السرد وتجديد الزمن المروي عبر تجربة القراءة والتأويل، ذلك أنّ المسكوت عنه " لا يتجلى في السّطح أي في العبارة، والذي يجب أن يحين على مستوى المحتوى ، ولهذا يخضع النصّ لحركة تعضيد فعّالة وواعية من قبل القارئ"[3]، ومنه فإنّ السرد يلتحم بفعل القراءة والتأويل ، ما يساهم بشكل كبير في إدراج هوية متعدّدة منفتحة على الإنسان قائمة على التعدّد والاختلاف.

---

*– هناك فرق بين الزمن والزمان، إذ استعمل الزمان في هذه المقولة للدلالة على ذلك البعد الواقعي المرتبط بالماضي، في أن الزمن يرتبط بسيرورة نفسية وإدراكية.

[1]– بول ريكور، مرجع سابق، ص251.

[2]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد ، ص97.

[3]– حياة أم السعد، تداولية الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ ، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع ، ص71.

7- النسق السردي: بناء لسياق وعي الذات الثقافي

يتجسّد الوجود الإنساني بكل محمولاته الثقافية وأنساقه المختلفة حيث يتحرّك بين نسق السرد وسياق الوعي ليصبّ في قالب فنيّ يناسب طرحه، وهذا ما جعل من السرديات بؤرة للتأويلات التي تسعى جاهدة لفهم التجارب والخبرات الإنسانية بغية تفسير وتحليل قضايا الرّاهن ومعرفة خباياه، فكان للسرد التاريخي الحظّ الأوفر ذلك باعتباره " نصوصا أعيد حبك موادها التاريخية فامتثل لشروط الخطاب الأدبي وانفصل عن سياقاته الحقيقية ثم اندرجت في سياق مجازية"[1]، فالتخييل في السرد التاريخي يعتمد بشكل كبير على المرجعيات في تحقيق الهوّية الثقافية، كما ساهم بشدّة في زحزحة مفهوم الهوّية من إطارها الثقافي إلى إطارها السردي ، حين جعل من الوعي بالمعالم الكونية أساسا لبناء نظرته للعالم منفتحا على أفق من عوالم التخيّيل والإبداع والتحرّر من كل الضوابط الزمنية، فكان لهذا التخييل الناجم عن التفاعل العميق بين الهوية الثقافية والهوية السردية ارتباط عميق برؤى الذات، فنجد المتخيّل الوجداني متصلا برمزيات سياقية تخلص الذّوات من قلقها الوجودي[2]، فملامسة الذات هنا تتمّ عبر ممارسات مشروعة تضمن رسمه لمساراتها ضمن أفق جمالي يسعى للتأثير على الوعي، حين تنقل الذات من الفردية/ الجمعية الثقافية إلى الهوية السردية التي تعتبر مشروع العمل السردي لمّا جعلت السردية خصوصيتها الهوياتية.

لا تخرج السردية عن الأطر الثقافية فهي ترنو إلى إلباس الهوّية هوّية أخرى، وهي هوّية السرد التي اعتبرها بول ريكور انعكاسا لنشاط ذاتي في السيرورة الكونية

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص194.

[2]- ينظر: عبد الرحمن التمارة، السرد والدلالة، د.ط، دار فضاءات للنشر والتوزيع، إتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ص140.

حين تتفاعل مع القضايا الكبرى كالتاريخ، إذ ينشأ تفاعل ذاتي عبر ممارسة ضمنية مع التاريخ فتصبح بذلك الهوّية الثقافية من أهمّ العناصر التي تغذي السرد[1]، وفي المقابل من ذلك إنّ ما يؤسس الهوّية هو ذلك الحكي والسرد عن الذّات وذاكرتها ، وبدون هذه السرديات تكون الهوّية عرضة للغياب والتهميش، وهذا ما نجده في الخطاب الاستعماري، ذلك أنّ السردية الغربية أعلت من شأن ذاتها وجعلت من الغرب مركز كل شيء في الحياة، وفي نفس الوقت أقصت الآخر الشرقي العربي وجعلته في الهامش وصوّرته كما تريده أن يكون؛ " فالتمثيل في المرويات يعيد صياغة العلاقة التي تجمع الأنا بالآخر وبناء صورتها القائمة على التنميط والإقصاء"[2].

إنّ هذا الوضع لا يختلف عن الذي عاشته المرأة، فعلاقتها بالرجل كانت شبيهة بعلاقة الشرق بالغرب، فخطاب المجتمع الذكوري البطريركي هو الذي ساهم في تهميش المرأة، وطمس هويتها وذاتها قبل أن تندّد وتطالب بفتح باب الوعي والثقافة أمامها، فكان لسردها الدور البارز في استرداد هويتها المسلوبة، وإثبات لأحقيتها، والمحافظة على وجودها في المجتمع الذي تغيّرت الكثير من ملامحه، و كان لمفهوم الهوّية هنا انطلاقة مغايرة تسعى إلى رسم ذات الإنسان واستيعاب سماته التي تفرّقه عن غيره ، فتستنهض السرديات " في هذه المواجهة ديناميات التخييل والقوة، والذاكرة والرغبة، والماضي والحاضر، إمّا لدفع سرديات بديلة إلى الانبثاق، مثل سرديات التحرّر والخلاص، إمّا لتكريس سرديات قائمة لهيمنتها في مواجهة أي سردية منبثقة مهدّدة لسلطتها"[3]، لذا فإنّ الهوّية ليست وليدة الصدفة أو اللّحظة ، بل

[1]– ينظر، بول ريكور، الذات عينها كآخر، 249.

[2]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص356.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان الرباط ، منشورات ضفاف الجزائر ، الاختلاف بيروت ، ط1 ، 2014 ، ص38.

تتجمّع وتتراكم عبر الزمن وتتجذّر فيه، وهذا ما جعل منها بنية متحوّلة باستمرار منفتحة على الوجود الواعي على الآخرين.

إنّ تناول موضوع الهويّة في الدراسات السردية المعاصرة يفرض بالضرورة العودة إلى دراسة الذّات باعتبارها جوهر الهوّية الفردية، فسؤال الهوّية يرتدّ إلى عملية سردية لمسار الذّات، لتتحوّل بذلك الذّات ومخيالها إلى بنية غير مجتزّئة من السرد؛ " فأنظمة المعنى والخطاب تعمل في وعبر العلاقات الاجتماعية المتجاذبة التي يخلقها فعل الانشطار الاجتماعي والخطابي، بحيث أننا كذوات لتلك الأنظمة نكون واقعين في شراك هذه السيرورات الإشكالية من تعين الهوية، والتي تمثل الشروط التي يتكوّن فيها مخيالنا الاجتماعي"[1]، فمفهوم الوعي بالذّات، وصولا إلى مفهوم الهوّية التي تسعى إلى تذويت المعلومات التي لها علاقة بالذّات ومدركاتها التي تتراكم بطريقة شعورية أو لا شعورية.

إنّ الاهتمام بالذات جعل منها محفلا سرديا هامّا، إذ رغم تذويت الكتابة* لم يستغن الروائي عن مشاكل عصره، فأصبحت هذه الكتابة الجديدة تتفاعل فيها الذّات مع التاريخ والواقع والمتخيّل ليزداد الوعي بهوّية الذّات نفسيا، واجتماعيا، وتاريخيا، وبما أنّ السرد يقدّم صورة تمثيلية عن الذّات فإنه يعدّ " وسيطا موضوعيا يوفّر معرفة للذّات عبر تأويلها، يوفّر لها وجودا رمزيا تتخيّل به وجودها، ووجودنا لا ينفصل عن المعنى الذي نعطيه لأنفسنا، فعبر حكينا لقصصنا الخاصّة نعطي لأنفسنا هوية "[2]، إذ إنّ السرد تشكيل للتجارب الحياتية ومنه إعطاء للذّات الإنسانية

[1]– هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2004 ، ص13.

*– يقصد بتذويت الكتابة جعل الكتابة ذات، بعد أن كانت موضوعا، صارت الآن ذاتا وموضعها متخف في انساقها، فاكتسب صفة الذاتية من حيث اكتفائها بطرح ذاتها.

[2]– مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص89.

شكلا وصورة تساهم في إبراز الإمكانات الذاتية التي تؤدي إلى فهم الوجود الإنساني، و منه فإنّ القصص و التواريخ من أهمّ الآليات التي يسعى من خلالها الإنسان إلى إدراك ذاته ووجوده معا.

8/ السرد الذاتي: من الذاتية إلى الغيرية

من أهمّ القفزات التي قامت بها رواية القرن العشرين هو خروجها عن النمط التقليدي في القص إلى السرد الذّاتي، واعتبرت الرّؤية الداخلية مؤشرا من مؤشرات الوعي الذي يعكس رؤية المؤلف ووجهة نظره الشخصية، حتى وإن بناها على لسان بطله، تبقى كلمته هو بالذّات عن نفسه وعن عالمه، فما " يجري نقله من منظور البطل لا الوجود الحقيقي للبطل نفسه وحسب بل ومعه كل العالم الخارجي وظروف الحياة اليومية التي تحيط به، والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي"[1]، فالهوية هنا غيّرت مجراها من الذاتية إلى الغيرية حين أسند المؤلف مهمّته إلى البطل الذي ينوب عنه ويتولى عبء الكشف عمّا بداخله وما يدور في ذهنه من أفكار ورؤى، وينمو هذا الامتزاج إلى مستوى التعبير عن الذّات. لهذا قام المؤلف بتوحيد هوّيته مع هوّية البطل، بصياغة الرّواية بضمير المتكلم، وليجعل من التجارب التي عاشها تجارب يعيشها البطل أيضا، الذي يعتبر كلماته صيغا تعبّر عن أحاسيس ومشاعر وأفكار المؤلف، خاصّة إذا كانت المسألة متعلّقة بتقديم سرد لأحداث واقعية، فكأنّ الذّات هنا تكون فاعلة في التاريخ عندما ترويه وتسرده، مما جعل الوضع هنا يفرض ذاتا تسجل أنشطتها التي تبنى من خلالها رؤيا خاصة بالمؤلف " فكتابة الذّات هي فعالية تحاول الذّات من خلالها أن تصف نفسها"[2]، سواء أكان هذا من قبيل إعادة تشكيل

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي،تر: جميل نصيف التكريتي ، مراجعة :حياة شرارة ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص70.

[2]– هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا و التفكيكية ، ص140.

هذه الذّات عن طريق السرد الذي يؤرخ للحياة وتسرد نفسها بنفسها، أو من قبيل كونها تمنح حياتها للسرد، فتتحقّق بذلك الذاتية في الخطاب، إمّا بحضور ضمير الـ"أنا" بشكل صريح أو ضمني رغم أنّ " القول ذات لا يعني القول أنّ الأنا تتموضع وتثبت أو أنها توضع، في حين أنّ الذّات توجد ضمنا بشكل تفكيري في عمليات تحليلها، يسبق العودة إلى الذّات نفسها"[1]، فالأهمّ من كل هذا أنّ التشكيل أو إعادة التصوير أكّد لنا جانبا من المعرفة الذّاتية.

أكّد بول ريكور في جانب آخر على الدور الأساسي الذي يلعبه الغير في تمثيل الوجه المقابل الذي يساهم في تأسيس الأنا، فكما نتعرّف على أنفسنا ونفهمها عن طريق الحكيّ، فإنّه في الوقت نفسه نشرك غيرنا ونتقاسم معهم تجاربنا " فكل تقدّم في اتجاه ذاتية للمتكلم أو للفاعل يقابله تقدّم مواز له في غيرية الشريك"[2]، فالذّات لا تكتفي بذاتها، وإنّما تلجأ إلى ما خارجها كنقطة ترتكز عليها بشدة لترى نفسها من خلالها، ترى ما لم تستطع رؤيته من الدّاخل، وقد أكّد على ذلك باختين في جماليات الإبداع اللفظي بقوله " إنّ الصوغ الموضوعي الأخلاقي والجمالي يتطلّب نقطة ارتكاز قوية خارج الذات قوة فعلية حقيقية والتي من داخلها يمكن أن نرى ذاتنا باعتبارنا آخرا"[3]. فالوجود الحقيقي والأصيل هو الذي يرتبط بوجود الآخر، إذ إنّ هوّية الشخص تستدعي حضور الآخر الذي تم إدخاله إلى مشهد الهوّية، إذ "ينبغي أن أتفاعل وأتماهى معه وأن أرى العالم عبر نظام قيمه كما يراه، وأن أضع نفسي مكانه ثم بعد عودتي لمكاني أتمّم أفقه بكل ما ينكشف من ذلك الموقع الذي أحتلّه خارجه، وعليّ أن أؤطره وأخلق له محيطا يكمّله بفضل فائض رؤيتي ومعرفتي

[1]– بول ريكور الذات عينها كآخر، ص96.

[2]– بول ريكور، المرجع نفسه، ص138.

[3]– ميخائيل باختين: جماليات الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين ، دال للنشر و التوزيع ، سوريا ،ط1 ، 2011 ،ص 40.

ورغبتي وشعوري"[1]. لهذا نرى أنّ العديد من الكتّاب يجعلون من البطل نقطة ارتكاز يعتمد عليها ويسقط عليها مواقفه وآراءه.

ومن خلال هذا فإنّ موقف بول ريكور لا يختلف عن موقف باختين في هذا الصدد الذي يلحّ وبشدّة على وجهة نظر الآخر في التعبير عن وجهة خاصّة "فالإنسان لا يستطيع أن يضطلع بهذه المهمّة دون الاستعانة بوعي غيري، إنّ الإنسان لا يستطيع أبدا أن يعثر على امتلائه وغناه بالاعتماد على نفسه وحدها"[2] ذلك أنّ الأفكار التي تختلج ذواتنا لا يمكن لها أن تكشف إلاّ من خلال العلاقة الحوارية بين أشكال مختلفة من الوعي التي تساهم في توسيع وتعميق وكشف وعي الذّات، عبر التعدّد الصوتي الموجود في الخطابات المتعدّدة المدرجة في متن الرّواية أو المختفيّة بين أنساقها المضمرة، فلا يمكن للمؤلف بأيّ شكل من الأشكال " أن يلغي صوت النمط الحواري المتوقع لخطابات تلك الأنا التي تشير ضمنا إلى وجود الـ(أنت)، للمشاركة في التبادل اللفظي الذي يتمّ فيه استخراج المعنى بشكل جدلي من الكلمات المستخدمة كوسيط ويظهر أنّه كان يهدف ضمنيا إلى أن يكون حواريا على الرغم من شكله الفردي الأناني"[3].

إنّ الكاتب يستعمل خطابات يتكلّم من خلالها دون أن يحطّم منظورات الآخرين، بل يحافظ عليها لخدمة مقاصده المضمرة ضمن مقاصد المتكلمين الذّين أبدعهم وأنشأ معهم علاقة جمالية تخييلية، لذا فإنّه مع كل قراءة ودراسة لرؤية ما علينا أن نصل إلى مقاصد الكاتب المختفية، فهو حاضر في نصّه في شكل حواري،

[1]– ميخائيل باختين: مرجع سابق، ص 39.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي، ص 266.

[3]– هايدن وايت، محتوى الشكل، ص435.

سواء في حوارات جادّة أو في وضعيات محورية استفزازية[1]، ليحقّق وجهة نظره سواء داخل خطاب السّارد أو داخل موضوع الحكي، ومن هذا كله نفهم أنّ التفاعل مع الآخرين مهمّ لتحديد الهوّية ومعرفة الذّات.

كما أشرنا سابقا، فإنّ البطل يلعب دورا مهما جدّا في تنفيذ مهام المؤلف إذ صار المفصح عن رؤياه، والمعبّر عن استنتاجاته، والحامل لوجهة نظره، وأكثر من ذلك صار " الكيفية التي يعي بها ذاته"[2] تعبّر عن تفكيره، بكل حرية، وذلك أنّ المؤلف كذلك يتغلغل داخل كلام أبطاله فحريّتهم من حريّته، واللافت للنظر في هذا كلّه أنّ هذه الشخصيات تحوّلت من كائنات ورقية غير مرئية إلى كائنات لها حضورها الجسدي وفق خصوصية معينة لا يمكن تحاشيها، إذ صارت تحسّ وتتألّم، وتفكّر، وتجادل، وتناقش، وتحمل رؤى تؤثر فينا، فهي بذلك " مركب إنساني اجتماعي يحكمه اتساق ليس متجانسا بالضرورة، عضوي وبيئي وثقافي شامل، فتنضوي تحت العضوي الملامح الكلية والنفسية، والبنية الجسدية والجنس، وتنضوي تحت البيئي مجمل العناصر الجغرافية التاريخية والانتماء القومي والعرقي، ما إلى ذلك، ويجعل الثقافي كل البنى التي ينطبق عليها مفهوم ما فوق العضوي... أي كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التي تتضافر لطبع الشخصية بمقادير متفاوتة"[3]، امتزج في الشخصيات محمولات فيزيائية ونفسانية وذهنية، فمن غير المعقول أن تكون الشخصية دون عقل يعي وجسد يحمل هذا العقل، فوجودها

---

[1]– ميّز باختين بين نوعين من الحوارات؛ حوارات حادّة اصطلح عليها ب السنكريزا، أي أن يقابل بين مختلف وجهات النظر حول مسألة يعينها، وبين الحوارات الاستفزازية أو الأناكريزا أي أن يجبر المناقش على الإفصاح عن رأيه والبوح عن كا ما في نفسه، وللاستزادة أكثر ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص171.

[2]– ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص69.

[3]– صالح صلاح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، دط ، 2003 ، ص100.

مرهون بقيام سلسلة من أحداث مادية وذهنية مترابطة، والأهم من هذا كله لا يمكن أن نحجب عنها الأحداث الذهنية فهذا يعني حجب للذّات، أي لا وجود لذات دون وعي.

إنّ الشخصيات وسيلة إيضاح للقيم المدرجة داخل النصّ، فكل عمل أدبي له شخصيات معينة تنتمي إلى شريحة اجتماعية محدّدة تعبّر عن موقف ما، وبفضل الخطاب متعدّد الأصوات استطاعت الكاتبة أن تمثّل التاريخ وتجعله منفتحا على فضاءات سردية جديدة ، أين يتموقع صوت الشخصية –مثلا– في الرؤية الجماعية تارة وتارة أخرى يكتفي بطرح رؤيتها الخاصة[1]، ويعكس التعدّد الصوتي الموجود في الحوار بين الشخصيات والمؤلف بناءَ المجتمع وتركيبة الوعي الاجتماعي ذلك أنّ "الصوت السردي القائم بفعل السرد ساهم في بناء الهوّية السردية التي تتمثل في ما ينقله الراوي/السارد من خلال الأصوات السردية"[2]، فالصوت السردي المدرج في الحوار ساهم بشكل كبير في كشف الواقع المحمّل بالرسائل والعبر. وكذا في الكشف عن أوجه التلاقي بين الأنا والآخر وتحديد التقارب بين أشكال الوعي البشري من خلال تلاقح الأفكار مع الآخر ومنه اكتشاف ومعرفة الذات.

---

[1] Voir ; Mildred Mortimer, de la révélation de soi a l'auto-comprehension :Assia Djebar L amour la fantasia et Nulle part dans la maison de mon pére, ,Actes du colloque International ; Experience créative de Assia Djebar Laboratoire « analyse du discours Tizi-Ouzou », P209.

=استعمل صاحب المقال في هذا الاقتباس مفردة يوثق Documanté إلا أننا فضّلنا ترجمته بالتمثيل Représenté لأننا أمام عمل تخيلي وليس توثيق تاريخي، وصاحبه سارد وكاتب مبدع وليس بموثّق، ولعل هذه أهم الإشكاليات التي يتطرق إليها النقاد السرديون حول وظيفة السرد هل هي تمثيل أم توثيق؟

[2] – مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص47.

يدرك الإنسان نفسه وعالمه استنادا إلى ما تقدّمه اللغة، باعتبار أنّ التجربة الإنسانية بناء ثقافي لغوي محمّل بقيم ورسائل وعبر، التي لا يمكن لها أن تظهر إلاّ من خلال المصادر التأليفية أو ملامح النصّ، بل من خلال النصوص التجريبية التي يخوضها القارئ، فالنصّ لا يكتمل إلاّ به أي من خلال الاعتماد على الاستراتيجية التأويلية في فهم العلامات والذي سينجم عنه بالضرورة فهم الذّات والوجود وبناؤهما " ففهم الذّات هو عملية تأويل، وتأويل الذّات بدوره يجد في السرد واسطة بامتياز مفصلا إياها على بقية الإشارات والعلامات الرموز"[1].

تسلك الذات مسالك تأويلية لكي تتعرّف على نفسها، فأن نفهم النصّ يعني أن نفهم أنفسنا، والقارئ بتفاعله مع النصّ يسعى إلى البحث عن هويته داخله، وقد يجدها في بطل الرواية حيث تجمعهما الخصائص نفسها التي عملت على تكوينه، أو يلمحها في وجهة نظر مدرجة ضمن وجهات النظر التي تنعكس من خلال تعدّد الأصوات ،" فالذات تؤول ذاتها وتعطي معنى للفهم الذي تحوزه عن ذاتها"[2]، من خلال تعدّد كائنات أخرى تحمل هويتها وتؤسسها فيتم التعرّف عليها عبر وسيط يؤولها، فأنسب إلى الذات كل ما يمكن أن تحسّ أو تشعر به باعتبار أن " كل الكائنات تحصل على هويتها من الكائنات الموجودة هنا، الكائن الذي يؤسسها أو يفهمها في فعل تأويل ذاته"[3].

تمكّن الرموز والحكايات الذّات من التعرّف على نفسها، كونها تعيش تجارب مشتركة تتقاسمها مع الآخرين من خلال الوظيفة السردية، لتأخذ بذلك شكلا تأويليا يعيد تشكيل الحياة من منظور ذاتي أي أنّ " إعادة التشكيل هي فعل القراءة التي

[1]– بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص250.

[2]– هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنوطيقا و التفكيكية ، ص48.

[3]– هيوسلفرمان، المرجع نفسه، ص48.

تستوجب برأيي توسّطا حاسما لصالح قرّاء يبدؤون القراءة بأنفسهم"[1]، فالذّات تبحث عن هويتها في النصّ الروائي لتعبّر عنها من خلال تفكيكها لمقاصد النصّ المضمرة وللصيغ التعبيرية ذات الطبيعة الرمزية، وبدخول القارئ إلى النصّ يكون قد ساهم هو أيضا في تقويم السلوك وإنتاج معرفة خاصّة به وبذاته، فيحوّل واقع النصّ إلى مادة يبني عليها وعيه الذّاتي، من خلال البحث عن صوته داخل صوت الآخر.

9- الذاكرة تجديد لهوية الذات

إذا كان صوتنا مرهونا بصوت الآخر فإنّ هويتنا تتحدّد به، والذّات تنتج نفسها من خلال تفاعل الفرد مع الآخرين، فنتمكّن من خلال هذه العلاقة من التعرّف على هويتنا، كما يلعب صوت الآخر دورا بارزا في " إحياء الأحداث التاريخية البانية للهوّية الخاصّة بالجماعة فهذا ارتباط بتكوين إنتاج بنية رمزية للذّاكرة الجماعية"[2] التي نبني ونؤسس من خلالها هويتنا، ذلك أنّ الأيديولوجيا تجعلنا نندمج في هذه الذاكرة الجماعية، وندرك تمام الإدراك أنّ هذه الأحداث المستعادة عن طريق الذاكرة تخصّنا نحن أيضا وأنّها ساهمت بشكل كبير في تأسيس هويتنا وإن لم نعشها بل عاشها الآباء والأجداد.

يقول بول ريكور في هذا " أن أفهم ذاتي هو أن أقوم بالدورة الأكبر، وهي الدورة الخاصة بالذّاكرة الكبرى التي تحتفظ بكل ما أصبح ذا دلالة بالنسبة إلى مجموع البشر"[3] ، هنا هويتنا مبنية على أساس الذّاكرة من خلال الوظيفة السردية؛ إذ يمكن القول إنّ الذاكرة صارت مقياسا للهوّية، والعاجز عن التذكر عاجز عن تحديد هويته، لذلك فالمصاب بالزهايمر مثلا يفقد الوعي بذاته لأنّه فقد معالم ماضية

[1]- بول ريكور، الزمان والسرد، ج3، ص139.

[2]- مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد، ص101.

[3]- - بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص41.

فالعودة إلى الذاكرة تعني تجديد الهوية " فالذاكرة عنصر مكوّن رمزي للهوية على صلة بتقدير الحاضر وإسقاطه على المستقبل"[1]، فتحديد المكتسبات المعرفية عبر الزمان يعني تحديدا لهوية الشخص من خلال الذاكرة باعتبارها امتدادا للشعور في الزمان وحتى المكان، كما أنّ الحاضر لا يمكنه أن ينبني إلاّ بالعودة إلى التراث فهمه.

جعل بول ريكور –في نطاق هذه العلاقة– من الهوّية السردية المسؤولة عن وضع تجربة الزمان المعيش وحبكته في علاقة مباشرة، ولا يمكن لهذه العلاقة أن تكون إلاّ بالاستناد على الذاكرة فهي التي تمكّننا من سرد أحداث الحياة[2]، والهوّية السردية هنا تنطبق على الفرد كما يمكنها أن تنطبق على الجماعة، حتى أنّ الهوّية الشخصية نفسها لا يمكنها أن تتكوّن إلاّ من خلال التفاعل بين السرديات الخاصة وقصص المخيال الجمعي، وكلما نظر إلى موضوع الذات (فردية/جماعية) داخل حقل تخييلي تضيق الهوة بين النصّ ومؤلفه، فيطبع خطابه بخطاب ذاتي ويصير النصّ الروائي خطاب الأنا.

ويقرّ عبد الله إبراهيم في هذا الصدد أنّ الرواية النسوية والتخييل التاريخي من النصوص التي تدمج بين السيرة الشخصية للكتّاب وبين الأطر السردية المعبّر عنها عبر تجارب خاصة شديدة الأهمية وتعنى بالخلفيات التاريخية للأحداث السردية[3]، وذلك من خلال الذاكرة التي يمكن أن نقول أنّها تتمدّد عبر الزمن بما أنّ هناك ارتباط بين الذكرى والذّات التي تتذكّر، فتروح وتجيء عبر الزمن، وتصول وتجول كما يحلو لها حاملة معها هذه الذكرى لتثبت حضورها، وتشكّل هوّيتها ووجهة نظرها

[1] بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص137.

[2] – ينظر، بول ريكور، التاريخ ، الذاكرة ، النسيان ، ص144.

[3] – ينظر: عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص204.

تجاه العالم والكون " فهوّية شخص تمتد إلى المدى الذي يستطيع هذا الوعي أن يبلغ به استعاديا كل عمل أو فكرة من الماضي"[1].

إنّ الذّات التي تفكّر في تلك الذكرى وفي ذلك العمل الذي حدث سابقا، يمكن أن تعتبر أنّها نفس الذّات التي قامت بذلك العمل؛ إذ إنّ " القضايا التي يتكلّم فيها عن العمل مبنية بشكل فريد على أساس أفعال العمل وجمله، وكذلك فإنّه في أعمال الخطاب، فإنّ الفاعل الحقيقي للعمل يسمي نفسه ذلك الذي يمارس ويقوم بالعمل، ذلك أنّ أفعال الخطاب هي نفسها أعمال، ولزوما فإنّ القائلين هم فاعلون ممارسون"[2].

شدّد بول ريكور في هذا السياق على العلاقة التي تربط بين القول والفعل، ذلك أننا لا يمكننا التعبير عن الفعل، إلاّ من خلال استعمال الصيغ الدالة عليه، فما يزيد من قيمة الحدث وقوّته، هو ذلك الخطاب الحاصل بالفعل الذي يعكس تجارب هؤلاء المتلفظين بعبارات إنجازية تعبّر عن الفعل لا عن الفاعل.

ما يمكن أن نركّز عليه في الفعل هو الرسالة الكامنة داخله، التي تهدف إلى التأثير في متلقي هذا العمل، فأيّ فعل يستدعي السرد ، ذلك أنّ " العلاقة بين القول و الفعل أو بين النصّ و الممارسة علاقة وثيقة الصّلة ، لا تتمثل هذه العلاقة في معرفة أنّ أقوالنا تقرن بأفعالنا، بل في أنّ أفعالنا يمكن قراءتها على منوال نصوص يجب تفكيكها و تأويلها ، فالفعل مثل النصّ حقيقة تاريخية و تجربة إنسانية تتبدى في صراع التأويلات "[3].

---

[1]– بول ريكور، مرجع سابق، ص167.

[2]– بول ريكور الذات عينها كآخر، ص94.

[3]– جنات بلخن ، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف/الاختلاف ، الجزائر بيروت ، ط1 ، 2014 ، ص 27 .

فحياتنا كلّها معرضة للسرد، بل لا وجود لها إلاّ من خلاله غير أن الإنسان يختار ما يجب سرده، فيحاكي بطريقة تخييلية تلك الأفعال التي يمكن أن تنفعل بها وذات قصد يتجه نحو المستقبل، أمّا غير ذلك فهي أفعال فارغة غير مهمة، لذا يتم تجاوزها ،" فإذا كانت نظرية الفعل تحتلّ منزلة الوسيط بين نظرية النصّ و نظرية التاريخ ، فإنّ السرد يشكل بهذا الصدد نقطة اللقاء بين نظرية الفعل ونظرية التاريخ ذلك أنّ التركيب السردي يعمل على الأفق النصي و الفعل الانساني هو ما يحاكيه السرد و أخيرا فالسرد يروي تاريخا "[1].

إنّ الحقائق التاريخية هي نتاج لأفعال قام بها أشخاص يشهد لهم بالخلود لأفعالهم ومنجزاتهم التي أثّرت في المتلقين بفضل نظرية أفعال الخطاب، التي حملت وتبنت هذه الأفعال وجسدتها في شكل أقوال. فكان للّغة هنا أن تساهم في الكشف عن العلاقة التي تربط العمل وفاعله، فتطابق السرد بالفعل للتماثل بين الذات التي قامت بفعل التلفظ والشخص المنجز للعمل، وهذا قالب آخر من قوالب تحديد الهوية " فالتوصل إلى الفاعل الحقيقي تعطيه لنا الإجابات التي نرد بها عن السؤال من؟ جوابا عن السؤال من؟ البحث عن من؟ ينتمي إلى الدائرة الأنطولوجية عينها التي تنتمي إليها الذات"[2].

تلك هي المسائل التي عرضناها في هذا الفصل استنادا على نقاد و مفكرين تناولوا مسائل كتابة التاريخ وتشكيل الهوية السردية لكن يبقى سؤال مهم : كيف يمكننا أن نقارب الرواية وأيّ الآليات الإجرائية تساعدنا على خوض غمار تحليل الأعمال الروائية المختارة والوقوف على ذاتية المحكي التاريخي فيها؟

[1]– جنات بلخن ، السرد التاريخي عند بول ريكور، ص 28.

[2]– بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص161.

10- المقاربة التداولية:تفعيل الهوية السردية وبناء المرجعية الذاتية

يلعب السرد دوره الحاسم في تحديد صاحب العمل من خلال البحث عن جواب للسؤال من؟ ، وذلك من خلال التداولية التي تمكنت من دخول السرد، والانحراف نحو المرجعية الذاتية، فمن خلال الموقف التخاطبي صار بالإمكان لهذا الفاعل الحقيقي القدرة على الاعتراف بأعماله، مثل أن يشير إلى نفسه بصيغة المتكلم.

كما أنّ " هناك أقساما للخطاب لا دور لها إلاّ نقل تلك الذاتية (إلى الضمائر، وأسماء الإشارة. أزمنة الفعل. بعض الأفعال) ، وأخرى تعتني بالواقع الموضوعي، أي أنّ للخطاب صيغتين؛ تقريرية موضوعية، وإنجازية ذاتية"[1] ، فإذا أردنا أن نقسّم الكلام هنا؛ فإنّه ينقسم إلى ملفوظ وتلفظ، فالأوّل يرتبط بالصيغ الموضوعية، والثاني بالصيغ الذاتية، لذا فإنّ " ضمير المتكلّم أداة يصبح من خلالها المتلفظ ساردا يجدّد حالاته وأفعاله، فتتحوّل القدرة الكلامية إلى قدرة إنجازية ذاتية"[2] ، لترتبط بذلك الهوّية السردية ارتباطا وثيقا بنظرية الفعل، التي تعتبر مركز كل الثقل في إدراك الهوّية السردية لما للفعل من المركزية، ومنه فإنّ التخييل لا يمكنه أن ينفصل عن الذات التي تسعى إلى بناء الهوّية السردية وإدراك ذاتها في الفعل الذي يعتبر من الكيفيات التي تجعل من الهوية تتمظهر في السرد ، ذلك أنّ اللغة وسيلة تنعكس من خلالها

[1]- عبد الفتاح الحجمري: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التراكيب السردية، شركة النشر والتوزيع، المدارس ، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص70.

[2]-عبد الفتاح الحجمري ، المرجع نفسه ، ص72.

أفعالنا المصاغة بطريقة تخييلية سردية وهي بدورها طريقة تتشكل بها هويتنا التي لا يمكنها أن تتحقّق إلاّ بالسرد.

إنّ اللّغة من أبرز العناصر التي تتشكّل عبرها الهوّية والذّات، ولا ريب أنّ الأديب صار يلجأ في أغلب الأحيان إلى الرّواية ليفرغ بين طياتها تجاربه الحياتية و مشاعره ووجهة نظره في حبكة تخييلية، لتتمثل بذلك هوّية سردية أساس تمظهرها هو ضمير الـ "أنا"، ولعل " السرد بضمير الـ "أنا" أو كتابة السيرة الذاتية الروائية بمثابة تأكيد على هوّية المروي الذي ينتمي إلى زمان ومكان أو إلى مجتمع له تاريخه"[1]. ليؤدي بذلك إلى الجانب الاسترجاعي دورا مهما في بناء صور وتمثيلات الذات التي تنعكس في ذلك التمازج الذي يجمع بين الذاكرة والخيال، أي أنّ " هناك ارتباط ضروري بين مفهوم الذّاكرة ومفهوم الذّات نفسها"[2].

إنّ الذّات في أغلب أحاديثها تسعى إلى البحث عن هوّيتها في ذلك التواصل الذي يضمن لها البقاء عبر الزمن حتى وإن تغيّر المكان، وإذا ما فقدت هذه الذّاكرة ينتج عنه بالضرورة فقدان الإحساس بالهوّية وهذا ما أكدته ميري ورنوك حين اعتبرت أنّ " الإحساس بالهوية الشخصية هو إحساس بالاستمرارية عبر الزمن، وهذا ما لا يمكن امتلاكه دون ذاكرة"[3]، فالهوّية لا يمكنها أن تنشأ إلّا من خلال الذاكرة وكل ما ننساه وما لم سنتطيع تذكره يعتبر فجوة تعيق تشكيل هويتنا.

إنّ من أبرز مميزات محكي الذات هو عودتها إلى جذور ماضيها عبر الذاكرة، وهذا ما يضمن للسارد حضورا في كلامه الذي يسعى من خلاله إلى إظهار الأحداث

[1]– يمني العيد: الرواية العربية، المتخيل و بنيته الفنية ، دار الفرابي ، بيروت ، ط1 ، 2011 ، ص 10.

[2]– ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة و الأدب ، تر: فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 2007 ، ص 93.

[3]– ميري ورنوك: مرجع نفسه، ص 117.

المخبأة في ذاكرته، لتتمكن ذاته من بناء صورتها من خلال ملفوظها لتكون بذلك "الذاتية بصمة أو أثر الذات المتكملة فيما تنتجه من خطاب"[1]، غير أنّ الأقوال الصادرة عنها لا تبقى أقوالا، بل تتحوّل إلى أفعال، والأهم من ذلك أنّ المتلقي يسعى إلى تأويلها إلى أبعاد تحمل دلالات اجتماعية وسلوكات فردية خاصّة تدلّ على من قام بها. وهذا ما تسعى إليه الهوية السردية، هي الإجابة عن السؤال: من قام بالفعل؟ ولا يمكن الإجابة عنه إلاّ إذا تمكنت الذّات الفاعلة أن تسرد تاريخها، وهذا ما ركّز عليه بول ريكور حين " أكد أن السؤال من؟ يرتبط بالفعل على جهة ما يفترضه من إحالة إلى فاعل فإنه سيتضمن بالضرورة إجابة ما عن إشكالية الذات"[2]، أي أنّ بور ريكور يقرّ على أنّ الفاعل لا يمكنه أن ينفصل عن الفعل وهذا الفعل لا يمكن أن نحدّد فاعله خارج مجال السرد.

بما أنّ السارد هو تلك الذات القائمة على عملية التلفظ في النّص، فإنّ السرديات الحديثة إرتبطت بشكل كبير باللسانيات التلفظية التي صارت لها الدعامة الأساسية في تبيين أطراف الخطاب السردي، فإذا كانت السردية تسعى إلى البحث في مكونات النصّ الخطابي من راوٍ، ومروي، ومروي له، فإن السياق التداولي يعتبر المؤطر للعملية التواصلية في حدّ ذاتها لإهتمامه بالتلفظ والملفوظ " فكل فعل لغوي هو الفعل التداولي للمتكلم الذي يستخدم الكلمات من أجل إثارة إنتباه المستمع حول شيء ما " [(3)]. فالتواصل اللساني مرتبط بشكل أو بآخر بالعملية التلفظية التي تنجز من قبل ذات تلفظية المرتبطة هي الأخرى بالمتلقي وتسعى إلى التأثير فيه.

---

[1]– محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي،الإدراك و السجال و الحجاج ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ، 2011 ، ص 12.

[2]– سامي الغابري: المسألة الإتيقية من خلال كتاب بول ريكور عين الذات غيرا، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 53-54.

[3]– عبد الفتاح الحجمري، التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية ، ص: 30.

أصبح النصّ بذلك نتيجة لتفاعل دينامي بين البنوية والتداولية، حيث أنّ " التداولية مخولة بأن تضع الشروط التي لأجلها يفهم فعل اللغة، فإذا كان النّص عبارة عن متتاية من الجمل فيمكن من هذه الزاوية وصفه على أنه متتالية من أفعال اللغة"[1]، حتى غدت بذلك" السرديات أكثر إتصالا بالجانب التعاملي بين المتخاطبين وذلك بإنفتاحها الواسع على التداولية " [(2)] فبفضل جهودها تمكنت السردية أن تستقيم كعلم ، خاصة حين جعلت من الخطاب حقلا تستلهم منه كل القواعد والنظم التي تساهم في ضبط مكونات الخطاب السردي.

إنّ أهم الجهود التي أجرتها التداولية تلك التي تتعلّق بتنظيم الاستعمال الفعلي للغة خاصة فيما يتعلق بتوضيح سياق الاستعمال لبعض التعابير وتحديد مرجعياتها، فهي بذلك تهتم بطريقة إستعمال اللغة بين المتخاطبين في وضع التحاور. بل " حتى الأفعال يجب أن ينظر إليها ضمن السياقات النصّية لا أن يتم عزلها من خلال ملفوظات مستقلة. فالتداولية النصّية تصبح في مواجهة مقاطع أكثر أو أقل طولا من الأفعال اللغوية التي تنجز قيمة كلامية شمولية " [(3)]، فتصير بذلك النصوص مجالا تتصارع فيه الذوات المتكملة على سلطة القول من خلال التلفظ الذي " يدّل تفكيريا على قائله " [(4)] فذاتية المتكلّم تشتمل على ما يقوله من خلال العمل التلفظي وذلك للعلاقة التي تربط بين فعل التلفظ وقائله وبحسب **ريكور** فإنّ " التبادل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب هو الأساسي في النظرية المتكاملة للذّات على الصعيد الألسني " [(5)].

---

[1]– حياة أم السعد، تداولية الخطاب الروائي، ص40.

[2]– محمد بن محمد الخبو، نظر في نظر القصص ،مدخل إلى السرديات ، مكتبة علاء الدين ، تونس ، ط1 ، 2012 ، ص: 104.

[3]– عبد الفتاح الحجمري، مرجع سابق ص: 30.

[4]– بول ريكور، " الذات عينها كآخر "، ص: 132.

[5]– بول ريكور، " مرجع نفسه "، ص: 133.

فنجد بذلك أنّ دراسة السرد تركز على زاويتين: على الشيء المسرود الذي يحيلنا مباشرة إلى التمثيل المعرفي للأحداث والحالات وتسلسلاتها، ومن جهة أخرى على الفعل السردي المرتبط بالمتكلم نفسه، وهذا ما جعل من التركيب السردي مجالا تحليليا للنظر إلى تشكّل فعل التخييل، إنطلاقا من الأبنية النصية والخطابية على وجه التحديد [1].

تتجاوز السردية بذلك كل الاتجاهات السابقة و شقّت لنفسها طريقا آخر تؤكد من خلاله على " أهمية التجربة الإنسانية باعتبارها بعدًا ثقافيًا رمزيًا مكوّنًا للسردية لأنها تمثل مرجعا للسرد سواءًأ أكان سردًا خياليًا أم تاريخيًا " [2] وهذا ما يؤكد عليه **بول ريكور** في جعل السردية مرتبطة وموصولة بالذات مع الزمان، لما لها من أهمية في تجلي الواقع وفق طرق تدمج عبرها التجارب الإنسانية في بنية سردية.

[1]– ينظر : عبد الفتاح الحجمري،التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية ، ص: 20 .

[2]– محمد بوعزة، " تأويل من الشعرية إلى ما بعد الكولينالية "، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسة، قطر، الطبعة الأولى، ماي 2018، ص:08.

الفصل الثاني :

محكي الذات : ترميم للذاكرة ونقد للواقع و مجابهة للتاريخ.

1- تجلّيات الذاتية في الخطاب الرّوائي .

2- صوت التاريخ و صدى الذات في النصوص الروائية النسوية :

2-1- ذاتية محكي الزنوجة في رواية " فستق عبيد ".

2-2- محكي الذات و تكسير نمطية رؤية الذات لتاريخها وواقعها في رواية "باب الساحة.

2-3- الاختلاف الثقافي و ترميم الذات من خلال الآخر في رواية " خارطة الحب ".

2-4- محكي التاريخ لرسم معالم الذات في رواية " ثلاثية غرناطة ".

1- تجلّيات الذّاتية في الخطاب الرّوائي:

سعى بعض الدّارسين إلى تجاوز أسس الدّراسات البنوية التي تعتمد على الوحدة المغلقة للنّص وإقصاء الذّات، وانطلاقا من هذه النقطة استعانوا في التحليل السردي بمقولات تندرج خارج حقل السّرديات، ونهلوا من المنهج اللّساني ليعيدوا النظر فالذّات، فنشأ ما يعرف بـ"السرديات التلفظية"*، ذلك الإجراء الذي يولي أهمية كبيرة للذّات المتلفّظة في الخطاب " فلم يعد النصّ القصصي عند فئة من علماء السرد التلفّظيين مجرد كلام منغلق على نفسه، بل أصبح مجالا للذّوات المتكلّمة والمتخاطبة تتنازع فيه سلطة القول"[1]، وهذا ما جسّدته السرديات حين استدعائها أصواتا تخيّلية تابعة لشخصيات ورقية، لتطرح رؤيتها وموقفها من مختلف الأبعاد التي تمهّد لها أفعالها أو تعيشها في خضّم الأحداث.

حسب محمد الخبو فإنّ النصّ خطاب منفتح صادر عن قائل إلى مخاطب، مرتبط أكثر بالجانب التعاملي بين المتخاطبين، وبذلك نولي أهميّة للذّات المتكلّمة بالقدر الذي نهتم فيه بالمتلقي؛ باعتبار أنّ " كل تلفّظ يقتضي قائلا يتوجّه بالقول إلى

---

* أشار ألان راباتال في مقاله بشكل مباشر عن اختياره لبناء فكرة مقاربة الظاهرة التلفظية في السرد أو بالأحرى السرديات التلفظية انطلاقا من الخطوط التي قدمها روني ريفارا وكذا إعادة قراءة لعلم السرد انطلاقا من النظرية السردية لجيرار جنيت فتوصل إلى أن الظاهرة التلفظية وجهات نظر تعيد النظام الخطابي بتعابير مختلفة عن الذات من خلال استعمال الضمير "أنا" أو "هو"و هذا الاستعمال يسمح بأخذ المسافات مع بعض التمثيلات المهيمنة في التبئير ومنه فإن السرديات التلفظية تجمع بين علم السرد و اللسانيات في معالجة النصوص أي لتجاوز الايطار السردي التقليدي من خلال الولوج إلى اللسانيات من جانب التلفظ و المجال الذي تظهر فيه لسانيات التلفظ هي وجهات النظر لاستعمال المكثف للضمائر ينظر :

rabatel alain .pour une narratologie enonciative ou pour une analyse enociativedes phenomene narrative ;universite de lyon 1IUFM de lyon IGAR .UMR 5191.universite de lyon 2 GNRS P 110

[1]- محمد بن محمد الخبو، نظر في نظر القصص، ص103.

مخاطب بنيّة التأثير فيه بطريقة أو بأخرى"[1]، فكلّ خطاب ينجز إلاّ وهو موجّه إلى مخاطب بغرض التأثير فيه، ويسعى من خلاله المتكلم إلى تحقيق مقصده " فكلّ تلفّظ يفترض متكلّما ومستمعا وعند الأوّل نيّة التأثير على الثاني بطريقة ما"[2].

بما أنّ كلّ خطاب يحيل إلى ذات قائلة فإنّه يتعيّن عل السرديات التلفّظية رصد الذّات المتكلّمة داخل ملفوظها، والبحث عن أساليب التمثيل الذّاتي في المحكي وتحليلها والكشف عن تلك الملفوظات السردية التي تحيل إلى ذاتية التلفّظ*، خاصّة حين يكون الملفوظ تاريخيا يحيلنا على فترات تضرب في عمق التاريخ، و يصبح تمثيل هذه الفترات في الخطاب الذّاتي له أكثر من دلالة نكتشفها في محاولة السعي إلى اكتشاف مرامي الخطاب المحكي، ورصد أبعاده الدلالية من خلال إعادة النظر في المضمرات ، حيث إنّ النصّ الأدبي المعاصر صار يُبطن أكثر مما يعلن، والمتكلّم في كثير من الأحيان صار يوحي في ما يقوله ولا يتكلم فيه بصراحة، وكأنّه يقول شيئا ويرغب في غيره، فيحمل بذلك كلامُه معنيين؛ الأوّل ظاهر وصريح، والثاني مضمر و خفيّ، وهذا الثاني هو ما يتوجّب علينا فكّ شفراته من منطلق تأويلي، وهذا ما جعل " عملية استيعاب بعض الأقوال تشتمل على فهم أقوال أخرى نعمد إلى إنشائها على ضوء الأقوال الأخرى فتتّخذ الأقوال أشكالا رقائقية ذات بنية

[1]– محمد بن محمد الخبو، المرجع السابق، ص102.

[2]– عبد الفتاح الجحمري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص23.

* أرسى بنفنيست دعائم التلفظ واعتبره من المحاور الأساسية التي يقوم عليها التحليل التداولي ، إذ يرى يرى أن التلفظ تطبيق اللغة في الميدان عن طريق عملية الاستعمال الفردي للغة ينظر : فريدة موساوي ، المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب ، عالم الكتب ، دط 2010 الجزائر ص 38

دلالية مؤلّفة من مجموعة محتويات جميلية تشتق واحدتها من الأخرى بتسلسل وتعدية"[1].

إنّ استنتاج الكوامن من الظواهر مكّن من التغلّغل في أعماق النصّ وبواطنه المضمرة لنتمكّن أكثر من فهم واستيعاب جوانب مختلفة من المحكي الرّوائي، وبهذا فإنّ للاستدلال (البحث عن المضمر) دورا مهمّا في إثراء واكتمال السرديات التلفّظية من خلال عملية القراءة والتأويل.

تضخّمت الذّات المتكلّمة أو المتلفّظة في الخطاب النّسوي منذ ستينيات القرن العشرين، وأصبحت المرأة من خلال نصوصها تهدف إلى تمثيل خبراتها وخبرات مثيلتها، وذلك بغية إدراك عالمهنّ وإظهار تجاربهنّ التي أُسيئت ، حتىّ ولو كان هذا " بصيغة مضمرة لتذليل عقبة وجود بعض المحرّمات في مجتمع معيّن، وذلك بغية إحباط بعض الرقابات ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني والاحتيال على قانون الصمت الذي يُحظر التحدث عن بعض الأغراض الخطابية"[2]، فلا يجب أن نلغي دور الذّاتية التي تميّز إبداع المرأة، إذ تنطلق من الواقع، حاملة معها نظرة معمّقة تحاول من خلالها أن تصحّح وضعها وتعدّل فيه، حتى ولو كان تلميحا، فالمهمّ أنّها " أخذت على عاتقها مهمّة التعبير عن ذاتها تعبيرا أدبيا متفاعلا مع منجزات الطرائق الفنّية المكتسبة، ففتحت بذلك أفقا جديدا للكتابة، يستنطق مشاعر وتجارب مغايرة لما يكتبه الرّجل، مما جعلها قادرة على بلورة خصائص وسمات تضيء مناطق وفضاءات ظلّت مغيّبة طوال الفترة التي انفرد فيها الرجل بكتابة

[1]–كاترين كيربرات أوريكيوني، المضمر، تر:ريتا خاطر، مراجعة: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية ط1، بيروت، 2008، ص10.

[2]– كاترين كيربران أوريكيوني، مرجع نفسه، ص498.

النصوص الإبداعية"[1]، ونلمح من هنا نشوء علاقة وطيدة بين الهوّية النسوية وفعل الكتابة، وذلك باسترجاعها ضمير "الأنا" في الحكيّ وتمتّعها بسلطة الخطاب التي لا ندري هل هي صناعة مركزية جديدة للمرأة داخل خطابها، أم أنّها بتمركزها على الذّات تلغي الآخر؟

2- صوت التّاريخ وصدى الذّات في النّصوص الرّوائية النّسوية:

أبدعت الرّوائيات العربيات نصوصا تحفر من خلالها في ثنايا الذّاكرة لتعالج قضايا تاريخية، وتعيد تحريك وإحياء أحداث واقعية غفل عنها التاريخ الرّسمي، بأسلوب فنيّ خيالي يعكس تجارب نسائية مليئة بالمآسي، ترسم ذاتا متعطّشة للتحرّر والانعتاق من قيود المجتمع من خلال طرحها لقضايا تعدّت المسكوت عنه واللامفكَّر فيه.

أثبتت الكتابة النسوية من خلال نماذج روائية وسردية عدّة أنّ النساء قادرات على الفعل وإغناء الذّات وتوكيد الإرادة، ففي تطرقهنّ للقضايا التاريخية الكبرى دليل قاطع على صحوة الوعي لدى البعض منهنّ ، خاصّة حين تمكّنَّ من تحليل الواقع وانتقاده ومحاورته واستدراج وقائعه بحثا عن خلفيات غيّبها الواقع وأهمل طرحها للعامة من الناس، عمل هذا النّشاط الواعي القائم على الكتابة والتمثيل على استحضار رؤية جديدة تنطوي على خصوصية جندرية* مميّزة، من أجل الازدهار المستقبلي للأمّة العربية، وهي رؤية متّحدة مع خصوصية التجربة الذاتية لهاته

[1]- محمد برادة، فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط، 2004، ص05.

* تتشكل الخصوصية الجندرية من مجموعة من الفوارق الفكرية والنفسية والذهنية لكل من النوعين الاجتماعيين (الرجل/المراة) ومن ثم فهي فوارق تحدد نسق الوعي وحدوده كل من الجنسين.

الكاتبات مما جعل الذّات " ترسم لنفسها صورة في خطابها قادرة على الاقناع وتحقيق المقاصد"[1].

وبذلك تصير الذّات مركز الرّواية النّسوية وحالة ملازمة في خطابها، ممّا أكسبها لغة خاصّة مصبوغة بالذّاتية، تعبّر من خلالها عن قضاياها وهمومها وقيمها ومعتقداتها ومثلها الخاصّة بها، وإن تطرّقت إلى قضية تاريخية فهي تحلّل وضعها الرّاهن انطلاقا من ماضيها، ذلك أنّ " تمثيل الواقع تمثيلا موضوعيا وهم وادّعاء باطل، فغاية ما يمثّل هو واقع منظور إليه من زاوية ذاتية"[2]، فمهما كان العمل الأدبي منساقا لمرجعية تاريخية وواقعية معيّنة إلاّ وهو مطبوع بمدى وعي وثقافة ووجهة نظر الكاتب و ذاتيته التي توجّه قراءته و كتاباته.

وبما أنّ أهمّ ما يتصّف به الإجراء التلفّظي هو احتواء وعي ذاتية المتكلّم في أقواله، فإنّه يعيّن علينا دعم الخطاب السردي ببعض مكتسبات السرديات التلفّظية لرصد طرائق التلفّظ الذّاتي في الخطاب النّسوي، ورصد درجات حضور المتكلّم فيه.

2-1 ذاتية محكي الزّنوجة في رواية "فستق عبيد"*:

تعتبر رواية "فستق عبيد" للرّواية سميحة خريس منجزا أدبيا يشتغل على البعد الإنساني والفنيّ والجمالي، صوّرت من خلالها الرّوائية توق الإنسان للحريّة بعد أن سحقته العبودية، في زمن تعود أحداثه إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحديدا فترة

[1]- محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي: الإدراك والسجال والحجاج ، ، ص187.

[2]- محمد نجيب العمامي، مرجع نفسه، ص118.

*- سميحة خريس ، فستق عبيد ، مكتبة نوميديا ، ط2 ،2018 .

الثورة المهدية[1]، تلك الفترة المهمّة في تاريخ السودان حين كان الإنسان بحاجة لأن يشعر بإنسانيته.

إنّ رواية "فستق عبيد" رواية تشتغل على تقنية تعدّد الأصوات*خاصّة أنّ الكاتبة تركت الجدّ كامونقا يتكلّم، إلاّ أنّ الصوت البارز هو صوت البطلة "رحمة"، الصوت الذي عمدت الكاتبة من خلاله تصوير وضع المرأة في تاريخ العبودية، وتكشف عن معاناتها في زمن شاعت فيه المصلحة واستغلال الإنسان للإنسان ،وفي كلّ هذا وذاك كانت رحمة الأكثر تضررا، لهذا عمدت الكاتبة أن تمنح للشخصية "رحمة" صوتا بارزا تعبّر من خلاله عن ذاتها وتبرهن على وجودها وكيانها،فعكست من خلال ضمير "الأنا" أحلامها وأوهامها وطموحاتها وأمانيها، " فضمير الأنا في الكتابة النسوية مرده سعي المرأة الدّائم لإثبات وجودها ورسم ملامح لهوّيتها المستقلة كامرأة /أنثى، وهويتها التي ظلّت لعصور طويلة ومنذ فجر التاريخ تشكّل أحد هواجسها، بل هاجسها الأكبر نتيجة ذلك التشويه الدائم لملامح هذه الهوية"[2]، فتناضل بكتاباتها لتحقيق الكيان المنشود وتبلغ صوتها كإنسانة تعيد من خلاله ما غيّبته صفحات التاريخ من بشاعة مافعلته العبودية بإنسانية الإنسان.

---

[1]– تعتبر الثورة المهدية من أهم الثورات التي قامت في السودان وأواخر القرن 19 بزعامة محمد أحمد المهدي وذلك ردا على مظالم الحكم المصري تحت وصاية الجيش الإنجليزي، وهذا من الثورات البارزة وهي بمثابة البذرة التي أنبتت فسلة الاستقلال في السودان .

*– استعار باختين مصطلح التعدد الصوتي في دراسته لروايات دوستويفسكي من المجال الموسيقي، وكان يقصد به التحام وتناسق الاصوات السردية وتداخلها حتى تصير في نغم واحد، أي أن كل قول يشتمل على اراء منسوبة الى اخر غير الذي قال القول، فقول المتكلم يشتمل على اصوات مختلفة ويعتبر دوستويفسكي رائد الرواية المتعددة الاصوات من يطلع على الدراسات التي اعقبت ترجمات كتب باختين يجد ان تعدد الاصوات ليس البوليفونيا لهذا على النقاد العرب ان يراجعوا جيدا ترجمات التي وضعوها لمصطلح باختين. ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص101.

[2]– كارمن البستاني/ الرواية النسوية الفرنسية، تر: محمد علي، مجلة الفكر المعاصر، ع34، 1988، ص147.

اجتمع في رواية "فستق عبيد " الواقع والخيال*، إذ صوّرت لنا الشخصيات المتخيّلة في الرّواية أحداثا تاريخية عاشها الإنسان زمن الحروب والنزاعات والعصبيات والصّراعات من أجل الوجود، وكيف مُورست أبشع أنواع العبودية والتمييز العنصري على الزنجي**، كما أنّ الروائية تستنطق التاريخ لتفضح المعاناة المضاعفة التي عاشتها المرأة السوداء، فتقول البطلة :

"**ارتبكت خطواتي أسفل سلّم السفينة والتبس عليّ الأمر، فالوحش الخشبي الضّخم الرابض على صدر الماء يبتلع الصاعدين سلّمه المتأرجح، وهم يمضون فرحين! هذه هي السفينة إذا!"**

سمعت صدى صوت جدي كامونقة يجمل الخوف ويفسّر السفينة في الحلم نجاة أو خير وفير أتراني أحلم؟

رفعتُ قدما حافية مترددة ودستُ الخشب الرطيب أختبر حلمي، ارتعش جسدي واخترقت رائحة الماء والأخشاب أنفي عفنةً دافئة، دفعني كف المدعو "رايمون" تحثني على التقدّم. فرفعت قدمي الثانية وصعدت درجة أخرى، سمعت فحيح خوفي يستشري في مساماتي، ليس سهلا أن يلقم هذا الوحش جسدك

تتقاطع المصطلحات (الخيال/التخييل/المتخيل) في حيز الفضاء السردي، ولكي لا يؤثر هذا التقاطع في فهم الحدود الاصطلاحية بينها آثرنا أن نعرف بصيغة موجزة كل مصطلح لتتضح تخومه؛ فالخيال هي النزعة الجمالية التي تفصل بين الواقع والمجاز، والتخييل هو عملية توظيف هذا الخيال والاشتغال على المكونات السردية والقرائن التي تحيل على السياق الواقعي فتنتقل به من الواقعي المجرد على المجازي والجمالي، أما المتخيل فهي هذه العناصر الجمالية التي احدث الفارق بين المرجع والنص السردي والتي تتشكل لنا= =عبر الشخصيات الامكانة الازمنة مجموعة من الاحداث وغيرها من العناصر. التي هي من وحي خيال السارد وإن كانت لها خلفيات واقعية .*

عرضت الرواية أيضا عبودية الزنجي للزنجي و عبودية الأبيض الفقير للأبيض الغني و عبودية الزنجي لرجل الدين و عبودية المرأة للرجل .**

وتسير إلى بطنه دون أمل بالصحوة، ثم باستهانة تذكّرت أني لا أملك ما أخاف فقده، حتى روحي المعذبة قد نأت عني، بتُ بلا روح، فليأكلني وحش البحر الملوّن، أغمضت عينيّ وهمست لنفسي، أنا ميّتة .... لا شيء مهم بعد ذلك . ثم صعدت"[1]

ما يمكن أن نلمسه في هذا المقطع مونولوجا* يعكس لنا أنين الذّات المحطّمة، والمنكسرة، والجريحة، التي فقدت عذوبتها بعد أن تم اصطيادها كما يصطاد الحيوان لتقع رغما عنها في شراك العبودية، فيتسيّدها الرجل الأبيض الذي رأى فيها نصرا اقتصاديا، حين يجرها إلى ذلك الجزء المقابل من البحر، إذ كانت هناك عمليات تجارية لبيع العبيد على نطاق واسع بين أوروبا وإفريقيا**، مجبرين على ترك أوطانهم ليعملوا في العالم الجديد* بعد أن يهرّبوهم عبر المحيط، وبما أنّ

---

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص72.

*من بين أهم القضايا التي عالجها باختين في كتابه شعرية دوستيوفسكي الفرق بين المونولوج والحوار، وبحسب طرحه المونولوج هو كل فكرة تحيا في الوعي الفردي والمعزول للانسان، بحيث تبقى ماكثة فيه فلا تتعداه الى غيره إلى أن تموت. أما الحوار فهو يطلق على كل فكرة تتصل وتحيا مع فكرة غيرية تتجسد في صوت غيري فتتولد وتتطور وتتجدد وتولد افكارا جديدة؛ ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي ص124.

** بدأت تجارة العبيد في إفريقيا في القرن الخامس عشر و استمرت طوال الأربعمائة سنة التالية ، فهي تمثل أكبر هجرة إجبارية في التاريخ ،وفضلا عن ذلك كان لتجارة العبيد و استرقاقهم الأهمية الحاسمة في بناء إمبراطوريات الدول الأوربية الاستعمارية و انتاج الثروات التي فجرت الثورة الصناعية فيما بعد ،كما أن عملية الاسترقاق شملت كل السلالات غير أنه مع بداية العصور الحديثة أصبحت إفريقيا المجال الجغرافي الوحيد الذي مورس فيه ظاهرة الاسترقاق عبر البيع والشراء فأفرزت نتائج سلبية كبيرة ينظر:عايدة العزب موسى ،تجارة العبيد في إفريقيا ص 11–20.

*– العالم الجديد هو مصطلح أطلق على القارتين الأمريكيتين بعد أن اكتشفهما الرحالة الإيطالي كرسيتوف كولومبوس عام 1492.

"البقاء بعيدا عن الوطن يورث عذابا متواصلا وقلقا مستمرا لا يتلاشى"[1]، لم تستطع رحمة الانسلاخ عن مجتمعها القديم الذي ولدت فيه، وكانت مغادرته أثقل على كاهلها كما يثقل على عاتق الأمّ الثكلى فقد أحد أبنائها، فما كان بإمكانها مغادرة تخوم وطنها ببساطة، لهذا كانت هذه الرحلة بالنسبة لها بمثابة الموت بالهلع و المرارة التي يسبّبها، لأنّها تدرك تماما أنّ بصعودها إلى الباخرة تكون قد فقدت ذاتها كإنسانة وهويتها وماضيها و حاضرها، وسيكون مآل الرحلة حياةً بائسة مستوحشة بمالك الغربة ومآسي الاغتراب.

يشير فعل الكتابة عبر ضمير المتكلّم أنّ هذه الشخصية البطلة "رحمة"تحمل بعض ردود أفعال الكاتبة و أحاسيسها ، و لكن رحمة ليست الكاتبة هي شخصية متخيّلة خلقتها الكاتبة لتجسّد لحظة هاربة من تاريخ معاناة المرأة الزنجية ، إذ إن "البطل يكشف عن إيماءات وأقنعة عابرة وحركات زائفة وأفعال غير منتظرة تابعة لردود فعل المؤلف الانفعالية والارادية... كما أنّ الفنان الذي يصارع من أجل الوصول إلى صورة محدّدة وثابتة للبطل لا يصارع في حقيقة الأمر إلاّ نفسه"[2]، وبهذا فإنّ الصوت السردي الذي ورد في المقطع الروائي السابق يعكس حضورا تفاعليا لذاتين متكلمتين: ذات السارد الذي تكفّل بمهمّة سرد الأحداث، وذات المؤلف الحقيقي، ومن هذا نتمكّن من تحديد وضعية السارد كونه ساردا داخل حكائي*، وهذا النوع ناتج عن التطابق الحاصل بين الساردة وإحدى شخصياتها "رحمة" فالكاتبة مدمجة في صوت الشخصية من خلال جملة الإنفعالات و الأحاسيس الصارخة

[1]– عبد الله إبراهيم، الكتابة والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2012 ص10.

[2]– باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص12.

* مبز جنيت بين نوعين من المحكيات :الأول يكون فيه السارد غائبا عن قصته و يسميه "براني الحكي" و الآخريكون فيه السارد حاضرا في محكيه و يسميه "جواني الحكي "يحكي قصته بنفسه بضمير المتكلم ينظر:جيرار جنيت خطاب الحكاية ص 254.

لتصوير لحظة الفراغ و السقوط و الموت فالكاتبة تلبسّت مواطن الألم و روع الزنجية.

نرى من خلال رواية "فستق عبيد" أنّ التاريخ أُعيد بناؤه وفق علاقات حوارية متبادلة متعدّدة، تعطي لشخصياتها فرصة للتعبير عن وجهة نظرها بلغة تحرّرية، فتقول رحمة معبّرة عن آلامها وأوجاعها : " **منعني ورم مُوجع في جبيني من رفع جفنيّ وفتح شفتيّ، مددت كفي رخوة تسند رأسي الثقيلة ترفعها بعناء، تحسّست دمي الخاثر فوق وجنتيّ والعالق في مسائر شعري، يميع ملمسه الجاف لُزوجة بين أصابعي، تذكّرت بصورة ضبابية ما حدث، شدّني خاطفي بحزام وأرغمني على الوقوف، بينما أرجع آخر ذراعي خلف ظهري وأوثقني بحبل متين طويل يحفر لحمي ويمتد ليجرّ وراء على خط مستقيم صبية وبنات عرفت بعضهم، كانوا مربوطين بإحكام في سلسلة حبلي الطويل**"[1].

تسرد "رحمة" معاناة اختطافها بضمير الأنا كونها بطلة كلّية الحضور في الحدث ، تعبّرعن وجهة نظرها من خلال تمثيلها ووصفها لهذه الأحداث عن طريق عمليات ذهنية، ذلك أنّ " وجهة النّظر هي تعبير عن إدراك يجمع دوما وبصفة نسبية عمليات إدراكي وذهنية، وهذا التّداخل هو إحدى العلامات المخصوصة لذاتية وجهة النظر"[2] فهي من ترى و من تتكلّم ومن تحسّ.

فوجود "رحمة" صريح ومعلن في تمثيلها لهذه الأفكار والإدراكات التي ساهمت في إنشاء علاقة بين الموضوع المدرك والذّات المدركة، ومنه فإن وجهة النّظر تستند إلى مبئر محدّد، وهو الشخصية المتكلّمة و هي رحمة المفجوعة بألم العبودية و قهرها.

[1]– سميحة خريس، فستق عبيد، ص76.

[2]– محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي ، ص23.

إنّ وعي الشخصية لا يمتزج بوعي الكاتبة لأنّ الأخيرة تريد أن تستقل عن البطلة لتمنحها حياة و صوتا، إلاّ أنّ الكاتبة تدمج أحاسيسها و انفعالاتها في صوت البطلة و إدراكها ، فهي تريد أن تسمعنا صوت الزنجية و تسعى جاهدة لمنح لغة وصوت لذوي البشرة السوداء لأن يعبروا عن أنفسهم زمن حكم عليهم بالصمت، لهذا نادرا ما نجد الكاتبة تتدخّل لتتكفّل بمهمة التعبير عن شخصياتها.

فتقول السارد العليم : " **تصلّب جسد رحمة تحت وقع الأعين الفضولية المستنكرة ، ثم بدأت عيناها تعتادان المشهد انفلش الكون أمامها صفحة فضيّة لامعة لا معالم لها، تجاوزت الجموع قاطعة المركب عرضيا تلكأت في منتصف المسافة عندما بدأت التفاصيل تنثني وتتلوّن وتستقيم أمام ناظريها، توقفت وتنفست بعمق ثم أكملت سيرها في خطوات مسرنمة بفضول قاتل لم تحسب في حسابا لشيء، مرّت بين الرائحين والغادين**"[1].

صورت لنا الساردة من منظور خارج عن أحداث الحكاية، بينما هي غائبة عنها، ذاتا قلقة مضطربة وهي تغوص في متاهات الحياة برؤية خارجية تساهم في إتمام حالة النفس من الداخل، فإذا كانت "رحمة" قد عبّرت في مقاطع سابقة عن حالتها النفسية الحزينة، فإنّ الكاتبة أتمّت المهمّة المندرجة تحت إطار الإفصاح عن الذّات، لكن من منظور خارجي، فالداخلي والخارجي معا يكونان اكتمال الذّات، كما أنّ " تمثيل الخارجية يمنح لحياتي اكتمالها من الداخل"[2]، لذا كان ضمير الغائب الأنسب لهذه الرؤية الخارجية التي عبّر عنها سارد غريب، لكنه تمكّن من الكشف عن اضطراب صراع النفس من خلال التعابير الخارجية لتقديم صورة متكاملة للقارىء الذي يتابع أحداث الرواية .

[1]– سميحة خريس، فستق عبيد، ص87.

[2]– باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص96.

رغم ما عانته "رحمة إلاّ أنّها صمدت وكافحت وقاومت قساوة وصعوبة العبودية من أجل البقاء؛ فتقول :" **تخبّط جسدي وأوجعته الرضوض بفعل قفزات المركبة صعودا وهبوطا في طريق ترابية حصويّة وعرة، ومع ذلك واصلت البحث في نفسي عن تلك الكائنات التي يظنّ جدي أنها تنطوي فينا، أستجير بها لتساعدني على الصمود"**[1].

وتقول في آخر:

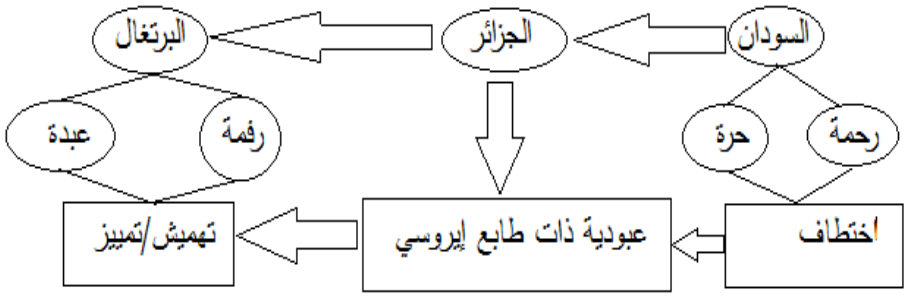
"**حميت شعري من الاحتراق بخدعة تعلّمتها من الجدّة التي اعتادت الرحيل في البراري المفتوحة على صهد الشمس اللئيمة، أنحني أرضا وأدعك رأسي بالأتربة، أتعفر ويغيب لوني وتتغطى كل شعرة في الرأس، يصير لونها أصفر أغبر"**[2].

رغم ما تواجهه "رحمة" من قساوة إلاّ أنّ هذا لم يفقد لذّة الحياة فيها، بل تسعى جاهدة للبحث عن شيء ما يجعلها تستمر، بعد أن وقعت فريسة للعبودية أسيرة عالم لا يمكن له أن ينجح إلاّ على طرف آخر أضعف، لذا قاومت ولم تستسلم ورفضت أن تكون ذلك الآخر الضعيف، بل ذاتا متجدّدة تبحث عن وجودها رغم

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص80.

[2]– سميحة خريس ، فستق عبيد، 81.

فقدانها لهويتها في كل مرحلة تصادفها.



مخطط يبيّن مسار عبودية رحمة

يعكس المخطط المسار الذي سلكته رحمة نحو العبودية رغما عنها، إذ انطلقت من السودان مقيّدة تحت شباك الخطف تسوقها سياط الجلاّدين إلى سوق العبيد، ليصحبها بعد ذلك سيدها سراماغو عبر السفينة إلى الجزائر، أين قضت أحلى أيامها، هناك أحسّت بذاتها ونسيت كونها عبدة، لما عاشته من لحظات غرامية رفقة سيدها، لكن سرعان ما تصحو من ذلك الحلم في البرتغال، ويتّضح لها أنّ ما مرّت به في الجزائر لم يكن سوى مرحلة انتقالية لمسارات العبودية، فتحوّلت بعد وصولها إلى البرتغال من "رحمة" إلى "رفمة"، تغيّر اسمها مثلما تغيّرت نظرتها إلى الحياة، فانطفأت شمعة الآمال والأحلام لتغوص في ظلمة الكوابيس، لِما لاقته من تهميش وتعذيب.

يعكس لنا مسار العبودية المتعلّق بحياة رحمة مدى معرفة الشخصية بذاتها، ووعيها بكينونتها رغم التغيّرات التي طرأت عليها والانتقالات التي كانت تقودها من حال لآخر، فانتقال رحمة من مكان لآخر أتاح لها معرفة أكثر بالسمات النفسية والروحية لذاتها رغم العبودية الممارسة عليها، ولعل هذه الأخيرة كانت منفذا

لتنساق عبره من عالم السعادة إلى عوالم الشقاء، إنّ ذاتها تتغلّغل أكثر فأكثر في عوالم العبودية ولم تجد المنفذ الآخر الذي يخرجها من بؤس واقعها.

بعد أن وجدت "رحمة" نفسها تقاسي مشقة رحلة طويلة من إفريقيا إلى أوروبا، تسافر بل تنقاد كالعبد إلى مكان يشرّع استغلال الإنسان الأسود، وهي تدرك تمام الإدراك ذلك، إلاّ أنّها ترفض الوضع وتودّ أن تعيش إنسانة حرة :" **تتمشى على ظهر المركب كأي سيدة نبيلة**"[1]، وتعبّر عن وضعها الجديد بصوتها الخاص النّابع من عمق جوارحها، ومن كنه إحساسها بهذا الوضع ، فتقول :

" **وثوبي الذي ابتاعه سيدي من الجزائر مزركش بما يكفي ليجعلني واحدة من هؤلاء النسوة الحرائر الملوّنات كثيفات الثياب**"[2]، صحيح أنّها فقدت ذاتها في شراك العبودية، لكن سرعان ما اكتسبت ذاتا أخرى حين وجدت نفسها دون قيود، وهذا ما جعلها تحسّ بامتلاك نفسها حين تتخيّل نفسها سيدة، وما كان ذلك إلاّ لتتغلّب على وضعها المحطّم، تقاوم لكي لا تنكسر، أرادت أن تنفصل عن واقعها المحتوم الذي جعلها عبدة رغما عنها بعد أن ولدت حرّة في السودان.

تجاهلت "رحمة" وضعها وعبوديتها، وصارت ترى نفسها غريبة عن الواقع الذي انقادت إليه مرغمة، فهي ترى العبودية غريبة عنها كأنّها لا تعنيها لأنها لم تخترها، وأكثر من ذلك صدّقت أنها زوجة سيّدها سرا ماغو: " **يضاجعني سيّدي مقبّلا وقد ولّى انزعاجه الذي استشعره في المرة الأولى، لم يعد يبعد وجهه متفاديا شمي، بل يضع رأسه في تلافيف شعري الخشنة... صدّق أني زوجته، وصدّقت أني امرأته كما لم أكن امرأة أحد قط، فكل من عرفتهم كانوا يلعبون وألعب ، أمّا**

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص92.

[2]– اسميحة خريس ، فستق عبيد، ص102.

معه فقد صرت امرأته حقا"[1]، اكتسبت رحمة ذاتا جديدة وحياة جديدة نسيّت من خلالها حياتها السابقة، حين لعبت دور الزوجة لسيّدها، اكتشفت أنوثتها في ذلك الآخر، واستعادت معه لذّة الحياة و متعتها، لكن لم تعلم أنّ هذه اللّعبة ستتحوّل إلى عذاب من نوع آخر يضاف إلى ذلك الجسد الصغير، إذ سرعان ما عادت إلى العبودية بعد أن ابتعد عنها سيّدها، فانطفأت بهجتها؛ فتقول:

"عدنا سيّدا وأمة، حرّا وعبدة، اغتيلت لحظتها البهجة المخادعة التي رسمت وجهي لشهر ويزيد، فأعادت لي بعض الضحك، انطفأ سراج في القلب وسقطت عتمة غامضة لزجة لفّتني وعزلتني تماما، كأنّ أيام الجزائر لم تكن، كأني خطفت للتو من حقل الفول، حتى خجلت لكل لحظة سلام خدعت فيها قلبي، لكل ضحكة أطلقتها، وكل ارتعاشة ارتكبها جسدي وكل أمل راودني"[2].

إضافة إلى عذاب العبودية الموحش يضاف إليها جرح آخر نازف ، فبعد أن اكتشفت لغة جسدها من خلال علاقتها بسيّدها ها هي سرعان ما تقتل أحاسيس الإنسانة والعبدة الصغيرة.

بما أنّ الشخصية هي من تضيء الأحداث، واعتمادها على صوت الأنا كسارد وبطل محوري، فإنّ الذّات هنا تبدو أكثر تجليّا ووضوحا، قابلة للتحديد، فالضمير يرتبط ارتباطا وثيقا بالسارد الذي يعتبر شخصية محورية في القصة، فهو بذلك في مستوى سردي (داخل حكائي/متماثل حكائيا) إذ أردنا أن نحدّد مستوى علاقته بالقصة، وهذا ما يمكننا من الاقتراب من هذه الذات المتكلّمة التي تجسد ضمنيا ذات الكاتبة، والغوص في نفسية هذه الأنا المنكسرة وملامسة شفافيتها

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، 100.

[2]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص 103.

وتمزّقها أمام سياق مرجعي واقعي يعكس ذلك المصير المجهول للعبيد زمن الحرب السودانية.

إنّ تداخل التاريخ الواقعي مع التخييل صوّر لنا تعاسة زنجية مستعبدة ضعيفة يضاف إلى معاناتها معاناة أخرى، فراق الحبيب الذي رأت فيه سندا في الحياة، واكتشفت معه لغة الجسد واستنطقت به أنوثتها، إلاّ أنّه بادرها بأن قتل أحاسيسها و لم يأبه بأحلامها وأمانيها، وها هو اضطهاد آخر (معنوي) يضاف إلى الاضطهاد الجسدي الذي شهدته منذ اختطافها إلى غاية بيعها كعبدة لسيّدها "سراماغو".

رغم ما مرّت به "رحمة" من مآس لم تضعف بل زادتها قوة، وكأنّها تتغذى من معاناتها، فكلّما كانت معاناتها شديدة كانت مقاومتها كبيرة و كان صمودها أشّد وكأنّ " الحديث عن استقلال المرأة وحريّتها وسيادتها على نفسها لا يستقيم من دون تفكيك مقولتي الاستقلال والسيادة ... وإعادة بنائهما على نحو يصير معه الاستقلال مقاومة لجميع الشروط التي تجعل التبعية ممكنة .. أي إعادة بنائهما على مبدأ النّدية والتشارك الحرّ"[1]، وها هي من جديد تعيد تشكيل ذاتها الجريحة وتأسيسها من جديد على مبدأ المساواة و الكرامة، إذ تحاول أن تنتقم من سيدها من خلال تجاهله وتجنبه، تريد أن تثبت ذاتها بعيدة عنه، تسعى جاهدة لأن تلقى قبولا في السفينة تبحث عن منفذ آخر يحقّق لها وجودا بذكاء وسط النّسوة البيض، وهذا ما توضحه لنا السارد العليم بكل شيء الذي يظهر بين الفينة و الأخرى بقوله: "**باتت فردا في المجموع، حدث ذلك بوعي تام وتخطيط متأن منها، فقد قادت مؤامرة أذكى من أن تعيها أو يكتشفها أحدهم للإيقاع بهم في شباكها، اصطادتهم بصبر وتؤدة، كانت شباكها خفية لا ترى، فلم يقاوموا تقدّمها البطيء، واقترابها المدروس، حين أدركت**

[1]– جاد الجباعي، فخ المساواة تأنيث الرجل وتذكير المرأة، مؤمنون بلا حدود، ط1، 2018، الرباط، ص101.

أن استنادها على الرجل الذي تعرف سيلغيها، فتحت طاقات انتباه في عقلها لفهم ما يلهجون به من اللغات الإسبانية والبرتغالية، ثم للتعبير عما تريد، وأكثر في إقامة انتفاع ظريفة بينها وبين النسوة اللواتي نظرن لها باستنكار أول يوم من أيام الرحلة. اكتشفت أهمية تبادل الكلام والضحك مع جميع النسوة على سطح الباخرة، قدّمت لهنّ خدمات متفرّقة ، نظفت قمراتهنّ وغسلت ثيابهنّ، ونقلت لهنّ طلبات أزواجهنّ بموافاتهنّ في مقدمة السفينة، وهبنها أربطة تكبلّ بها شعرها المنكوش، وجلسنّ ساكنات وهي تجدل شعورهنّ الناعمة."[1].

كشف السارد العليم سرّ "رحمة"، المتمثلّ في دخولها عالم الجنس الأبيض بذكاء لتتأقلم معه، تتعلّم من النسوة البيض ما يمكّنها من رؤية هذا العالم الذي تجهله لتبني ذاتها بشكل مغاير وتحوّر من طريقة تعاملها مع العالم، علّها تجد فسحة تغيّر وضعها وتضفي على ملامحها الهوّية التي تتواءم مع وضعا الجديد، كان أملها بتحطيم بضع القيود التي فرضتها عليها العبودية، وقد ارتبطت السفينة لفاتحة هذا الوضع البائس، وما كان من "رحمة" سوى استجداء معابر سرّية تطفو عليها السفينة فتتحقّق معها حريتها، وطبعا كانت البداية تمتاز بالرمزية والتخييل، طفقت توهّم ذاتها بأنّها المأمورة التي تستطيع بذكائها –النّسوي– أن تتسيّد وضعها وتزاحم البيض في حضورهم وقوّتهم.

مع احتكاك "رحمة " بالنّسوة البيض اكتشفت ضعفهنّ في خدمة أنفسهنّ وأزواجهنّ، و تمكنت من خلالهنّ من معرفة قدرات الذّات، هنا " يثبت تعالي الأنا وارتكانها في برجها العاجي دون الآخر، فقد كانت رؤيتها نابعة من عدّة اعتبارات لكن من منطلق واحد، ألا وهو اعتبار الآخر كيانا هشّا غير قادر رغم سلطته وقوّته

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص109.

وعلى حماية كيانه من الدّاخل، بحيث تظهر هنا قوّة "الأنا" مقابل وهن "الآخر"[1] وجدت أنّ المرأة البيضاء هشّة ضعيفة، مقارنة بالمرأة السوداء القادرة على مواجهة الواقع رغم قسوته، فدفعت بأناها إلى الخروج نحو الآخر، وكأنّ هذا لزاما عليها، أي أن " تصير آخرا بالنسبة لذاتها، وأن ترى ذاتها بعيني آخر، وفي الحقيقة نحن نقوم في الحياة اليومية بالشيء نفسه، ونحكم على أنفسنا من منظور الآخرين"[2].

وهذا ما زاد من صلابتها حين اكتشفت قوّتها التي صقلتها وهذّبتها كراهية الإنسان الأبيض (القوي في ظاهره الضعيف في باطنه)، وهذا بشهادة من "رحمة" التي تقول :" **لم أكن أنا نفسي الفتاة التي وقعت في أسر الشبكة في بقعة بعيدة في دارفور، أنا المرأة التي ارتحلت على ظهر الموج وصفعت الريح وجهها حتى تجمّد خداها فوق السفينة، أمّا ذلك الحلم القصير فقد استيقظت منه بعد مغادرة الجزائر، وغمرني خزي كبير لهشاشة الروح التي استسلمت لحلم محبّة الرجل الأبيض، وإن بتّ أعرف كيف أتعامل مع هذا اللون الفجّ الوقح، أنمو بسرعة وأتعلّم، بتّ أدرك بعمق مهزلة البشر الذين يصطنعون القوّة والقسوة لمداراة ضعفهم خوفهم وشياطينهم**"[3]

شعرت رحمة أنّها تفوّقت على الإنسان الأبيض حين أدركت العالم ومعه ذاتها بوعيها، ذلك الوعي الذي وصل حدّ تمثيلها لواقع مسبوغ بنظرتها الذّاتية التي أضاءت من خلالها واقعا يفضح ضعف من يستقوي الضعفاء، وبما أنّها لم تعد ترى نفسها ضعيفة، بل قوّية تسترد ذاتها في كل مرّة تسلب منها، فهي قادرة على التعبير

[1]– توفيق شابو، التشكيل الثقافي لصورة الآخر: رواية علي باي العباسي: مسيحي في مكة لرامون مايراتا، رسالة دكتوراه إشراف أ/د وحيد بن بوعزيز 2015–2016، جامعة الجزائر، ص208.

[2]– باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص22.

[3]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص112.

عن ذاتها بضمير "الأنا"، ذاك أنّ " ضمير المتكلّم أداة يصبح من خلالها المتلفّظ ساردا يحدّد حالاته وأفعاله فتتحوّل قدرته الكلامية إلى قدرة إنجازية –ذاتية–"[1]، وبالكلام تتمكّن الساردة من إنجاز أفعال إرادية، فيمكّننا هنا أن نعتبر الكلام فعلا يحقّقه المتكلم ويؤدي به غرضا ما، وهذه الغاية المرجوة لتحويل الأقوال الصادرة ضمن معطيات سياقية إلى عبارات تحقّق أفعالا تحمل في عمقها قصدية التغيير، و"رحمة" تسعى –من هذا المنطلق– إلى تغيير النظرة الشائعة التي تمجّد قوّة الإنسان الأبيض، بل على العكس من ذلك تماما، إذ أقوالها تنبئ بأفعال تضمر ضعف وخوف الإنسان الأبيض، ضعيف لأنّه عاجز عن إثبات ذاته دون اللجوء إلى خدمة الإنسان الأسود، وخائف من فقدان سلطته التي اصطنعها على حساب خلقه لذلك الآخر (الأسود).

وتسرد "رحمة" في موضع آخر من الرّواية بضمير "الأنا" حوارا داخليا، تثبت من خلاله صمودها وكفاحها من أجل المضيّ قدما رغم الانكسارات والخيبات التي تواجهها، فتقول: " **سأحفظ الصور التي تعبر ذاكرتي في صندوق مغلق الإحكام، وسأنساها على رصيف الميناء، علّها تنزلق إلى الماء وتغيب في قعره وتذوب تماما، سهول الفول السوداني، صحن دارفور التي يمتلئ ويفرغ تباعا، الناس الذين يسمون (مجنونكي) وجدي كامونقة، وحبيبته العجفاء جدّتي اللّمون أبي وأمي، وعشّاق يتسابقون لإرضائي، وليل الحكايات و الشاي الأسود السّاخن في الأكواب، قلائدي الملوّنة التي اهتزت فوق نهدي العاريين ، كلّ هذا التاريخ لا يعنني ثقل لا أنوي اصطحابه معي ليعيق خطواتي، سأرميه مثل ثوب بال لا يلزمني، شبكة أتحرّر منها، فما أصعب أن تتعلّق بشبكتين: ذاكرتي وعبوديتي.**

[1]– عبد الفتاح الجحمري، التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية ، ص72.

سيذهب تاريخي إلى غير رجعة، سأنسى أهلي لن أتذكّر أمي وأبي، لن أسترجع الإحساس بما ترتكته لمسات عشاقي على جسدي، سأنسى أسماء إخوتي.. أنا الآن جديدة، لعلي أحتاج اسما جديدا، "رفمة" مثلا.. ستمشي رفمة على رصيف الميناء برزانة كما امرأة بيضاء، أمّا العيون التي تقول غير ذلك فلن أسمعها ..."[1]. تسعى هنا للبحث عن هوية جديدة بعيدة عن وجع الذاكرة ، فلا سبيل إلى الماضي في زمن العبودية.

ما يبدو جليّا في المقطع السابق هو حيادية الكاتبة، واستقلالية "رحمة" في عرض وجهة نظرها، فهي من تحمّلت مهمّة التعبير عن مدركاتها و أفكارها بصوتها الخاص ، إلاّ أنّ هذا لم يمنعها من أن تعكس لنا بعض الشذرات التي تحمل صوتا يمثل لنا رؤية الغير ، فصوتها امتزج مع صوت من يقول أنّها سوداء، لكنها ترفض سماعه وتريد أن تكون بيضاء الروح والطّباع.

عكست الأقوال المعروضة بطريقة مباشرة وحرفية رغبتها الشديدة في إزاحة كل ما يعيق تقدّمها ، حتى إن كان تاريخها وهوّيتها وماضيها. لا تريد أن تضعف بها، أعادت النّظر في وضعا الرّاهن، فرأت أنّه لا يتناسب مع الحياة الجديدة، فقرّرت أن تبني ذاتا جديدة تقوم على مبدأ النّسيان، حتى نسيت أنّها سوداء، فقرّرت أن تكون بيضاء حتى وإن تمثّل في أعين الناس سوداء البشرة، فهي تحاول قدر جهدها أن تحقّق أبسط شيء تحسّ من خلاله بالتّكامل مع ذاتها.

وبما أنّ هذا الخطاب المباشر يسرد بضمير المتكلّم، فإنّ أهمّ ميزة فيه أنّه يجهر بالذّاتية وبالحضور الكليّ، الذي ينتج عنه استيعاب وإدراك الواقع، إلاّ أنّ إحساس "رحمة" بأنّها امرأة بيضاء لم يمنعها من أن تواجه في بيت سيّدها سراماغو

[1]– سميحة خريس، فستق عبيد، ص115.

أبشع الاستغلال والتعذيب الذي فاق كل توقعاتها، لم تفقد من خلاله ذاتها وهويتها فحسب، بل حتى إنسانيتها وكبرياءها وطموحها وإحساسها بالحياة.

صارت البطلة المغدورة بأوهامها "رحمة" دون رتبة الحيوان، حرّقت وعذّبت من قبل المرأة وضربت من قبل الرّجل، عنّفت من قبل العبدة "آفي" اضطهدت بشكل مضاعف لم تستطع كتمان ذلك، فتصف كيف عاقبتها سيّدة القصر "كارولينا" حين اكتشفت أنّ البنت التي ولدتها حديثا تجري فيها دماء بيضاء توحي بانتماء الأب؛ فتقول : " **شرّع الخدم باب الحظيرة الخشبي الموصد برتاج ضخم، ودفعوا بي إلى الدّاخل ثم أعادوا إغلاقه، فقدت توازني ووقعت أرضا على رخاوة لزجة، سمعت حمحمات مقتضبة وحشرجات متواصلة، وتدافعت حولي أرجل الخنازير الثقيلة فحشرتني أجسامها الوردية إلى البوابة.."**[1].

وتضيف كذلك : "... **وما أن اعتدت احتكاكها بجسدي حتى تنبهت للطين الذي غمر قدمي وثوبي المرفوع ودماء النّفاس التي فاضت على طول فخذي، تنبّهت الخنازير أيضا وراحت تلعقني رغم كل محاولاتي لضم ساقيّ وحماية جسدي، ولم يأت صراخي بأحد إلى الحظيرة كأنّي خارج العالم الآن أكثر من أيّ وقت مضى أحتاج إلى كائناتي القوية لتمد يدها لإنقاذي لترفع روحي إلى حيث أتيقن من إنسانيتي...**"[2]

وتزداد معاناتها قائلة : "... **أحاول الخلاص من الديدان التي تقرص ساقي ملتصقة بلؤم، فتخرج مزق من جلدي بين أناملي، أخلع ثوبي مرتجفة وأنفضه من حشرات مرئية وأخرى خفية، ثم أعاود ارتداءه على قذارته، تيّبس الدّم على**

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص191.

[2]–سميحة خريس ، فستق عبيد، ص192.

مؤخرتي تماما لكني كورته ومسحت بنسيجه سيلان الدّم الخاثر الذي نزّ فجأة مني"[1].

صوّرت الشخصية الساردة معاناة المرأة السوداء عبر التاريخ، فهي مضطهدة مرتان، مرّة لأنّها أنثى، ومرّة لأنّها سوداء، ومثلما اضطهدت من قبل الرّجال، ها هي تلقى المصير نفسه من قبل النساء اللّواتي عاملنها معاملة لا تختلف عن معاملة الحيوان، إذ عاقبتها سيّدتها عقابا من العيار الثقيل وهي في حالة النّفاس، حرمتها من ابنتها ورمت بها في حظيرة الخنازير، تقاسي لوحدها مرارة الألم والجوع والخوف والبرد.

سردت لنا "رحمة" كل تلك الأحداث من خلال ضمير المتكلّم، فهو الأنسب لذلك باعتبارها شخصية عاشت تلك المعاناة، تمكّنا من خلال ما تلفّظت به من أقوال أن نختلج داخلها ونقرأ خواطرها وأفكارها الرّافضة لذلك الوضع، فرحمة هي ذات قائلة و فاعلة، وصاحبة وجهة نظر ممثلة بصوتها الخاص، فهي ذات قائمة بفعل القول منتجة لأفكار تعكس مشاعرها، باعتبارها المسؤولة عن التعبير عما يجيش في نفسها من عواطف.

ومنه فإنّ ذاتية التلفّظ تكمن في سعي المتكلّم على أن يُمثل نفسه في خطابه من خلال مؤشرات لغوية تثبت أنّ الشخص المتكلّم منتج للخطاب، وما ينتج عن هذا وجود صريح لمظاهر تعكس وعي الشخصية بذاتها، وهذه المظاهر تعتبر أساسّية في استكشاف وجهة النّظر أو الادراكات الممثلة التي تحيلنا مباشرة إلى المبئر، وبما أنّ الرّؤية جاءت عبر شخصية واحدة فإنّ التبئير المحدّد في المقاطع السابقة هو

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص194.

تبئير داخلي ثابت، باعتبار أنّ الشخصية "رحمة" هي من تدرك حالاتها وتحوّلاتها ومن تتلفّظ بها.

لازم الألم "رحمة" في البرتغال، وعاشت أيّاما رمادية ملؤها الأسى والتعاسة، تجسّدت فيها أبشع صور الظلم والعبودية، حتى أنّ ابنتها لم ترث منها إلاّ الشّقاء، فكانت بذلك صوتا آخر جريحا وحازنا ونابضا بالمعاناة، فاقدا لهوّيته، دون اسم تعيش الوحدة فهي العبدة المنبوذة المقيّدة بزحمة من الممنوعات؛ فتقول :

"تلاحقني عصا آفي حين أغيب لساعات طويلة عن البيت، وتهجم أمي لتخلصني وهي تشتم آفي وتشتمني أيضا، تتّهمني بأني لفرط حركتي ومشاكلي الصغيرة أقتلها ببطء، النّسوة لا يفهمن مللي من البقاء في البيت ممنوعة من الاقتراب من القصر وفق أوامر سيّدته المجنونة، وممنوعة من اقتراب الزرائب وفق أوامر أمي، ممنوعة من اللعب مع الأولاد وفق أوامر آفي، ممنوعة من الاقتراب من بيتنا القديم وفق أوامر نيتا ممنوعة من الاقتراب من الكنيسة وفق أوامر الله، لم يبق لي متّسع في تلك المزرعة الشاسعة، أفر بجناحين من فضول وبهجة إلى الغابة...."[1].

صحيح أنّ الساردة – كريولو–(ابنة رحمة) في هذا المقطع مستقلّة في خطابها، إلاّ أنّه امتزج مع خطابات لشخصيات أخرى، اندمجت الأصوات المعبّرة في الوقت نفسه عن ايديولوجيات مختلفة تعكس سلطة دينية، سلطة السيّد، سلطة العبد على العبد..، فامتزج الخطاب العنصري مع العقائدي والطبقي في ملفوظ واحد، فأضفى على الخطاب سمة "التعدد الصوتي" التي اعتبرها باختين من أهمّ ميزات أعمال دوستوفسكي، إذ يقول في هذا الصدد " إننا ننظر إلى دوستيوفسكي على أنّه

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص214–215.

واحد من أعظم المجدّدين في ميدان الشكل الفنيّ، لقد أوجد في رأينا نمطا جديدا من التفكير الفني، وهذا الذي اصطلحنا عليه بالمتعدد الأصوات"[1]، كذلك يتميّز المقطع السابق يتداخل صوتي يعكس وجهات نظر متعدّدة، تصبّ في ملفوظ واحد منقول بلسان كريولو*، تعكس من خلاله قائمة من الممنوعات التي تمليها عليها مجموعة من النّساء اللّواتي لا يفهمنها. بنت صغيرة مفعمة بالحياة لا تجد سندا في هذه الحياة حتى أمها "رحمة" لا تريدها أن تقترب منها خوفا من عدوى الجذام، فلا تجد إلاّ أشجار الغابة لتستأنس بها، وتجعل منها أشخاصا تلجأ إليهم في وحدتها، وتلك قمة سعادتها ولا يعكّر صفو مزاجها –حينها– إن كانت تصاحب جمادا هيهات أن ينطق أو يرد.

وفي موضع آخر تحكي البنت عن مرض أمها وكيف طُردت، فتتلقّى نفيا من نوع آخر تدفع من خلاله ثمن كونها عبدة؛ تدرك ذلك وهي تصرّح : " **احترقت كفّها دون أن تشعر أو تشتكي! حتى وهم يحاولون تخفيف الأضرار بدت غائبة تماما، حدّقت نيتا برعب في المخلوقة القابعة أمامها، رأت البقع السوداء الخشنة فوق جلدها الأسود، ولاحظت انحناء أطرافها وتهدّل كتفيها وضمور أصابع قدميها وكفيها، صاحت مرعوبة وهي تغادر الحجرة برشاقة تخالف البلادة التي دخلت بها:**

مجدومة ... هذه المرأة مجدومة... شدّت آفي ذراع زوجها تُخرجه من الحجرة الملعونة صارخة بأبنائها ألا يقتربوا بتاتا من المجدومة وابنتها، أغلق الباب علينا، سمعت بعد دقائق خبطات المسامير في الباب الخشبي..."[2].

---

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستيوفسكي،تر:جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط1 ، 1986 ، ص05.

*– اسم اطلق على ابنة "رحمة" نسبة لون بشرتها السوداء الممزوج مع بياض.

[2]–سميحة خريس ، فستق عبيد ص224.

مرض "رحمة"جعلها عاجزة عن التعبير عن أوجاعها، وإسماع صوتها، فقدت الإحساس بحالتها ومعها القدرة على الكلام فتكفّلت ابنتها بذلك، فما حدث لرحمة تمّ نقله عل لسان ابنتها، لكن دون أن تعيّ أو تدرك ما يجري لأمّها ، وما حكته من أحداث كان من منظور إدراك "نيتا" السيّدة البيضاء والعبدة "آفي" ففي اللسانيات التلفّظية لا يمكننا الخلط بين السارد بوصفه متكلّما، وبين صاحب وجهة النظر الذي يعتبر أيضا متلفّظا حتى إن لم يتكلّم، فالبنت تنقل ما حدث لرحمة انطلاقا مما سمعته من "نيتا" و"آفي"، وبذلك فإنّ " المحكي هنا انفتح على سارد مشارك في الحكاية باعتباره شخصية مركزية"[1].

وفي كلّ هذا فإنّه كيفما كان الإطار المكوّن للتلفّظ فإنّ هذا سينتج عنه إعطاء الذات المتكلّمة بصمة ذاتية، فالذّات لا يمكنها أن تُبنى إلاّ من خلال ملفوظها، وما على السرديات التلفّظية إلاّ رصد آثارها في النصّ القصصي من خلال أقوالها وأفعالها، وهذا ما يخوّل للشخصية البطلة بناء عالم تخيّيلي خاص بها، تستحوذ على معرفة تفاصيله ومعالمه دون غيرها، ومسعاها هذا في كثير من المحطّات التخييلية يجعلها بعيدة كلّ البعد عن الصّراعات السوسيوثقافية المحيطة بها، وبالتالي تنفتح روابطها مع الآخر على التسامح والحبّ، متجاوزة كل العراقيل التي تمنعها عن الشعور بالألفة تجاه الآخر[2]، ويتحكّم صوت الذّات في نجاح هذا المسعى وتعبيد طريق التواصل مع الشخصيات الأخرى.

[1]– عبد الفتاح الجحمري، التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية ص61.

[2] – Voir : Imene Fatmi, Les nuits de Strasbourg d'Assia Djebar : un pont vers l'autre ? ,Actes du colloque International ; Experience créative de Assia Djebar Laboratoire « analyse du discours Tizi-Ouzou », P235.

ما يمكن قوله عن رواية "فستق عبيد" أنّها رواية تطرّقت من خلالها الكاتبة لمسألة الرّق، تفضح من خلالها معاناة المرأة عبر عصور طويلة، هي رواية متعدّدة الأصوات ، لكن الصوت البارز كان الصوت النّسوي، ذلك الصوت الذي أسكته التاريخ، لهذا نجد أنّ رحمة سعت بكلّ الطرق أن تحقّق وتثبت ذاتها، وتسمع صوتها كإنسانة، ناضلت لتحقّق وجودها في زمن أحلّ فيه استغلال الإنسان بأبشع الصوّر.

استنطقت "سميحة خريس" الدّفين ونبشت في تاريخ عميق لتسمع صوت مهمّشات مضطهدات عبر التاريخ، ليكشفنّ عن بؤسهنّ وبؤس من عانين في صمت، فإذا كان لرحمة حظّ في الكلام والإفصاح، فإنّ مثيلاتها عديدات حكم عليهنّ التاريخ، ماضيه وحاضره، بالصمت.

ما يمكن أن نستخلصه من تحليلنا هذا أنّ الكاتبة تطرّقت لظاهرة مركّبة ومعقّدة وهي ظاهرة العبودية، أسمعتنا من خلالها أصواتا متعدّدة إلاّ أنّها تمتزج في صوت أحادي، وهو صوت المستعبَد المهيمن عليه الذي فقد كيانه وهويته بالتدريج إلى درجة عدم اليقين مما هو عليه، انعكس كلّ هذا في رواية تاريخية لم تغفل الحضور الفعّال لصوت المرأة الحامل لمقولات تحيل إلى ذاتيتها، من منظور نسوي رافض لكلّ أشكال الظلم والتمييز والقهر المادي والمعنوي، الممارس على المرأة أو الرّجل على حدّ السواء، نفهم من كلّ هذا أنّ الرواية التاريخية ليست ببعيدة عن القضايا التي تمسّ صميم المجتمع وهذا ما سيوضّحه أكثر تحليلنا لرواية "باب الساحة" للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة التي تطرّقت من خلالها إلى قضايا اجتماعية عميقة كسّرت نمطية المجتمع الفلسطيني.

2-2 محكي الذّات تكسير نمطيّة رؤية الذّات لتاريخها و واقعها :

تجسّد رواية "باب الساحة"* للروائية الفلسطينية "سحر خليفة"، قضية محجوبة عن الأدب الفلسطيني* عموما، حيث تجعل القارئ يعيد النّظر في تلك الصورة النمطية المبجلة التي رسمناها عن الإنسان الفلسطيني، لم تنبهر بإنجازاته، فبقدر ما له من أدوار بطولية يستحق عليها كلّ الاحترام، توجّه إليه أصابع الإتهام أيضا، إذ كشفت المستور من خلال رسالة أدخلتها عبر خيالها في قلب الرّواية الفلسطينية.

كان كفاح المرأة الفلسطينية في الانتفاضة أمرا مسلّما به ومحوريا وهامّا ورئيسا، وتجسّد دورها فاعلا وموجودا في مختلف الميادين سرا وعلنا، كما كان نضالها لا حدود له، وقد برز ذلك بطريقة مميزة، من مختلف المراحل العمرية، تصدرنّ جبهة المواجهة مع القوات الإسرائيلية بصرخة واحدة، كل هذا لم تتطرّق له "سحر خليفة" ، بل غاصت في قضايا اجتماعية تترجم الواقع الفلسطيني بالموازاة مع واقع الاحتلال و النضال ضد المحتل، من خلال قصة الفتاة "نزهة" تلك الفتاة الفقيرة التي لم تنصفها ثقافة المجتمع الذكوري الذي نظر إليها بنظرة دونية.

---

*– سحر خليفة ، باب الساحة ، دار الآداب ،ط1 ، 1999 .

*– بعد أن عبث الصهاينة بجوهر الأحداث التاريخية و سعيهم المتواصل في تزويرها و تشويه ملامحها و تحويلها عن حقيقتها إلى تصورات غائمة غامضة تلائم أوهام الغيبيات التي يعتقدون بها ، كان هذا عاملا أساسيا و مهما إلى دفع الأدباء الفلسطنيين إلى إحياء هذا الحدث بصورته الحقيقية الناصعة بعد أن صار جزءا من الذاكرة الوطنية و القومية ، إذ قام المبدعون بتحويل هذه الذاكرة إلى شعلة وقادة و منهج لطريق التحرر من الاستعمار الاستيطاني الصهيوني العنصري فكان الكتّاب يوثقون كل حدث تاريخي و اجتماعي و فكري في صميم الأدب الذي استطاع أن يعبر عن مأساة الشعب العربي الفلسطيني ،و أن يحلل الواقع الذي يعيش فيه ،وأن يستشرف المستقبل بعد أن تحول الحلم إلى طريق نضالي يوحي بإشارات انتصار الدم على السيف ، وكان الأدب ملتزما بالتشبث بالأرض ،و ابراز الذاكرة الوطنية المقاومة لكل أشكال الاحتلال و القهر و الظلم ...في الوقت الذي نهض في الحفاظ على الهوية و الثقافة و التراث ينظر : حسين جمعة ،تجليات النكبة و المقاومة في الفكر و الأدب العربي المعاصر ،دار رسلان ط2 سوريا 2013 ص 5-6.

حتّمت أوضاع قاسية على "نزهة" أن تتزوّج في سنّ مبكرة من رجل زاد من معاناتها، فتفرّ منه لتسقط في مستنقع الدّعارة، تناضل فتظلم من قبل رجال التنظيم، قُتلت أمّها أمامها بعد أن اتهموها بالعمالة لاسرائيل دون محاكمة ، فتضرب عقابا على ما فعلته أمّها، تحلم بحياة هادئة مع أخيها أحمد فيقابلها بالعكس من ذلك، وفي النهاية تلعب دورا بطوليا وهي تحاول إنقاذه.

تناولت "سحر خليفة" في روايتها العلاقة التي تربط بين الانتفاضة وأوضاع المرأة و أحوالها، فوّجهت من خلال قصة "نزهة" رؤية نقدية جعلتها تتناول الانتفاضة من شقّها الاجتماعي والحضاري أكثر من السياسي؛ حيث أعطت للمرأة الحيّز الأكبر في الرواية " تكتب هموم وطنها لتبدي رأيها في الأسباب الكامنة وراء المآسي ، تكتب عن المرأة في ظّل الظروف الثقافية والاجتماعية الموغلة في العادات والتقاليد والأعراف . تنتقد سوء التدبير والتسيير وفساد الضمائر وانتشار منطق المصلحة الشخصية والبحث عن حلّ أفضل يرقى بالوطن إلى مستوى أفضل، تحلّل نفسانيا ما يعمل في باطن الكائن المقموع"[1].

امتزج الاهتمام بالمرأة بالهموم الوطنية ، وترى أنّه ما من تغيير سياسي ما لم يصاحب بتغيير اجتماعي يضمن حقّ المرأة وكرامتها وحريتها، فتحرّر المرأة من ثقافة المجتمع الذكوري هي فاتحة تحرّر الوطن.

لما لها من دور بطولي في الانتفاضة تكافح من أجل الوصول إلى الحريّة، ولكن إذا لم ينصفها المجتمع فستسخط عليه وعلى البلد كلّه، مثلما عبّرت "نزهة" في قولها " **يلعن أبوك يا فلسطين، يلعن اللي نفضك يا فلسطين**"[2]، ما كان لنزهة أن تقول هذا الكلام لولا الضغوطات التي عاشتها جرّاء الظروف المعقّدة التي مرّت بها،

[1]– محمد معتصم، المرأة و السرد ، ص195.

[2]– سحر خليفة، باب الساحة، ص210.

فهي لا تكره فلسطين بدليل مشاركتها في الانتفاضة وقامت إثرها بدور بطولي فارق، إلاّ أنّ كل لحظة تمرّ في حياتها إلاّ وتجني منها الخذلان والخيبة مما جعلها تدخل في حالة نفسية، أفقدتها ذاتها الحقيقية لتتمرّد وتسخط على الأوضاع وتحتجّ على معاملة الناس لها، وترى أنّ تحقيق ذاتها لا يكون إلاّ " بتحررها من الضوابط الاجتماعية والدينية والاقتصادية القائمة على المعايير المزدوجة"[1]

حاولت "سحر خليفة" في روايتها الكشف عن معاناة المرأة وتألّمها زمن الانتفاضة وهذا ما تؤكده إحدى شخصياتها " الخالة زكية" بقولها : " **يعني شو بدّك أقول؟ صارت ترشق حجار وتخلّص الولاد وتخبّي الشباب وتتظاهر؟ مفهوم. بس همها زاد كتير كتير، همومها القديمة، بقيت على حالها وهمومها الجديدة ما بتنعد، حبل وميلاد ونفاس ورضاعة وغسيل وقش ومسح وطبيخ ونفيخ ونكد الجوز وهم الولاد، وهم الشباب المشردين بين الصخر والوعر وحم الشمس وزمهرير الشتاء وشوك البراري وواويات الجبال. وهم القريب وهم البعيد وهم الصغير والكبير والمقمط بالسرير، إن كان بحضنك خايفة ياخذوه وإن أخذوه خايفة يضيعوه، من ساعة ما يفوت السجن لحد ما يخرج منه أنت دايرة وراه محكمة لمحكمة ومن باب لباب، وإن كان مش بالسجن دايرة وراه من مغارة لمغارة ومن زقاق لزقاق، إذا شفتيه بتنحرقي معه، وإذا ما شفتيه بتنحرقي عليه، هذي حياتنا، حرقة بحرقة وعذاب بعذاب قولي الله يكون لها النسوان معين**"[2]

[1]– الخالد كورونيليا، المرأة العربية: الإبداع النسائي النظريات النسوية، في خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 3إلى 26 آب 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية، 2001، ص17.

[2]– سحر خليفة، باب الساحة، ص20.

حدّدت لنا الشخصية الساردة "الخالة زكية" قائمة مكثّفة لهموم مشتركة بين جميع النساء ، تعكس امتزاج أصواتهنّ التي تحمل وجهات نظرهنّ لما يعانينه زمن الانتفاضة، وكان ذلك بطلب وإصرار من الطالبة "سمر" من أجل ملئ الاستبيان الذي تحتاجه في بحثها العلمي.

اختارت سحر خليفة تجسيد صوت التجربة محكيا ذاتيا يكشف عن جراح المرأة الفلسطينية و همومها الموغلة في الألم و المكابدة، فصراعها ليس مع الكيان الصهيوني فقط ، بل هو صراع على جبهات عديدة تجد المرأة الفلسطينية ذاتها منشطرة بين كتلة من الأوجاع و الهموم ، لهذا كان صوت الخالة زكية هو صوت المرأة الفلسطينية بكل تفاصيلها فتفصح عن الضغوطات الاجتماعية المكبوتة التي تضاعفت على الفلسطينيات زمن الانتفاضة.

في بداية المقطع توهمنا الساردة بأنّ هموم المرأة الفلسطينية هي بعيدة عنها لا تعنيها، لاستعمالها ضمير الغائب، لكن ما تلبث أن غيّرته لتعوّضه بضمير المخاطب، فتسقط أوجاعها وأوجاع مثيلاتها على البنت "سمر"، وكأنّها تنبئها بما ستلقاه مستقبلا حين تصبح أمّا و تفقد فلذة كبدها وكأنّها حتمية على جميع النساء، لتجهر بحضورها في نهاية المقطع من خلال عبارة "هذي حياتنا" فهي قرينة تدلّ على ذاتيتها بشكل صريح، ذلك أنّ " ضمائر المتكلّم والمخاطب والغائب لها حمولة دلالية تشير بالقوة إلى منتج الخطاب ومتلّقيه"[1]، وهذا الإنتاج الخطابي نابع من ذات تتّخذ من الغير المماثل حيلة لها للتعبير عن ذاتها في زمن لا يحقّ للمرأة أن تشتكي أو أن تعبّر فيه عن أوجاعها، وهذا ما يؤكده سياق آخر من الرواية : " **وكيف أثرت عليك الانتفاضة كامرأة كقابلة، وكأم؟**

[1]– دايري مسكين ، دلالة التلفظ عند كورتاس، فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائية مركز الكتاب الأكاديمي 2018 ص84.

–همّي زاد وقلبي انحرق وشفت شوفات ما حلمت فيها ولا بالحلم.

– حدّدي يا خالتي. حدّدي

–شو أحدّد يا بنيتي؟ فيه أشياء لا بتحدّد ولا بتنقال.

– طيّب أحكي لي عن شغلك، شغلك تأثر بالانتفاضة؟

– خلّيها مستورة *الله أعلم بالحال، هيك الحرب! يتغيّر أشياء وأشياء بس مش للأحسن"[1].

دار في الخطاب المعروض المباشر حوار بين شخصيتين أفسح لهما السارد المجال للتعبير بصوتهما دون تدخّل منه، فتبيّن من خلاله أنّ "الخالة زكية" لا تملك الجرأة والشجاعة لأن تعبّر عن حالتها خوفا من ثقافة المجتمع التي يهيمن عليه الفكر الذكوري، فحتى "الخالة زكية" –كما لاحظنا– قد تبنّت هذا الفكر، فضّلت أن تكبت صوتها وتقمع حلمها على أن تخرج عن الأعراف والتقاليد التي تحرّم صوت المرأة الذي يكشف ذاتها، واعتبره عورة من عوراتها الفاضحة لها.

وعلى النّقيض من ذلك، نرى الفتاة "نزهة" قد حضرت في الرواية حضورا مقموعا ومهمّشا ومنبوذا، قمعت وهمّشت لأنّها خرجت عن المألوف في العرف، حين عبّرت عن ذاتها، فحكم عليها المجتمع –نساء ورجالا– بدونية مسبقة، حكم عليها بالإقصاء من المجتمع، من خلال النتائج دون الاهتمام أو تحليل الأسباب التي جعلتها ضحية في زمن يتسيّد فيه الرّجل وتسحق فيه المرأة.

---

*–تدل العبارة على رفض البوح وهذا ما نجده في السنن الثقافي التقليدي الذي يتلقاه الأفراد و هو سنن عريق جدا بموجبه يكون النبل مرادفا للصبر و عدم الشكوى و هو ما يجعل المجتمع يحكم على من يشتكي و يفصح عن كوامن وجدانه بأنه ضعيف الشخصية .

[1]– سحر خليفة ، باب الساحة، ص22.

فقدت نزهة ذاتها وهوّيتها وسط أهلها، ذلك أنّ " الهوية ليست سوى شعور بالانتماء أو التماهي في جماعة خيالية متصوّرة من لدن ذات لواقعها الاجتماعي والثقافي"[1]، لذا ما كان أمامها إلاّ أن تتمرّد على الأعراف وتكشف عن مكنوناتها الآن داخلها، فتقول نزهة في صفحات الرواية : " **إيه شو شفت! بأوّل طلعتي كنت ولا نجلاء فتحي، ولا ميرفت أمين ولا سهير رمزي، كنت أرقص، إشي بجنن! كنت بدي أصير ممثلة بس ما عرفتش كيف، ليش الممثلات أحلى مني؟ كنت أخلي أمي قاعدة تخيّط، أسرق فستان من ها لفساتين الليّ بتلمع وألبسه وأتشكّل وأشدّ وسطي، وأوقف قدّام المراية وأنزل هز، ويكون الراديو مفتوح وصوته واصل للسماء، تفوت أمي تشوفني برقص تقعد تتفرّج وتنبسط .. وفجأة نلاقي أخوي الكبير طلع من تحت الأرض ونزل فيّ ضرب، ويصير يصيح زي المجنون ويقول وقحة وداشرة وكاسرة ومن ها الكلام ... كان يزهقنا عيشنا وعامل علينا وشيخ المشايخ ويا زينة هو الثاني كان داير وداشر وبيشتغل بإسرائيل، ويجيب معاه بنات ويقعدوا في الحاكورة يحشّشوا لحدّ الصبح ...**"[2].

يكشف هذا المقطع تناقضا صارخا في الفكر الذكوري العربي ، ما يقبله لنفسه و يحرّمه على أخته ، ليبدو هنا أن ذاتية نزهة في الحكي صوت من أصوات المرأة العربية التي تعاني دائما معاناة مزدوجة جرّاء المفارقات التي يسنّها العقل الذكوري ، وهي لامعنى لها لا شرعا ولا خلقا ، لهذا كثيرات ثرن على هذه السلوكات و أصبحن منبوذات في مجتمعاتهن المدجّجة بالفكر الذكوري .

كما يكشف المقطع السابق أيضا أنّ مفهوم الشرف في المجتمع الذكوري مرتبط بجسذ المرأة ، فالنّساء عليهن صون شرف العائلة و القبيلة بحفظ فروجهنّ و

[1]– بول ريكور، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة، تونس، 2009، ص41..

[2]– سحر خليفة، باب الساحة، 94–95.

البعد عن التهتّك ...، بينما الرّجل " ما يتعيّبش " على حدّ التعبير الشّعبي ، فالرّجل لا يفقد شرفه و كرامته إذا رقص و تهتّك و زنا ...، و هذه إحدى معضلات البناء الاجتماعي القائم على النّفاق الجماعي .

إذا كانت "الخالة زكية"عاجزة عن التعبير عن ذاتها خوفا من غضب المجتمع الذكوري، و لم تقو على تصوير المشهد لأنّها اكتسبت حنكة و تعرف تاريخ المجتمعات الذكورية ، فإنّ "نزهة" عكسها تماما، كسرت الطّوق و عبّرت عن ذاتها بعد أن فقدت الأمل ، لهذا تحرّرت و كشفت عن ذاتها من خلال حوارها مع الطالبة "سمر" وعن بؤسها داخل المجتمع الأسري، فتسترجع بضمير "الأنا" ذلك الأذى الجسدي والنفسي الذي لاقته من قبل أخيها الأكبر، الذي يلجأ إلى العنف من أجل إلغاء أنوثتها، تلك الخاصية الملازمة لها وليس بمقدورها الانفصال عنها، فالمجتمع البطريركي يهمّش الذات الأنثوية من أجل إعلاء سلطة الرّجل، كأنّ " سلطة الرّجل لا تكون ذا سلطة مطلقة ما لم تقم سلطته بنفي سلطة الغير، ولعلّ أخطر ما في هذا الأمر استحالة تحقّقه من دون اللّجوء إلى العنف بمختلف أشكاله ومستوياته، لأنّ ما تقوم به ثقافة التسلّط هو نفي الأطراف المنافسة لها عبر سلب ممكنات مناهضتها وتجريدها من كل أسلحة المواجهة وأدواتها"[1]، وكأنّما "سحر خليفة" تريد أن تلفت انتباهنا إلى قضية ازدواجية المجتمع ونفاقه وتناقضه من الأسباب المؤدية إلى الانحراف، فنزهة ضربت عقابا لها على الرقص داخل البيت أمام أمّها، أمّا أخوها الأكبر فلا يعاقب حتى وإن تعامل مع إسرائيل، وحشّش مع البنات.

نستنتج أنّ "نزهة" استقطبتها آثام المجتمع وإن كانت بأدقّ تفاصيلها كونها امرأة تدنّس أعراف المجتمع وقواعده، أمّا أخوها كونه يمثّل جزءا من ثقافة أبوية

[1]– حسن إبراهيم أحمد، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دار النايا، سوريا، ط1، 2009، ص103.

مهيمنة أنجاه المجتمع من عواقب هذه الآثام رغم اختلاف حجمها، فما اقترفه أكبر من التي تجرّأت عليها أخته "نزهة".

تناولت "سحر خليفة" قضية إهانة المرأة وضربها ضمن ما يعرف بالعنف الجسدي، على خلاف ما ذكر سابقا عن العنف –الرمزي– فتصف لنا –في موضع آخر– على لسانها انهيار الطالبة "سمر"، أمام صفعات أخيها؛ فتقول :

"وأخذ يلطمها دون وعي، على وجهها، وعلى رأسها، على ظهرها وكان ينفخ ويتفتف :

–يا بنت العرص بدك تصيري مثل نزهة؟! والله لأشرب من دمّك.

لم تصرخ، لم تبك، ولم تفتح فمها بكلمة ، ولم تقاوم، حين ضربها الجند قاومت ورفعت يدها بالخشبة، وبأي شيء يصلح للقذف، أمّا الآن فليست هي أكثر من قارب تتقاذفه الأمواج والأنواء. وإحساس بالخجل العارم والانسحاق التام، والتفاهة الذّل وعدم القيمة ..."[1].

بعد الحصار المفاجئ الذي فرضه الكيان الصهيوني، لم تجد "سمر" طريقة لتعود بها إلى البيت، فاضطرت رغما عنها إلى البقاء في بيت "نزهة"، كان هذا سببا كافيا لينهال عليها أخوها بعد عودتها إلى البيت بصفعات جعلتها في مرتبة الذّل والانحطاط ، رغم المستوى العلمي العالي الذي وصلت إليه، لم تستطع مقاومته، على الرغم من أنّها قاومت مرارا الجنود الإسرائيليين وتشابكت معهم، فأن تواجه عدوا أهوّن عليها من مواجهة ثقافة ذكورية متصلّبة ومتجذّرة في عمق المجتمع.

[1]– سحر خليفة، باب الساحة، ص 136.

جاءت كل الأحداث الواردة في المقطع السابق بضمير الغائب، تولّى فيها السارد –المؤلف– مهمّة الحكي من منظور إدراك الشخصية ، كونه غائبا عن الأحداث غير مشارك فيها، لكن موقعه الخارجي منحه رؤية مكّنته من سرد ووصف شخصياته ونقل كلامها وأفكارها وأحاسيسها ومشاعرها من مستوى سردي "متباين حكائيا"، وهنا يتجلّى لنا الفرق واضحا بين الراوي بوصفه متكلّما وبين الذات المدركة لتلك الأحداث، صاحب وجهة النظر، باعتبار أنّ " التعبير عن الإدراك يشترك في الإحالة إلى ذاتية المبئر، وهذه الذاتية تظهر، إذا ما توافرت بعض الشروط في ملفوظات بضمير الغائب في زمن من الماضي"[1]، فالإدراك الممثّل ساهم في إحالة المتلفّظ المبئر إلى ذاتيته المحدّدة التي يتم بناؤها من خلال العمليات الإدراكية.

لم تسلم المرأة العجوز "أم عزام" هي الأخرى من ثقافة المجتمع الذكوري، إذ يعاملها زوجها معاملة قاسية، يستغل سلطته في المجتمع ليهينها ويحطّ من كرامتها، وهذا ما نلمسه في المقطع الحواري التالي: " **أبو عزام الله يخليك، جوز جرابات، فيرفع حاجبيه المنفوشتين ويهتف عجبا جوز جرابات؟ وين راحو جراباتك؟ فتسرع لتطيّب خاطره: تعيش وتجيب، فيبحلق عينيه الجاحظتين: خير انشاء الله، شو صار فيم؟ فتقول بخوف: خلص دابو. ويحرجها بإلحاح مخيف: دابو؟ ويطقطق على الطاولة بظفره: دابو؟ ويبتسم ابتسامته الصفراء: دابو؟ دابو؟ كيف دابو؟ ويبدأ صوته بالارتفاع ؛ فتقول بذعر طيب بلاش... يتجاهلها أبو عزام بدوره ويتوقف عن نطق الكلام، ولا ينام معها تلك الليلة، وأحيانا إذا كان الطلب كبيرا .. يكون القصاص مفتوحا ، يوما يومين وشهرا وشهرين... ساعتها المسكينة**

[1]– محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي ، ص23.

كالمكوك، تروح تجيئ، تطلع تنزل، ولا تجبس إلاّ حيث تنام، وتصير كالكلبة الهرمة وتتبعه حتى إلى الحمام"[1].

يسحق الفقر العائلات الفلسطينية البسيطة فتقع وطأته أكثر على النساء ، هذا من جهة و من جهة أخرى يتحوّل الرجل المقهور طبقيا إلى قاهر و متسلط على من هو أدنى منه في الهرم الطبقي أي المرأة الماكثة بالبيت على وجه الخصوص.

ورد المقطع السابق بصيغة الحوار المعروض بطريقة غير مباشرة، إذ يتدخّل السارد لينظم الحوار الذي نرى من خلاله كيف تتذلّل "أم عزام" وتحطّ من قيمتها لتنال أبسط حقوقها، وكيف يقابلها زوجها بالزجر وكأنّ طلبها صعب المنال، لا تملك هذه المرأة أمام زوجها إلاّ أن تغرق في خوفها وتنسى مطلبها، وتحاول جاهدة لإصلاح ما أفسدت وكأنّها المذنبة، فأبو عزام هو أحد أساطين الثقافة الذكورية المهيمنة والمتسلّطة، الذي يحرم المرأة من أبسط حقوقها، حتى و إن كانت زوجته التي من المفروض أن يسكن إليها و يتودّد لها ، لكنه على العكس يتفنّن في إذلالها و هي لاتملك أسلوب المقاومة لتردّ على سطوته .

تجسّدت في الرّواية صور كثيرة للنساء ، لكنّ الروائية تشير إلى أنّ محكي الذّات المقهورة لابدّ أن نسمع له ليكون التعبير الذي تنشده نزهة الطاغي صوتها وحضورها ، فصوت "نزهة" ذلك الصوت الرّافض للأوضاع المتمرّدة على الأعراف والتقاليد، الدّاعي إلى تحرير الذّات قبل الوطن، تثور على المجتمع الذي يسلبها هويتها وجعلها تعيش محنة الذات لتعرضها للتهميش والاحتقار مقصية ومنبوذة من قبل المجتمع، فتصيح رافضة تريد الانسلاخ عن ذاتها التي رسمتها ظروف المجتمع لكن لا تستطيع، فتقول :

[1]– سحر خليفة، باب الساحة، ص80.

" أنا مش نزهة، أنا رحلة شقا وعار بها العمر، بكفي تقوليلي نزهة، أنا عارفة ليش هيك سموني؟! من عشر سنين، قولي عشرين، وإلا ثلاثين، وإلا خمسين، ما فيهم غير بيقولو نزهة راحت، نزهة رجعت، نزهة طلعت، نزهة نزلت، وأنا مش نزهة؟! أنا رحلة شقا وضياع العمر وملقي تفضي لي هالسيرة."[1]

حضرت "نزهة" في المقطع السابق حضورا مقموعا ومهمّشا في خضم ذكورية المجتمع، كما نجد في المقطع ملامح وأبعاد التعدّد الصوتي التي بنيت على مستويات متعدّدة من الوعي، وبرز هذا في خطاب "نزهة" المنقول بطريقة مباشرة، ورغم بروز ضمير الأنا، إلاّ أنّه لم يثبت وجودها بل على العكس هو ضمير يحمل في طيّاته ذاتا بائسة وهوّية مشتتة ومفقودة، تعيش محنة جرّاء ما تسمعه من اتهامات تفتك عرضها وشرفها، فصارت مسلوبة الهوّية فاقدة الذّات، ضيّعت بوصلة الحياة وهي خارج الإطار الاجتماعي، الذي يعدّ بمثابة الوسط الحيّ لنمو ذات الفرد وهويّته، " فمثلما يصحّ في الذات الفردية عندما يلتبس مفهوم الذات الجمعية بمفهوم الهوية، تغدو العلاقات بين الأفراد والجماعات والأمم والشعوب علاقات هووية"[2]، هذا ما حدث لنزهة التي ترغب في تحقيق ذاتها وإثبات هويتها ، إلّا أنّ اضطهاد المجتمع لها كان سدا منيعا يحول دون ذلك، بل جعلها تغرق وتستسلم لسجنها الداخلي فتعيش بذلك صراعا نفسيا، وهذا مايتناقض مع دلالة اسمها الذي من المفروض أن يدلّ على التنزه و الراحة و الاستجمام و السعادة ،و لكن حياتها كلّها شقاء و ضياع ، هذا الإحساس فيه سخرية من الذات و الواقع و لكنها سخرية مريرة.

كما نقلت "سحر خليفة" من خلال الرّواية نفسها قضية المومس، ولكن من وجهة نظر مختلفة، إذ تضعها من خلال الشخصية "نزهة" في خانة الضحية، أمّا

[1]– سحر خليفة، باب الساحة، ص205.

[2]– جاد الجباعي، فخ المساواة تأنيث الرجل و تذكير المرأة ، ص107.

المذنب فهو ذلك المجتمع الطبقي الذي يهمّش الفقير ولا ينظر في حاجاته المادية، وبذلك فإنّ انحراف المرأة كان سببا اقتصاديا ماديا وليس جنسيا، وما تعنيه الكاتبة من خلال هذه الرواية أنّ المجتمع لا يحاول معالجة هذه الظاهرة من خلال مناقشة الأسباب التي تدفع بالمرأة إلى البغاء ، بل يحكم عليها بالقمع وتحمل وزرها مدى الحياة، أمّا الرّجل فلا يعيبه من هذه القضية شيء، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: **"ماذا يقول الناس لو سمعوا أن زوجة وجيه وجدت في دار سكينة ؟ أعوذ بالله! طيّب، وماذا عنها؟ ماذا يقولون لو عرفوا أنّ الحجة زكية في دار سكينة؟ احتمال بعيد، فهي أوّلا بنت الحارة، وثانيا هي كبيرة عجوز، ولن يشكّ فيها أحد قط طيب وماذا عن حسام؟ حسام رجل، والرجل لن يضيره تلويث الذيل... هم رجال ولا حرج عليهم أمّا الحريم، أمّا زوجة أخيها، أمّا سمرا أستغفر الله..."**[1]

عرضت لنا الساردة على لسانها أهمّ الأسباب التي دفعت بنزهة إلى المأساة، وهو الفكر الذكوري المنغلق الذي يميّز بشدّة بين الذكر والأنثى، اللاعدالة الاجتماعية التي تحاسب المرأة على ذنب يبقى بصمة عار لصيقا بها مدى الحياة، أمّا الرّجل حتى وإن تساوى جرمه مع جرم المرأة، فإنّه لا يعاب ولا يحاسب، و"نزهة" عوقبت أبشع عقاب لدرجة أنّه حُرّم على نساء الحارة التواجد في بيتها، فهذا جرم يلمنّ عليه، لسبب توضحه "نزهة" في حوار دار بينها وبين "حسام"؛ فتقول:

-كمّل كمّل، قول واحدة سافلة، قول واحدة ساقطة، قول عميل وبيت عميلة.

- ظل يتأملها بدهشة

واصلت بتحدّ:

[1]- سحر خليفة، باب الساحة، ص159.

-أكثر من هالقرد ما سخط الله أمي وذبحتوها وأنا حطّمتوني وضربتوني ونسيتوا أني انحبست مثل ما انحبستوا

-واطلعت بكفالة.

-وعاصم المربوط بإيش طلع؟ وهي هو ماشي عرضني وطول ، صدق اللي قال: أمرين مرّين ما حدا دريان فيهم:

موت الفقير وتعريص الغني"[1].

أثبت لنا الحوار المباشر الذي دار بين "نزهة" و"حسام" وجهة نظر "نزهة" حول قضية الذكورة والأنوثة في المجتمع، فما كان منها إلاّ أن تدعمها بحجج واقعية ليصدّقا القارئ، يصدّق الظلم الذي تلقّته جرّاء هذا التمييز، فكان لتمثيلها لهذه المدركات فضل في تحديد المبئر -المتلفظ- الذي ساهم في تجاوز وجهة النظر من الراوي إلى الشخصية من خلال الخطاب المنقول بصيغة مباشرة، باعتبار أنّ "العمليات الإدراكية أو العمليات الذهنية تشترك في الإحالة إلى الذاتية نفسها"[2].

تنتقد الكاتبة في روايتها الواقع الاجتماعي والسياسي خلال مرحلة الانتفاضة، ومعاناة "نزهة" فيها ما هي إلاّ عيّنة من معاناة المرأة الفلسطينية داخل أراضيها، فمعاناتها مضاعفة، تعاني لحال وطنها، ومن جهة أخرى تعاني لحالها في ظلّ الفكر المتفشي في المجتمع، فنلمس في الرّواية موقف "نزهة" الرافض للأوضاع برمتها، تبحث عن ذاتها الضائعة خارج أراضي فلسطين، فتحاول أن تجدها في أمريكا فتقول:

" لأمش صغير، 17 سنة مش صغير، لشاب بالانتفاضة مش صغير.

[1]- سحر خليفة، باب الساحة، ص75.

[2]- محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي ص30.

أمريكا حلوة وبتجنن وبالنسبة لهون مثل الجنة.

وهوما عليه إلاّ يتشاطر ويطلع دكتور، ومن تعبي وعرقي بصرف عليه، وبس يرضى وبيجي ويحكي معي لو بيجي اليوم بكره نسافر"[1].

تتشوّق "نزهة" لملاقاة أخيها لتعبر معه كلّ الحدود، سعيا منها في تجديد ذاتها وحياتها، وتعلّقت آمالها وحلمت بأمريكا لتتخلّص من الجحيم الذي تعيشه في فلسطين، تهرب من العادات والتقاليد وثقافة المجتمع، تهرب من ذاتها لتحضن بذلك الآخر الذي يضمن لها الاستمرارية من خلال بناء ذات جديدة، تلغي فيها كل ما مرّت به من استنكار وظلم وتهميش، لتعيد تأسيس ذاتها على مبدأ المساواة في الكرامة الإنسانية والحرية في المواطنة التي لا تتعين إلاّ في ذلك الآخر المختلف.

كشفت سحر خليفة من خلال روايتها عن إشكاليات تتعلّق ببلدها المحتَلّ من منظور نسوي، تكشف عن معاناة المرأة في مجتمع بطرياركي يحتفي بالذكورة، تؤشر على نواة دقيقة في صلب التعايش مع الاحتلال، فأثبتت قوة الفلسطينيات في مواجهة كل ما ينغّص حياتهن، يلعبن دور البطولة والمركزية في إثبات حقيقة كينونتهن .

رغم تطرّق الكاتبة لأحداث سجّلت في تاريخ القضية الفلسطينية، إلاّ أنّها لم تغفل عن الصوت النسوي ، بل استثمرته لتلتصق بالواقع وتبرز متغيّرات منظوماته الثقافية وتفعّل معاناة بني جنسها في ظلّ الاحتلال أو كما يصطلح عليه بالآخر، وهو بدوره عنصر فعّال ومحوري في الكتابة النسوية، اعتمدت عليه النساء لتحدّد ذواتهن وسيتوضح ذلك جليّا من خلال تحليلنا لرواية خارطة الحبّ.

[1]– سحر خليفة، باب الساحة، ص148.

3-2 الاختلاف الثقافي و ترميم الذّات من خلال الآخر في رواية خارطة الحب:

تعتبر رواية "خارطة الحب"* لـ "أهداف سويف" رواية تاريخية ، إذ اقتبست الكاتبة من تاريخ مصر الحديث العديد من الأحداث التاريخية، روتها لنا من منظور شخصياتها المتخيّلة التي تروي الماضي من منظور الحاضر.

تحكي لنا الرواية حياة "آناونتربورن" من خلال مذكراتها التي كتبتها قبل مئة عام، وجدتها "أمل الغمراوي" داخل صندوق أحضرته لها الأمريكية "إيزابيل" من لندن إلى القاهرة، تأثرت بقصة "آنا" لدرجة أنّها صارت تعيش معها في ذلك الزمن، فامتزجت وتعدّدت بذلك الأصوات السردية في الرواية، بعضها قادم من عمق التاريخ وبعضها من الواقع المتخيّل، وفي كل هذا وذاك فإنّ جميع الأصوات السردية كانت تسعى للتعبير عن ذاتها تعبيرا متفاعلا مع منجزات التاريخ، فتكون بذلك قد فتحت أفقا جديدا للكتابة النسوية التي تحتفي بالذات من منظور التاريخ.

ما يمكن أن نقوله عن "خارطة الحب" أنّها رواية تاريخية رومانسية جدا، ارتبط فيها بشكل واضح علاقات بينية بين "الأنا" و"الآخر"، تحمل في طياتها رؤية للذات من خلال الآخر وكأنّ " ما نعرفه عن أنفسنا لا يكون إلاّ من خلال رؤية الغير"[1]، هذا الغير الذي نعتبره بمثابة مرآة نجسد فيها ذواتنا وانطباعاتنا لدرجة أنّه يستحيل أن تتشكّل هذه الذاتية بمعزل عنه، وهذا ما سعت "أهداف سويف" إلى إثباته من خلال "خارطة الحب" ، فقد ورد في إحدى صفحاتها:

"إنّ قدري بشكل ما مرتبط بمصر، ولا أدّعي أنّ الفكرة تبلورت في ذهني بوضوح، ولكني أعلم أنّه حين كان الحديث يتّجه حول مائدة الطعام أو في

* – أهداف سويف ، خارطة الحب ، ترجمة : فاطمة موسى ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 2010 .

[1] – ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص23.

الصالون إلى هذه البلاد، كان اهتمامي يستيقظ وأنصت بانتباه أكثر من المعتاد، وأثناء مرض إدوارد العزيز، وحين أمرني مستر ونثروب أن أخرج إلى الهواء ساعة كل يوم، وقادتني خطاي إلى متحف ساوث كنزنجتون فوجدت تلك اللوحات الرائعة لفردريك لويس، شعرت أنّ يدا إلهية تقودني وبدا لي أنّ هذه اللوحات وضعت في طريقي لتساعدني وتدخل بعض البهجة إلى قلبي وكأنّها تذكرني بكرم الرب، وتسرّ لي بأنّ الدنيا ما زال بإمكانها أن تمتلئ بالنور، والحياة واللون، وحين جاء اليوم الذي بدا فيه من المناسب أن أقوم برحلة على أمل أنّ البعد والزمن والمناظر الجديدة يمكن أن تعيد إليّ تلك الشهية التي بدونها لا يمكننا أن نقدر جمال هبة الحياة.."[1].

تعيد الرواية إنتاج كل الكليشيهات عن سحر الشرق و روحانيته و جماله و عنفوانه في مقابل الغرب المهترىء المتعب إذ عبّرت "آنا" في رسالتها إلى "ألبير تشارلز" عن الدافع الأساسي لذهابها إلى مصر، فحياتها كانت ملتبسة ومتوترة تتآكل باستمرار في انجلترا ، تعاني فراق الزوج وانشغاله بالحرب في السودان* إلى أن قتل هناك، فامتلأ قلبها حزنا ووحدة وألما، فقرّرت أن تزيل الغيمة السوداء من حياتها وتبحث عن العالم الذي رأته في تلك اللوحات في متحف "ساوث كنزنجتون"، وذلك السحر الشرقي الذي أسر ذاتها المتعطّشة للحب، لهذا سافرت إلى مصر بحثا عن

---

[1]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص144.

* في 1881 بدأت في السودان حركة ضد الحكم البريطاني يزعمها محمد أحمد المهدي الذي قام برحلة إلى كردفان ينشر دعوته في محاربة كل مايتنافى و تعاليم الدين الحنيف و عندما علم حكمدار السودان بأمره دعاه لمقابلة الحاكم العام فرفض المجيء فأرسل له قوة لإحضاره لكنه تمكن منها وعجزت مصر عن إرسال النجدة بسبب الثورة العرابية ، وفي 1885 سقطت الخرطوم على يد قوات

المهدي و كان ذلك إيذانا بانحلال الامبراطورية المصرية البريطانية في السودان

www.modernegypt.bibalex.org تاريخ الدخول 25 ماي 2021/ 19:17 .

السعادة التي تخلصها من كمد الحياة الذي ذاقته في وطنها، وبالتالي تسعى لتحسين أحوالها في عالم الآخر، وهذا ما حدث فعلا، ففي مصر ولدت "آنا ونتربورن" من جديد، ولدت امرأة مفعمة بالحياة تغيّرت حياتها بشكل جذري؛ فتوضح "أمل الغمراوي" ذلك في قولها " **أطلق لعقلي العنان أجدني أعود إلى آنا فأراها في ثوبها الحريري اللامع وشعرها الذهبي مسترسل على الكوفية المسدلة على كتفيها، تتوقف لحظة، تستند إلى الباب الذي أغلقته خلفها ويدها متوجهة بالقبلة المطبوعة عليها، ترقد على الفراش، وتعيد في خيالها ما حدث وتعود إلى رؤية ذلك البلد الآخر حيث جلس رجل منكفئا على تعاسته وعجزه، رجل فشلت كل الجهود في التخفيف عنه، أمّا الليلة، فقد أشركها شريف باشا في أفكاره فمشى أمامها في الحديقة ثم عاد إليها، تقلّب النظر في كلماته ونغمة صوته وتعبير وجهه وما أثار فيها من مشاعر**"[1].

منذ أن وقعت مذكرات "آنا" في يد "أمل الغمراوي" وهي تسعى جاهدة لمعرفة كل تفاصيل حياتها انطلاقا مما دوّنته "آنا"، وأكثر من ذلك فهي تحاول أن تكمل تفاصيل القصة بمخيلتها، وهذا ما ورد في المقطع السابق، بخيالها تصوّر لنا سعادة "آنا" بصحبتها مع "شريف البارودي" إلى صحراء سيناء، فقد وجدت في هذا الرجل المصري ما لم تجده في زوجها المتوفى "إدوارد" الذي لم يعد يأبه لصرخات الروح المتوهجة في تلك الذات الأنثوية المفعمة بالحياة.

فما وقع –أو يخيَّل أنه وقع– كان على لسان شخصية من شخصيات الرواية"أمل" التي توصّلت إلى إدراك هذه الأحداث وتخيّلها انطلاقا من مذكرات "آنا" لأنها لم تكن شاهدة على الأحداث، أي أنه كان سردها سردا خارج حكائيا، هذه

[1]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص204–205.

الأحداث التي وقعت قبل مئة عام، ولكن ما تخيّلته نابع من رؤيتها الذاتية الأنثوية، تتخيّلها وكأنّها حاضرة معها أو كأنّما هي شاهد عيان رأى المشهد أمامه.

وتزيد "ليلى البارودي" أخت "شريف باشا" توضيح تفاصيل الرحلة؛ بقولها **"اصطحب أخي آنا في رحلة إلى سيناء، شاهدت الصحراء، عاشت فيها وزارت دير سانت كاترين، وصعدت جبل موسى وروت ظمأها للمغامرة، ثم عادت سالمة إلى بيت أبي هنا في القاهرة، كم سعدت لرؤيتها! وكم سعدت هي الأخرى لرؤيتي! حدّثتني عن الرحلة، وأدركت عند ذكرها لاسمه ومن مدحها له أنّ أخي قد ترك انطباعا طيّبا في نفسها، ولعلّه أكثر من مجرد انطباع..... "**[1].

ما يختلف فيه هذا المقطع عن سابقه أنّه لم تسرده "ليلى" من مخيّلتها مثلما فعلت "أمل"، صحيح أنّها هي الأخرى كانت غائبة عن تلك الأحداث، ولكن أدركتها من خلال حديثها مع "آنا" بشكل مباشر*، إلاّ أنّ الحوار لم تنقله لنا "ليلى" بشكل حرفي، بل تصرّفت فيه وعبّرت عنه بأسلوبها الخاص. غير أنّ كلا المقطعين يضمران سعادة "آنا" بالرحلة وبصحبتها لشريف باشا، كما أنّ "آنا" تجسّدت ذاتها من

[1] أهداف سويف، خارطة الحب ، ص337.

* يتمتع السارد في هذا الخطاب بحضوره مع سعيه إلى المحافظة على خطاب الشخصية فهو بالنسبة إلى جنيت لا يقدم أبدا للقارىء أي ضمانات بالأمانة الحرفية للأقوال المصرح بها في الواقع فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد ، فالسارد ينقل أقوال الشخصيات بعد أن يحولها و يعبر عنها بأسلوبه الخاص غير أن هذا لا يمنع السارد في نفس الوقت أن ينقل كلام الشخصيات كما تلفظت به وهذا ما جعل هذا النوع من الخطاب ينقسم إلى:
"منقول مباشر"حين يتم نقل كلام الشخصيات بحذافيره، "منقول غير مباشر"وفيه يتصرف السارد في كلام شخصياته و لايحافظ على كلامها الأصلي ينظر: جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ص 186.

خلال صوت الآخر الذي قد يتحكّم في سرد حياتنا حين نحيا معه نفس الحياة ونقسم معه نفس القيم[1].

"**الأيام تمرّ والسعادة التي شملتني في سيناء تقلّصت وأخذت تضم أطرافها في قبضة ترقد الآن بين ضلوعي، أستيقظ كل صباح وشعور بالقلق يثقلني، إذ أصحو إلاّ أنّه لم يكتب ولم يأت لزيارتي، وأعتقد أنني الآن أعرف أنّه لم يفعل.**"[2].

وتضيف أيضا:" **نزلت إلى الشارع، ولا أستطيع أن أمنع الأمل أن أراه حين أزور شقيقته أو أمنع نفسي من توقّع أن أجد منه رسالة كلّما عدت إلى الفندق... "أقول لنفسي أنني تخيّلت عنده مشاعر لا وجود لها، وإنني في نظره إلاّ إنجليزية غربية الأطوار اضطر إلى مجاملتها طوال بقائها في حمايته وإني لا أخطر في باله إلاّ أنني لا أستطيع أن أضع عيني من البحث عنه** "[3].

ها هي "آنا" تخرج من صمتها وتفصح عن ذاتها من خلال الحوار الذاتي الذي يعكس أفكارها ومشاعرها بعد أن أثقلتها الشكوك وأرهقتها المخاوف من أن تغرق في حبّ من طرف واحد، تعبّر عن حالتها انطلاقا من إدراكها الذاتي الذي يغوص في أعماقها، فهي الأقدر على البوح بما يجوب داخلها، وتجسيد أحاسيسها الداخلية بلغة لا يمكنها أن تصاغ إلاّ بضمير الأنا، غير أنّ هذا الأنا ما كان له أن يعبّر عن ذاته لولا ذلك الآخر الذي ساهم في استنطاق ذلك الضمير، فبعد أن فقدت "آنا" بوصلة الحياة في انجلترا ها هي تستعيدها تدريجيا حين تعرّفت على "شريف باشا البارودي" الذي جعلته محورا ومركزا لذاتها، ولهذا انتابها الخوف لفقدانه لأنّ ذلك سيفقدها ذاتها مرة أخرى.

---

[1]–ينظر : ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص169.

[2]– أهداف سويف، خارطة الحب ، ص245،244.

[3]– أهداف سويف،خارطة الحب ، ص245.

وبعد انتظارٍ ها هي تحقّق ما كانت تحلم به، استعدادها للزواج من "البارودي"، فتقول : " **اليوم خلعت خاتم إدوارد من إصبعي ووضعته هو والخاتم الذي أهديته له في الكيس الجوخ الذي صنعته لي إميلي منذ سنوات، لعلّه كان خيرا أن أتيحت لي الفرصة وهذا الوقت لأستعد لما سيدخل على حياتي من تغيّرات جسيمة، فأودّع الماضي بقدر ما أستطيع وأنساه**"[1].

وتضيف أيضا :

"**طلبت اليوم من ليلى أن تسأل شريف باشا إذا كان من الممكن أن نعيش مع والدته أنا لم أر بيته لكني فهمت أنّه مبني على الطراز الأوروبي مثل كل البيوت الحديثة لكني أحب البيت القديم ويزداد تعلقي به بعد كل ساعة أقضيها فيه ..أود لو رزقنا طفلا –يا رب– أن أجلس مع ليلى في الرواق (المسقوف) على حافة الفناء نطرّز ملابس الأطفال ونرقب أطفالنا يلعبون قرب النافورة، وأنا أنصت إلى وقع حوافر الخيل والضجّة على الباب تنبئني أنّ زوجي قد عاد إلى بيته**"[2].

بعد أن كذّبت "آنا" مشاعر "شريف باشا"قرّرت أن تعود إلى إنجلترا لكي لا تتعلّق بأحلام كاذبة تحطّمها مرّة أخرى، وبعد أن علم "شريف باشا" بقرار رحيلها أسرع إليها ليطلبها للزواج، وبقبولها هذا الزواج تكون قد أقامت حدّا فاصلا بينها وبين حياتها السابقة، وهي في قمّة سعادتها، سعادة لا مثيل لها وهي تكتسب هويّة جديدة في المجتمع المصري، أرادت أن تقطع صلتها بكل ما هو أوروبي، هذا النموذج الذي صار بالنسبة إليها آخر غريبا عنها.

[1]– أهداف سويف ، خارطة الحب ص423.

[2]– أهداف سويف ،خارطة الحب ، ص426.

تسعى "آنا" لبناء ذاتها على أساس الاختلاف الثقافي، وتريد أن تستنطق مشاعر وتجارب مغايرة للتي عاشتها في إنجلترا، لتثبت حضورها الفعلي بشكل ذاتي من خلال تعرّفها على الآخر، الذي يعدّ بمثابة الطريق المعبّد للوصول إلى الذات؛ "فتأويلنا لثقافة الآخر لا يمكن أن يكون إلاّ بشكل من أشكال ثقافتنا ومنه يستحيل تشكّل الذات والذاتية بمعزل عن الآخر"[1].

ففي حياتنا هناك بعض الأمور قد لا تخطر ببالنا أو نستصغرها، ولكن قد ندرك قيمتها بواسطة الآخر وتتضّح أمامنا كأننّا نراها لأوّل مرّة؛ إذ تقول "آنا" في ذلك " **قالت لي ليلى معتذرة أنني سأجد الحجرات المخصّصة لنا عارية بعض الشيء لأنّ أخاها فكّر أنني سأجد متعة في اختيار المفروشات بنفسي، فأكّدت لها أنّه على حق، لم يسبق أن خطر هذا على بالي، لكني الآن أتطلع بشغف إلى اختيار وتصميم المفروشات، ويمكنني أن أستلهم صور فردريك لويس العزيز علي.. طلّت علي زينت هانم عدّة مرات لتتأكد من أني لست حزينة أو متوحّدة في المكان الغريب، كم أنا سعيدة! سعادة هائلة تكبر وتعلو وتحتاج أن تنطلق في أنشودة تغمر العالم حولي...**"[2].

عبّرت "آنا" عن سعادتها التي تفوق كل وصف، وما يبدو غريبا هو أن تشعر بكل هذه السعادة بعد أن فقدتها لسنين في إنجلترا، إلى أن قرّرت أن تخرج وتسافر بحثا عنها، فوجدتها في مصر بعد أن تفاعلت مع عائلة "البارودي"، واندمجت معهم ورأت العالم من منظورهم؛ " فالإنسان بحاجة جمالية مطلقة للآخر ولرؤيته ولذاكرته، ولن يكون لفرديتنا أيّ وجود ما لم يخلقها الآخر"[3]، حتى وإن كان

[1]– جاد الجباعي، فخ المساواة ، تأنيث الرجل و تذكير المرأة ، ص404.

[2]– أهداف سويف، خارطة الحب ، ص443.

[3]– ميخائيل باختين، جمالية الابداع اللفظي ، ص44.

هذا الآخر نقيضا لذاتنا، فآنا وشريف باشا كل منهما يعيش في مجتمع مختلف تمام الإختلاف عن الآخر، فآنا أروبية تنتمي إلى المجتمع البريطاني المتحرّر المسيحي، وشريف باشا البارودي مصري من عائلة محافظة ومسلمة، إلاّ أنّهما اجتمعا في زمن الاحتلال البريطاني لمصر، ورغم كلّ الظروف وجد كل منهما ذاته في الآخر، ورغم ما بينهما من اختلاف، فالذّات فرضت منطقها وتجسّدت رغم كل الحدود والحواجز الثقافية والجغرافية والتاريخية والدينية.

تصف "ليلى البارودي" سعادة العائلة بوجود "آنا" معهم بعد مدّة من زواجها، **"أجزم بصدق أنّ أخي وجد السعادة والفرح في زواجه، وعاشت آنا بيننا في مودة ورحمة، وفّرت الصحبة لأمي والحبّ لابني، وبعض البهجة لقلب أبي المسكين، وعن نفسي أصبحت صديقتي المقرّبة ، فقد خلت من ذلك التكبّر والبرود مما اعتدنا تصوّره في مواطنيها حتى كدنا ننسى أنّها إنجليزية، لولا أنّها كانت تستغرب أشياء وتعجب بأشياء، اعتدناها حتى لم نعد نراها أو نفكر فيها، جعلتنا ننظر بعين جديدة إلى ما حولنا، فنرى الأشياء بعينيها، ونرى فيها ما يبهرنا"**[1].

تعدّدت المهام المسندة إلى "ليلى البارودي" في الرواية، إذ نجدها تارة شخصية تتبادل الحوار مع شخصيات أخرى، وتارة أخرى ساردة تتكفّل مهمّة نقل الأحداث والأقوال والمستجدات الخاصّة بأخيها "شريف البارودي" وزوجته الإنجليزية "آنا"، وهاهي في هذا المقطع تصف سعادة كل أفراد العائلة بهذا الزّواج، بعد كل المخاوف التي أحيطت به، تسرد من وجهة نظرها وإدراكها لما تعيشه باعتبارها شاهدة على كل التحوّلات والتطوّرات وحاضرة في تلك الأحداث والمشاهد.

[1]– أهداف سويف،خارطة الحب ، ص443.

تواطأ السرد مع التاريخ في الرواية، فعبّرت لنا الحالة التاريخية عن استمرارية الذات مع الآخر، لتعيد النظر في المعادلة التي تؤكد صون كل ما يتعلّق بالذات وتخريب الآخر، وتقويض المقولة التي تؤكد " أنّ بناء الذات يتطلّب طرفا آخر تميّز الذّات نفسها عنه، وتؤسّس سيادتها واستقلالها على تبعيته وخضوعها وفعاليتها على انفعاليته وإيجابيتها على سلبيته، وحداثتها على تخلّفه"[1]، فالوعي المعادي للآخر يجعل الذّات منطوية على نفسها، فتكوّن نظرة قاصرة عنها، لذا لا بد من أن نتحّد بالآخرين وننفذ إلى عالمهم لنعي أنفسنا من خلالهم، فإذا كوّنت نظرة عن نفسي من الدّاخل، فإن الآخر يكملها من الخارج، فالإنسان يحتاج إلى أن يُنظر إليه في شموليته.

لذا خرجت "آنا" من ذاتها، لتعيش في ذات متماهية في الآخر، وكلّما ازدادت معرفة به ازدادت معرفة بذاتها التي صارت في قمّة سعادتها، فتقول:

"أصحو كل يوم على نسق من الحياة يطيب لي ويسعدني نستيقظ في الصباح ونتناول الإفطار معا، يخرج زوجي لعمله وأقضي أنا الصباح مع زينب هانم، أدخل معها المطبخ وحجرات الكرار وحجرات المفروشات، وأرقب ما تفعله، وهي تدعوني بإشارة من رأسها ويدها أن أبيّن لها كيف أتعامل مع الأمور المنزلية... يوما بعد يوم يزداد ارتباطنا أنا وهي بعلاقة من الصداقة الحنون، لا تقوم على الحديث بل على الاشتراك في المهام المنزلية وعلى جلساتنا هذه في الصباح، وأشعر كل يوم بازدياد سعادتنا لاختيارنا الإقامة معها، ما أروع أن تكون الظروف التي تسبّبت في هنائي قد جلبت الرضا كذلك للآخرين .."[2]

[1]- جاد الجباعي، مرجع سابق ، ص100.

[2]- أهداف سويف، خارطة الحب، ص473.

تسرد "آنا" من وجهة نظرها الخاصّة وبضمير الأنا أهمّ الأحداث التي صارت تلهمها السعادة، وهي أفعال يومية ليست بالجديدة عنها، قد تكون قامت بها في إنجلترا، لكن نظرتها لها تغيّرت في مصر، فالأفعال لم تتغيّر لكنّ الذّات التي تقوم بهذه الأفعال هي التي تجدّدت، ترى ذّاتها في كل ما تقوم وتحسّ به، صارت ترى الحياة بنظرة متجدّدة، تكتب مذكراتها ورسائلها لتستعيد صوتها ونظرتها الخاصّة للعالم، فتحايلت على الموت بالكتابة، إذ نجدها مع أمل بعد مائة عام، غائبة لكنّها في سردها حاضرة من خلال مذكراتها.

أحيّت "أمل" "آنا" مجدّدا حين قرّرت أن تستعيد تفاصيل حياتها المدوّنة في مذكراتها، فصارت مهووسة بها إذ تقول : " **تلك المفكرة بنيّة اللّون تسيطر علي تفكيري هي وصاحبتها آنا ونتربورن أصبحت شخصية حقيقية في مخيلتي.... عليّ أن أملأ الفراغات، أتعرّف على الناس الذين تتحدّث معهم، أرسم خلفية لحياتها التي تعيشها هنا أمامي على صفحات المفكرة...**"[1]، تتقصّى وتبحث في الكتب القديمة والجرائد ، سواء المحلّية أو الإنجليزية التي طلبت من ولدها أن يحضرها لها من هناك، كل هذا لتجميع شتات قصّة متناثرة ، وبالفعل أصبحت تعرف كل شيء عن "آنا" فتقول : " **أصبحتُ أعرف آنا كما لو كانت أعزّ صديقاتي أو أكثر، عرفت أسوأ وأجمل ما يجول بخاطرها، حياتها كاملة كالكتاب المفتوح أمامي هنا في الصندوق الذي أحضرته إيزابيل، أفرد الأوراق وأسوّيها، ألمس الأشياء التي لمستها وأعتزّ بها وحفظتها، قرأت ما كتبه الآخرون عنها، وأصبح حضورها في ذهني حقيقيا، حتى ليخيّل لي أنها جالسة بهدوء بالقرب مني هنا، وأنا أحاول تسجيل قصتها**"[2].

[1]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص44.

[2]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص67.

تعبّر أمل بشكل صريح عن تأثّرها بقصة "آنا" التي تبنّتها وجعلت منها قصّتها هي، تعود بزمنها إلى زمن بعيد تعيش تفاصيله بحثا عن أمر ما فقدته في عصرها، فإذا كانت "آنا" قد عبرت الحدود الجغرافية بحثا عن سعادتها، فإنّ "أمل" أيضا تتجاوز حدود الأزمنة بحثا عن ذاتها التي ضاعت بين مذكرات "آنا"، تريد أن ترى من خلال قصّة "آنا" وعالمها ما لا تستطيع رؤيته من داخل نفسها، وهذا ما يوضّحه الحوار الذي دار بين "أمل" وأخوها : " **أفضّل أن أدفع لك تذكرة الطائرة، وتحضرين إلى نيويورك....**

-لا أستطيع أنا مستغرقة تماما في ذلك الصندوق، أكاد أعيش داخله عندما أقرأ المذكرات، أشعر كأنني أعيش هناك في ذلك الزمان منذ مائة عام، إنني أوفق الأجزاء وأكمل الصورة وأستنتج ما حدث مما لم يكتب في المذكرات ...."[1].

فكل ما تستنتجه "أمل" وتسعى لإكماله في حياة "آنا"، هو في الحقيقة تجسيد لذلك الوعيّ النّابع من ذاتها بطريقة لا شعورية ، وليس ظلال وأطياف بعيدة عنها لا تشبهها.

وفي الحوار المباشر تقرّ "أمل" أنّها تعيش في زمن غير زمانها، وكأنّ آلة سحرية أخذتها إلى زمن الإستطان البريطاني في مصر؛ فتقول : " **تنتابي الدّهشة لبرهة، إذ أرفع عيني من مفكرة آنا، وأجدني في حجرة نومي وصندوقها مركون في نظام بجوار الحائط، ملاءة الغطاء مطوية على السرير في انتظار صعودي لفراش النوم، استغرقت تماما في ذلك المنظر في قاعة البيت القديم في حرملك جدتي، كان قلبي يدقّ مع قلب آنا وشفتاي تتشوقان إلى قبلة حبيبها أطرح عني أسر تلك**

[1]- أهداف سويف، خارطة الحب، ص184.

الصوّر وأقوم واقفة أتمشىّ في الشقة، أقف في الشرفة وأنظر إلى الشارع تحتي لأعود بفكري إلى الحاضر.. "[1].

تأثّرت "أمل" بمذكرات "آنا" لدرجة أنّها تشعر بها وتحسّ بوجودها، تحدثها وتندمج معها في ذات واحدة، تشتاق "أمل" إلى "شريف البارودي" مثلما تشتاق له "آنا"، تحلم به مثلما تحبه "آنا" وتعشقه، فتقرّ لذلك في قولها: " **أجلس هنا ورسالة خال أبي الكبير في يدي، أراه جالسا يكتب.. وأنا يبدو أني وقعت في حب جدي الكبير، صرت مفتونة به..."[2].**

وتزيد في موضع آخر: " **أحلم أني أتشبّث بشريف باشا البارودي أقبّل وجهه وعينيه وكتفيه، أرقد بجواره على السرير الكبير في حجرة جدتي وأبكي من الارتياح لأني وجدته، يمسك بي ويسمح لي أن أقبله مستغربا عنف مشاعري"الحمد لله أنك لست أبي" أكرّر القول، وأنا في صدره أشعر وصلت أخيرا إلى بيتي وأهلي"**[3].

ما يبدو جليّا في المقاطع السابقة أنّ "أمل" حصرت ذاتها في منطقة الانتماء المزدوج لهويتين متباينتين، تعيش ذاتها وهويتها باعتبارها "أمل العمراوي" في الحاضر، وتعيش ذات "آنا ونتربورن" في الوقت نفسه، حين تجوب بمخيالها الزمن الماضي، تبحث عن الصورة التي تشبهها في مذكرات "آنا"، التي ارتبطت بها ارتباطا وثيقا تحاول من خلالها فهم سيرورة حياتها وواقعها من منظور ماض.

[1]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص418.

[2]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص350.

[3]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص608.

وهي بذلك تسعى إلى تصحيح الماضي وتعيد كتابته ، لا كما تمّ عيشه سابقا، بل كما ينبغي أن يعاش من منظورها، كان يفترض أن تكون "أمل" بدل "آنا" مع "شريف البارودي".

تقوم الرّواية على دلالات متعدّدة ، تعكس رؤية "أمل" لتفاصيل الماضي من منظور ذاتي ، تعبّر من خلالها عن الآمال التي تختلجها، ترغب من خلال قصة "آنا" أن تسدّ ذلك النّقص، الذي تعاني منه، معاناة الوحدة والاشتياق للأهل من جهة، ومعاناة الإحساس بها كامرأة ورغبتها في استنطاق مشاعرها وأحاسيسها، التي تكشف عن خبايا ذاتها الأنثوية من جهة أخرى، فوجدت من يعوّضها نقصها في "شريف باشا البارودي"، ذلك الرّجل الطويل المفعم بالحياة والقوّة والحب –كما وصفته أمل)[1]، فمثل ما عوّض "آنا" عن ألمها ووحدتها، يعوّضها هي أيضا، فهو الأقدر على الإحساس بالمرأة إذ رأت فيه صورة الرّجل النموذجي.

ورد في الصفحات الأخيرة من الرّواية مقطع دوّنته "ليلى البارودي" في مقالها تقرّ فيه بصريح العبارة أنّ الأوروبي يأتي إلى الشرق في رحلة استكشافية يبحث من خلالها عن ذاته وسعادته، فتقول : " **منهم من يتعلّق بالمشرق لسعادته بصورته هو في المشرق، وهي صورة تختلف عن صورته في موطنه، فهناك جوانب من شخصية الأوروبي لا يجد منطلقا لها في بلاده يسمح لها بالانطلاق أثناء وجود في الشرق**"[2].

وهذا ما حصل لآنا فعلا، تعلّق قلبها بالشرق منذ الوهلة الأولى التي رأت فيها اللّوحات التي حلمت بها.

[1]– ينظر: أهداف سويف، خارطة الحب، ص350.

[2]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص657.

فما كان لها إلّا أن تبحث عن ذاتها في الشرق على مستوى يختلف عن الذي تحياه فعليّا في أوروبا، فمع وصولها إلى مجال الآخر كانت لها بداية جديدة ضمنت من خلالها استمرار الذات وتواصلها في زمن الآخر، وأعطت لنفسها فرصة لأن " تأخذ بعين الإعتبار تلك الخلفية التي نعطيها الظهر، وما لا نعرفه ولا نراه بطريقة مباشرة، والذي ليس له قيمة بالنسبة لنا فهو غير مرئي وغير دال، ولا يمكن التعرّف عليه إلاّ بواسطة الآخرين"[1].

فتفاعلت معه وتعرّفت عليه لترى ذاتها والعالم عبر نظام قيّمه، وهذا ما نجده في مذكراتها التي تحمل في طياتها رؤية للذّات من جهة وللآخر من جهة أخرى، وفتحت أمامنا دواخلها من خلال ذلك النّسيج اللّغوي الذي جعل من ضمير الأنا عمدة لانصهار العواطف و الأحاسيس والأفكار، فتكون بذلك صوتا سرديا يحدّد إدراكه للوقائع الذاتية والأحداث التاريخية، فتكون بذلك "آنا"" راوية وموضوعا لما ترويه في الوقت نفسه.

أمّا "أمل" فهي ذلك الصوت الذي يروي لنا تفاصيل قصّة قديمة وجدتها في صندوق صاحبته، ممّا جعلها أسيرة في صفحات التاريخ، لتعيش ذاتها من منظور شخصية تاريخية ، كانت تلجأ للتعبير عن مشاعرها من خلال الكتابة، فتأثّرت بها ونسجت من حكايتها قصّة حبّ تعيشها بمخيّلتها، تزور الأماكن التي زارتها "آنا" بما فيها البيت الذي كانت تسكن فيه، ترى الصوّر فتتشوّق لذلك الماضي المفعم بالهدوء والسّكون والحبّ مقارنة بالحاضر الذي تاهت في ضوضائه، وهذا ما جعلها تهرب من واقعها لتحتضن الماضي وتعيش مع "آنا" بتفكيرها، فلم تعد بالنسبة لها منحصرة في الأوراق فقط، بل صار لها وجود حقيقي في حياتها؛ فتقول : "...**وجهها في**

[1]– ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص22.

مخيّلتي وأنا أبتعد عن المطبخ أقل شحوبا وأقل حزنا، وأكاد أسمع خطواتها في ممّرات بيتي أسرع وأخف، وخشخشة فستانها الحريري أوضح وأنشط.."[1].

أختير لهذا المقطع أن يرد بضمير المتكلّم مقترنا بأفعال مضارعة، ساهمت بشكل واضح في " تمثيل مدركات وإبراز واستحضار لإدراكات ماضية بشكل تبدو شبه حاضرة"[2]، وهذا الحضور استأنست له "أمل"، فما كان لها إلاّ أن تخلق ذلك الآخر لتحيا داخله وتكون بمثابة مرآة وتعكس ذاتها من خلاله.

أغرقت أمل ذاتها في متاهات النسيان ، ولم تتمكّن من لملمتها وإخراجها من تللك الدّهاليز إلّا من خلال آنا عبر مذكراتها، فاختصرت بذلك أزمنة و أشواطا لتجد نفسها في زمن ليس بزمنها فتشبّعت بأسراره و ارتوت من منابع الحبّ التي تصبّ في أنهار تجمعت في بيت البارودي الذي تمكّن رغم اختلاف الأزمنة أن يعيد لأمل ذلك النبض الذي يوحي بالحياة.

كان للآخر الدّور الفّعال في بناء الذّات وترميمها، فمن خلال الرواية التاريخية تطرّقت الكاتبة إلى التاريخ بشكل يوحي برومنسية جذّابة تشدّنا إلى حنين زمن أعادت من خلاله إنتاج كل الكليشيهات عن سحر الشرق وروحانياته وجماليته وعنفوانه، في مقابل الغرب المهترئ المتعب، أعادت الكاتبة أيضا تعديل المغالطات التي رسمها الغرب عن المرأة الشرقية في كونها راقصة تحتفي بجسدها فقط، إذ جسدتها أهداف سويف في صورة المثقّفة المتحضّرة التي تهتم بقضايا النّضال تناقش قضايا مصيرية هامة بشكل زادها حضورا في المحكي. ومن هنا نبني إشكالية نتطرق إليها من خلال تحليل رواية "ثلاثية غرناطة" ، هل يمكن للمرأة أن تعيد تمثيل ذاتها من خلال العودة إلى التاريخ؟ ، وهل استطاعت أن تعيد هذه الرواية للمرأة

[1]– أهداف سويف، خارطة الحب، ص70.

[2]– محمد نجيب العمامي ، الذاتية في الخطاب السردي ص25.

شرعيتها من حيث كونها نوعا اجتماعيا له وعيه وثقافته وخصوصياته الهوياتية بشكل يماثل حضور الرّجل ووعيه؟

2-4 محكي التّاريخ لرسم معالم الذّات في " ثلاثية غرناطة " :

تعتبر "ثلاثية غرناطة"* للروائية المصرية "رضوى عاشور" من أهمّ الروايات التي تناولت تاريخ سقوط الأندلس وأشهرها، وذلك بطابع سردي تجاوزت فيه الكاتبة تلك الأساليب التقليدية المعتمدة على السرد التاريخي الذي يركّز على الملوك والحكّام، بل ركزت على الطبقة العامّة من المجتمع، " ذلك أنّ الكاتبة أخرجت المرأة من الهامش الاجتماعي الذي زجّت فيه في الحياة والكتابة معا، دفعت بها وبحكايتها إلى مركز الحدث التاريخ"[1] ، إنها " تحكي بالتفصيل عن كل ما له علاقة بالمهمّش، وهذا ما يعطي خصوصية في استخدام اللغة التي تعتمد على الحكي والتجسيد لتصبح كتاباتها متطوّرة غنية لأنها متكئة على المرجعية الثقافية السلطوية"[2].

إنّ القارئ لرضوى عاشور تلهمه العوالم التخييلية والفضاءات الروائية، فهي عالم عميق يستجدي عمق الوعي الإنساني، ولعلّ ذلك يعود إلى ما لمسناه من الارتباط الوثيق بين الشخصيات الورقية والرؤى التي تسعى الروائية لطرحها، فرضوى عاشور " تتقاسم مع شخصياتها تاريخا وذواتا من أجل التعبير عن الرّاهن الثقافي الذي كانت مهمومة به"[3]، وبالتّالي فقد استدعت الروائية شخصيات بسيطة لم يكن لها دور فعّال وحيوي في سجلات التاريخ، لكنها اكتسبت أهمية بالغة في السياق الروائي والعمل الفني.

---

* – رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2 لبنان 1998 .

[1] – رضوى عاشور، صيادو الذاكرة، في النقد التطبيقي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2001 ، ص101.

[2] – هويدا صالح، نقد الخطاب المفارق ص174.

[3] – حياة أم السعد، النقد والخطاب، ص23.

تبدأ أحداث الرواية بمعاهدة الذلّ التي وقعها ملكا قشتالة وأراغون مع عبد الله محمد الصغير آخر حكّام غرناطة المسلمين، والتي تقتضي بموجبها تسليم مفاتيح قصر الحمراء في غضون ستين يوما، مع ضمان ممارسة شعائر الدين الإسلامي، وتنتهي بمخالفة الشخصية المتخيّلة "عليّ" آخر أبطال الرواية لقرار الترحيل حين اكتشف أنّ الموت الحقيقي يكمن في البعد عن الأندلس.

أمّا الأحداث الرئيسية فقد جسّدتها عائلة غرناطية، عاشت من خلالهم الكاتبة ذلك العذاب والقهر الذي كان يعيشه الأندلسي في تلك الفترة، كما صوّرت لنا بأسلوب فني تلك الظروف الاجتماعية والسياسية والدينية وحتى النفسية، التي كانت سائدة في ذلك العصر، إذ كانت صوتهم يعكس " صوت العرب المهزومين الذين صاروا أقلية عرقية وثقافية بعد أن دُفع بهم إلى قاع السلّم الاقتصادي والاجتماعي فعاشوا مغتربين في أرضهم يواجهون زمانهم برفع السلاح حينا، وبالتقنية حينا، وبالغضب حينا وبالمراوغة والممالاة حينا...لكن رغم ذلك ظلوا يغالبون زمانهم ويقاومون"[1]، وما ذلك إلاّ لتكشف الستار عن ذلك الظلم والقهر، وطمس للهوية وحرمان من الحقوق الإنسانية التي كان يعيشها الأندلسي.

أعادت بذلك الكاتبة ما غيّبه التاريخ، ودوّنته بطريقة تختلف اختلافا كبيرا عمّا نجده في كتب المؤرّخين معتمدة في ذلك على " العلاقة الجدلية و الصّلة الوثيقة بين الموضوعية العلمية و الذاتية التأويلية ، فتمثيل الماضي التاريخي هو تأويل لوقائعه "[2].

[1]– رضوى عاشور، صيادو الذاكرة، ص242.

[2]– حسام الدين درويش ، إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور و علاقتها بالعلوم الانسانية و الاجتماعية، نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار ، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، الدوحة ،ط1، 2016 .

فالتاريخ هنا تجسيد بطريقة تتداخل فيها الذاكرة والخيال يصعب التمييز بينهما، وهذا كان بمثابة الفرصة لأن تقحم الكاتبة رؤيتها في ذلك الوضع التاريخي سياسيا كان أم اجتماعيا ... واعتمادها على وجهة نظرها، " فالكتابة الإبداعية ترتبط بشكل عام بمحاولة الإنسان في فهم الواقع المحيط به، فهي بهذه العلاقة تحمل دلالة التجلّي لهذا الواقع من خلال التعبير عنه وإعادة صياغته، أقصد صياغة الإدراك الذي يؤسّس الوعي الجمالي للمبدع"[1]، لذا يصعب علينا عزل المبدع عن عمله الإبداعي الذي يشكّل جزءا لا يتجزّأ منه، والمبدع في كلّ حالاته يسعى لفهم الواقع وتفسيره وتكوين نظرة عنه حتى ولو كان ذلك من منظور الماضي.

و "ثلاثية غرناطة" رسالة قادمة من عمق التاريخ، لأجيال المستقبل تذكّرهم بضرورة الحفاظ على كل الموروثات العربية والدينية، ليحافظوا على هويّتهم على الرّغم من مرور الزّمن، فبفقدان الذّاكرة يفقد الإحساس بالهويّة ، لهذا أصبحت "الرواية التاريخية تفسّر الإمكانات المحسوسة المتاحة للنّاس ليستوعبوا وجودهم بوصفه شيئا مكيّفا تاريخيا، وليروا في التاريخ شيئا يؤثر بعمق في حياتهم اليومية ويعنيهم على نحو مباشر"[2]، والشخص لا يفكّر في نفسه إلاّ من خلال ذلك الوعي المتشكّل لديه عن ذاته من خلال وعيه بأفكاره وأفعاله ، وستبقى هذه الذّات نفسها مادامت قادرة على الامتداد عبر الزمن؛ " فالإحساس بالهوية الشّخصية هو إحساس بالاستمرارية عبر الزمن، وهذا ما لا يمكن امتلاكه دون ذاكرة"[3].

أعادت "رضوى عاشور" من خلال التّاريخ قراءة واقعها المأزوم بوعي تاريخي، إذ صوّرت لنا ذلك الواقع المضني الذي عاشته الأندلس عموما وغرناطة

[1]– لونيس بن علي، تفاحة البربري، قراءة نقدية مفتوحة ، فيسيرا للنشر، دط ، 2012 ، ص237.

[2]– جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص19.

[3]– ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص117.

خصوصا، وما كان ذلك إلاّ لإعادة النّظر في أزمة يعيشها المجتمع حاليا، فعبّرت عن ذلك من منظور تاريخي ومن وجهة نظر ذاتية، فكان لذلك " التمازج بين التاريخي الحقيقي والمزيّف أن تمكّن الصوت السردي من أن تتنوّع إجراءاته التلفّظية"[1].

امتزجت أصوات الساردين في الرواية وتناوبت فخلقت تنويعات أسلوبية ناقلة لصيغ مختلفة ، تسعى في كل حالاتها إلى رسم ذات ضائعة مشتتّة مهزومة جرّاء فقدانها لهويتها، تعكس مشاعر وأحاسيس تلفّها الحيرة والتسّاؤل والخوف والقلق.

تكفّل سرد أحداث الرواية راوٍ عليم له قدرة عالية على استبطان شخصياته والغوص في أسرارها وما يجوب تفكيرها، وهو من تكفّل بمهمة تعبيرها عن ذاتها، فيقول : " **قفل أبو جعفر عائدا إلى البيازين يبصر الأهالي السائرين حوله ولا يرى سوى النار المستعرة، يسعل ويحكّ جفنيه، ويمشي لا يعي سوى أنّ بابا مشرعا للرحمن عاش عمره موقنا بوجوده وقربه كان موصدا كجدار مصمت، توقف وقد انتابته نوبة سعال متصل كادت تخنقه.**

عندما أعطى ظهره لنهر حذره ليصعد التلة بدت له الطريق الجبلية الصاعدة صعبة لا يقدر عليها، كانت ساقاه واهنتين بالكاد تحملانه وكأنّه يحمل جذع شجرة ثقيلة، لا طاقة لإنسان على حملها، يصعد ثم يتوقف ثم يعود يصعد، تعثرت قدماه وسقط على وجهه..."[2].

كانت لحادثة حرق الكتب في باب الرملة بعد خرق المعاهدة تأثيرها الكبير على أهالي البيازين، وبخاصة "أبو جعفر الوراق"، والحادثة أثّرت عليه بشكل بليغ

[1]– عبد الفتاح الحجمري، التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية ، ص43.

[2]– رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، ص52.

وحطّمته لإدراكه أنّ حرق الكتب يعني حرق مقوّمات الهوّية العربية والذّات الإسلامية، فجاء وصف حالته على لسان السارد العليم مستعملا ضمير الغائب ومن منظور رؤية خارجية لا علاقة له بأحداث الرواية.

أضحت حالة "أبو جعفر الوراق" لا تختلف عن حالة العرب في غرناطة آنذاك، متأزمون منهزمون، مكسورون مشتتوا الأفكار يصعب عليهم تقبّل الأوضاع، فكان إصرارهم شديدا في الحفاظ على الكتب لأنّ في ذلك حفاظا على هويتهم ووجودهم، لذا لجأت شخصيات الرّواية إلى إخفائها لما لها من قيمة في إثبات ذاتهم واستمرارها عبر الزمن، وهذا ما يوضّحه المقطع الموالي : " **هذه الكتب كانت في الأصل لجدي أبي جعفر الوراق، أخفاها عندما كان القشتاليون يجمعون الكتب لحرقها، وظلّت هنا في عين الدّمع إلى أن صدر مرسوم جديد يقضي تسليم الأهالي كل ما في حوزتهم من الكتب، فقامت جدتك مريمة وجدتك سليمة رحمهما الله ينقلها وإخفائها**"[1].

تحوّل الصوت السردي هنا بتحوّل موقعه في الرّواية، من سارد عليم يروي بصفته خارجا عن الأحداث، إلى سارد شاهد على الأحداث ليقع بذلك " خطاب المؤلف فخطاب الشخصية في مستويين مختلفين، فالشخصيات تتكلّم باعتبارها مساهمة في الحياة .... إنّها تتكلّم انطلاقا من مواقع خاصّة ووجهات نظرها أقلّ من معرفة المؤلف، أمّا المؤلف فيوجد خارج العالم الممثّل أنه يتأمل هذا العالم انطلاقا من موقع مهيمن ومغاير كيفيا"[2].

بيّن "حسن" –حفيد أبي جعفر الورّاق– في المقطع السابق العمل الجبّار الذي قامت به زوجته وأخته سليمة، والمتمثّل في إخفاء الكتب بعيدا عن أنظار القشتاليين

[1]– رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، ص278.

[2]– ميخائيل باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص359.

الذين توعدوا الأهالي بحرق الكتب العربية خاصّة الدينية منها " باعتبارأنّ الدين يمثل إحدى ركائز الهوية الجمعية لأيّ مجتمع، لأنّه يحمل الكثير من تاريخ الأمّة المشترك وتفاصيل حياة أفرادها اليومية في الطعام والشراب والملبس والاحتفال."[1].

والشخصية "حسن" في المقطع السابق تسرد من منظور شخصيات أخرى باعتبارها ذاتا فاعلة حقّقت إنجازا وتحوّلا بإخفائها الكتب، فبعد أن كانت مهدّدة بالضياع والحرق ها هي تستمر في الزمن عبر أجيال وأجيال توارثوها، وتوارثوا معها اللّغة العربية ، وهذا ما يثبته الحوار التالي:"

-لا أحد منّا يقرأ العربية، ولا حتى إرناردو

قال له علي:

-هات أقرؤها لك

حدّق فيه مصعوقا

-وهل تقرأ العربية؟

-أقرؤها

-ومن علّمها لك وأين ومتى؟

-علّمها لي جدي أبو هشام رحمه الله"[2].

[1]- هبة شريف، ديني ودين الناس: الدين والعلمانية والثورة ، العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، دط، 2017 ، ص240.

[2]- رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، ص314.

عبر صوت الشخصيات في الحوار عن رؤيا وإيديولوجيا تؤكّد أنّه كلّما توالت الأجيال في ثلاثية غرناطة، تلاشت وفقدت ذاتها واندثرت ، وبهذا ما كانت تطمح إلى تحقيقه الحملات الصليبية في إسبانيا حين أصدرت قرار منع حيازة الكتب، لأنّ في ذلك حفاظا على اللّغة والثقافة والدين، لذا سعت إلى حرقها، ونجحت بالفعل في ذلك فقد وصلت غرناطة إلى مرحلة صارت فيه اللغة العربية غريبة عن الأهالي وكأنّها لا تعنيهم كعرب وكمسلمين.

ويندر من يحسن اللغة العربية إلاّ من حرص على تعليمها لأولاده ولو خفية، رغم حظر استعمال اللغة العربية ، إلاّ أنّ بعض الفقهاء وكانوا يحرصون على تعليم أبنائهم العربية سرّا لضمان الاستمرارية للإسلام والثقافة العربية رغم الخفاء، وهذا نفس ما سعى "حسن" إلى فعله، إذ حرص على تعليم حفيده "علي" اللغة العربية قبل كل شيء، وإذ اعتبرنا أنّ " كل فعل لغوي هو الفعل التداولي للمتكلّم الذي يستخدم الكلمات من أجل إثارة انتباه المستمع حول شيء ما"[1]، فإنّ هذا جوهر ما تدعونا إليه الكاتبة وتحثّ على لفت انتباهنا إليه بطريقة مضمرة في حوار الشخصيات، فضرورة الحفاظ على مقومات العربية والإسلامية من جوهر الحفاظ على الذّات، وأن لا نقبل بسلبها من قبل الآخر وأن لا نغيّر من عاداتنا لكي لا تسرق بهجتنا، وأحداث الرواية دليل قاطع كشفت من خلالها عن الأسباب والعلل التي تؤدي إلى فقدان الهويّة والذّات ، والأندلسي هو خير مثال على كفاحه رغم القوانين التعسفية إلاّ أنّه تمسك بأصالته قدر استطاعته.

وبما أنّه في أغلب الأحيان يتعذر ممارسة الانتماء في المنفى، فإنّ الكاتبة من منظور رؤية خارجية صوّرت لنا حالة "علي" لحظة ترحيل الأهالي من غرناطة. ومن خلال تصرّفاته غاصت في أعماق ذاته التي تطفح برغبات من الحنين والشوق

[1]– عبد الفتاح الحجمري، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية ، ص30.

والقلق، فتقول: "...**يلتقط الأنفاس التقاطا، يريد مهربا، يبحث عن المهرب، تتوزّع عيناه بين الملاحظة والشرود ويتمتم " النادبون يطوفون في السوق" ولا يرى جلالات السواد بل وهجا برتقاليا يتّقد بنار يوم خريفي، الشمس تقدح على رأسه، والأرض تحت قدميه حارقة، الفضاء خانق كأنّه ليس الفضاء، يتصبّب عرقا ويسعى كأمثاله من أبناء العرب في المصيدة.."**[1].

تمكّن الراوي العليم من رؤية ومعرفة البطل "علي" معرفة مكّنته من التعبير عن أفكاره وأحاسيسه من خلال وصف سلوكاته الخارجية بلغة أسندت إلى ضمير الغائب، وهذا ما جعل الخطاب لا يخرج عن نطاق الرّاوي الذي سعى إلى إظهار العلاقة الوطيدة بين الذّات والوطن، " والحنين إلى المكان الأوّل يدفع برغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيّلات، فالمنفي وقد افتقد بوصلته الموجّهة يستعيد مكانا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزا لذاته ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم بحثا عن توازن مفقود، فهو بحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سبل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته"[2].

إنّ فقدان الوطن يفقد الإحساس بالهويّة، وهذا ما حدث فعلا للموريسكيين، فبعد أن فشلت كل الجهود في إدماجهم في الدّين المسيحي، عمد الملك "فيليب الثالث" إلى طردهم قسرا من الأندلس، يحملهم رغما عنهم إلى ما وراء البحر ليعيشوا هناك فاقدي للهوّية غرباء في تلك الدّيار، وكانت هذه الواقعة من بين أفظع الإبادات العرقية التي عرفها التاريخ، لهذا ظهرت شخصيات الرّواية قلقة شاردة لأنّها تحسّ بفقدان جوهر قيام الذّات هو الوطن وهذا ما نلمسه في المقطع التالي:

[1]– رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة ، ص488.

[2]– عبد الله إبراهيم، الكتابة والمنفى، ص13.

"قد يكون الموت في الرحيل وليس في البقاء، لا بدّ أن يعرف معنى الحكاية وتفاصيلها وأيضا ما فعله الأجداد، يلحّ علي السؤال حارقا فمن أين يأتي بالجواب؟ من الأرض الغريبة أم هنا؟..."[1].

يصعب على المرء أن يحافظ على ذاته في بلاد غير التي نشأ فيها وترك فيها أهله وأجداده.

على الرّغم من الأوضاع العصيبة إلاّ أن العائلة تشهد نموا فكريا جرّاء تعدّد شخصياتها فالرّواية استفادت من تقنية تعدّد الأصوات ، وحاولت أن تدمج أكثر من سارد في العمل الروائي، فنتج عن ذلك تعدّد وجهات النظر ومن ثمّ صراع إيديولوجي" فالمتكلّم في الرّواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية"[2]، ورضوى عاشور أدرجت شخصيات متخيّلة، وظّفت في حواراتها الكثير من المعلومات التاريخية، وهذا الوعي التاريخي الموظّف في الرواية ليس بهدف تدوين التاريخ وتسجيله، وإنّما كشف والكشف معه عن الأزمة الذاتية المندرجة ضمن أزمة المجتمع، " فلا يكاد يحلو نصّ من أثر يتركه الشّخص المتكلّم، هذا المتكلّم الذي يترك أثرا يدلّ على حضوره بصورة مستمرة وإن كانت غير واضحة تماما"[3].

إنّ وضع الذّات لا يتحدّد إلاّ في مقابل الآخر، فالكاتبة تجاهلت الآخر من خلال وجهة نظر المسلمين، كما ركّزت أكثر على الذّات الفاعلة المدركة التي تسعى إلى تحقيق إنجاز وتحوّل من خلال الكشف عن تلك العلاقة بين الهوية ومعرفة

---

[1]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص 501–502.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،تر: محمد برادة ، ط1 ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، مصر ، 1987 ، ص183.

[3]– فريدة موساوي، المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب، عالم الكتب، د.ط، 2010، الجزائر، ص52.

الماضي ، " فالناس لا يستطيعون التفكير في أنفسهم على أنّها أنفسهم إلاّ بواسطة ذلك الوعي الذي لا يمكن فصله عن التفكير، والذي يبدو لي أنّه غير قابل للفصل عن التفكير، إذ أنّه من المستحيل على أيّ شخص أن يدرك دون أن يكون مدركا أنّه يفعل ذلك"[1]، وهذا ما يمكن إثباته من خلال قول إحدى الشخصيات الواردة في الرّواية "عمر الشاطبي" بقوله:"

-استولى الرّوم على بالنسية عام 1236، أي منذ ثلاثمائة وخمسين سنة تدخل العاصمة فلا ترى فيها من آثار أجدادنا شيئا، وكأنّهم لم يسكنوها ويغمروها أكثر من خمسمائة عام، ورغم ذلك حافظنا على أنفسنا، وها أنت ترى أهلنا في كل مكان من المملكة لا يتحدثون إلاّ العربية، يصومون رمضان، ويحتفلون بخميس الله وجمعته والعيدين، ويحيون ذكرى المولد النبوي وعاشوراء.

-هل ذهبت إلى أراغون؟

-لا لم أذهب.

-هناك يختلط عليك الأمر، ترى أباء العرب، فلا تعرف، فلا تعرف لهم ملة ولا دينا، يتحدّثون بلغة الروم ويلبسون مثلهم ويسلكون سلوكهم، حتى في الحي العربي تجد الشباب مجتمعين، في الحانة يحبّون الخمر ويقطعون وقتهم بالسكر ولعب الورق، والقلة الغيورة على دينها لا تجد من يعلّم أولادها الفقه وأصول الدين وأصول الدين فيرسلون لنا بهم لتعلمهم"[2].

احتلّت شخصية "عمر الشاطبي" في هذا المقطع موضع السارد الذي سعى بوعي منه إلى إعادة الكشف عن موقع الفرد في وطنه زمن الحروب الصليبية،

[1]- ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص91.

[2]- رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص478-479.

فباعتباره ساردا فهو المسؤول عن هذه الإدراكات الممثلة باعتباره المتلفظ بها من منظور رؤية خارجية موضوعية ومباشرة لتمتعه بمعرفة تمكّن بوعيه من تمثيلها، فتمكّن في نفس الوقت من تحديد هويته وذاته التي لم تتغيّر رغم الظروف على عكس أهالي أراغون الذين لم يبقى على حالهم إلاّ الأسف عليها.

فقد العربي عروبته وهويته واكتسب بفضل عوامل ومؤثرات خارجية هوية جديدة أفقدته أصالته، فنتج عن هذه المقارنة " وعيين يتعارضان باعتبارهما ندّا للندّ إذ ذاك تكون نهاية الحدث الجمالي، ويحلّ محلّه الحدث الأخلاقي"[1]، ويبقى الحفاظ على الأخلاق والدين قوام استمرار الذات وعدم تشتّتها.

وهذا ما جعل "علي" يتشبّث بماضيه ووطنه للحفاظ على ذاته العربية الغرناطية، وكأنّ المكان الأوّل بالنسبة له بمثابة ذاكرة وهوية، وهذا ما ورد على لسان السارد:"

كانت لهجته غريبة فيشيرون إليه بالغرناطي، وكان يجتهد في فهم سنتهم وقانونهم يخالطهم في النهار، وفي الليل يغلق باب الدار فتلحّ عليه البيازين ورصيف حدره وأسواق غرناطة، يشقيه الحنين...."[2].

فلكي يعوّض "علي" مرارة فراق الوطن، يتخيّل بلاده على سبيل التعويض، ولكي لا يقطع صلته بالمجتمع الذي ولد فيه " فالمنفيّ إنسان منشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأوّل، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه وينتج عن هذا الوضع إحساسا مفرطا بالشّقاء لا يدركه إلاّ المنفيون الذين فارقوا أوطانهم

[1]– باختين، جماليات الإبداع اللفظي، ص29.

[2]– ارضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص404.

فاقتلعوا من جذورهم الأصلية ... فخيّم عليهم وجوم الاغتراب والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية."[1].

لذلك كان علي كل ليلة " يستعيد مكانا على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزا لذاته ومحورا لوجوده، فيلوذ بالوهم بحثا عن توازن مفقود، فهو يُحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته"[2].

إلاّ أنّ هذا الشّوق والحنين للماضي وللوطن لم يمنعه من المضيّ قدما ومحاكاة من يعيش معهم، لإحكام مهارات البقاء وتحقيق الرّاحة والأمان؛ فتقول الساردة في ذلك : " **ثمّ تمرّ به الأيام فينتبه ذات صباح أنّه وهو الغريب لم يعد غريبا، صار يزرع الأرض وينتظر موسم الزيتون ليسدّد دينه، ويشتري كسوته، ويؤمن خزينة الدار**."[3].

لم يشأ أن يبقى غريبا بل قام مصاعب الظروف ليعيد تشكيل ذاته، فسهّل عليه ممارسة الانتماء دون أن يقطع صلته بماضيه من أجل تحقيق الاستمرار في زمن توالت فيه مظاهر الانهيار في الأندلس.

قدمّت لنا الروائية من خلال ثلاثيتها درسا في الحفاظ على الذّات من خلال تجربة تاريخية بشعة قوامها التشبّث بالقيم وعبقرية في المقاومة، التي تزداد كلّما قست قرارات التعذيب التي تستهدف سلب الخصوصية الدينية، تقول الساردة:

[1]– عبد الله إبراهيم، الكتابة المنفى، ص13.

[2]– عبد الله إبراهيم، الكتابة والمنفى، ص13.

[3]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص404.

"**.... ذهبوا إلى الكنيسة جميعا باستثناء سليمة التي كانت قد حسمت الأمر قبل سنوات، حين أعلنت بشكل قاطع ونهائي أنّها لن تذهب إلاّ لو قيّدوها بالحبال وجرّوها كالدواب..**"[1]، كانت هذه أسوأ محنة عاشها الموريسكي، الذي أجبر على التنصّر قهرا وقسرا، غير أنّ سليمة رفضت أن تدخل في هذا الصّدام الهوياتي، بل قرّرت الحفاظ على المعتقد الديني المتعارض مع المسيحي والتشبّث بهويتها الإسلامية غير آبهة بمحاكم التفتيش التي تترقّب وتترصّد كل صغيرة وكبيرة عن حياة هؤلاء المسلمين، ومن يثبت عنه مخالفة تعاليمها يلقى ما لا يحمد عقباه؛ "**وجوها ممتقعة شاحبة وعيونا زائغة غائرة يزيدها هزال الوجه والاضطراب والخوف اتساعا، فرغم الثوب المقدس الفضفاض الذي يستر الجسد، كان الهزال باديا على أبدانهم وآثار التعذيب وعذاب في الليالي الموحشة في الأقبية المظلمة التي تسكنها الجرذان وأشباح من سكنوها، وقتلتهم الوحشة أو نيران المحرقة**"[2] .

فبعد خرق بنود المعاهدة من طرف القشتاليين كان أوّل ما سعوا إليه طمس الهويّة العربية بداية بحرق الكتب الدينية ، ثم التنصير قسرا لأجل توسيع رقع المسيحية في الأندلس، ومن تثبت مخالفته لأوامر الكنيسة يعاقب من قبل محاكم التفتيش، التي تتقصىّ أخبار الناس وتتابعهم ويثبت جرمه يستدعى لتقديم شهادته التي تعدّ تفتيشا تمهيديا، تعرض نتائجه على الرهبان المقرّرين الذين يتجه قرارهم إلى الإدانة غالبا، فيقبض على المتهم ويسجن دون أن يعرف السبب، فهو عند المحاكمة متهم يتعرّض للتعذيب ومصيره الحرق، وما كان ذلك التعذيب وبشاعته إلاّ من أجل تغيير الذّات والهوّية، إذ حرصوا على تعليمهم الإسبانية والانتقال من اللباس العربي

[1]–رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص160.

[2]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص160.

إلى القشتالي، وكذا منع الحمامات باعتبار أنّ الماء له أهمية في الحضارة الإسلامية، فهو يعادل الطهارة بصفة المسلم.

"أذاعوا المرسوم على الناس وعلّقوه في ساحة باب الرملة وكان المرسوم يقضي بحظر استخدام اللغة العربية في الكتابة والتخاطب في المحافل والبيوت ويمنع الاحتفاظ بالألقاب العربية واللباس العربي والحمامات العامة والرّقص والغناء وكل العادات المرتبطة بأبناء العرب، ويقضي بترك أبواب الدور مفتوحة أيام الأعياد والخميس والجمعة ضمانا لالتزام الناس ببند المحظورات"[1].

صحيح أنّ الأندلسيين خافوا من إشهار إسلامهم، إلاّ أنّهم قبلوا أن يكونوا إسبانا إلاّ في دينهم، بل سعوا جاهدين للحفاظ على مظاهر الدين سرا، فعاشوا هوية إسلامية في الخفاء، وأخرى مسيحية في العلن، ولما رأت إسبانيا استحالة دمجهم في المسيحية قرّرت طردهم نهائيا من ذلك الجزء من أوروبا، فالطّرد شمل كل مسلمي الأندلس نساء ورجالا وأطفالا والتّرحيل هنا يعني الشتات والإبادة، فتمكنت إسبانيا بذلك من إنهاء الوجود الإسلامي بطرق تفنّنت فيها وتنوعت بين التقتيل والتهجير والحرق والاستغلال البشع والنفي القسري.

فصّلت الروائية الراحلة رضوى عاشور من خلال ثلاثيتها في عرض موجات القمع والاضطهاد ، وأعادت مراجعة التاريخ من منظور يقوم على " إحياء تجربة الماضي في الأندلس لتواكب الواقع التاريخي المعاش في الحاضر العربي والعولمي"[2]، معتمدة في عرضها على بلاغة التفصيل في تجسيدها لرحلة الفقد والألم، فضحت المسكوت عنه من خلال أصوات مهمّشة " فأنصتت لأصواتهم

[1]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص316.

[2]– أحمد جمال، الحداثة الممكنة في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، حوليات آداب عين شمس، مجلد 40، أكتوبر–ديسمبر، مصر، 2012، ص18.

المحلّية وذواتهم ولغتهم وثقافتهم الوطنية واعترفوا بوجودهم ضمن تاريخهم وهويتهم ومكانهم وذاكرتهم"[1]، حرّرت أصواتهم لتفضح السيناريوهات الجاهزة التي أدّت إلى فجوات فكّكت عروبتنا التي أزيحت من شبه الجزيرة الإيبيرية.

عادت الكاتبة إلى تاريخ الأندلس عبر أفواه العامة المهمّشين لتعرية كارثة إنسانية لحقت بالشعب الغرناطي من جهة، ومن جهة أخرى لتطرح إشكالات الحاضر، فلم تكن عودتها إلى الماضي إلاّ بهدف " الاشتبلاك مع الحاضر ومحاولة فهمه وإعادة تشكيله وتعديله"[2]، فتعتمد على أشكال ونتائج القهر والمقاومة لتبني رؤية مستقبلية ناتجة عن انصهار الماضي مع الحاضر، لتبرز خوفها من التنازلات التي يشهدها حاضرنا فتؤدي بنا إلى ما آل إليه الغرناطيون في زمن مضى، فكانت العودة إلى الماضي حاجة ملحّة لفهم الواقع واستيعاب خفاياه، وبالتالي معرفة التحكّم في سيرورته لخدمة الذّات والهوية بما يتوافق مع مبادئ الحضارات والتّواصل مع الثقافات والأمم.

تغوص الكاتبة بين ثنايا الذّاكرة لا لفهم وتحليل أسباب الهزيمة فذلك معروض في كتب التاريخ والمؤرخين، بل كان مبتغاها جعل هذه الأحداث انطلاقة لتأسيس الحاضر الذي نبني من خلاله هويّة تحدّد الذّات من خلال إعادة قراءة التاريخ وإحياء الماضي.

ما يبدو جليا من خلال الرّوايات الأربع المدروسة أنّ أغلب المقولات اللفظية التي تحيل إلى الذّاتية ترتبط أشدّ الارتباط بعنصري (الزمان والمكان)، هذان العنصران اللذان يشكّلان ركيزة من ركائز بناء النصّ السردي الذي لا يمكنه أن يستقيم دونهما، لهذا أردنا أن نخصّص لهذا البحث فصلا يتطرّق لتلك العلاقة التي

[1]– حياة أم السعد، النقد والخطاب، ص18.

[2]– أحمد جمال، الحداثة الممكنة، ص18.

تربط بين ملامح الذّاتية بعنصري الزمان والمكان، هذان العنصران لا ينسلخان عن بعضهما بما اصطلح عليه باختين –بالكرونوتوب– والذي نحته من العلوم للدّلالة على ذلك الرابط الوثيق الذي مكّنهما من الاندماج تحت مصطلح واحد، لذا كانت انطلاقتنا من الاشكالية التالية: كيف ساهم الكرونوتوب في تحديد مسار الذّات في الرّواية التاريخية؟

الفصل الثالث :

كونوتوب الهوية في مسارات محكي الذات و التاريخ .

1 – ظهور مصطلح الكرونوتوب و دلالته .

2 - الكرونوتوب مجسدا لمتخيل محكي الذات التاريخ :

1-2 تشوّهات كرونوتوبية في زمن سقوط غرناطة في رواية ثلاثية غرناطة .

2-2 كرونوتوب الاغتراب في ظل السياق السوسيوثقافي في رواية باب الساحة

3-2 كرونوتوب العبودية ونكران الذات في رواية " فستق عبيد ".

4-2 كرونوتوب الذاكرة بحثا عن الذات في رواية " خارطة الحب " .

1- ظهور المصطلح و دلالته :

لعلّ أهمّ الأسماء البارزة في السّاحة النّقدية العالمية التي ارتبط اسمها بهذا التمازج بين الزماني والمكاني ، وكانت السّباقة للإقرار بذلك، النّاقد الروسي ميخائيل باختين (1895-1975)، الذي يعدّ الشّاهد الأوّل على هذا القران في فترة كان ينظر للزّمان بمعزل عن المكان[1]، وأكثر من ذلك نحت باختين مصطلحا؛ " من وعيّ علميّ ودافع نقدي يحثّ عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء/المكان"[2]، فصار الكرونوتوب -هذا المصطلح الباختيني- يطلق على كل علاقة جوهرية تربط وتدمج بين مؤشرات الزمان والمكان في بنية واحدة متماسكة تشكّل ما يعرف بـ"الزمكانية".

يعتبر باختين المؤسّس الأوّل لما يعرف بـ"الكرونوتوب" ، هذا المصطلح الذي وُلد من رحم الفيزياء، بعد أن أقرّ آينشتاين في نظريته النسبية عام 1905 هذا التّرابط بين الأبعاد المكانية والزمانية، فحسب آينشتاين، فإنّ " الزمان بالتعبير الدّارج عبارة عن انتقالات رمزية في المكان"[3]، أي أنّ الزمان أُدمج مع أبعاد المكان الثلاثة (الطول، العرض، الارتفاع)، ومعهم صار الزّمن يمثل البعد الرابع، وكعادته قام باختين باستعارة هذا المصطلح من الفيزياء*، وأدخله مجال الأدب بعد أن أكسبه مفهوما آخر يتناسب

---

[1]- لقد اهتم جيرار جينيت في تحليلاته للحكاية والسرد بالزمان، إذ اعتبره إحدى المكونات القارة والدينامية في سيرورة السرد ونسقا هاما في الحكاية، ولكن هذا الاهتمام كان على حساب المكان الذي لم يعره المكانة ذاتها في العملية السردية.

[2]- شعيب حليفي، سعرية الرواية الفانتستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، د.ط، 1997، ص157.

[3]- مصطفى محمود، آينشتاين والنسبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت، ص47.

*- ما نلاحظه أن ميخائيل باختين ينحت مصطلحاته من مجالات متعددة تخصّ الفنون كالموسيقى في استعارته لتعدّد الأصوات، كما أنه يستعين بالجوانب العلمية في تقديم مصطلحاته، وهذا ما تقتضيه الدراسات المعاصرة القائمة على ما يعرف بـ التكامل المعرفي Interdisciplinaire.

مع الحقل الجديد الذي غرسه فيه، فبعد أن كان الكرنوتوب في الحقل العلمي يطلق على الزمان، صار بفضل الطرح الباختيني " بعدا رابعا غير منفصل عن أبعاد المكان الثلاث: الطول، العرض والارتفاع، ويؤلف معها متصلا رباعيا يعرف بالمتصّل الزمكاني"[1]، وهو بوجهة نظر خطابية يدّل على كل محكي يحقّق انصهار ملامح المكان المصاغة عبر سرد تخييلي، والتي لا يمكنها أن تتكشف إلاّ من خلال حركية الزّمن، وقد أراد باختين أن يربط بين ثنائية الزمان والمكان وبين التّفاعل والتّرابط المشار إليه، حيث تحدّث في كتابه (علم الجمال ونظرية الرواية Esthétique et theorie du roman) عن الكرونوتوب الذي أطلقه للدّلالة على هذه العلاقة الجوهرية غير القابلة للفصل سواء للواقع أو للعمل الأدبي، والتي يتمّ استيعابها بشكل فني وأدبي[2]، وقد أكّد –تبعا لرأيه هذا– على أنّ " ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي، هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك مشخّص، الزمان هنا يتكثّف ويتراص، يصبح شيئا ذهنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، ويندمج في حركة الزّمن، والموضوع بوصفه حدثا أو جملة من أحداث التاريخ علاقات الزمان تتكشف في الزمكان، والمكان يُدرك ويُقاس بالزمان، وهذا التّقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات، هما اللّذان يميّزان الزمكان الفني"[3]، فبمثل ما اتّحد الزمان مع المكان في الواقع الملموس، اتّحدا أيضا في العمل الإبداعي التخييلي، اتّحد ما هو زمني محسوس مجرّد مع ما هو مكاني مرئي وملموس، لينتج بعد ذلك تشخيص وتجسيد لعلامات الزمان في المكان، فيصير الزمن مرئيا تتضّح ظلاله على المكان، وهما يحملان معا دلالات عميقة تعكس رؤى ذاتية إنسانية واقعية؛ " فالزمن يسمك ويتكثّف، يصير له

---

[1]– كريم حسام الدين، الزمن الدلالي، دار غريب ، القاهرة ، ط2 ، 2002 ، ص64.

[2]– voir : Mikhail Bakhtine, Esthétique et theorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Préface de Michel Acouturier, ED : Gallimard 1978, P :237.

[3]– ميخائيل باختين، أشكال الزمن والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، 1990، ص06.

جسم من لحم ودم، ويصبح مرئيا من الناحية الفنيّة، كذلك فإنّ المكان يصبح مشحونا، ويستجيب لحركة الزمن، وحبكة القصة والتاريخ"[1]، ومن ثمّ فإنّ كل اعتماد متبادل بين خصائص الزمان والمكان إلاّ وانصهرا واجتمعا داخل جنس أدبي تميّز باندماج مكوّناتهما في علاقات متّحدة في وحدة نسقية متكاملة مع المكوّنات السردية الأخرى.

2- الكرونوتوب مجسّدا لمتخيّل محكي الذّات و التّاريخ :

يسعى المؤلف من خلال عمله الأدبي إلى تصوير الواقع تصويرا فنيّا شاملا، ومن بين أهمّ المكونات الرئيسة التي تسهم في ذلك ، ضبطه لعنصري الزمان والمكان، باعتبارها أهمّ المرجعيات الجوهرية للمحكي، ولقد لاقى هذان الأخيران اهتماما بليغا من قبل النّقاد والأدباء ، لما لهما من أهميّة بالغة في العمل الأدبي في حدّ ذاته، فقد اعتبرت سيزا قاسم "المكان بمثابة الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا الزمن فيتمثّل في الأحداث نفسها"[2]، أكّدت سيزا قاسم في هذه المقولة على تلازم الزمان والمكان ، واعتبرتهما وجهين لعملة واحدة، أي أنّه يستحيل دراسة الزمان دون أن ينجرّ عنه في المقابل تحديد مفهوم للمكان، " فالزمان و المكان يرتبطان ارتباطا قويا لا من الناحية النفسية و الطبيعية فحسب ، بل من الناحية الوجودية كذلك و قد كان من هذا المزيج تلك البنية الزمكانية "[3]؛ ما يعني تلازمية كل من الزمان والمكان، و تأكيدا على العلاقة التّرابطية التي تقود أحدهما للآخر بأيّ طريقة كانت مباشرة أم مضمرة، وهذا ما يدلّ على ارتباطهما الكليّ في النصّ الرّوائي الذي لا يمكن لأحداثه أن تدور إلاّ في زمان ومكان محدّدين.

---

[1]- رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص69.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة للنشر ، القاهرة ، دط ، 2004 ص76.

[3]- حسن يوسف ، جماليات المكان ، المقهى عند نجيب محفوظ نموذجا ، مكتبة بورصة الكتب للنشر و التوزيع ، القاهرة دط ، 2013 ص 48 .

إنّ التّعالق بين عنصرين رئيسين من عناصر السرد –الزمان والمكان– كان مؤداه عمقا وتماسكا في نسق النصّ، فالتحامهما سردا أسهم في خلق علاقة وطيدة لا تختلف عن " علاقة العقل بالجسم، فلا يكون الأوّل إلاّ بوجود الآخر، ولا تكون الحياة إلاّ بوجودهما معا، فإذا كان المكان مستقلا عن الزمن، فهو مكان ميّت، وكذلك الحال للجسم الذي يستقل عن العقل فيخرج من دائرة الإنسان إلى دائرة أخرى"[1].

وبهذا يمكن أن نجزم بشكل صريح أنّ " الزمن أصبح متضافرا تماما مع المكان، ليس هذا فقط بل أصبح مكوّنا رئيسا من أهمّ مكوّناته، إذا تغيّر أحدهما تغيّر الآخر"[2].

وبما أنّه لا يمكننا تصوّر عمل فني روائي دون زمان ومكان، فـ " إنّ جوهر النصّ الرّوائي يكمن في (الزمكان)، أي مزيج الزمان والمكان اللّذين يتحرّك خلالهما السلوك الإنساني، والطبقات الاجتماعية بل النصّ كله[3]".

يتربط الزمكان ببنى اجتماعية، أي أنّه في العديد من الأحيان نرى العمل الأدبي يحمل إشارات زمكانية ورموزا دلالية تعكس ذاتية المؤلف ونظرته للعالم، وهذا ما نلمحه في أغلب الروايات؛ إذ كان باختين قد اعتبر أنّ المكان " طرفا في علاقة ثنائية طرفها الآخر هو الزمن"[4]، فإنّ هوية الفرد ترتبط بالزمان والمكان، إذ لا وجود له من دونهما، لما لهما من دور بارز في تعريف الهوّية الشخصية، فوجود الإنسان يرتبط

---

[1]–حنان حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا ، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع الأردن ، 2007 ، ص20.

[2]– سعيد شرقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إبتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص173.

[3]– مدحت الجبار، السرد الروائي العربي: قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص88.

[4]– يمنى العيد، أضواء على الكرونوتوب والنسق الدلالي في نظرية باختين للرواية ضمن كتاب: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، لبنان، ط1، ص65.

بوجود هذه العلامات الزمنية، التي تمتدّ في المكان، وبهذا فإنّ الكرنوتوب له دور بارز في قراءة الذّات وتسليط الضوء على هويتها، فالذّات منبع كل الرؤى ولا يمكن أن تتجلى معالم الزمان والمكان بمعزل عنها.

ترتبط الذات ارتباطا وثيقا بالمكان، بمثل ما ترتبط كذلك بالزمان، فلا يمكن أن يراودنا الشّك أو إنكار فرضية أنّ " التاريخ مرافق للإنسان أينما وجد، وهو وثيقته الحياتية الدقيقة، والرواية تعبير عن المجتمع وعن ذات الإنسان، وما يجول في هذه الذات من مشاعر وأفكار، وهي محاولة لرصد تحرّكات ذلك الإنسان في ذلك الزمان"[1]، ثم إنّ كل التغيّرات التي يشهدها الإنسان أو يدركها من خلال الذّاكرة، وهي الأخرى تتداخل مع مفاهيم الزمن، لما لها من مؤهلات تمكّنها من التعرّف على الذّات والعالم ، وتحديد معالمهما في كنف هذا الزمن، وبهذا فإنّ الذّاكرة ترسم هدفا جديدا تسعى من خلاله للبحث عن هوّية " لها صلة بالأنا من حيث هي هوّية متواصلة في الزّمن، فكلّ تمزّق أو انقطاع في امتداد الأنا تترتّب عليه مشكلات في مستوى التعرّف الذي يعدّ وظيفة من وظائف الذّاكرة، تعرّف الذات على نفسها، وتعرّفها على العالم"[2].

إنّ التّعالق بين الذّاكرة والزمن يصير شرطا أساسيا في تحديد ملامح الهوّية الفردية أو الجماعية والتي تكون مضمرة خلف الفعل الروائي.

لا يمكن إنكار ذلك الرّابط الذي يجمع بين الإنسان ومكانه، والذي يعدّ رمزا للانتماء والاحتواء الإنساني، سيغادره الجسد، لكنه روحيا معلّق به أيّما تعلق، فيطلق لخياله العنان ليستردّ في مخيلته صورة ولو تقريبية لذلك المكان الرّحمي، عسى أن تبثّ هذه الذكرى في النفوس بعضا من الطمأنينة التي تطفئ نار الاشتياق والحنين حتى

[1]– معاذ بشير عبد العزيز المناصير الخطاب النقدي في الرواية العربية الروايات الثلاثية الجامعة الأردنية رسالة دكتوراه 2009 ص 124

[2]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي،الإتيان إلى الماضي من المستقبل ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، مارس ، 2019 ، ص34.

ولو كانت "غير واقعية مكان متخيّل لا تعني مشابهة أو مطابقة، أو استنساخا للمكان، بل تعني إلى جانب ذلك خلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعيا نفسيا"[1]، فمهما انتقل الانسان وغيّر مكان إقامته يظلّ المكان الأوّل الرحمي أليف، منغرسا في ذاكرته التي تحفظ أسراره وتوقظ تفاصيله الأكثر خصوصية وحساسية. كما أنّها تبيّن مسار الأحداث التي وقعت في إطاره، وهنا يتجلىّ الرّباط المعنوي الذي تتعانق في محوره الذات مع موطنها الرحمي الأليف.

ولا يمكن لوشائج هذا الوصال والتوافق أن يزول، فالمكان لم ينحصر في كونه رقعة جغرافية فقط، بل يتجذّر في صلب النّسيج الهوياتي، فيرسّخ معاني الانتماء، وهذا ما يحثّنا على الربط بين تفاصيل المكان وسيرورة الزمن، من ناحية وجودية تتقصىّ القضايا الإنسانية، لأنّ هذا العمق في البحث عن العلاقات بين ما هو إنساني وما يتجلىّ لنا من معالم المكان وأحداث الزمان ، يعزّز شعورنا بالانتماء فيفعّل مشاعر الحنين، كما أنّه يثري الوعي بالهوّية فنعيد تفعيل العناصر الهوياتية أثناء إعادة قراءتنا للتاريخ.

يعدّ الزمان والمكان ماهيتين أساسيتين في رسم وتحديد ملامح الهوّية، فهذه الوحدة النّسقية المتكاملة الناتجة عن تلاحم الزمان والمكان لا تنفصل أيضا عن النسق الهوياتي. خاصّة إن اعتبرنا السرد – على حدّ تعبير إدوارد سعيد– " في سياقه الجديد تشكيل عالم متماسك متخيّل، تحاك ضمنه صور الذّات عن ماضيها، وتدغم في أهواء وتحيّزات وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها

[1]– سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص303.

الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلّياته وخفاياه... كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وانهاج تأويله له"[1].

يستند السرد على الذاكرة ليتوغّل في عمق الماضي فيعاد إحياؤه من منظور هوياتي، وهذا ما يميّز الرواية التاريخية التي تتخطى كل الحدود الزمنية لتزيل الستار عن الحاضر حين تعود التفاصيل إلى زمن قديم كان فاعلا وراسخا في مكان ما، فيسعى الإنسان ذاته من خلال إدراكه لذلك الزمن لأنّ " التاريخ لا يقتصر على سجلاّت الماضي ومكوّناته بل يمتدّ ليشمل واقعنا المعيش ويلازمه بشكل يومي"[2]، فطريق البحث عن مسار الهوّية والحياة هو نفسه الطريق الذي يتجّه فيه مسار التاريخ الذي يعود بنا إلى النشأة الأولى، ذلك أنّ " الهوّية تحدّد بواسطة الذّات انطلاقا من لحظات الزمان المتراكمة التي يفضي مجموعها إليها، والتي يتأسّس مضمونها على عدّ الذّات فاعلة في الزمان"[3].

وبما أنّ الزمان والمكان من أهمّ المرتكزات التي يقوم عليها السرد، فإنّ السرد الذي يخدم هوّية الذّات ويسعى للتعرّف عليها، قد يرد على شكل رسائل، مذكرات واسترجاعات وغيرها من الفنّيات السردية التي تخدم هذه الفعالية الجدلية، وهي كلّها تقنيات تعيد تشكيل حاضر الشخصيات التي تتشّكل أحداثها وفق بنيات تتفاعل مع الزمان والمكان، فتستوعب بذلك التّوافق الذي تتجلىّ من خلاله ملامح الذّات من خلال تطويع معالم الزمكانية، لهذا سنحاول التنقيب عن البنى الكرونوتوبية التي تتماشى مع الهوّية التي احتوتها المدوّنات، أي في البحث عن الأنساق الذّاتية المضمرة داخل الزمانية والمكانية، بحكم أنّ " الكرونوتوب يحيل إلى تاريخ وحياة الشخصية الرّوائية،

---

[1]– إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب ، ط4 ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، لبنان ، 2014 ، ص16.

[2]– رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص64.

[3]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ص81.

أي أنّه أداة لاكتشاف صور الإنسان في المنجز الرّوائي"[1]، وذلك من خلال ربط الصور الكرونوتوبية في علاقة منظمة بين حاضر الشخصية وماضيها.

2-1-تشوّهات كرونوتوبية في زمن سقوط غرناطة-

تعدّ رواية "ثلاثية غرناطة" رواية كرونوتوبية لما شهدته من ذلك التّداخل بين الزمان والمكان وانصهارهما في ملفوظ واحد، وهو الملفوظ الذي يعبّر عن ذلك التحوّل الذي يطرأ على المكان بفعل تعاقب الزمن عليه، إذ " لا مكان يتشكّل ويتحوّل ويتجلى إلاّ بعامل زمني معيّن، ولا زمان يرصد ويقوم ويحدّد إلاّ بمكان يحتويه، ويجعل من ذاته مسكنا للزمن"[2]، وهذا ما تشهده الرواية، من كثرة التحوّلات والتغيّرات على أمكنة متعدّدة هدّمها الزمن وشوّهها، ونلمح هذا التأثير في الملفوظ التالي :" قال أبو منصور مستنكرا:

-وهل ندخل إلى باحة مسجد حوّلوه إلى كنيسة؟! قال سعد: المكان لنا حتى وإن غيّروا اسمه .... في اليوم التالي اتجه ثلاثتهم إلى مسجد البيازين الذي أصبح اسمه كنيسة سان سلفادور"[3]، لا يمكن أن نخفي دلالات التحوّل التي تفيض من هذا المكان (المسجد) تحوّل جذري يتماشى مع طبيعة الزمن الذي آلت إليه غرناطة، فبعد أن كان ذلك المكان يحمل أبعادا تتماشى مع أصول الهوّية العربية الإسلامية قبل اجتياح الإسبان لغرناطة، حيث كان يعيش العرب في تلك الفترة زمن الحريّة والأمان والصّفاء، فتحوّل الزمن بعد ذلك إلى واقع مرير بعد دخول قشتالة إلى غرناطة مرّة ، وبعد خرق المعاهدة مرتين فتشوّه المكان، وتحوّل في زمن صار فيه الإسلام محرّما

---

[1]- شهرزاد توفوتي، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية احلام مستغانمي، رسالة دكتوراه اشراف أ/د عبد القادر بوزيدة 2016 جامعة الجزائر ص19.

[2]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1994، ص327.

[3]- رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة، ص45.

على العرب الذين رفضوا الاستسلام ببساطة، وتشبّثوا بإسلامهم رافضين الخضوع لأنّهم أدركوا أنّ تغيّر المكان لا يتوافق مع شخصياتهم ، أرادوا أن يبقوا منسجمين مع المكان، لكنّ هوّيتهم استُلبت في هذا المكان الجديد (الكنيسة)، مكان أفرغ من معانيه ودلالاته المعهودة، فالإسبان سعوا جاهدين إلى تخريب ركائز الهوّية (لغة، دين، ..) " فلكي تحلّ العقيدة في مكان آخر فلا بد من استئصال سائر التخيّلات والمعاني الرمزية القديمة الرّاسخة"[1]، سعيا منهم إلى تحويل الذّات العربية إلى أخرى أعجمية تتماشى مع زمن السقوط والخضوع والتبّعية، وهذا ما أقرّه نعيم على لسان السارد :" **بدا لنعيم أنّ العودة تداوي ألمه فعاد، ولكنه لم يجد في غرناطة غرناطة، ولا البيازين في البيازين، وصل إلى المدينة بعد عسر، ومشى حذاءه حذّره، يعرف مجراه وماءه وقناطره ، والحمراء المشرفة عليه، ولا يعرف هذه القصور الجديدة ولا تلك الكنائس المشيّدة على ضفته، هل ضيّع الطريق؟ سأل ، لم يكن ضيّعه بل حفظ ذاكرة مكان تبدّل**"[2].

نلمح من خلال هذا المقطع السّردي زمن السيطرة فرض وجوده على المكان، وكشفت علاماته في المكان، وهذا المكان الذي صار غريبا بالنسبة لنعيم بعد أن فقد ما ألفه هناك عبر الزمن، لم يعد يحمل تلك الدّلالات التي ألفها وعهدها عنها في الماضي، صار مكانا آخر بلا هوّية معرّض فيه للضياع ،يحاكي حال أصحابه الذين فقدوا جذورهم حين فقدوا القدرة على استرجاع المكان القديم، فيتفاعل الزمان والمكان، إذ " يرسم الزمن متداخلا مع المكان لتقرّبنا من ملامح الذات"[3]، لذا لم يكن أمام

---

[1]– عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي، السرد و الامبراطورية و التجربة الاستعمارية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، دار فارس ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص111.

[2]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة، ص256.

[3]– حياة أم السعد، تجليات محكي الذات والتاريخ في الرواية النسوية والعربية، تجاذبات الشهيدة والشاهدة في رواية امرأة بدون ضريح لآسيا جبار" ملتقى الرواية الأول محكي الذات والتاريخ في الرواية النسوية العربية، مجموعة

السارد إلاّ أن يعرض أوجاع نعيم جرّاء تغيّر المكان الذي فرضه عليه تغيّر الزمان، لأنّ المكان استحال منظارا نتطلّع من خلاله إلى ذلك الزمن المستلب، زمن أجبروا فيه على إنكار ذاتهم وتقمّص هوّية أخرى.

2-1-1-/كرونوتوب الحمام:

كما نلمح في مقطع آخر تشكّل تاريخ عظيم داخل مكان يعتبر بالنسبة لعائلة أبي منصور مقدّسا تمّ إكسابه طابعا هوياتيا يعكس تاريخ العائلة؛ فتقول"

-لا أريد أن أعمل في الحمام؟

-وما الذي تريده... الركض وراء المنشدين والسكر والغناء؟؟

-هذا أفضل من العمل في الحمام!

لطم أبوه وجهه، في الشباب قسوة ،في الشباب غباء، وفي الشباب عيون لا ترى .الآن يفهم ما أصاب أباه من فزع، لم يكن الحمام حماما بل تاريخا عائليا لم يبق للأحفاد سواه للمحافظة عليه، ترقرقت الدموع في عيني أبي منصور ، مات أبو وهو شارد بين المنشدين يحمل عوده ويدقّ عليه، علم فعاد إلى أمه فأسلمته المفتاح، فتح الحمام وعمّره ، كان في الثامنة عشرة من عمره"[1]، هذا الاستذكار الذي عاد من خلاله أبو منصور إلى أيّام شبابه حين قرّر الحفاظ على موروث العائلة (الحمام) بعد وفاة والده ، فشعر بالنّدم لأنّه لم يكن كذلك قبل أن يموت والده، أدرك قيمة المكان؛ فهو ليس مكانا للاغتسال فقط ، بل اكتسب أبعادا شديدة الارتباط بتاريخ العائلة، تاريخ احتواه المكان، فخوف الأب وفزعه لدرجة لطم نفسه، دليل أنّ ضياع الحمام يعادل ضياع تاريخ العائلة الذي يعبّر عن هويتها ووجودها وأصالتها التي

البحث في الثقافة الشعبية والفكر الصوفي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، جامعة شعيب الدكالي، المغرب، ص201.

[1]- رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة، ص114.

تشكّلت داخل الحمام الذي يوّرث أبا عن جدّ، للحفاظ على ذلك التاريخ المحفوظ في ذلك المكان الذي ارتوى بذكريات العائلة وماضيها، فنتج عن ذلك تعالق المكان (الحمام) مع الزمن (تاريخ العائلة العريق).

يصبح الحمام و العمل فيه فعل مقاومة أمام الغزو المستميت للقشتالة الذين يحاولون طمس كل المعالم الهوياتية التي ستصبح مع الزمن ذاكرة يسترجعها من عاش زمن ماقبل سقوط غرناطة.

2-1-2- كرونوتوب الألفة والحنين*:

لعلّ أهمّ ما نلمحه على شخصيات الرّواية أنّها تريد العودة ولو خيالا إلى زمن الصّفاء الذي ألفته ، تريد أن تعيشه مرّة أخرى، وتحسّ به ، وهذا ما جعل الشخصيات في كلّ مرّة تغوص في الزمن الماضي وتتحدّث عنه، تريد أن " تستعيد نفسها من أعماق الماضي" [1]، والشّوق والحنين الذي اجتاح سعدا حين غادر غرناطة، شكّل ارتحاله وبعده عن غرناطة حاجة تفرض عليه استعادة أحلى الأيّام التي قضاها مع رفاقه وخلانه، وذلك من خلال الملفوظ التالي:

"**في تلك الليلة رأى سعد صاحبه في المنام، كانا معا ومعهما سليمة وحسن يحيطون بأبي جعفر الذي كان منزرعا بطوله المديد في المكان، وضّاء الوجه يبتسم بوجههم فيما يقومون بعمل، يرتّب حسن أوراق المخطوط، وهو يخطّ الجلد اللازم لتغليف، ونعيم ينحني على غلاف يعتني بكتابة العنوان سلاسل حروف تتمايل**

---

* - تجدر الاشارة هنا أن كل ما كتب عن الأندلس شعرا أو نثرا يندرج ضمن الألفة و الحنين ، ومع ازدياد خيبات الحاضر و نكساته وضياع مجد الحضارة العربية ، دفع بالروائيين و الشعراء إلى العودة إلى الماضي بحثا عن الزمن البهيج و الفردوس المفقود ، فبعضهم يعود إلى ذلك الكرنوتوب الأندلسي من باب الحنين و التباكي ، و بعضهم يعود إ ليه من باب محاولة قراءة الماضي لفهم الحاضر.

[1] - غاستون باشلار، جدلية الزمن،تر: خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، ط3 ، 1992 ،لبنان ، ص09.

كالأغصان عفية مرهفة"من أين لنعيم بهذا الخط الجميل؟" يتطلّع إليه سعد وسليمة تقف بباب الحانوت مع ظبيتها تقول إنّ الكتاب لها، فيبتسم أبو جعفر قائلا "صبرا يا سليمة.. ننتهي أولا من الكتاب ثم نعطيه لك سنعطيه لك"[1].

إنّ من أهمّ الدّوافع التي أدّت بسعد إلى اشتياقه لتلك الأيّام التي قضاها مع أبي جعفر ورفاقه –وكانت بالنسبة له وللجميع من أسعد الأيام– هو فراقه عن غرناطة، وذهابه إلى قرية نائية ليساند المجاهدين، فافتقد رفاقه لدرجة أنّه استحضرهم في المنام، وبما أنّ تلك اللحظات التي قضاها معهم في غرناطة لا يمكن أن تعاد مرّة أخرى في تلك القرية النائية، قرّر العودة إلى غرناطة، لأنّ ذلك الزمن الجميل لا يمكن أن يعيشه مرة أخرى إلاّ في ذلك المكان، أي أنّ ذلك التّراكم الناجم عن تلك الطبقات الزمنية المحفوظة في الذاكرة لا يمكنها أن تتجلى مرّة أخرى إلاّ من خلال إعادة تفعيل ذاكرة المكان، لأنّه لا يمكن قراءة تلك الملامح التي تركناها في المكان إلاّ إذا عدنا إليه مرّة أخرى وكل عودة إلى المكان تنجم عنها عودة في الزمان.

جاء في سياق آخر من الرواية :" **ما عادت مريمة تطيق البقاء وحدها في البيت لأنّ الوحشة تطبق على الأنفاس، قديما كان البيت صاخبا بحياة الكبار والصغار ثم رحلوا جميعا، الكبار إلى القبر والصغار إلى المدن البعيدة، حيث لا تطالهم...**"[2].

أثر زمن سقوط غرناطة بشكل كبير على بيت أبي جعفر، ذلك البيت الذي كان مزهوا بحركة أفراد عائلته، غير أنّ الحرب كانت من أهمّ الأسباب التي أدّت إلى تشتيتهم، منهم من توفي حزنا على المصير الذي آلوا إليه، ومنهم من هجر إلى المكان بعيدا هربا من ظلم الإسبان، ليصير بذلك البيت موحشا، لم تتمكّن مريمة من البقاء

[1]–رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، ص161

[2]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، ص 328.

فيه، ولم يبق فيه إلاّ ذكرى أيّامه الجميلة التي تشتاق إليها مريمة في كل حين، أي أنّ البيت صار مسرحا لإيقاظ الذاكرة التي تتجلى من خلالها سمات الزمن، بعبارة أخرى صار البيت علامة قرأت من خلالها مريمة أحداثا جرت فيه، فتحوّلت إلى ذكريات ترتبط بأشخاص عاشوا في ذلك المكان الذي تركوا فيه تاريخهم بقي محفوظا عبر الزمان.

ونرى في موضع آخر سليمة هي نفسها تشتاق وتحنّ إلى زمن كانت تنكبّ فيه على قراءة الكتب بشراهة دون أيّ مانع، ولكن الأوضاع تغيّرت وهذا ما يوضحه قول السارد العليم : " **تختنق في سجن الزمان الوضيع حيث اقتناء الكتب جرم له عقوبة، وحيث الدّراسة تتوجّب الحرص والكتمان والتخّفي، وليس فقط على عين الغريب الذي يترصّد بل أيضا على عين القريب**"[1]؛ نستشعر من خلال هذا الملفوظ الأزمة التي صار يعاني منها الإنسان الغرناطي حتى في عقر داره.

أصبحت سليمة مكبّلة تضيق بها جدران غرفتها، سجن الزمان انعكس في ضيق المكان ، فالغرفة التي كانت عالما مفتوحا بالكتب صارت ضيّقة بعد أن صادر القشتاليون الكتب و أحرقوها، سئمت العيش تحت تهديدات القشتاليين الذين منعوا اقتناء الكتب العربية، فتحوّل المكان بتحوّل الزمن، من بيت لها فيه ألفة وفرحة، إلى سجن يكاد يقضي على أنفاسها، فزمن الحرب والطّغيان والظلم امتدّ إلى بيت سليمة.

إنّ الكرونوتوب من هذا المنظور يسيّطر على نفسية الشخصية التي أدركت أنّ المكان قد فقد أحد سمات الزمن الماضي ، أي أنّ العلاقة الضمنية التي كانت تربط بين علامات الزمن الجميل (شغف المطالعة) وعلامات المكان (الغرف بصفة خاصة/غرناطة بصفة عامة) قد فكّت وتشظّت، بمعنى أنّ تلك المساحة المكانية تفتقد

[1]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ص 148.

أبعادا زمنية ماضية مما أثّر على الحالة النفسية للشخصية (سليمة) وأضفى عليها حالة من حالات الاكتئاب.

2-1-3- /كرونوتوب التحوّل:

يمكن للشخصية أن تخرج وتتحوّل من كرونوتوب إلى آخر بتحوّل الزمان والمكان، فتلجأ إلى مكان جديد قد يجعلها تتخلّى عن ذاتها وهويتها وتتتبّع ذلك الآخر، وهذا ما يبدو جليا في الملفوظ التالي : " **مادام معك نقود يا أخي ارتد ملابس مناسبة، إنّهم يسيئون إلينا ويتحرّشون بنا، ويتعالون علينا ويقولون بازدراء:"أولاد عرب!" ولكن الوّاحد منا إذ يبدو عليه الثراء ويمشي في الأرض مختالا كالنبلاء لا يجرؤون على الإساءة إليه، ولا التحرّش به، علينا أن نبدو كالأسياد وأن نتصرّف مثلهم"**[1].

يحمل هذا الملفوظ في عمقه دلالة تشي بارتباط الزمان بالمكان، من خلال إشارات ورموز توحي بذلك التحوّل الجذري الذي شهدته غرناطة، وهذا التحوّل في حدّ ذاته يعبّر عن حركة الزّمن المقترنة بالمكان، فغرناطة التي تركها عليّ تختلف عن غرناطة التي عاد إليها، لم ير فيها ذلك المكان الذي بقي محفورا في ذاكرته، أدرك أنّ غرناطة قد ضاع منها زمانها الأصيل الأوّل (الزمن الأول)، وتتخّبط في زمان جديد يسوقها نحو الضياع والتيه والابتعاد عن هويتها التي خُرّبت وشُوّهت (حيث يذل فيه العرب)، فأدرك أنّه لا يمكنه أن يتوافق مع هذا المكان الذي أحسّ أنّه جديد بلا هويّة ولا جذور أكثر مما هو قديم، كان يسكن ذاكرته، ويمثل أصالته وعروبته، ليقع بذلك في مشكلة أخرى على حدّ تعبير كمال شلغين؛ إنّ "استحضار الهويّة العربية من الماضي إلى الواقع الحاضر يمثل إشكالية، إذ إنّ الارتداد إلى الماضي هو بحدّ ذاته

[1]- رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة ، ص357.

أزمة هويّة وعجز وعدم المقدرة على طرح البدائل ومواكبة الواقع وصياغته"[1]، فعليّ أبى التخّلي عن ماضيه رغم نفيّه، فرغم توالي ويلات وقساوة الزمن إلاّ أنّ روحه ظلت معلقة بماضيه الذي لا يرهقه توالي الزمن.

كما لم يسلم بيت أبي جعفر من ذلك التحوّل الذي شوّهه الزمن، وجعله خرابا مهجورا انعكست عليه نتائج الحكم القشتالي، فقد وصفه السارد من منظور الشخصية عليّ " **الفناء على غير الشجرة، يحكي هجره، تراكمت عليه الأتربة والأوراق، لكي يسمع خشخشتها**"[2]، تندمج في هذا الملفوظ صورة المكان المهجور الضائع مع صورة الزمن المدنّس، فبعد أن كان هذا البيت يتوسطه بستان لا تملّ الجدّة مريمة من العناية به، ليزيد البيت بهاء وحيوية، تدبّ فيه الروح كلّما تفتحت وروده، فينتعش بعطره في الليالي المظلمة، وبما أن " كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا تنفصل أحدهما عن الآخر"[3]، ها هو البيت في زمن تفشى فيه الحكم القشتالي يصير فضاء بلا روح بلا زمن ينشطه (اللاحياة) ، تجرّد المكان من حاضره وماضيه بقدر ما تجرّد زمن الحكم الإسباني من كل القيّم الإنسانية، لهذا سعى "عليّ" جاهدا ليعيد المكان –بيت جده– إلى أوّل زمانه، فنجح " **بعد ثلاثة شهور من العمل اليومي أصبحت الدار مضيئة كالعروس، بستان مريمة بستان، ومشرفيتها المطلّة على الحارة مطلي حديدها بالأخضر، ومزيّنة بحوض ورود دمشقية تتكاثف أوراقها حمراء ووردية وصفراء ..**"[4].

---

[1]–عهد كمال شلغين، الهوية العربية، صراع فكري وأزمة واقع، دراسة في الفكر العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2015، ص105.

[2]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، ص363.

[3]–ميخائيل باختين، اشكال الزمان والمكان، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1990 ، ص220.

[4]– رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة ، ص366.

أراد عليّ أن يحسّ بزمن النّقاء والألفة والاحتواء، في المكان الرحمي الذي اعتاده، لكي لا يشعر باغتراب الذات، فكأنّ الدّار عادت إلى ألفتها القديمة، أعاد عليّ للمكان روحه المفعمة بصدى الماضي، بعد أن خرّبه زمن الطغاة وعاث فيه فسادا، وبذلك نرى أنّ المكان يحتل دورا مركزيا بالنسبة للشخصية عليّ، إذ يتموقع بالموازاة مع نفسيته ويتحاور بهدوء مع هويّته التي فقدها في أحياء غرناطة، لكن يرفض أن يفقدها أيضا في البيت الذي نشأ فيه، لذلك سعى جاهدا على أن يحافظ عليه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، و يعتبر هذا نوع من أنواع المقاومة و إثبات الحضور في زمن طمس كل المعالم على يد القشتالة الأندال .

يمكن للزمان أن يؤثر على المكان ليس فقط في تغييره، بل بتحويل وظيفته التي تحوّلت بتحوّل الزمن مثل ما حدث لبيت عين الدمع، ونلمس ذلك من خلال وصف السارد : " **قاعة عتيقة مؤثثة بالأرائك والأبسطة والخزائن، الأبسطة من الصوف الملوّن المضفور، والأرائك خشبية واطئة، تكسوها الحشايا والمساند والخزائن، ثلاث متماثلة متراصّة في حذاء الجدار المواجه للدّرج ، جرّب كل المفاتيح في الخزانة الأولى .... فتح أول الخزائن، كانت الكتب متراصّة على رفوف تمتدّ من أعلى الخزانة الخشبية إلى أسفلها، انتقل إلى الخزانة التالية، فوجد كتبا أخرى، ولما فتح الخزانة الثالثة عثر على المزيد من الكتب...**"[1].

بقي المكان على حاله، لم يتغيّر لكنه هُجر، فرغم مرور الزمن لم يشوّه، ولكن تحوّل من مكان للسكن والعيش إلى مكان لحفظ الكتب التي تمثل تاريخ الأمة العربية والإسلامية، كنز مدفون في خزائن البيت المهجور، والتي تحمل في جوفها قيمة تاريخية عظيمة، فصار ذلك المكان على حدّ تعبير باشلار" يحتوي في مقصوراته

[1]–رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة ، ص 273.

المغلقة التي لا حصر لها على الزمن مكثّفا"[1]، مكان يحفظ ذلك الزمان الذي أراد الحكم الإسباني القضاء عليه، لما له من محمولات ثقافية تعكس الهويّة العربية المضمرة بين صفحات الكتب التي أراد لها أبو جعفر أن تدوم عبر الزمان، فما كان له إلاّ أنّ يخزّنها ويبقيها في ذلك المكان، يريد أن يغرس تاريخه وتاريخ أمّته في المكان الذي يصير في المستقبل نابضا بآثار الماضي شاهدا على ذلك الزمان، يحكي " حقيقة تاريخية تمثل الأمّة وتاريخها في وعي الذات الجماعية"[2]، وبذلك فإنّ الكتب عبارة عن إيماءات –في نظر أبي جعفر– يتمكّن من خلالها الأحفاد من أن يعودوا إلى السنوات الماضية فيبنوا بذاكرتهم هويّة لها جذور موغلة في القدم.

تمكّن "عليّ" من الحفاظ على تاريخه وتاريخ العائلة ، يحمله معه أينما حلّ وارتحل، ويبيّن الملفوظ التالي كرونوتوب يرتبط بالتاريخ الشخصي للبطل الذي توارثه أبا عن جد، إذ تعدّ بصمات يقرأ من خلالها ذاته، فيقول السارد العليم : " **أخرج درجا من أدراج الخزانة، كانت الأوراق المحفوظة فيه صفراء طالها القدم، ولكن رسم الكلمات واضح فيه ومقروء؛ عقد زواج حسن على مريمة، وصك شراء دار البيازين ودار عين الدمع، اشتراهما جدّ الجدّ في زمن قديم وعليهما توقيعه، أبو جعفر الورّاق، ثم تنتهي الأوراق العربية، عقد زواج أبيه بأمّه، وشهادة ميلاده، وشهادة تعميده مكتوبة بالقشتالية، عقد إيجار الأرض التي يزرعها هنا في الجعفرية منسوج باللغة البالنسية"**[3].

---

[1]–غاستون باشلار جماليات المكان، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و النوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص39.

[2]–إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص17.

[3]–رضوى عاشور، ثلاثية غرناطة، ص473.

امتلأ درج الخزانة بالزمان الذي تمكنّا من قياسه من خلال اصفرار الأوراق، هذه الأوراق التي تعدّ بالنسبة لعليّ علامات يدرك من خلالها زمانه وزمان عائلته، فأدرك أنّ هذه الأوراق تحتضن زمانين: زمان تسيّد في العرب، وهو زمان انعكس في أوراق أبي جعفر وحسن ومريمة، يليه زمن اندثرت في اللغة العربية وعوّضت باللغة القشتالية، وكان والداه من يمثلان هذه الفترة، فيكون الزمان بذلك زمن سقوط غرناطة.

إنّ هذا التداخل بين الزمنين في المكان (الأوراق) والتحما معا في كرونوتوب لا ينفصل عن الذات وذاكرتها الزمانية والمكانية، وهما يسهمان معا بشكل كبير في تحديد وجهة نظر حول العالم.

نطلق العنان لذاكرتنا كلّما تأملنا بيت مريمة الذي نسترجع من خلال أوصافه ذلك الزمان العريق الذي كانت تحتفي به غرناطة، ذلك الزمان الذي اندثر ولم يبق منه إلاّ الرماد، فقد ورد في أحد مقاطع الرواية التي تصف البيت : " **لم يكن البيت فقيرا كما توّقع، كان بيتا عتيقا من تلك البيوت الكبير المتوارثة لأجيال عديدة... دخلت النساء إلى حيث النساء، ودخل حسن وسعد إلى قاعة مفروشة بالأبسطة والزرابي التي لم يَطَل قدمها الواضح جمال نقوشها وإن أفقد ألوانها رونقها الأصلي، ولم تكن الجدران عارية بل مكسوة بالمعلقات، سيف قديم في غمد، نقش كتابة، خنجران غمداهما من الفضة المشغولة، آية قرآنية مكتوبة بخط كوفي وبيرق قديم**"[1]، ساقنا هذا الملفوظ إلى شعور ليس بغريب عنا، كأنّنا نألف هذا المكان الذي لم نرتبط به، انكشف الزمان في المكان تاريخيا، فكل هذه الأوصاف تقودنا إلى زمن محدّد، ونحن إذ نقرأ تفاصيله ونستشعر ملامحه نحسّ بذلك الزمان الإسلامي العتيق يسري في أرجاء المكان، من خلال الأثاث الذي يعكس هذه الزمكانية، وهي مقاييس ندرك من خلالها مدى انعكاس الزمن في ذلك المكان، فديكور الغرفة تستنطق زمنا تسيّدت فيه

[1]– رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة، ص90.

الهوية الإسلامية التي كانت تنعكس مقوّماتها في سلوكات الأفراد، أو في ثقافة المجتمع لذلك نرى أنّ " السّلطة الاجتماعية تتجلّى من خلال الديكور الذي يفصح عن هويّة أصحابه، ويذيب الحواجز الفاصلة بين الزمان الماضي والحاضر والمستقبل"[1] ، إنّ عائلة أم مريمة ارتبطت بكل ما هو عريق تجلّى من خلال حفاظها على ذلك الموروث جيلا بعد جيل ولو على بساطته وقدمه، لأنّه يشي عن تلك الهويّة التي يسعون جاهدين للحفاظ عليها رغم مرور الأعوام والسنين، يحافظون على دينهم ولو بآية مخطوطة ومعلقة على الجدار، يحافظون على بطولاتهم وبطولات أجدادهم ولو بسيف جدّ أو أب مغوار، يحافظون على تراثهم وثقافتهم أيضا ولو بزخرف منسوج بأيادي الأحرار، كان أملهم الحفاظ على تاريخ عريق يجسّد هويتهم ويحفظ كينونتهم الحاضرة، فمن لا تاريخ له لا حاضر ولا مستقبل يحتوي وجوده، فكانت تلك الرموز والإشارات التاريخية التي تزيّن بها أركان البيت كعلامات دالة على الزمن الذي ينتمون إليه، فيبقوها كدرب يسير عليه الأحفاد يدركون من خلالها هويّتهم.

ولكن ما لم يحسب له الأجداد حسبانا هو أنّ الزمن متغيّر لا يبقى على حاله، وبما أنّ المكان منصهر في الزمان فإنّ المكان هو أيضا بالضرورة سيتغيّر بتغيّر الزمان، وتتغيّر معهما عادات المجتمع وطريقة تفكيره، وستكون النتيجة الحتمية لذلك تغير الهويّة والذات العربية، إلى ذات أخرى أعجمية، ذلك لأنّ " كل التحوّلات الثقافية تترك آثارها في مصائر الأفراد والجماعات"[2] ، لدرجة أنّهم يفقدون إحساسهم بالزمن الماضي، الذي ذاب في المكان نتيجة لتحرّكه، فلم يعد لا البيت ولا غرناطة مستوعبة لخصائص الزمن الماضي فقدت كل الأبعاد التي توحي به كاللغة والدين والعادات.

---

[1]– شهرزاد توفوتي، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص177.

[2]– عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي، ص115.

لم تعد غرناطة ذلك المكان الذي يفتخر بوجود العرب، أصبحوا منبوذين في زمن الضّياع والتّرحال، لا علاقة لهم بالمكان وأخضعت ذاتهم لكل ما تحمل كلمة اغتراب من معنى، وهذا ما يعكسه الملفوظ التالي " **انجلت الليلة الكئيبة بصبح أسوأ، سمع فيه أوّل ما سمع شخص يصيح في آخره "عربي كلب!" استعاذ بالله ومضى في هدوء وكأن العبارة لم تخترق أذنيه، وفي السوق الكبير صادفه رجلان يقول أحدهما للآخر :"إنهم ميالون للشّر بطبعهم، لا يمكنك أن تأمن أحدا منهم مهما أظهر لك المحبة والوفاء، هؤلاء العرب كذّابون ومراوغون والخيانة صفة أصيلة فيهم جميعا"**[1]، يعكس هذا الملفوظ التحوّل الجذري الذي شهده المكان ، فبعد أن كانت غرناطة عربية تفخر بأصالة عروبتها ها هو عليّ يرى فيها ما لم يخطر ببال أجداده، صارت مكانا يذلّ فيه العرب، وأصبحت أيقونة لاضطهاد العرب ونبذهم، تستنطق وجوههم شتّى صور الحزن، كما يرتسم على جدرانها وعلى أزقتها تاريخ مضمر عن ثقافة حُجبت الكثير من ملامحها .

2-2- كرونوتوب الاغتراب في ظل السّياق السوسيوثقافي في رواية باب السّاحة :

2-2-1- ملامح المكان زمن الانتفاضة:

إنّ من أهمّ المرتكزات التي تقوم عليها رواية "باب الساحة" هو اشتغالها الواضح على ثنائية الزمان والمكان، واندماجهما معا ليشكلا ما يعرف بالكرونوتوب، هذا المصطلح الذي يحيل إلى ذلك الالتحام الوثيق للزمان والمكان، والذي عبّرت عنه مقاطع الرواية من خلال علامات تدلّ على حركتهما و تفاعلهما واجتماعهما معا في حقول كرونوتوبية ، تعطي أحيانا للزمن " الأسبقية على الفضاء الروائي... وتعطي

[1]- رضوى عاشور ، ثلاثية غرناطة ، ص418.

أهمية للتحديدات الزمنية أكثر من التحديدات المكانية"[1]، وأحيانا أخرى تمنح للمكان الأسبقية لتصبّ فيها أبعاده في حقل زمني، وهذا التراوح بين هذا وذاك لم يكن مانعا لاندماجهما معا في سياق واحد يحتويهما معا :

"رأينا الدّار تعود إلى التهالك، طالت أغصان الحاكورة وهاشت الأعشاب البريّة، وانكسرت مراءات الحمام، وتوقفت الأمّ عن القش والمسح ودعك الزجاج، وانشغلت عن كل ذلك بالخياطة والتطريز، ثم دقّ العود فالأصوات واللّهجات الغريبة، فالروائح الغريبة، فالوجوه الغريبة وبدا الناس يلغطون: الله أكبر يا ناس، نابلس يصير هيك فيها؟ وبناتا هيك يصير فيهن؟ "[2].

وجاء في سياق آخر : " **ثم جاءت الانتفاضة فطار النوم، وبدأ الخوف يتساقط كأوراق الخريف، والتهبت الجبال والكروم و الأودية، وخرج الناس إلى الشوارع، وما عاد للتحشيش سوق، ونزل التجسّس تحت الأرض فالتقطته سكاكين الشباب، وانقلبت الساحة الحجرية المسماة بباب الساحة على مسلخ يعلق فيها العملاء على الكلابات مثل الغنم، وسموها الساحة الحمراء، وهناك على دراجات الجامع وسط الساحة وجدت سكينة وفي صدرها مقبض سكين"[3].**

لعلّ أهمّ ما يمكن أن نستخلصه للوهلة الأولى من المقطعين السابقين ، هو نتائج النكبة الفلسطينية التي انعكست جليا على المكان الذي فتح لنا نافذة أخرى لنطل عبرها على هوية جديدة ساهمت في تجربة الانتفاضة، وفي تطورها وتناميها، وتحوّلها من هوية ذاتية إلى هوية شخصية، تتفاعل مع قضايا ذلك الزمن، ليصير الكرونوتوب

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص20.

[2]– سحر خليفة ، باب الساحة، ص38.

[3]–سحر خليفة ، باب الساحة، ص39.

من هذا المنظور وسيلة ليعبر من خلالها عن موقفها فقط، بل مكنّها من انتقاد المجتمع بتبنيه قضية إنسانية، فالملفوظ الأول بيّن بوضوح ذلك التغيير الذي طرأ على بيت "نزهة"، فصوّرته قبل الانتفاضة يختلف تمام الاختلاف عنه بعدها، فبعد أن كان البيت يشهد حيويته وبهجته وحركة توحي بالحياة، ها هو في زمن الانتفاضة يتحوّل إلى ملاذ ووكر للمنبوذين؛ غريب كغرابة نفسية أصحابه، ذلك أنّ البيت على حدّ تعبير باشلار " أداة لتحليل النفس الإنسانية"[1]، فعائلة نزهة خرجت من الخلية الاجتماعية، إذ أنّ زمن الانتفاضة بالنسبة لنزهة كان عاملا كفيلا بأن تحسّ من خلاله بقساوة المكان الموجودة فيه، فهذه الحقبة كانت عاملا في تغيير وجه نظر المجتمع اتجاه بيت نزهة باعتباره وكرا للرذيلة، والفحشاء، بفعل هوّية المرأتين (مومستين) يصبح فضاء مشبوها مدنّسا ، وهذا ما جعل المقاومون يقتلون سكينة و يعنفون ابنتها نزهة لأنهم في لا وعيهم كانوا يطهّرون الحارة .

تغيرت نظرة نزهة للمجتمع الذي صار في نظرها قاسيا مجردا من القيم الإنسانية يتعامل مع النتائج مهملا الأسباب، فانعزلت عنه هي أيضا وانحبست في بيتها؛ " فالرّكن المعزول الذي ننزوي فيه ينزع إلى رفض أو كبح أو حتى إخفاء الحياة أي أن يصبح نفيا للكون"[2] ، فما هذا الانطواء على النّفس إلاّ تحررا من سلطة المجتمع.

لم تؤثر الانتفاضة على بيت نزهة فقط، بل لم تسلم الأماكن الأخرى من ذلك التغيير كالجبال والوديان... بل أكثر من ذلك، إذ طرأ التغيير حتى على نفوس البشر، فتجرّدت قلوبهم من الأحاسيس وساد منطق المصلحة والانتقام محل الرأفة والتسامح والغفران، فقد الفلسطينيون هدفهم، فبدلا من محاربة العدو صاروا يحاربون بعضهم، إذ

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص32.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص134.

جاء في أحد مقاطع الرواية ما يدل على ذلك: " **ماذا فعلت بنا الانتفاضة؟ أهي الانتفاضة أم التوّتر والتشّرد والتخبّط؟ هي الحرب، والأدهى من ذلك أنّ الناس لا يعتبرونها حربا، وما نحن فيه ماذا يسمى؟ لأننا لا نوجع الطرف الآخر، بل بدأنا نوجع أنفسنا**"[1]، كان من المفترض أن تعطي الانتفاضة نتائج إيجابية، لأنّها تسعى لتحقيق هدف نبيل ألاّ وهو طرد العدو الصهيوني الغاشم، كما أنهم مجمعون على رغبة واحدة ألاّ وهي التخلّص من الاستعمار، ذلك لأنّ أغلب سياقات الأدب الفلسطيني تدور حول المرحلة التي أعقبت فترة 1948، وهذا ما جعل الروايات الفلسطينية محمّلة بالطرح القائم على " رؤى للنهضة ومؤسسة على فكرة التحرّر من هذا الآخر وتحقيق الاستقلال"[2]. ولكن سحر خليفة صوّرت لنا غير ذلك في "باب الساحة"، إذ ركزت على ذلك الصراع الذي دبّ بين أفراد المجتمع الواحد، فتحوّل المكان جرّاء تحوّل البشر، وما كان لتحوّل البشر أن يكون لولا تحوّل الزمن.

2-2-2- الهيمنة الذكورية وصوت الذات:

ها هي نزهة تصف حال بيتها كيف تحوّل وكيف صار يشهد أيام الكآبة، ، بعد وفاة الأب، فكان خطابها محمّلا بالملفوظات التي توحي في طياتها معان مضمرة تقرّ بقسوة المجتمع الذي تخلى عن إعانة اليتامى: " **لما مات أبوي كان أحمد يرضع وأنا كنت لسه 10 سنين، الله يرحمه من يوم ما مات تشقلبت حياتنا وكل إشي تغير، أمي تغيّرت وأخوي اتغير وأنا تغيرت، ودارنا تغيرت، قعدنا سنتين ثلاثة تستحق علينا الصدقة، وأمي لا متعلمة ولا مسخمة ولا بتعرف بتخيّط منيح ولا تطرّز منيح....**"[3]، عاشت نزهة ظروفا اجتماعية واقتصادية قاسية، تعكس قساوة المجتمع في زمن تاريخي

---

[1]-سحر خليفة ، باب الساحة ، ص76.

[2]- رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص18.

[3]- سحر خليفة ، باب الساحة، ص95.

يشهد تراجع الأنظمة والقيم العربية، لذلك نرى نفسيتها وسلوكاتها تعكس تلك الظروف المحيطة بها، تعبّر عن الظلم الاجتماعي الذي تلقّت منه صنوفا مختلفة، وتوّلت ملامح المكان عرض هذه المعاناة، فنجد تعبّر عن مكان إقامتها: " **هذه الدار الكئيبة، هذه الدار وذكريات الشؤم والماضي المقيت، وهذا الوجع وهذا الجرح**"[1]، هكذا تحوّل هذا المكان الذي يحمل في أرجائه أوجاع وآلام الماضي، فانعكس ذلك على حاضرها بشكل سلبي، لدرجة أنّها صارت تتنكّر لذلك المكان، ولا ترغب بتاتا العودة إليه لأنّه يعيد لها تاريخها المشؤوم، ولا مناص من ذلك التملّص والتجرّد مما يحتويه من ألم ووجع؛ " **وجاية تقولي نرجع للدار والساحة؟ أي ساحة؟ هذي مش ساحة يا هبلة هذي قبر وبس، واللا البوابة المنصوبة مثل الغولة بتأكل عالطالع والنازع وبتحبس الناس والضو والهوا...**"[2].

تنفي نزهة كل التحديدات التي تربطها بالمكان الذي اقترن بزمن مآسيها، زمن الحرب والانتفاضة، فقدت حينها أفراد عائلتها، قُتلت أمّها ظلما، وتشتّت إخوتها، واحد فرّ للجبال والثاني لأمريكا وبقيت هي وحيدة فاقدة للصّلة التي تربطها بالواقع الأليم، وما يؤكده باشلار في ذلك أنّ " هجر الأشياء يعني حكما العودة إلى ذاتنا"[3].

ترسّخ في ذهنها أنّ لا وجود لها في ذلك المكان الذي ارتسم ضمن حركة زمنية استرجاعية يتحّدد مع الذاكرة، وهذا التعالق مع الزمن والمكان أدى دورا فعالا في اكتشاف "الأنا" الذاتية المندمجة إلى حدّ ما ضمن كرونوتوب الوحدة ذات طابع انفعالي؛" أفرغت فيه الأنا من محتواها المتطابق مع قيم المجتمع السائدة بغاية ملئها

[1]– سحر خليفة ، باب الساحة ، ص102.

[2]–سحر خليفة ، باب الساحة، ص204.

[3]– غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص38.

خاصة فردانية تلائم الطوية"[1]، ذلك أنّه مهما بلغت قدرة الذات في تحمّل مرارة الانفصال عن المجتمع، ومهما "سعت إلى التحرّر وتملك مصيرها بعيدا عن السلطة الذكورية للمجتمع"[2] التي زادت من خضوعها للاغتراب ، فإنّه سيأتي يوم ليس ببعيد، وتثور ضد معاناتها، ويتحوّل ذلك الصمت الذي يعالج الأفكار الداخلية إلى بركان ثائر ،" فالكائن الذي يظل ساكنا قوقعته يتأهّب للانفجار إن لم نقل لعاصفة"[3]، عاصفة هوجاء تعصف بكلّ من كان سببا في انعزالها، ونزهة ثارت ضد الأعراف والتقاليد ضد الزمان القاسي الذي نشب مخالبه على المكان، فغيّر الكثير من ملامحه، فقد ورد في أحدى المقاطع؛ " **حرام الشهيد يروح بلا زفّة، أمّه وأخته والا شو بتكون؟ اخزي الشيطان ومش فلسطين.**

-عيب يا وليه، إخزي الشيطان.

صاحت سمر:

-خلوها بحالها، خلوها.

-لازم تزغرد وتخزي الشيطان -الدم الغالي بلا زفة؟

فزّت على الأرض وقد جنّت:

-أنا اللي أزفكن يا شراميط، أنا اللي أزفكن يا قحبات.

صفقن الخدود وحملقن:

-هذي مجنونة ! منك العوض وعليك العوض يا فلسطين.

وقفت نزهة أمام الشوال وأخذت تغرف وترشّ الزيتون على النسوة، تلطّش وتنعف وتصيح بجنون:

---

[1]- عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي، ص300.

[2]- عبد الرحيم جيران، مرجع سابق ، ص289.

[3]-غاستون باشلار جمالية المكان، ص116.

-يلعن أبوك يا فلسطين، يلعن اللي نفضك يا فلسطين...."[1]

تكرّر في الملفوظ عبارة "فلسطين"؛ وهو فضاء روائي " لا يعيش منعزلا عن بقية عناصر السرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد"[2]، ومن بينها الزمن، هذان عنصران (زمان/مكان) عبّرت خلالهما الشخصية "نزهة" عما يختلج نفسيتها، فتحدّدت وارتسمت معالمها في الزمكان الذي جعلت منه الفضاء خاضعا للزمان وليس العكس، أي أنّ سخط نزهة على فلسطين ما هو إلاّ سخط على الزمن المشؤوم الذي شوّه حياتها وحياة فلسطين، هذا المكان الذي ارتبط بشدّة بوجهة نظر الشخصية وأحداثها، وبزمن القصة أيضا[3].

عاشت نزهة في المكان -فلسطين- تجربة زمنين: زمن الألفة والاحتواء، والحياة الهنيئة، وزمن المذلّة والهوان والابتعاد عن الأهل، أي أنّ المكان بقي ثابتا ولم يتغيّر، وإنما ما تغيّر هو الزمن، وبتحوّله هذا أثر على المكان وعلاقة الشخصية به، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أثّر على نفسية نزهة وذاتها، وما يمكن أن نستخلصه من كل ذلك باختصار أنّ الزمان والمكان عاملان أساسيان في تحديد مسار حياة الشخصية ورسم ملامحها السيكولوجية، وحتى الفيزيولوجية، إذ يمكن لعلامات الزمن أن تُستخلص من خلال ملامح الوجه} فتقول السارد ؛ " **تحسست وجهها واكتشفت تجعيدة صغيرة في الجلد الناعم حول عينيها اليمنى فهمست بأسى**

-كل يوم واحدة جديدة !

وهذه المرّة لم تفكر بعملية التجميل في مستشفى هداسا، بل بعمرها الذي يمرّ دون توقف، ومستقبلها المتجمّد عند حدود الاضراب والحداد ومنع

---

[1]-سحر خليفة ، باب الساحة ، ص210.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

[3]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص32.

التجوّل، ولا شغل ولا مشغلة، ولا بيت حقيقي ولا أولاد، ولا رجل أمير ينقذها مما تغرق فيه"[1].

تحول الزمن من مجرد إلى محسوس مرئي، حيث ترك بصماته على وجه "نزهة" ذلك أنّ التجاعيد التي ارتسمت على وجهها كانت نتيجة من نتائج تعاقب الزمن ومرور الأيّام، ولكن لم تهتم بالنتائج –التجاعيد/الزمن– بقدر ما اهتمت بالأسباب، أي الزمن في حدّ ذاته الذي أدركت أنّه يضيع أمامها دون توقف، لكن زمنها يسير خارج السكّة، فإذا كان مسار الزمن يأتي عادة من الماضي نحو حاضر إلى مستقبل، فإنّ ماضيها وشمه العار، فرمته في صفحات منسيّة، أمّا حاضرها الأليم فظلّ يدفع فواتير أخطائها الماضية، في حين أنّ مستقبلها مجهول لم تعبّد له طريقا في الماضي، وهذا ما جعلها خارج الإطار الزمكاني، لأنّ أهداف الإنسان وأحلامه وأمانيه لا تبنى إلاّ في زمان ولا تحقّق إلاّ في مكان.

2-2-3 دينامية الذاكرة وحركية الزمن:

إنّ علامات الزمن تنكشف في الفضاء وتتّضح ملامحه فيه، وقد أكد باختين على ذلك حين ابتكر مصطلح الكرونوتوب ليدلّ به على ذلك الارتباط الوثيق، وتتّضح بفضله " العلاقة التي تحكم كلا من الزمان والمكان، علاقة تلازم وتوحّد وتداخل"[2]، تتعالق فيما بينهما ويستحيل أن يفضل أحدهما عن الآخر، وهذا ما يبدو جليا في الملفوظ التالي:

"يهرع إلى غرفة السطح حيث الكراكيب والعفش العتيق والفوانيس المغبّرة بدون كهارب وصندوق جدته العروس وبلاط صيني فائض منذ قيام الدار، ويجلس

[1]–سحر خليفة ، باب الساحة، ص111.

[2]– أحمد محمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2009، ص115.

هناك كحارس معبد يستمع لأجراس رقيقة تصدر عن دنانيش نحاسية لفانوس علّقه مجرى النسيم"[1].

ما يبدو جليا من خلال المقطع السابق هو ذلك البعد الزمني الذي انعكس على المكان، إذ تشبعت الغرفة بدلالات الزمن الماضي والتي أحالتنا إلى تاريخ العائلة من خلال ذلك التوافق الذي يربط بين الأشياء والزمن؛ إذ " ارتباط الزمان والمكان"[2]، تمكننا من أن نعيش في الوقت نفسه ذكريات تعود لزمان ومكان ماضيين، تمكننا من أن نعيش في الوقت نفسه ذكريات تعود لزمان ومكان ماضيين، فعلى الرغم من الفوضى التي تشهدها الغرفة إلاّ أن هذا لم يمنعها من أن تكون مفعمة بالروح وبقيمة تاريخية، فجدرانها شاهدة على تاريخ من مكان مهجور من الصعب التخلي عنه لأنّه يمثل هوية الأجداد التي توارثها الأحفاد الذين حافظوا عليها في زمن تكاتفت فيه جهود الأعداد ليطمسوا هذه الهويّة، لذا نرى أنّ حسام يشعر بالراحة والاسترخاء في تلك الغرفة التي تحمل دلالات الماضي، فيعود إليها هربا من هموم الحاضر الذي أثقلته قسوة الحرب.

يلجأ حسام إلى الماضي الهادئ البعيد ابتعادا عن ضجيج وأوجاع الحاضر، وكأنّ في هذا اللجوء إلى ذلك المكان تعبيرا منه عن رغبته في العودة إلى ذلك الزمن، زمن ما قبل النكبة.

2-2-4 جدل المكان ومتغيّرات الزمن:

إنّ أكثر ما تحتاجه الشخصيات في هذه الرواية و شعورها بالهدوء، الذي تفتقده في زمان ومكان محدّدين، زمن الحرب الذي تعيشه الأرض المقدّسة، غير أنّ هذا لم يمنع السارد من التعبير عن الهدوء واحتياجه له، هدوء تبثّه الأحياء والزقاقات في الليل؛ فتقول **"أما الليل فيا سبحان الله ! سبحان الخالق في عرشه، ضباب المدينة**

[1]- سحر خليفة ، باب الساحة ، ص52.

[2]- عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص144.

كالتخريم يهبط من قمة عيبال وأحيانا يمنّ الله علينا بليلة حنونة دون قلق، فلا تنطلق السماعات والنداءات وهتافات (الله أكبر) . ولا يقتحم الجند حارة قريبة أو بعيدة، فالقرب والبعد في مدينتنا مختلطان، نرى الأشياء من بعد فنظنها قريبة.." [1].

إنّ عبارات هذا الملفوظ تنعكس من خلالها ذلك الالتحام والاتحاد بين الزمان والمكان، فملامح المكان لا يمكنها أن تتوضّح إلاّ باندماجها مع خصائص الزمن ، أي أنّ هدوء المكان وسكونه لا يظهران إلاّ في زمن ليلي، فنفهم من خلال هذا أنّ المكان يتأثر بالزمن فيتحكّم فيه، ويحوّله من حالة إلى أخرى، فبعد أن كان المكان في الصباح يشهد حالات الحركة –سواء التي يفتعلها نشاط المارّة، أو التي يُحدثها صراع المدّ والجزر، أو الكرّ والفرّ بين الفلسطينيين وقوات العدوّ، كل هذا ينجلي ويذوب في الليل ويحلّ في مكان الحركة هدوء وسكينة ترجمها السارد إلى راحة وطمأنينة مرغوب فيها، وأنّ في الحركة موت ودمار، وفي الهدوء والسكينة حياة وأمل وأمان، وهذا ما جعل السارد يعجب بالليل الذي انعكست سماته على المكان فيحنّ له لأنّه يحن لهدوءه .

كلّ هذا التعالق يغوص في جوهر الكرونوتوب " الذي وظّفه باختين للبحث في تطوّر الأعمال الحكائية الغربية مؤكدا ترابط الزمان والمكان"[2]، وهذا الترابط بمثل ما يستحيل الفصل بينهما في الواقع، يستحيل ذلك أيضا في العمل الإبداعي الذي لا يخلو من واقع زماني ومكاني.

وبما أنّ الزمن متعدّد فإنّ تأثيره على المكان يتعدّد كذلك، ففي الظهيرة مع هدوء الباعة يكون الزمن عاملا أساسيا لإظهار عيوب المكان الذي شوهته الفترة التي

---

[1]–سحر خليفة ، باب الساحة ، ص16

[2]–سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1997، ص 241

صاحبت زمن البيع والتجارة، –هذه الوظيفة التي ترتبط بزمن ومكان محددين– فيأتي بعد ذلك الليل الذي ساهم بسواده بحجب عيوب المكان، لدرجة جعلت السارد يشعر بنقاء المكان.

2-2-5 أسئلة الذات ومحاورتها للمكان:

يشتدّ الارتباط الذي ينشأ عن ما يعرف بالكرونوتوب لدرجة أنّنا نستعيد زمانا بعيدا، بمجرد ما نعود لذلك المكان الذي كان مسرحا لأحداث ذلك الزمان المستعاد، فتنشأ علاقة حميمة مع أمكنة سجّلنا فيها ذكرى يشدّنا إليها الحنين خاصّة ذكريات الطفولة، فقد دار بين سمر ونزهة حوار يبيّن ذلك : " **إذا أنت مابتآمني أنت حرّة، بس أنا بآمن، وما تفكيري أني بآمن لأني جاية من موقع قوّة، لأن أنا مش من الشويترة، ولا بليبوس، أنا من باب الساحة، وبلاط ها الزقاق أكل من معابي راقات، ولما في الزمانات كانت أمك تمنعكم تلعبوا معنا في الحارة، أنا وإخوتي كنا غاطسين في الوحل لركابنا...**"[1]

نستشعر من قول سمر ذلك التّرابط الرحمي والحميمي وبين الزمان ونفسية نزهة، فرغم المآسي والعذابات التي قاستها في أرجاء المكان المقصود، إلاّ أنّها ما تزال تفخر بانتمائها له. وهنا نصطدم بمفارقة خطابية جمالية، ألاّ وهي لعنة المكان المشؤوم مقابل الفخر الذي تلحّ نفسيتها عليه للاعتراف بالانتساب بزمن محدّد، محدّد لهويتها و خصوصيتها كامرأة فلسطينية.

إنّ الشخصية سمر تفتخر أشدّ الافتخار بانتمائها لباب الساحة، هذا المكان الذي ولدت وتربت وترعرعت فيه، فسجّلت في أركانه وزواياه ذكريات تستعيدها وتسترجعها ليبقى الماضي حيا في داخلها؛ إذ " لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقيّده

[1]–سحر خليفة، باب الساحة، ص 100

بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة"[1]، فالماضي بالنسبة لسمر لا زال صداه يمتد إلى الحاضر، أي أنّ ما تعيشه في الحاضر يتشابه مع ما كان في الماضي " ليندمج بذلك الزمنين في بطاقة واحدة، وهذا ما جعل المكان يحتوي على الزمن مكثفا بشدّة، فيتّسع أكثر وتزداد قوته"[2]، فباب الساحة بالنسبة لسمر تركيبة يمتزج فيها الزمان والمكان ، الماضي والحاضر فسهّل عليها ذلك من تحديد هويتها " التي لا يمكن استعادتها إلاّ بدمج المكان والزمان في ذاكرة البطل"[3]، وهوية سمر تغوص بين لحظات وأماكن ترتبط بفلسطين عموما وباب الساحة خصوصا، فذلك المكان العام والخاص من حياتها يمثلان الوطن الذي كانت ولا زالت سمر تشعر فيه بالراحة ففي صغرها تلعب بين أحضان أزقته بكل عفوية، وفي شبابها تجوب الحارات بكل حرية وبدون أي مانع، لقد تشبعت هويتها بتراب وهواء هذا الوطن، فمهما تغيّر الزمن لن يؤثر هذا في هويّة وشخصية سمر، بعكس نزهة التي لعبت فيها عوامل الزمن بشكل كبير فتغيّرت هوّيتها لدرجة أنّها صارت غريبة حتى عن ذاتها؛ وتقول في ذلك " **ابني مات من زمان، بعد ما هربت بأسبوعين، ما حسيتش فيه ، يقطعني والله، ما أنا عارفة ليش ما حسيت، يمكن عشان كنت صغيرة، ويمكن عشان كنت غاطسة بالحلاّق ومش صاحية عالدنيا، والله ما أنا عارفة، ساعات لمّا بشوف حالي زي الوحشة وما فيش إحساس بقول لحالي: طيّب ليش أنا هيك؟ ليش ما حدا بحبني ولا أنا بحب حدا؟ ما حدا بيحبني مفهومة، بس ليش أنا ما بحس؟ حتى ابني ما حزنتش عليه؟**"[4].

---

[1]–غاستون باشلار، جدلية الزمن ، ص47

[2]–أعمال الملتقى الوطني الرواية النسوية : الرواية النسائية في الجزائر ، النشأة و أسئلة الكتابة ، إشراف نورة بعيو ، 29/28 ماي 2013 ، جامعة تيزي وزو ، ص173

[3]–رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة ، ص 69

[4]–سحر خليفة ، باب الساحة ، ص 103

إذا كان الزمان الذي ترك بصماته سببا في تحديد سمر لهويتها، فإن نزهة خلاف ذلك، فقد تغيرت تغيرا جذريا عجزت هي عن تحديد نفسها وشرح تصرفاتها، فما كان لهذا التبدّل أن يصير لولا تبدّل الزمن، إذ صارت مشاعرها قاسية كقسوة الزمن، هذا الأخير الذي كان من نتائج قسوته انفصال نزهة عن كل ما كانت تعتبره جزءا منها، فقد انفصلت عن المكان والزمان لتنسى عذاب وألم الماضي والحاضر؛ " فنسيان الماضي يجنب المرء عذاب الألم"[1]، ولكن نسيان الماضي بالنسبة لنزهة جعلها تنسى ذاتها ومشاعرها، وكأنّ في النسيان تلاشي وضياع، وفي الذاكرة بقاء واستمرار، " وهذا ما تنزع الذات نحوه بوصفه تطلّعا يسمح بضمان بقاء الذات وعدم تحلّلها"[2]، إلاّ أنّ نزهة قد عجزت عن تحقيق هذا المبتغى، كون أنّ نظرتها للعالم ولذاتها خاصة تغيّرت بتغيّر الأوضاع القاسية التي تحيط بها، فأصبحت تلهث خلف الهروب والفرار بعيدا عن وجع الأيام، علّها تجد في النسيان ملاينةً ومداراة؛ تقول في ذلك " **أوّل ما دخل بيتي حسيت أنّه أحمد رجع ياخذني، ويروح بعيد، بعيد عن الحارة، بعيد عن الدّار، بعيد عن الناس وبلاويهم، بس الظاهرة أنا غلطانة، ودايما بغلط، أنا دايما هيك، بصدّق عقلي وبتخيّل، لو الله ياخذني وأتريّح، شومقعدني؟ بس أنا خويفة وقلبي قطيع، ولو أني قوّية بحق وحقيق كان خلّصت على حالي وتخلّصت**"[3].

عاشت نزهة أيّام الانتفاضة ظروفا صعبة، وجدران بيتها شاهدة على ذلك، أوضاع قاسية كانت كفيلة بأن تفقدها قوّتها، التي أدركت أنّه يستحيل استعادتها إلاّ في مكان بعيد ينفصل عن ماضيها، ترغب في التخلّي عن كل من كان سببا في تحوّلها، فما كان لها إلاّ أن تقرّر هجر المكان الذي يذكّرها بزمان الضّياع والتيه والاغتراب

[1]– ينظر: عبد الرحيم جيران ، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص 88.

[2]–عبد الرحيم جيران، مرجع نفسه، ص 47

[3]–سحر خليفة، باب الساحة، ص 40.

والابتعاد عن الأهل، تريد التخلّي عن زمن تعيش فيه منفية منبوذة في وطنها وسط أهلها، وذلك بترك المكان الذي لا يدوم فيه إلّا الأحزان والآلام، بحثا عن مكان تحقّق فيه أحلامها الضائعة التي عجزت عن تحقيقها هناك ، ترسخ في ذهنها إحساس أن لا وجود لها إلاّ في مكان آخر بعيد وطنها الذي يعدّ بالنسبة لها منفى سلبت منه إرادتها وكبلت أحلامها، وقتلت طموحاتها. حطّمت نفسيتها، كل هذه الأزمات لا يمكن لها أن تنحلّ ،إلاّ إذا انسلخت عن مكانها ونست زمانها الماضي، وبما أنّها لم تتمكّن من ذلك فإنّ كل أحلامها تحوّلت إلى كابوس، وهذا ما يوضحه الملفوظ التالي : "**ورغم هذا ينظر إلى عينيها ويطيل النظر ويقول بإلحاح:"صحيح عاصم رح ياخذنا؟" "صحيح"، "ونركب اللف بوث؟"، "صحيح، صحيح"، "ونشوف مايكل جاكسون ومادونا ودالاس"، "صحيح"، وكانت النتيجة مفاجأة، فبدلا من ركوب "اللف بوث" وجدت نفسها في سجن الرملة، وبدلا من مادونا ودالاس ضاعت بين الجنائيات الإسرائيليات والسياسيات العربيات، فلا هي مومس يهودية، ولا هي سياسية عربية، هؤلاء يتغامزن عليها وأولئك يتهامسن، وأخيرا حنّت عربية عليها وقالت بالحرف الواحد:"ضحك عليك يا هبلة"."**[1].

لم تجن نزهة في وطنها سوى الخيبات والقهر، ظُلمت فيه من قبل أقرب الناس لها، ففي نظرها ما كان لكل هذا الظلم أن يحدث لو كانت وسط غرباء في بلاد بعيدة –أمريكا–، وهذا ما جعلها تتخيّل وطنا تفترض فيه أحداثا تمارس فيه حقوقها بكل حرية، تتخلّص فيه من هامشيتها وتستعيد فيه سعادتها حين تستعيد إحساسها بالزمن، ذلك على حدّ تعبير باشلار " أنّ الزمن مرادف للسعادة"[2]، هذه التصوّرات المضمرة تدلّ على أنّ أمريكا بالنسبة لنزهة هي الوطن الأمّ المتخيّل، وفي المقابل من ذلك،

[1]–سحر خليفة ، باب الساحة، ص149.

[2]– غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص134.

تعدل فلسطين وطن الآخر الذي كسر أفق التوّقع، إذ لم تلق فيه الذات إلاّ التشظي والصدمة والأزمة، لقت العنف بكل أشكاله. عنفا جسديا حين ضُربت من قبل الفدائيين بغية تربيتها على الطاعة وتأديبها، وعنّفت نفسيا حين ذاقت طعم خيانة حبيبها "عاصم المربوط" وكان سببا في دخولها السجن، وعنفا رمزيا[1] حين قرصتها أعيّن المومسات السياسيات العربيات، كنّ يتغامزن على غبائها، أو في طريقة معاملتها في السجن، وذلك على حسب بيير بورديو، فإنّ " أي نشاط تربوي هو موضوعيا نوع من العنف الرمزي، وذلك بوصفه فرضا من قبل جهة متعّسفة لتعسّف ثقافي معيّن"[2]، ولكن ما نلمحه في الصفحات الأخيرة من الرواية لحظات مفارقة، إذ وجدت الشخصية نفسها في لحظة استحضار مقومات الذات بغية تحقيق الكينونة الضائعة فيها، فقد ورد في الملفوظ التالي: " **تأملته بعدم استيعاب أو تصديق، لأوّل مرّة تحسّ بأحد يهتم بنزهة بدون غرض، نزهة الإنسانة المومس، نزهة المقطوعة من شجرة، أحسّت بالغصة تخنقها حزنا عليه وإشفاقا على نفسها، حزنا مشحونا في الموقف، أو ليس مسكينا هذا الشاب؟ أليس من المحزن والمؤسف أن يبقى هنا برعايتها في دار يخجل كل الناس، حتى من كانوا زبائنها، من ارتيادها في ضوء الشمس؟ استدار بوجهه نحو الحائط وعاد يردد:**

–بس أنا خايف، أنا عارف حالي ايش عامل وإن لقطوني أنا بتحمل ، بس أنت مش ذنبك ولا وعدك.

[1] – أوّل من تطرّق لهذا المصطلح هو عالم الاجتماعي الفرنسي بيير بورديو (1930–2002) ألف كتابه (العنف الرمزي) سنة 1994، والذي يعالج فيه أشكال التعسف في جميع فئات المجتمع، للاستزادة ينظر، بيير بورديو، العنف الرمزي، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994.

[2]–بيير بورديو، العنف الرمزي،تر: نظير جاهل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص7.

تأملته بإعجاب وعجب، فهذا الشاب رغم جراحه، ورغم دوار السخونة، ما زال أعقل من عاصم، بل فعلا أحسن من عاصم، عاصم الحب، عاصم القلب، عاصم زفت المربوط الذي لا يسأل ولا يرحم..."[1]

يقودنا هذا المقطع الروائي إلى تداخل الزمن رغم وحدة المكان، إذ تعيش الشخصية في مكان واحد تتداخل عليها الأزمنة فتتغير مواقفها من ضعيفة إلى ثابتة ومن هامشية منبوذة إلى مركزية تلقى اهتماما ورعاية، وما هذا التحوّل إلى دليل على سطوة الزمان على المكان، فسلوك الشخصية يسوقه الزمن فيجعلها تتصرّف وكأنّها في مكان آخر، أي أنّ الزمن كان عاملا أساسيا في تغير وجهة نظر الشخصية تجاه العالم، بعد أن وجدت ما افتقدته سابقا، من اهتمام ومسايرة ورحمة وتقدير الظروف، لتستعيد بذلك مشاعرها الإنسانية التي فقدتها حين تصلّب المجتمع واستعادتها مع أوّل شعور جعلها تحسّ لحظتها بالرضى تجاه حسام، وهو الذي أشفقت ليه وحزنت على حاله فرعته في دارها وبادرلها هو أيضا بالعطف كونه أحسّ بأنّها ستتورّط معه إذا قبض عليه هنا.

2-2-6 هوية المكان وصدى المقاومة:

كانت نزهة تبحث عن طريق تستعيد من خلالها ذاتها وتستحضر كينونتها وتفرضها على واقعها، وذلك من خلال ترميم العلاقة التي تربطها بمجتمعها واستعادة زمن الوّد المنقطع الذي يضمن لها الإحساس بالوجود والانتماء في المكان، وهذا فعلا ما حدث فعلا لكن بعد استشهاد أخوها أحمد، فقد تم إيراد ذلك في المقطع التالي:" **امتلأ الزقاق بالمعزّين والمتظاهرين "حتى لم يبق فيه زاوية لم تتكدّس، واتجهت نحو الدار حشود الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحيّ، انفتحت مصاريع الأبواب، والشبابيك وامتلأت الحاكورة بالفتيات عن آخرها، وعلى داير ما يدور الدار، وقف**

[1]- سحر خليفة ، باب الساحة، ص172.

الشبيبة والشباب على حفف السور، أعلام ترفرف وسعف نخيل وورود وزنابق وأكاليل، وصور الشهيد الملصوقة، انزرعت على كل الجدران.وانطلقت أنغام وأناشيد تحيّي الصمود وأهل البلد، وثفقات تعلو فوق الآذان، وخرج المصلّون من الجامع متّجهين نحو بيت العزاء، واصطف الشباب على الصفين بالكوفيات ولباس الضرب يشيرون لطريق المنزل بالإيماء."[1].

يعكس الملفوظ ذلك التغيير الذي شهده بيت نزهة بعد استشهاد أخوها، إذ امتلأ عن آخره بالمعزين بعد أن كان في فترة سابقة مكانا محرّما على النساء والرّجال، ها هو اليوم يزول الإثم الذي لحق به، وكأنّ أحمد تذكرة دفعت ثمن الأخطاء ويكفّر عن الذنب الذي ارتكبته أفراد العائلة، ها هو المكان –الدار المشبوهة– يعود ويثبت انتماءه إلى المجتمع بعد أن كان مركونا في الهامش، تدبّ فيه الحياة والحركة مجدّدا، تنتشر في أرجائه أنفاس البشر التي افتقدها، وكما يمكن أن يقال عن هذا المكان أنّه خاضع لعامل الزمن، هجر وحرّم على الأهل والجيران في زمن الفضيحة، وها هو الآن أيضا يكرّم وتعود له هيبته المفقودة في زمن التضحية والشرف، وشتان بين حالته السابقة التي تعكس مظاهر الانحطاط والذّل وحالته التي يعكسها المقطع السابق، والتي ترتسم فيه أسمى عبارات العزّة والبطولة ، وما يمكن أن نستخلصه من هذا وذاك أنّ وصف المكان في الزمن يقوم على وعي الشخصية و حضورها.

2-3 – كرونوتوب العبودية و نكران الذات في رواية " فستق عبيد ":

تعتبر رواية "فستق عبيد" للروائية الأردنية سميحة رواية كرونوتوبية ، تعتمد اعتمادا واضحا على ذلك التبادل المتكامل بين الزمان والمكان، فيرتبطان ببعضهما ارتباطا كأنهما شيء واحد لا تنعكس في الهويّة فقط، وإنّما يتجاوزها ليتبنى قضية إنسانية تلامس جوهر الروح.

[1]–سحر خليفة ، باب الساحة ، ص215.

لا يمكن لخصائص المكان أن تتجلّى إلاّ إذا كان للزمان دور فيه، والذي لا يمكنه هو الآخر أن يتجسّد وأن يقاس ، إلّا إذا أسقطت معالمه على المكان فيقرأ الزمان بذلك من خلال المكان، ومن هنا تبدأ ملامح الهوية بالتجلّي، حيث تكون هويّة مرتبطة ببنية الزمان والمكان معا، أو(هوية كرونوتوبية)، إذ يشكل هذا التلاحم والتناغم الناتج عن الثنائية المتكاملة بنية توحي وتشي بملامح الهويّة والذات، هذه الأخيرة التي تعيش داخل هذا الزمكان، وهذا ما سنحاول التطرّق إليه في دراستنا لهذه الرواية "فستق عبيد"، إذ نسعى لاستحضار علامات الزمن التي تتمظهر في المكان خاصّة إذا اعتبرناها رواية تاريخية ، استمدت فيها الروائية " من التاريخ أحداثا وشخصيات، وزمانا ومكانا لتعيد تشكيلها وفق رؤيتها الخاصّة التي تسعى من خلالها إلى تحقيق غايات"[1] ، تعيد إحياء زمن بعيد بأسلوب يتماشى ومنظورها الخاص، والذي يلقي بظلاله بكل حرية على الزمان والمكان، فينتج عن كل هذا كرونوتوب يتفاعل فيه الزمن التاريخي العام مع الزمن المعيش الشخصي الخاص، خاصّة إذا كان يتعلّق الأمر بإبداع يكون فيه " حضور المرأة دائما متعلّقا مع حياتها، فكتابتها تعكس تفاصيل حياتها التي تتناغم ومرجعياتها ووجودها في مجتمع معين وفي حضارة معينة"[2]، فيتشابك بذلك الواقع التخييلي مع التاريخي في أيقونة تلغي كل الحدود الفاصلة بين الأزمنة، ليلتقي الحاضر بالماضي داخل فضاء محدّد.

2-3-1- السياق الرحلي وشتات الذات:

[1]- معاذ بشير عبد العزيز المناصير، الخطاب في الرواية العربية، الروايات الثلاثية أنموذجا، الجامعة الأردنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، الجامعة الأردنية، 2009.

[2]- المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي، وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث ،تحرير: عبد الرحيم مراشدة =هيثم أحمد العزام ، دار الكتاب الثقافي ، الأردن ص11.

تعجّ الرواية بفضاءات تعكس في أرجائها تاريخا رحبا يتماوج بين حلاوة لياليه التي تشهد نسيما خفيفا يداعب المكان ، فيحلو السهر مع الجدّ "كامونقة"، الذي يمضي ساردا في المكان نفسه ليستحضر زمن عبوديته القاسية، والتي تلخّص عذابات ومعاناة العبد الزنجي، الذي تحّولت حياته رغما عنه من موقع الهدوء والسكينة إلى " موقع آخر مستجد يُحمل إليه قسرا، ليبدأ فيه حياته على خشبة المزاد ومنها، إلى المزارع للعمل سخرة تحت تهديد السياط"[1]، وهذا ما ستبيّنه المقاطع التالية ، والتي توضّح جليّا كيف يتغيّر الزمن ليتغيّر المكان، وكيف يرسم الزمن المستجد معالم على المكان، فيقول السارد : " **قد يداعب المكان نسيم خفيف فيحلو السهر، يقرفصون على عراقيبهم القوّية مرجعين مؤخراتهم الصلبة النحيلة حتى توشك أن تلامس تراب الأرض، يشمون عبق الكافتيرا، وهي تفور بالشاي المخثّر فوق جمر الكانون، حيث ينبعث ضور نقي من التماعات الجمر، يضيء هياكل الوجوه وهياكلهم المقرفصة، ويبث في الفراغ ظلالا تشبه في انحناءاتها وحركاتها الأصول**"[2].

ويضيف أيضا " **يتحلّق رجال القبيلة ونساؤها وأطفالها حول نار الموقد في جمر الحفرة من مغيب الشّمس، وحتى يتسيّد القمر المساء، يسمعون حكاياته، في ذاكرتهم حكايات وتفاصيل مماثلة ومختلفة عديدة، لكن زهوهم يتضاءل خجلا مقارنة بفخره وبراعة واستعراضه**"[3]، ما ينعكس في هذا الملفوظ هو ذلك الزمن الجميل الذي كان ينعم فيه الزنوج بطعم الحريّة، والسعادة ولو على بساطة المكان.

كل الشخصيات تتوافق مع المكان وتنسجم معه، وهذا ما جعلها تشعر بهدوء وسكينة الحرية، إنّه مكان يعكس طعم الصّفاء والرّاحة والانتماء، تمارس فيه

---

[1]–رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص11.

[2]–سميحة خريس ، فستق عبيد، ص06.

[3]–سميحة خريس، فستق عبيد ، ص08.

الشخصيات حقوقها، التي تؤهلها لاكتساب صفة الإنسان بكل حريّة، وما هذا إلاّ دليل على ارتباط الذات بالموطن الأصلي ارتباطا نفسيا، مما أكسبها هوية تجعها تشعر بالرضا لحالها، وقد سعى الجدّ كامونقة " بذكائه وحنكته على أن يحافظ على زمن الحريّة وحماه من الزوال؛ إذ يقول :

" تمتعت بكوني رجلا حرّا، ومن يومها ونحن نزرع سهل الرمل الأصفر بالفول السوداني، نبيع ونشتري احتياجاتنا من نيالا، ونرعى ماشيتنا القليلة على ما نبت من الأرض، نعيش بشرفنا أحرارا"[1]، زرع الجدّ الفو السوداني ليُشبع بطون أحفاده، فلا يقعوا في قبضة قطاع الطّرق الذين يقتنصون الصغار الجياع بإغوائهم بحبات الفول ليقعوا أسرى مقيّدين بطوق العبودية.

لا يلبث أن يزول حلم الحريّة والأمل، ويضيع، ويتحوّل إلى كابوس بمجرد نفي وتهجير الذّات إلى مكان آخر، فيتحوّل الزمن من زمن الحريّة والكرامة والقوّة، إلى زمن العبودية والذّل والضعف، فتجرّدت على إثر ذلك الذات من هويتها وإنسانيتها.

إذا كان الجدّ كامونقة قد زرع الفول السوداني ليحافظ على حريّة أحفاده، فإنّ حفيدته "رحمة" قد وقعت تحت شباك العبودية في وسط المزرعة، إذ تقول : **" تكسّرت شتلات الفول تحت قدميّ والأقدام العجلى تطاردني، وحين تعثّرت متعلّقة بشبكة الصيد أدركت ما حلّ بي، ورغم الفزع أنشبت أظافري وأسناني في حبال الشبكة أحاول تقطيعها لكني علقت وشّلت حركتي، صرخت أنادي الأهل القريبين..."**[2].

إذا كانت العبودية في نظر الجدّ تستهدف الأطفال الجوعى، فإنّ العبودية التي وقعت فيها رحمة كانت بسبب خروجها عن المكان الذي يضمن لها حريتها وحمايتها وسعادتها، وهو الوسط العائلي، فوقعت تحت نتيجة النظرية الحتمية التي تستلزم تغيّر

[1]–سميحة خريس، فستق عبيد ، ص69.

[2]–سميحة خريس، فستق عبيد ، ص75.

المكان وما يصاحبها من تغيّر زمني، ومنه تغيُّر في ذات وهوية الشخص، وإذا كان زمن الحرية الناتج عن ارتباط الذات بمكانها الأصلي، فتتمكّن من إدراكها ومعرفتها، وتحديد هوّيتها فإنّ كل هذا يزول ويتحوّل بمجرد الانفصال عن الوطن الذي " يحيل إلى علاقة جدلية ضمنية بين علامات الزمان وعلامات المكان"[1]، فرحمة تغيّرت حياتها من النعيم في دارفور إلى الجحيم بعد أن نفيت بعيدة إلى البرتغال، لتفقد بذلك ملذات الحياة التي عاشتها في السودان كفتاة مرحة مفعمة بالحياة ، إلى سوداء مطيعة تؤدي المهام الموكلة لها بكل برودة تشي باللاحياة، "فتقول في ذلك : " **ما عدت أسمع رجع ضحكتي الخرقاء، ولا تذوّقت ملوحة دمعي، الأموات وحدهم لا يضحكون ولا يذرفون الدموع، هناك امرأة أخرى جرحت مني، ليست من أريد وأنتظر، الرّعب والقشعريرة والغثيان كلها تعود لحلقي، هل انتهت رحلة حياتي؟**""[2]، وبين هذا وذاك مرت رحمة بمحطات زمنية متعدّدة تتعدّد على إثرها الأمكنة، وتعدّد في الأزمنة اقتضتها تعدّد الأمكنة التي سلكتها رحلتها الطويلة نحو منفاها.

2-3-2 الذات بين وحدة المكان وتعدّد الأزمنة:

كثيرا ما تلتبس على رحمة الأزمنة وتتمازج في مكان واحد؛ إذ تقول"... **هناك أنهار جسدي للحظة، فجلست خِيّل للخادم في أعلى السلّم أني أستريح، وأنا كنت أتعرف على مكاني الجديد في منتصف الحياة، بين السطح الذي يتمشى فوقه الأسياد، والقبو الذي حبس فيه العبيد، في جلستي كان يمكن لأذني التقاط أصوات**

[1]- شهرزاد توفوتي، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص107.

[2]-سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص89.

الأنين القادمة من الأسفل وأبخرة العفن الصاعدة تلاحقني، كما التقط الضحكات الماجنة على السطح"[1].

يقودنا هذا الملفوظ إلى تداخل الزمن رغم وحدة المكان، فالسفينة رغم كونها فضاء واحدا تتحدّد معالمها وأركانها، إلاّ أنّها تبحر بمكانين مختلفين تمام الاختلاف عن بعضهما، إذ لكل منهما سمات وخصائص تحدّده عن الآخر، إذ السطح يختلف عن القاع، فالأوّل يظهر مظاهر الرفاهية والاسترخاء التي تتماشى وحياة البشر، وهذه البنية المكانية تعكس زمن الحرية، زمن ممارسة الحقوق بكل أريحية، ينتمون إلى طبقة واحدة دون تراتبية، طبقة الأغنياء الذين ينعمون بنور الحياة وملذاتها. أما الثاني فيبطن في جوفه آهات وأنين وصرخات صامتة تعكس قساوة الزمن، إذ ينقبر العبيد السود في ظلمات العبودية، يتخبّطون وسط رائحة عفنة تكاد تخنقهم. فقساوة الزمن شوّهت قبو السفينة، جعلته مكانا دنّسته العبودية، إنهم فئة مهمّشة لم تنل من الحياة سوى السّواد والظلام، زنوجة وعبودية جعلتهم مسلوبي الإرادة خاضعين للآخر الأبيض، مكبّلة حريتهم بأوامر أسيادهم الذين يبدون لطفهم في السطح ولقون بسياط قسوتهم في القاع، هذه الأزمنة المناقضة تنحصر في مساحة مكانية واحدة، ألا وهي السفينة.

تحتار رحمة في تحديد مكانتها، بين التناوب بين هذا وذاك (السطح/القاع)، فلا هي غنية بيضاء تعبّر عن ذاتها بكلّ حرية، ولا هي عبدة مقهورة، إذ لم يمارس عليها سيّدها التعذيب والعنف الذي يلاقيه غيرها من العبيد، بل كان يعاملها بودّ واحترام، لعلّ هذا ما أبقاها معه في السطح مع البيض، وكثيرا ما تنسى على إثر هذه المعاملة الطيّبة بأنّها عبدة سوداء مختطفة، فقد ورد على لسان السارد :"... **وهو ينزل بعبدته درج سلم السفينة كابرال، بينما أفاقت هي من عالم مخاتل، شاهدت قافلة العبيد المتعبين المنحنين على جراحهم وضعفهم يخرجون تباعا من جوف السفينة في**

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص90.

سلسلة طويلة موثقي الأيدي محاطين برجال يحركون أسياطهم في تهديد واضح، يقدمهم رايمون وهو يلوّح لسيّدا بكفه مودعا. سلسال العبيد السود المنكسرين الذين طأطأوا رؤوسهم يفادون النظر في عين الشمس ذكرا بأنها امرأة مخطوفة غريبة سوداء..."[1].

تلك القوانين القاسية التي كانت تطبّق على العبيد على ظهر السفينة، لم تطبَّق على رحمة وهذا ما جعلها تشعر بالأمان عند وصولها الجزائر، فرحمة التي وطئت قدماها السفينة أوّل مرّة في السودان، تلك الفتاة الخائفة المضطربة، تختلف عن رحمة الواثقة من نفسها ومن طيبة سيّدها، عند وصولها الجزائر، لكن هذا لم يمنع بعض المخاوف أن تجتاح تفكيرها بمجرد أن ترى أمثالها من العبيد الذين يذكرونها بزمن قاس مجهول ينتظرها في مكان غريب، فما عليها الآن إلّا أن تحاول التأقلم مع الأوضاع الجديدة لتنسى عذاب الأيام المجهولة التي تنتظرها.

2-2-3 نسيان الذّات ومقاومة الهويّة:

نجحت رحمة في الاندماج مع واقعها الحالي، وتقبّل الوضع الذي تعيشه، والمبني على التناقض والكثير من المفارقات، إذ صارت امرأة أخرى تخلّت عن كل ما يجمعها بالماضي لتضمن حركتها نحو المستقبل، وبحسب عبد الرحيم جيران فإنّ " التذكر يعلّق فاعلية الزمان الحالي لا جريانه"[2]، لهذا تتشبث بنسيانها فتقول:

"هل سيفهمني جدّي لو علم أنّي امرأة ناسية؟ لقد حدث لذلك فعلا، شمس الجزائر التي تتحرّك وراء الغيم ثم تنسكب ضياء آنستني ما مضى، عندما لا يسألك أحد عمن تكون، عندما يفترضون أنّك لست إلّا الصورة الماثلة أمامهم، يحدث أمر

[1]–سميحة خريس، فستق عبيد ، ص94.

[2]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص 52.

مذهل، تخرج من حياتك القصيرة وتدخل أخرى، تنسى تماما، لنتعلم"[1]، تعترف رحمة بأنّ المكان كان عاملا مهما في تغيير ذاتها وطريقة تفكيرها، تعيش في مكان جديد منقطع عن تاريخها الماضي الذي يجهله ناس ذلك المكان، عليها أن تبدأ تاريخا جديدا يتناسب مع جدّة المكان، أو كأنّ المكان الجديد كان عائقا في عودتها إلى ماضيها، فتخلّصت منه اندمجت مع المكان لتتحرّر من عذاب وثقل الماضي الذي أبت أن تجرّه معها، حين أدركت أنّه يستحيل العودة إليه مجدّدا، فما عليها إلّا أن تتكيّف مع هدوء المكان لتحسّ بزمن الأمان، وهذا ما كان فعلا في الجزائر إذ عاشت ما لم تعشه في أيامها الحلوة التي تركتها في السودان.

لقد كانت الأشهر المعدودات التي مرّت كالعسل في حياة رحمة بمثابة الحلم الذي حققته رفقة سيّدها حين حلّت بالجزائر، فأنساها ألم المتاجرة وعذاب فراق الأهل والوطن، وداوى جروحها العميقة التي أصيبت بها في زمن البؤس الذي يشجع على العبودية والمتاجرة لدرجة أنّها صارت ترى حالها حرّة لا تربطها بالزنوجة أو العبودية أية صلة[2]، لكن ما لبثت أن تنكس أحلام الفتاة الطموح وينجلي زمن الحرية الهناء الذي توهّمته بمجرد ما تركت أرض الأحلام (الجزائر)، فتنقلب الموازين وتتغيّر من حال إلى حال، فرحمة التي عاشت في أرض الجزائر غيرها التي تخرج منها مكسورة الخاطر تجرّ ذيل الخيّبة، إذ تعبّر عن ذلك بنفسها من خلال ما يأتي من ملفوظ :

"ومع ذلك أعترف أن ثقلا حطّ على صدري، وأني أرتجفت وأحسست منذ اللحظة الأولى فوق السفينة بانقلاب سيعتري حياتي فيمحو ويشطب ما مضى ويأتي بفيض لا أفهمه من الألم، وشى جسد ساراماغو بمكانته ومكانتي، كانت حركاته كفيلة بهدّ عالمي الذي ركنت إليه، واهمة أنّه العالم الأخير الذي سيحضنني، فسيّدي

---

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص95.

[2]– ينظر : سميحة خريس، فستق عبيد ، ص101.

الذي يسير بمحاذاتي في المدينة، في اللحظة التي داست قدميه أرض السفينة، بات غيره، تباعد عني بخطوات عامدا، ومال كتفه بعيدا عني مقفيا، واختفت ابتسامة التطمين..."[1]، فإذا كان ميناء الجزائر يشهد ميلاد فتاة طموحة، فإنّ المكان ذاته شهد مرّة أخرى موتها، وذلك حين خروجها ومغادرتها الميناء ذاته.

بعد أن عاشت رحمة في الجزائر أيّاما تغمرها سعادة وحيوية وحريّة عكست زمن الحياة والأمان في مكان ألفته وارتبطت فيه أشدّ الارتباط، ها هي على ظهر السفينة مجدّدا تتلاشى كلّ أحلامها ، وتكتسب ملامح تعكس زمن العبودية والخضوع، " إذ حلَّ نظام الطّاعة والخوف محلّ الشراكة والانتماء"[2]، فقد فهمت من تصرفات سيّدها أنّها مجبرة على تتبّع رغباته التي تدلّ على النّفور والهجران، وهذا ما جعلها تتنبؤ بقدوم زمن الويلات الذي سينفيها إلى مكان بعيد يجعلها تتخلى عن كل ماضيها، ويأتيها بمستقبل مجهول لا تدرك منه شيئا سوى الآهات والأنين، وبالفعل كان توقّع رحمة في محلّه وصدقت نبوءاتها، فبمجرد ما داست قدماها أرض البرتغال قطعت كل صلاتها بالماضي كي لا تتعثر به ولكي لا تكشف عن ضعف أناها بحبها للسودان، إنها لا تريد أن تعلق بعذابات الذاكرة التي " تخفي وراءها قلق تأمل الزمن، ووراء هذا القلق قلق التحوّلات التي يكمن خلفها أيضا قلق الزوال: الموت"[3]، لا تريد أن تتذكّر ماضيها اليوتوبي في أرض الجزائر لتقارنه بحاضرها المفعم بالخيبات والمآسي، وقد يكون مجرّد التفكير فيهما طريقا يؤدي بها إلى الهلاك.

---

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد، ص102.

[2]– عبد الله إبراهيم، التخييل التاريخي، ص173.

[3]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ص09.

تعبّر رحمة عن بعض الأوجاع التي عاشتها في البرتغال فتقول: "...**أسئلتهم الفضولية أحيانا وتحمّل صيغة الأمر والنهي أحيانا أخرى، هكذا بدأت حياة العبودية في مزرعة بعيدة في آخر أقاصي الأرض في قرية برتغالية تدعى فاتيما**"[1]

وتضيف كذلك: " **أنا نفسي أتعب لتعب جسدي، أكاد أشكّ بنفسي، أراني ضعفت عما كنت عليه، لا شكّ أنّ الحياة التي كانت لم تكن حياة رفاه، لم يكن بمثل هذا المعنى دلالة في فهمي، عشت الحياة على ما هي عليه، بلا رتوش ولا إضافات شاقّة ممتعة، تتطلب من الجسد أن يواجه الشمس والهواء والجوع والعطش، ولم يكن جسدي العاري يشكو التعّب، لكنه في تلك الأصقاع الباردة ينبض في المساء مفرغا شحنة التعب الذي خزنه طوال نهاره..**"[2]

صحيح أنّ رحمة قرّرت أن تنسلخ عن ماضيها، ولكن هذا لم يمنعها من أن تستأنس به في بعض الأحيان، فتستعيده لتهرب من مرارة واقعها، استرجعت في المقطع السابق وعادت إلى أيام السودان ، وعبّرت عن اشتياقها لذلك المكان الذي عاشت فيه أيّاما ملؤها الراحة والبساطة، فتغمرها بسعادة عارمة تستبعد أن تختلج وجدانها مرّة أخرى في البرتغال، ذلك المكان الذي تفيض منه حياة الرفاهية والبذخ ، قصر مزدان بأفخم الأفرشة والأثاث، مطبخ منبعث منه أشهى أصناف المأكولات، لم تحلم في السابق حتى بشمّ رائحتها، لكن كل هذا لم يترك فيها أدنى أثر يعبّر عن إحساسها بالسعادة وارتياحها في المكان، بل بالعكس، أحسّت أنّ كل هذا زاد من عذابها وأثقل من أعبائها التي أغرقتها في بحر الشقاء، تشعر باغتراب وسط هذه الرفاهية التي لا تخصّها ولا تعنيها، لا تريد أن تتكبّل بها، ترغب في أن تحلّق بجناحين عاليا نحو حقول الحريّة فتفرغ شحنة حنينها لأيام، نفهم من كل هذا أنّ

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص 135 .

[2]– سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص 161/160 .

لارتباط الزمان بالمكان دور مهم في الإفصاح عن المكنونات الداخلية التي تختلج صدر البطلة التي عكست جفاف عواطفها المتعطّشة لحنين الأمان الذي لا تجده إلاّ بين أحضان سيّدها ،ويحسّ هو بذلك فتكفل بمهام الإفصاح عن نفسيتها وأحاسيسها، إذ يقول؛

" دفعت باب حجرتها المتهالك فتحرّكت فوق الخشبة الأرضية ورفعت رأسها اتجاهي، التمعت عيناها في هيكلها الأسود، لا أعرف ماذا رأت مني، هل كان طيفي يشي بأنه أنا؟ لقد انزاحت قليلا في فراشها... جثوت على ركبتي فتنهدت وفي العتمة تعانق طيفان لثوان، ثم وقفت ورددت الباب وعدت إليها بشبق مجنون... كنت أخرج من بيت نيتا كالمخبول إلى امرأتي السوداء، حاولت التنصل مني بعد ليلتنا الأولى، أصابها الهلع، قلقة من انكشاف أمرنا، تنطق باسم زوجتي وهي تتأنى، ولكنها تقع تحتي في كل مرّة مستسلمة..."[1].

ساهم سيّد رحمة "ساراماغو" من خلال ما سبق في التعبير عن حالة رحمة لحظة لقاءاتهما السرية، فعرض نفسيتها بطريقة تتداخل مع الزمان والمكان، " فتيمة اللقاء مسؤولة لا عن بعث حركية و دينامية في الرحلة بقدر كونها باعثا لاكتشاف الصورة التي ترسمها البطلة عن نفسها و عن الآخر الذي تلتقي به و تصوره لنا بمركزية الأنا دائما "[2]، وفق علاقة نوعية تكسب الكرونوتوب وتؤهله لأن يعكس باطن الفرد، في طابع لا يفصله عن زمانه ومكانه، وبما أنّ المكان له دور في اكتشاف نفسية الفرد، فإنّ رحمة بلغت فيها السعادة ذروتها في تلك الغرفة المنزوية البعيدة عن أنظار سيدة القصر، تنسى فيها تعب يومها وقساوة الزمن الذي يحثّ ويشجع على

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص176.

[2] – ينظر: حياة أم السعد : النقد و الخطاب مقاربة تداولية سردية و سوسيوثقافية و ميديولوجية ، دار رؤية ، ط1 2017 ، القاهرة ، ص 121–122

استغلال الإنسان بكل ما تعنيه الكلمة من مذلة، فلا ملجأ لها إلاّ تلك الغرفة لتذيب كل أوجاعها بمجرد ما تشتعل نيران الحب والوصال مع حبيبها الذي يفاجئها كل ليلة بحضور بهيج، فتصير بذلك تلك الحجرة الحقيرة التي تخلو من أبسط مستلزمات الراحة مكانا ملهما وفاتنا.

2-3-4 عوالم النوستالجيا والبحث عن السعادة الضائعة:

تحوّلت بنية المكان وفضاءها –زمنا وشعورا– بفضل فاعلية الشخصيتين – رحمة وسيدها– وطبيعة تواصلهما من هامش يرتاده المنبوذون الذين سخطت عليهم سيدة القصر، ويحجز فيه أرذل الناس، إلى مركز يلجأ إليه سيد المكان بحثا عن سعادته وراحته هو أيضا ويصبح جنة فردوسية كل ما يطبق الليل ظلماته على ساكني المكان، فما كان لذلك التحوّل النفسي المفاجئ أن يحصل لولا حلاوة الليالي التي مرّت عليهما في تلك الغرفة التي لا تنشط إلاّ في الليل، وقت الهدوء وسكينة المتطفلين، مكان ينشط ويستعيد روحه حين تغفو أعين الناس، إلاّ أنّه ينشط لفترة قصيرة ، فطبيعة المكان المكشوف أمام أعين الناس تعجّل من ذلك اللقاء، إذ تكن سعادتها ترتبط بزمان ومكان محددين، ورغم قصر الزمن وهامشية المكان إلاّ أنهما كفيلان بإعادة الثقة لرحمة في نفسها وفي قدراتها الإنسانية ومن ثمّ ثقة ويقين بذلك الوعي المحيط بالقيمة الذاتية والوجودية.

إنّ لجوء رحمة إلى أحضان سيدها كل ليلة ما هو إلّا سعي منها " للبحث عن الحماية المفتقدة التي كانت في زمان ما ولم تعد موجودة، وهدف لأنها تتمثل في الرغبة في استعادتها"[1]، لكن ما تلبث أن تضيع كل أحلامها وأمانيها، إذ خرجت خائبة من زمن البهجة الذي كان يملأ غرفتها، إلى زمن أكثر وحشة وقسوة فزادها اختناقا وأنينا بعد أن اهتزت المزرعة على فضيحة حملها؛ فتقول في ذلك " **كابوسا خدش**

[1]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص50.

أحلامي ومضى، وفي وحدتي وفي حجرة المخزن لم يعد صوتي يعلو، صمت تماما إلاّ من أنين خفيف بين حين وآخر، لم أهتم بالجراح على رسغي، أو في كاحلي جرّاء الربط بحبل خشن، لم يفزعني القيح من جراحي، ولا أرهبتني الحمى التي كانت تضربني حدّ الهذيان، كما لم أكن ممتنة كثيرا لمّا دلفت آوا إلى محبسي تحمل طعاما وراحت تنظف جراحي وتنوح، مضت أشهر لم أر فيها ضوء الشمس عيانا، ولكني شاهدت ضياءها يفج في سماء زرقاء بعيدة حيث كنت طليقة أجري ضاحكة وسط حقل الفول السوداني، تهرب حولي القرود ويلاحقني العشاق، ثم أصحو على واقعي"[1].

تحوّل المكان لتحوّل الزمان، فتحوّلت هي لتحوّلهما إذ تغيّرت نظرتها لواقعها ولأحلامها، وبما أنّ " الحركة في المكان لا تتمّ خارج الزمن"[2]، فأنّ الزمن زاد في تجسيد قسوته التي انعكست على المكان، ترسخ فيها إحساس بعدم الوجود فيه، ففقدت كل الأحاسيس التي تجعلها تدرك الزمان في الفضاء المغلق، لتفقد بذلك طعم الحياة بحلوها ومرّها، فإذا كانت في السابق تشكو من أعباء الأشغال في المزرعة وتتذمر منها، ها هي اليوم تعيش مرحلة لا تحسّ حتى بعذاب الجراح النازفة، لا تشعر إلاّ بضيق المكان الذي انطبق عليها سواد فحجب عنها النور والضياء، وفي هذه اللحظة امتلأت رغبتها في أن تسبح في فضاءات الحريّة التي فقدتها في ذلك المكان، فما كان عليها إلاّ أن تسافر بمخّيلتها إلى الزمن الماضي، زمن النقاء الذي لا يمكن أن تحسّ به إلاّ في الوطن الأمّ–مكان الألفة والحنين–، ويمكن أن ندعم تلك الفكرة ونسقط عليها قول باشلار بأنّ الإنسان "يشعر بثقة واطمئنان أكثر حين يكون في البيت القديم الذي

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص188.

[2]– حياة أم السعد : النقد و الخطاب ص157.

ولد فيه"[1]، فالثّقة والأمان هما اللذان فقدتهما رحمة حين فقدت موطنها الذي نشأت فيه، ولكي تستعيد قوّتها المفقودة ما عليها إلاّ أن تستعيد وطنها، فجعلته ينبثق مرّة أخرى في مخيّلتها، فذلك قد يجعل السعادة تنبثق فيها من جديد ولو لوقت قصير.

بمختصر القول نتج عن هذه الحركة الاسترجاعية في الزمن داخل المكان، كرونوتوب روائي استعادت من خلاله البطلة ذكريات كشفت عن ارتباطها الوثيق بالمكان والتحامها به رغم المسافة التي تفصلهما عن بعض، هذه المسافة فصلتها عنها جسديا ، أمّا روحيا فهي معلّقة به، وهذا ما جعل الحاجة تلحّ عليها مرارا إلى أن تلجأ إلى ماضيها المحفوظ في أراضي السودان في أوقاتها العصيبة لتستجمع قواها فتتمكّن من مواجهة أزمتها الرّاهنة.

2-3-5 - سلطة المكان وترحال الذّات:

لم تكن رحمة الوحيدة التي دفعت ثمن قساوة الزّمن ، بل المزرعة كذلك، البرتغال، أوروبا ككل عانت من ويلات الزمن الذي افتك بها ودمّرها، وهذا ما يتوضّح جليا من الملفوظ التالي : " **خطت الحرب العالمية الثانية آخر معاركها وتحالفاتها تاركة أوروبا جريحة ذاهلة يسودها الدّمار، في أعماقي أظنّ أنّ الناس يستحقون هذا الدّمار الذي حوّلهم إلى أكداس من النمل المدهوس بلا رحمة ولا هوادة، لقد فشلوا في طروحاتهم ووسائلهم ، كانوا أحقر من أن يبنوا عالما جديدا يليق بالإنسان....**"[2].

وقد ورد في سياق آخر ، :" **آل حالينا في قصر الكونت كارمو العتيق إلى آمر مزرعة عليل كان يمني النّفس بالصعود على سلّم لا يحسن تسلّقه، وصبية رعناء حوّلتها الخسارات والصدمات العاطفية إلى قطّة شرسة كريهة، وزوجة أسيرة**

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص65.

[2]- سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص210.

للانهيارات العصبية وضعف عام حتى باتت تستخدم كرسيا هزازا يترك عل الشرفة معظم الوقت...."[1].

انصهر و اتّحد الزمان والمكان في ملفوظ واحد نتج عنه كرونوتوب أزاح السّتار عن تاريخ قديم نتمكن من خلاله من استعادة حياة سابقة مسجّلة في صفحات التاريخ المرير الذي مرّت به أوروبا، التي خرجت من حرب عالمية طاحنة خسرت فيها أمانيها التي علّقتها في جميع الأصعدة ، سواء على مستوى القيم الإنسانية والأخلاقية أو الاقتصادية والنفسية...، عكست هذه المستويات صراعات اجتماعية تتصادم مع " أصوات مهيمنة وأصوات مهمّشة، وقيم متناقضة ومصالح متصادمة"[2].

عكس الملفوظين السابقين تاريخ تحوّلات حاسمة، جعلت التاريخ حيّا من خلال عرض محطّات زمانية كشفت عن تحوّلات مكانية، أحسّت بها الشخصيات لأنّها تعيشها وتتخبّط في متاهات اقتضتها طبيعة هذا الزمن، زمن الموت واللاحياة الذي لم يبق لا المكان على حاله ولا على العباد.

ها هي رحمة تزداد تحوّلا وتغيّرا كلّما تغيّر الزمان الذي يفرض تغيّر المكان، فرحمة المفعمة بالحياة التي غادرت السودان حاملة معها أحلامها الوردية التي تمكنت من تحقيقها على أرض الجزائر، فازداد على إثر ذلك رغبتها وفضولها في اكتشاف عالم جديد هو البرتغال، تختلف عن التي خرجت من مزرعة "فانتيما" فاقدة البصر، فاشلة في تحقيق الاندماج والتحرّر من ثقل الماضي، وعاجزة عن إثبات اندماجها في المكان؛ فتقول: "**حين فقدت نظري تماما، توقّف الحلم الكابوس من اقتحام منامي، لم أعد أحلم بتاتا، لم تعد بي حاجة لحلم يتحقّق في كل لحظة أحياها، أو ربّما ذابت منطقة الأحلام في ذهني كما حدث مع أطرافي التي تنحني وتتبدّد فلا أجدها، ولكني**

[1]– سميحة خريس ، فستق عبيد، ص212.

[2]– رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص63.

في اليقظة كثيرا ما أتحدّث مع جدي كامونقو وزوجته اللّمون، بتّ أظنها جميلة، وأخجل من سخريتي بها في الماضي، وأعتذر في أعماقي لأبي عبد الله وأمي ونسة، فكم قصّرت في معرفتهما حقّ المعرفة، قبعا دائما تحت ظل جدي العريض مخفيين شفافين، لو كنت أعرف أني سأفارقهما يوما وأقطع البحر إلى بلاد بيض الجلود لكنت أحببتهما كما يجب.."[1]،

وتقول أيضا؛ " **ليس في ذهني مشاهد وأصوات شديدة الوضوح إلاّ تلك الآتية من الماضي، أسمع صدى أصوات جلسة الشاي التي جلست فيها صبية عارية وخشخشة حقول الفول السوداني الذي تجتاحه القرود مع وجوه هزيلة ضاحكة، ويكمل جدي أكاذيبه الماتعة..."[2].**

عاشت رحمة في السودان زمنا واحدا، هو زمن الألفة والمتعة وسحر الطبيعة والحياة، في مكان بسيط وساحر، ولكن بمجرد ما انتقلت إلى البرتغال اجتمعت وامتزجت معها الأزمنة في مكان واحد، مكان فاخر لكنه ضاج بالضيق والمآسي، عاشت في الفترة الأولى كرونوتوب الشّوق لليالي الوردية، التي كانت تقضيها مع سيّدها الذي أحبّته وأحبت معه البرتغال ككل، فنسيت ماضيها وركّزت على حاضرها، بمجرّد ما تشعر به انقلبت عليها الأوضاع وأدخلتها في كرونوتوب وهو كرونوتوب المقاومة، قاومت الزمن القاسي وكآبة وسواد وقذارة المكان، عوقبت أشدّ العقوبات، حرقت لأنّها دنست مقدسا، حُبست في حظيرة عفنة ، شوّهها الزمن وأثّر فيها وتأثّرت هي أيضا، وأحسّت أن قذارة المكان تتساقط عليها، وكانت تلك محطّة من محطّات تفقدها الإحساس بالزمن، وبداية كرهها للمكان ذلك أنّ "مكان الكراهية والصراع لا يمكن

[1]–سميحة خريس ، فستق عبيد، ص241.

[2]– سميحة خريس ، فستق عبيد ، ص242.

دراسته إلاّ في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية"[1]، فملامح الزمان والمكان أثّرت في نفسيتها فبدأت في تدميرها، وبدأت خيوط الوصال التي تربط بينهما تتآكل تتلاشى تدريجيا، إلى أن حانت لحظة الانفصال والانقطاع الجذري عن الزمان والمكان، فقدت إحساسها بحاضرها ومستقبلها، بلغت درجة صارت تسبح عكس التيار في مكان يعكس رتابة الزمن وجموده، أفقدها إحساسها بحاضرها بالحياة وعلى حدّ تعبير عبد الرحيم جيران فإنّ " الإحساس بنفاذ البقاء هو ما يجعلك تتذكّر المكان القديم الطفولي، هذا المكان الأصلي المفتقد الذي من صفاته الكمال الأبدي"[2]، وهذا ما جعلها تقلب الموازين ، إذ تتخلّى عن حاضرها الذي يجسّد سيرة منفى، وتستعيد ماضيها المقدّس، إذ تطلق العنان لذاكرتها لتستعيد نشأتها الأولى في السودان، تستعيد أيّاما تحوّلت إلى ذكريات راسخة في مكان انفصلت عنه، ففقدت الطمأنينة وألغت كل أحلامها وحوّلها بؤس الماضي إلى أوهام.

انفصلت رحمة عن ماضيها لكن لم تنسه، كونه استقر حيّا داخلها ، فرغم غربتها إلّا أنّها كانت قريبة منه، تتمثله بكل تفاصيله وفي كل عودة له إلّا واحتل جدّها المركز في ذكرياتها؛ " ليصير بذلك رمزا للرحم المفتقد الضامن للحماية، بينما يشكّل المنفى رمزا لقوى التدمير المهدّد للبقاء"[3]، تعود لماضيها لتلم شتاتها النّاتج عن الخيبات المتكرّرة، وتنفتح عليه مرّة أخرى في زمن مستقبلي، ولا يكون ذلك إلاّ بعودتها إلى وطنها، أمنية لم تتمكّن من تحقيقها بنفسها، لكن حققتها في ابنتها كريولو التي أرسلتها عائدة إلى السودان حاملة معها حكايات أمّها الماضية ، آملة أن تصلها بموطنها الأصلي ولو بذكرى تردّدها البنت فتغرس في ذلك المكان المقدس.

---

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

[2]–عبد الرحيم جيران ، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص49–50.

[3]– عبد الرحيم جيران، مرجع نفسه ، ص51.

وفي مجمل القول لايسعنا إلاّ أن نقول أن رحمة انتقلت عبر فضاءات (السودان- الجزائر-البرتغال) وهي في الوقت نفسه تفرض انتقالات عبر أمكنة وأزمنة ساهمت في تطوّر شخصية رحمة عبر السنين ، فالزمكان كان له الدّور البارز في تحديد شخصية البطلة وبناء هويتها.

2-4 كرونوتوب الذاكرة بحثا عن الذات في رواية " خارطة الحب "

تعتبر رواية "خارطة الحب" رواية تاريخية ، فقد استلهمت الروائية التاريخ وأعادت عبقه، إذ تلجأ عبر فضاءات الرواية -بالدرجة الأولى- إلى التعبير عن مكنونات شخصياتها معتمدة في ذلك على الأسلوب الذاكراتي الذي يتلاءم مع تعبير الذات، فامتزج الحاضر مع الماضي المرجعي الواقعي مشكّلا بذلك كرونوتوبا في سياقات نصية متعدّدة، ونسعى في هذا الجزء من الدراسة إلى إبراز الوسائل التي توضح من خلالها الأطر الزمكانية وتداخلاتها وكذا فعاليتها في سيرورة السرد ومدى تأثيرها على التلقي.

2-4-1- الذات وارتباطها بالماضي:

تشكّل الزمن في هذه الرواية بطريقة جعلته يتكثّف جماليا وفنيا للحدّ الذي صار أكثر وضوحا، وذلك من خلال التحامه بالمكان الذي استجاب لحبكة التاريخ وحركة الزمن، فاندمجا في سياق واحد يستحيل الفصل بينهما، ويتوضّح ذلك جليا من خلال المقاطع السردية في الرواية، إذ ورد في إحدى صفحاتها؛ "...**وفي زيارتها الثانية فتحت إيزابيل موضوع الصندوق، كيف وجدت حين دخلت أمّها إلى المستشفى، دخول بلا رجعة فيما نظن، نظرت بداخله فوجدت أوراقا قديمة بالإنجليزية، كتبتها فيما يعتقد جدة أمها، لكنها وجدته أوراقا ووثائق بالعربية وأشياء أخرى، أمّا الأوراق**

الإنجليزية فكثير منها بدون تاريخ، وبعضها يبدأ في منتصف الجملة، إيزابيل تعرف أنّ جزءا من تاريخها بهذا الصندوق، ولكنه، فيما يبدو، جزء من قصة أكبر"[1].

يتوضّح بشكل جلّي في هذا الملفوظ ذلك الامتزاج والتلاحم بين الزمان والمكان، والذي يتولّد منه كرونوتوب سعت من خلاله "إيزابيل" أن تقرأ وتكتشف تاريخها الماضي الذي يخفى بين طياته كينونتها، فتحاول أن تتعرّف عليها من خلال هذه البصمات التي تركتها لها جدة أمّها داخل الصندوق، هذا المكان الذي يخفي في جوفه زمان ماض بعيد سُجّل على ذاكرة ذات طابع تاريخي، فهو على حدّ تعبير باشلار طابعا " حوى على ما لم تحتويه الذاكرة من زمن"[2]، تكدّس داخله ماض بعيد تحاول الأجيال اللاّحقة اختراقه لتتمكّن من رسم ملامح هويتها وذاتها، وهذا ما أرادته إيزابيل، إذ سافرت بصندوق جدّتها من أمريكا إلى مصر بحثا عمن يتمكّن من ترجمة أسرار وخبايا هذا الصندوق؛ إذ " لا يمكن للهويّة في اتصالها بالذاكرة والزمن أن تكون محدّدة إلّا بفعل التعرّف"[3]، وبما أنّ إيزابيل أمريكية تجهل اللغة العربية، انتقلت إلى مصر لتتصّل ب"أمل" المصرية التي ستتكفّل بترجمة هذا الماضي، سواء المسجّل في المذكرات المكتوبة بالإنجليزية أو المكتوبة بالعربية، وفي كلّ التفاتة منها إلى الماضي إلاّ والتحم مع الحاصر في تجارب مماثلة، فتقول: " **في الليلة الماضية رأيتني في الحلم أسير ثانية في البيت الذي شهد طفولة أبي تحت قدمي رخام صالة المدخل البارد، وفوق رأسي السقف العالي من عروق الخشب المنقوش، ألف زهرة مرسومة تومض في ظلمة رأيت مشربية الحرملك، ووراء خشب المشربية رأيت خيال امرأة، ثم شعرت بباب المدخل الكبير وهو يفتح، فالتفتّ ورائي، فتح الباب عن طاقة النور**

---

[1]– أهداف سويف ، خارطة الحب : ص19.

[2]– غاستون باشلار، جمالية المكان، ص96.

[3]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص51.

الباهر، رأيت فيها شخص خالي الكبير، خال أبي شريف باشا البارودي، واقفا طويل القامة، عريض الكتفين فتحت عيني وسحبت ملاءة الغطاء حتى وجهي وراقبته في خيالي يخلع الطربوش ويناوله، مع عصاه الأبنوس إلى السفرجي الذي مال نحوه بالتحية...."[1].

بمجرد ما اطلعت أمل على ذلك الزمن المحفوظ في الصندوق صارت مهووسة به، أصبحت تعيشه وتتخيّله في حاضرها، وليتقاطع بذلك التاريخي مع المعيش ويندمجان في زمان واحد تتكشّف معالمه من خلال أركان البيت الذي ولد فيه والدها، من المكان الذي يمتلئ بعلامات تستدعي زمنا بعيدا، فتلقي بنفسها بين أحضانه عبر " استذكار يمتدّ إلى حاضر الذات"[2]، هذه الذات التي تعود للزمن الماضي وتعيشه مجدّدا داخل معمار تاريخي مهجور لكنه نابض ومفعم بملامح الهوية.

إنّ الهويّة من بين أبرز الإشكالات التي خاضت أمل البحث فيها، من خلال محاولة استقراء واستنطاق الصندوق، فقد شكّل هذا الأخير مجال بحث ومصدر إلهام وإشكالا و وجودا يخصّ كينونة الشّخصية، فقد اطلعت بالصّدفة على تاريخ العائلة الذي انقطع عن الأحفاد مع وفاة الأجداد، وتقول في ذلك :" **لقد وجدني هذا الصندوق عبر قرن من الزمان وعبر قارتين من اليابسة، ولم أكن أعلم بوجوده، ولم أفكر يوما أنّ لي قريبة هناك في الطرف الآخر من العالم، ماذا كنت أعرف؟ لا شيء بضع وقائع عارية لا أكثر، كان لليدي آنا ابنة تزوّجت رجلا فرنسيا يسمى شيرول، لم تكن صلتها بمصر ممّا يهمه أو يسعده، هكذا تفرّق الفرعان من العائلة بوفاة ليدي آنا، وبعد وفاة جدتي ليلى، حتى إنني لم أعرف بوجود قريبة لي هي إيزابيل..."**[3].

---

[1]– أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص22–23.

[2]– عبد الرحيم جيران، مرجع سابق، ص398.

[3]– أهداف سويف ،خارطة الحب ، ص148.

اضطرت أمل أن تخرج من زمكان لتدخل في زمكان جديد، تخلّت عن حاضرها لتدرس خبايا ماضيها، استرجعت زمانا مطمورا ومحجوبا تجهله، فالإنسان " لا يملك الماضي كما جرى إذ لم يعشه كتجربة مباشرة، بل لم يصله منه سوى سجلّات متباينة"[1]، والماضي الخفّي قد يكون أهمّ من المعروف ، كونه يخفي معه أحداثا هامّة تسهم في ملء فراغات تصاحبنا في الحاضر وتزداد فجوتها عمقا في المستقبل، ونحن إذ نبحث عن الأحداث الخفيّة من الماضي نكون إزاء عمليات –بطريقة غير مباشرة– كإعادة القراءة ومحاولة تفسير الماضي، وصولا إلى ملئ الفراغات والفجوات في الحاضر.

أدركت أمل في تعقّبها للماضي الدّفين الكم الهائل من المعلومات التي تجهلها، هذه المعلومات التي لا تنفصل عن تاريخها وتاريخ شجرة عائلتها، وبالتالي فقد تيقّنت أنّها تجهل كل تاريخها الذي صار جزءا من الحكاية التي ترويها، ما هذا إلا سعيا منها " للاستنجاد بالماضي، لعلّ عناصر فيه تستطيع تجلية الالتباس الذي يعمّ حاضرها"[2]، وبذلك فإنّ الماضي مهم مقارنة بالحاضر الذي أوقفت زمانه لتعيش ذكريات ماضية.

2-4-2 سعادة الذّات في احتضانها للآخر:

إنّ القارئ لـ"خارطة الحب" لا يصعب عليه تحديد ذلك التمازج الذي تجسّد من خلاله الزمان داخل الفضاء في كرونوتوبات متباينة، إلاّ أنها تعكس تلك " السّمة الطبيعية العلاقة بين المجموعتين الزمانية والمكانية، كما تشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان والمكان"[3].

---

[1]– رضوى عاشور، لكل المقهورين أجنحة، ص64.

[2]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ص311.

[3]– جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص15.

غير أنّه في كل تبادل وتمازج إلاّ وسعت من خلاله الشخصيات إلى إثبات الذات ووجودها، تبحث عن هويتها في مكان حافل بمعالم الزمان الماضي أو تهرب من مكان كان معاديا لها، فتضطر إلى أن تلجأ إلى مكان جديد تبحث فيه عن زمن الحب والألفة، وهذا ما حدث مع "آنا" التي تخلصت من زمكانيتها السابقة إلى زمكانية جديدة، إذ غادرت إنجلترا تاركة خلفها ذكرى زوجها المتوفى الذي عاملها بعواطف جافّة، لم يسعدها رغم كونها زوجة صالحة متعطّشة لإبراز ذاتها الأنثوية التي لم تشعر بها إلاّ في بلد بعيد وراء البحار،" فما يجعل من ذات ما ذاتا محدّدة في الزمان و المكان هو وجودها في مقابل ذوات أخرى و بالتالي ما يجعل كوني إنسانا هو تواجدي في حيز مكاني و في زمن مقابل أي إنسان آخر"[1] إذ ورد في إحدى رسائلها تصف فيها يوم نزلت مصر؛" **قد لاحظت كثرة الزينة، أعلاما وقطعا من أقمشة ملوّنة، ورايات وزهور ورقية حمراء وبيضاء تزيّن سروج الخيل ورؤوسها... موكبا حافلا بالأزياء والعربات والخيول والبدلات الرسمية...."**[2].

وتضيف أمل حول ذلك معلقة : " **هذه في ما يبدو رسالتها الأولى... ويسعدني أنها تحرّرت من ذلك الماضي المزيّف إذ نحت المفكرة البنية جانبا برفق لم تجرّ خطّا سميكا تحت آخر مدخل، لم تنزع الصفحات الباقية، أمرّ فيها بسرعة، أكاد أتوقع أن أجد ملاحظة أو تعليقا من ذلك الزمن الأول كتب في سنوات متأخرة، لكني لم أجد شيئا..."**[3] .

سجلت آنا في مذكراتها ورسائلها حقبا تعكس جريان الزمان في المكان، ذلك الزمان الذي لم يبق ثابتا، بل تغيّر بتغيّر المكان، وكل حقبة تتميّز بكرونوتوب خاص

[1]– حياة أم السعد : تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ ، ص 161

[2]– أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص86.

[3]– أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص87 .

تبرز من خلاله تأثير الزمان على المكان تارة، وتارة أخرى يطغى المكان على الزمان ويؤثر فيه، فالسّنوات الأخيرة التي عاشتها في إنجلترا كانت بمثابة طوق كبّل رغبتها في الحبّ، وأفقدها لذّة ومتعة العيش، وما كان كل ذلك إلاّ نتيجة حصدتها من ثورة إنجلترا على السودان (أيام الثورة المهدية)، هذه الفترة الزمنية، غيّرت زوجها وجعلته لا يبالي بها كزوجة ولا كامرأة، أضفت تصرفاته الجامدة برودة على المكان فزادت من وحشته وسواده، لذا لم تجد بدّا من الرحيل بعد وفاته رامية خلفها تلك الأحزان التي انغرست في إنجلترا وتناستها مع أوّل ليلة قضتها في مصر.

تعتبر مصر بالنسبة لآنا ذلك المكان المبهج الذي سرد للروح عذوبتها وحيويته، والذي حاولت من خلاله أن تتعرّف على ذاتها وتجدّد موقعها فيه، فتقول عن مصر:" **لكنها كانت بداية شفائي وأملي أن يطمئنها خطابي هذا أنني أحرزت تقدّما كبيرا منذ تلك الأيام الأسيفة التي ستظل ذكراها عند كل عنوان لإخلاصك ومحبتك لصديقتك"**[1].

يضمر هذا المقطع حدثا روائيا يتوفر على الزمان والمكان، والبطلة التي تعي نفسها داخل هذا الزمكان، تدرك تمام الإدراك ذلك التغيّر الملحوظ الذي طرأ على نفسيتها التي بدأت تنسلخ عن ذلك الحزن والألم والمرارة التي انطبعت عليها في إنجلترا، لتبدأ إطلالتها من جديد على مباهج الحياة بمجرد ما قضت أياما قليلة في مصر، وبذلك نرى أنّ العامل المكاني هنا له تأثير كبير على الزمان، فما كانت لتشعر ببعض السعادة لو لم تغيّر المكان، وما كانت لتنسى الأيام الكئيبة والمحزنة لو بقيت في إنجلترا، وهذا ما تصرّح به في الملفوظ التالي:

" **حين كان الحديث يتّجه حول مائدة الطعام أو في الصالون إلى هذه البلاد، كان اهتمامي يستيقظ وأنصت باهتمام أكثر من المعتاد، وأثناء مرض إدوارد العزيز، وحين أمرني مستر ونتروب أن أخرج إلى الهواء ساعة كل يوم، وقادتني خطاي إلى**

[1]–أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص132.

متحف ساوث كنزنجتون فوجدت تلك اللّوحات الرائعة لفريدريك لويس، شعرت أنّ يدا إلهية تقودني، وبدا لي أنّ هذه اللوحات وضعت في طريقي لتساندني وتدخل بعض البهجة لقلبي، ... وتسرّ لي بأنّ من المناسب أن أقوم برحلة على أمل أنّ البعد عن الزمن والمناظر الجديدة يمكن أن يعيد إلي تلك الشهية التي بدونها لا يمكننا أن نقدّر جمال هبة الحياة"[1].

لم تكن الرّحلة التي قامت بها آنا نحو مصر محض صدفة، بل كانت نتيجة تراكم إشارات تتّبعت خطاها، فأدركت أنّ كل هذه الخطى ستقودها إلى مصر، فزاد شوقها واهتمامها بها، لذا يمكن اعتبار أنّ هذه الرحلة كانت مقصودة تهدف بالدرجة الأولى إلى تغيير الذات التي ترتبط سعادتها بزمان ومكان محددين.

عاشت آنا في إنجلترا وتركت فيها تاريخا حزينا مؤلما لا يمكنها أن تتناساه إلاّ بمغامرة تجعلها تتصادف برجل يجعلها تحس بأنوثتها التي افتقدتها في إنجلترا مع ابن بلدها، وبالفعل هذا ما حدث معها في مصر إذ التقت بالصدفة مع شريف باشا البارودي، ونتج عن هذا اللقاء الذي تحدّد مصيرها من خلاله، تحوّل إيجابي في حياة آنا وجدت فيه الحبّ بالسعادة، ويبرز ذلك من خلال الحوار الذي جرى بينهما؛"

يقول : **" آنا.. هل تفتقدين تلك الحياة؟"**

وتردّ مسرعة:"أبدا! أنا هنا معك ولا أريد أن أكون في أي مكان آخر في العالم" أناملها تجوس في شعره الناعم الغزير ورأسه على ركبتها، وبيدها الأخرى ترسم حدود ثغره وحافة شفته العليا مختفية تحت جزء الشارب"[2].

شاءت الأقدار لآنا أن تلتقي مع شريف باشا في بيته حين اختطفها رجاله بالخطأ ظنا منهم أنّها رجل انجليزي، فوقتها كانت متنكرة بزي رجل، هذه الحادثة كانت

---

[1]–أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص144.

[2]–أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص216.

بداية لقصة عشق وغرام أعادت زمن الحياة لتلك الذات التي تحنّ لأنوثتها التي افتقدتها لمدة طويلة، ها هي تستردّها مرّة أخرى مع رجل مصري، في بلد لم تشعر بالغربة التي كانت تشعر بها في بلدها، إذ كانت تحسّ بسعادة غامرة وهي وسط المصريين تتشوّق للقائهم ومجالستهم، بينما تقابل أقرانها الإنجليز بمشاعر الغربة والإنكار والنفور؛ إذ تقول: " **أما هنا فقد أدركت أنّ المجتمع يتواجد خلف أبواب مغلقة، وهو مجتمع حيّ بالرغم من ذلك، ثم هناك مشكلة اللغة، فحديثي مع صديقتي الجديدة يدور بالفرنسية، لكني الآن سوف أجدّ في تعلم اللغة العربية، وسأدهشك عندما أوقع لك خطاباتي بتلك اللغة...**"[1].

لقد رأت آنا الحياة في ذلك المجتمع المصري الذي حجبه الحكم البريطاني، فقرّرت أن تفتح تلك الأبواب الموصدة لتتعرّف عليه وعلى أهله، وتزداد تعلقا بهم حين قرّرت أن تتعلّم اللغة العربية، ليكون تواصلها معها أكثر سهولة، منقلبة بذلك على لغتها الأمّ، وهي اللغة التي تذكرها بماضيها المأساوي، فتتشبث بحاضرها السعيد بكل نواحيه لتضمن زمن سعادتها في ذلك الفضاء المصري.

2-4-3 الماضي ملاذ لبهجة الذات وإثبات لحاضرها:

إذا كانت آنا راضية بحالها في مصر تعيش هناك حاضرا بدأ يعبّد طريقه نحو السّعادة، فإنّ أمل عكسها تماما، إذ تفرّ من حاضرها المملّ لتتشبث بماضي أجدادها الذي تعيشه بخيالها ، فتتحاور وتتقابل الأزمنة والحقب والأيام في فضاء مغلق، وهذا ما يعكسه الملفوظ التالي: ""**البيت يحيط بها من كل جانب راسخ في موقعه، ساكن شامخ بسنواته المائة والعشرين، بيت كبر مع نمو الأسرة طوال الأجيال الأربعة، في قلب القاعة الفسيحة، ثم المندرة المضيافة، والجناح البحري من حجرتين للنوم، وحجرة النوم تسيّدها مصطفى بك الغمراوي، ومنها حجرات الخزين والحمام وحجرة**

[1]- أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص220.

الغرف، ثم أضاف حسن الغمراوي البراندة وحجرات النوم والحمام في الجناح القبلي. أمّا مولد الكهرباء، وأعمال السباكة الحديثة الحديثة، والصرف الصحي والمطبخ الحديث فمن إسهام أحمد الغمراوي، والحديقة زرعوها وسقوها ورعوها جيلا بعد جيل"[1]

وأيضا: " في حوار بين أمل و إيزابيل:

-لا أرى صورة لك على الجدران.

-فعلا.

- المفروض أن تضعي صورة.

- لم؟

-للاستمرار. أنت وأولادك.

أولادي لا علاقة لهم بكل هذا لقد حدّدوا اختيارهم، وتحتفظ أمل سيرة مثل الآخرين فتأخذ لك صورة في القاهرة"

تقول أمل:" نوصي بصورة لكل منا ألسنا أقارب؟"[2]

يحمل بيت الأجداد الذي زارته أمل وإيزابيل في المينا، أشياء نعود إلى عهد قديم لم يمت ، بل بقي ثابتا راسخا مستمرا في ذلك المكان الذي يحكي كل ركن من أركانه عن تاريخ جدّ من الأجداد، يغدو البيت بذلك :" مشبعا بالزمن التاريخي، الذي انتهى وبقيت آثاره في كل أركان البيت... وكأن الحياة عادت لتلك الفترة من جديد يتفاعل أثر الماضي التاريخي مع أثر المكان الحاضر المعيش"[3].

---

[1]-أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص249.

[2]- أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص250-251.

[3]-أعمال الملتقى الوطني للرواية النسائية، الرواية النسائية في الجزائر ، ص110.

إنّ الملفوظ السابق يعكس خلقا جديدا للماضي بطريقة تتداخل فيها الأصوات وتتحدّ فيما بينها ، لتنتقل تجارب ماضية تمكننا من تتبّع مجرياتها وتطوّراتها، وأمل لا تريد لصوتها أن ينقطع في تلك المساحة المشبعة بالزمن، قرّرت وضع صورتها جنب صور أجدادها لتكون واصلة تربط حاضرها بماضيها، فتجعل من هذه الأزمنة المتباعدة تلتقي في مكان واحد غير مفرغ من علامات الزمان ، متشبّع بآثار ومخلفات تمكّن هذه الأزمنة من أن تتحاور فيما بينها فيصير بذلك المكان " صورة يمتدّ جذورها إلى تاريخ يتجاوز التاريخ المثبت في ذاكرتنا"[1].

تلحّ الحاجة على أمل في كل مرّة أن تترك زمانها وتفرّ نحو زمان آخر، أكثر هدوءا، وأن تحاول التحرّر من الهموم التي أثقلت المجتمع فأفسدته، فتعود للماضي هربا من الحاضر، فقد أصدر عبد الرحيم جيران في كتابه (الذاكرة في الحكي الروائي) مقولة تتناسب مع وضع أمل، ذلك أنّ " الذاكرة تهيمن على هذا العصر نتيجة الويلات والمآسي التي عرفها"[2]، بينما إذا كان الحاضر هنيئا فإنّ هذا سيفتح آفاقا تتطلّع نحو الأفق، لكنّ أمل جعلتها الهموم تعاني من انسداد يعيقها من التطلّع نحو المستقبل فلم تجد أسهل من العودة إلى الماضي في تعبيرها عن الذات، إذ تقول :

" **أجدني متلهّفة على العودة إلى سيناء إلى عالم آنا وبعيدا عن دنياي، القاهرة تموج بالحديث عن عبدة الشيطان، وسينجلي الأمر في النهاية عن مجموعة من الشباب (فتيان وفتيات) يرتدون تيشيرتات سوداء ويستمعون إلى موسيقى صاخبة في قاعات قصر البارون (المسكون) في مصر الجديدة، الفلاحون يثيرون الشعب والبوليس يقمعهم...**"[3]، يتميّز هذا الملفوظ بخصوصية مكّنتها من معرفة تأثير

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص57.

[2]–عبد الرحيم جيران،الذاكرة في الحكي الروائي ، ص09.

[3]–أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص276.

الزمان على حياة أمل ونفسيتها، ذلك أنّ الزمن الحاضر كان معاديا لها، لا تهنئ ولا ترتاح إلاّ في زمن لا يمكن أن تثبت وجوده من بعده، هذا الزمن السيكولوجي الذي توّحد مع مكان سجّلت فيه أحداثا تعود لزمن الأجداد قبل مئة عام، هذه الأحداث التي تركت في نفسية أمل انطباعا إيجابيا جعلها تستدعي تلك اللحظة ولحظات تتوهّمها لتستمتع بهناءة ذلك الزمن.

2-4-4 استحضار الماضي ومساءلة التاريخ:

تعدّدت في الرواية المجتمعات، فامتزجت الثقافات، والتقت الأصوات المتباعدة التي تعبّر عن هويات مختلفة، انحصرت وتمركزت في أمكنة خلّدت تاريخا مثبتا في المكان، وهذا ما ينطبق على بيت شريف باشا الذي صار نافذة من خلالها يتطلّع الزوار على الزمن الماضي، وهذا ما يوضحه الملفوظ التالي :

"**أريد أن أشاهد بيت شريف باشا، البيت الذي يروى في الحكايات .... أقصد في المذكرات، هل ما زال قائما؟**

-نعم فهو متحف ويمكن أن تذهبي في أي وقت.

تقول:- أوّد أن أذهب معك.

وذهبنا، سرنا بحذاء النهر، ثم انعطفنا في شوارع يكفي عرضها لمرور العربات ذات الخيل، ولكنّها اليوم مخنوقة بالسيارات الواقفة على الجانبين... نفوت من البوابة الضخمة، بوابة البيت الكبير، فنخرج من صخب المدينة وضوضائها وحرارتها لندخل إلى ذلك الفضاء الساكن الرطب، ويلفني إحساس القديم بالماضي ورائحته، بالرغم من أنّ البيت قد جرد من كثير من الأثاث.... أنا وإيزابيل نشاهد حجرة الكرار التي قضت فيها آنا الساعات الأولى لها في البيت، وننظر في حجرة الاستقبال في الحرملك حيث كانت أريكتان نامت هي على واحدة وليلى على الأخرى،

وافاقتا في الصباح على نور صداقة جديدة، والفناء الذي لعبت فيه مع طفل في السنة الأولى من عمره، كان مقدرا أن يصير أبي...."[1]

مكنّنا هذا الملفوظ من أن نقيس أبعاد المكان الذي توحّدت معالمه مع الزمان، فهو مكان انعكست فيه أحداث ماضية تعود لأيام الأولى للعائلة، وكأنّ الزمن توقف عند تلك اللّحظات في ذلك المكان، هذه اللحظات التي تعيشها أمل مرّة أخرى في الحاضر بعدما يقارب مئة سنة، فهي بذلك تؤكد مقولة جيران :" أنّ الذاكرة محتوى ماضي منتمي إلى الحاضر"[2]؛ فما خلّفه الزمن من آثار في ذلك المكان كان عاملا مهما في الكشف عن ذلك التّداخل بين الماضي والحاضر، بطريقة تمكننا من تحديد سمات كل منهما.

تعتبر بوابة البيت القديم بمثابة الحدّ الذي يفصل بين الزمن الحاضر الذي ينعكس فيه أجواء الفوضى والصخب والحركة، زمن مثقل بهموم عجزت عن حلّها بشكل أو بآخر، وبمجرّد ما عبرت أمل البوابة وجدت نفسها تغوص في زمن ماض، زمن الأحلام والرغبة والاشتياق، تنعكس فيه ملامح الحياة الهادفة النيئة البعيدة عن كل الهموم، رغم أنّه زمن ارتبط بفترة الاحتلال البريطاني، فحاجة أمل إلى الهدوء والسعادة تجعلها " تجول بخيالها في متاهات الذاكرة، لتستعيد دون وعي تلك الحياة المدهشة لأصغر شق في البيت"[3].

وما هذا التراوح بين الماضي والحاضر إلّا لتعبّر الذات عن مكنوناتها، وبما أنّ الحاضر مثقل بالهموم التي كانت سببا في إثقال لسان أمل، فقد عجزت عن البوح، لذلك كانت تلجأ إلى الصمت في مواجهة ما يجوب تفكيرها وذاتها، إلى أن جاءتها

---

[1]-أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص281-282.

[2]- عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص52.

[3]-غاستون باشلار، جماليات المكان، ص141.

مذكرات آنا التي كانت بمثابة المفتاح الذي فكّ قيد لسانها، فأطلقت له العنان لأن يعبّر عن الأفكار الداخلية للذات وبين زوايا وأركان ولجت إليها من خلال تلك المذكرات.

اشتغلت الروائية على أساليب وأشكال متعدّدة، إذ تهدف من خلالها إلى نقل تجربة متخيّلة تتعالق مع واقع تاريخي، تربطه أحيانا بالمكان فتفصّل في استحضار معالمه، وأحيانا أخرى تربطه بزمان تندمج وتتطوّر مجرياته، وأحيانا أخرى تجعل من هذا الواقع التاريخي محدّدا بزمان ومكان محدّدين يسكن ويتعالق بهما بشكل دائم، فتقول أمل: "... **لكن الوقت يمرّ وما إن تنتهي من تخطيط موقفك حتى تتغيّر الدنيا من حولك، فنجري لاهثين للحاق بما فاتنا، فيالجمال الماضي! ها هو الماضي ساكن على المنضدة، يوميات وصور ومصباح وعدد من كتب التاريخ، نتركه ثم نعود إليه فنجده في الانتظار ولم يتغيّر، نقلّب الصفحات لنعيد النظر في البداية، ونسرع إلى الأمام فنعرف النهاية، ونحكي الحكاية التي لم يتح لأولئك الذي عايشوها وعاشوها أن يحكوا منها إلاّ أجزاء...**"[1]

إن الخطاب يعكس واقعا زمكانيا، إذ تسترجع أمل ماضيا كلّما تعود إلى منضدتها، فتجول بين أحداثه بكل أريحية، وتعيد سرد ذلك الزمان فتجعله إنسانيا – حسب ريكور– معتمدة في ذلك على بقاياه من يوميات وكتب، فنحن لا نعرف عن الماضي إلاّ ما نعيشه حاضرا، أمّا تلك المخلفات فإنها تظهر ما يضمره الحاضر، فأمل لا يمكنها الإطّلاع على هذا التاريخ بكل تفاصيله إذا لم تعد إلى منضدتها وتبحث عنه وسط تلك الأوراق، تسعى للتعرّف عليه فتعرّفنا به نحن أيضا.

إنّ أبرز ما تشهده شخصيات الرواية هو تلك الأزمنة المتباينة التي تعيشها ، إذ تتموقع في منطقة البرزخ التي تفصل بين الحاضر والماضي، فبعد أن، عاشت آنا زمنين زمن الحاضر في مصر، وزمن الماضي في إنجلترا، ها هي أمل وإيزابيل أيضا

[1]–أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص324.

يعلق تفكيرهما بماض عتيق، عبر استرجاعهما لصدى الأزمنة الغابرة، ويندمجان عبر ذاكرة؛ "غير منفصلة عن وجود الكائن الحيّ في العالم، فهي تتصّل بالتكوين العضوي من جهة وبعلاقة هذا التكوين بالحياة من جهة أخرى، والمقصود بهذا أنّها شديدة الصّلة باختيار استمرار القدرة على التعرّف في اتجاهين: التعرّف إلى الذات والتعرّف إلى العالم بما يعنيه هذا من ضمان الوحدة التي تمنح الكائن الحيّ تماسكه الأساس"[1]، فإيزابيل أيضا تنتعش ذاكرتها لتتخيّل ماضي أجدادها فتربطه بماضيها هي أيضا، إذ ورد على لسان السارد :

" بعد يومين من سهرة الأتيلية دفعت إيزابيل الجنيهات الخمسة رسم اصطحاب الكاميرا ودخلت من المدخل القديم إلى الفناء الرطب يتردّد فيه الصدى لكل الأصوات، تخلّصت من الدليل بدفع البقشيش وتجوّلت في البيت الخالي، تحاول أن تتخيله منذ مائة عام، تبدع في خيالها دلائل الحياة اليومية منثورة في حجراته، جريدة مفتوحة على الأريكة إلى جانب الشباك، كتاب، كوب من الماء شرب نصفه، مجموعة مفاتيح على منضدة، وعلى الأرض زوج شبشب... تجولت إيزابيل في البيت وفي خيالها علّقت ستائر على النوافذ العارية وراقبتها تهتزّ بفعل النسيم، وفركت البخور في المباخر ... وعلت فوق أصوات الماء أصوات أطفال في لعبهم وأصوات نساء تنادي عليهم عندما يصخبون ويعنفون في اللعب، بت من المطابخ في الدور الأسفل رائحة بهارات تحمص وخبز طازج يخرج من الفرن، جلست خلف المشربية، ترقب في خيالها شريف باشا..."[2]

استدعت إيزابيل بمخيلتها تفاصيل أحداث كانت غائبة عنها بشكل لا يختلف عمّا كان في الواقع الحقيقي، استدعتها في مكان تنعكس فيه حوارات تاريخية،

---

[1]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص14.

[2]– أهداف سويف ، خارطة الحب ، ص 398–399.

وامتزجت فيه أصوات قادمة من أزمنة مختلفة، إذ تتخيّل أصوات الأجداد الذين عاشوا في ذلك المكان، وتتحسّس أنفاسهم التي مرّ عليها ما يقارب قرنا من الزمن، زمن طويل مرّ وكأنّه لم يمر، إذ لا زالت أرجاء المكان تفوح بطيب أنفاسهم، تعبق برائحة شهية تنبثق من المطبخ توحي بعودة الحياة إلى المكان الذي بقي على حاله عبر الزمن، وما كان لذلك الزمان أن يدون في المكان لو كان تطلّع الذات المستذكرة في الماضي يتعارض مع ذلك التعبير الذاكراتي الذي تم إسقاطه في حاضر الخطاب الروائي، وبما أنّ " الأسلوب الذاكراتي يتلاءم مع كل تعبير متّصل بالذات"[1]، فإنّ استدعاء إيزابيل لحياة أجدادها ، ما هو إلاّ منبر تحاول من خلاله إسماع صوتها الخاص والذي يفصح عن تعطّشها لحميمية ودفء الأجواء العائلية، صوت يعبّر عن أنين ذات مشتاقة لأهل ترتمي في أحضانهم فتشعر بأمان فقدته بمجرد ما فقدت أمّها، فتحاول استعادته في ذلك الفضاء المصري اقتداء بجدتها آنا، وهذا ما جعلها تبحث عن الأماكن التي عاشت فيها في الفضاء المصري الذي يعتبر علامة كرونوتوبية مرتبطة أشدّ الارتباط بذات سعت جاهدة في البحث عن جوهرها المفقود في موطنها الأصلي وهو الحبّ والسعادة والأمان.

[1]– عبد الرحيم جيران، الذاكرة في الحكي الروائي ، ص116.

الخاتمة

إنّ من بين أبرز اهتمامات بحثنا ، الغوص في ثنايا الكتابة النّسوية الّتي تتناول الذّات وعلاقتُها بالتَّاريخ، وفكّ عُقد الخيوط الّتي تقودنا إلى ذلك التَّراوح بين الواقعي والتّخييلي.

– كان اختيارنا لراهن الكتابة النّسوية يصبّ على قضيتين بارزتين وهما:

التّاريخ/ الذّات، فكلاهما ارتبطا ببعضهما أشدّ الارتباط حتّى توضّح ذلك بشكل جلي في الرّوايات النّسوية المختارة، إذ تولّدت في ظلّهما إشكالات تقودنا إلى قضايا تخصّ الوجود الإنساني وتعكس همومه ورؤاه .

بعد خوضنا في غمار هذه الدّراسة والنّهل والتّشبع بأهمّ ما تجود به النّماذج الرّوائية، الّتي تزخر بقضايا تاريخية تبعث بظلالها على الواقع، وتمتد إلى استحضار هموم الذّات وإشكالاتها في الحاضر. نقدّم خلاصة نحاول أن نركّز فيها على قضايا ورؤى نأمل أن تخدم الإنسانية من جهة، وانطلاقة لإشكالات أخرى تفتح الآفاق لبحوث علمية وأكاديمية من جهة أخرى.

–يعتبر تمثيل التّاريخ من أبرز الخصوصيات الّتي تستند عليها المرأة الكاتبة في عرض واقعها وطرح راهنها، إذ تتّخذ من أحداث التّاريخ دعامة ترتكز عليها في الانفتاح على أعماق الذّات، وجعله جسراً لعرض الهموم المسكوت عنها، وانتقاد الواقع وإسقاطه سردياً عبر عملية التّمثيل، والّذي تتّخذ منه طريقاً لنسج تفاصيل، وتنظيم بيانات تخصّ كينونتها، منطلقة في ذلك من معطيات التّاريخ الّذي يمتدّ إلى قضايا تخصّ الرّاهن من عادات وتقاليد وذهنيات...

-لا تنفصل هموم المرأة عن هموم المجتمع، فإشكالات الفرد من إشكالات الجماعة، تكشف عن وجهة نظرها للعالم انطلاقاً من هواجس مترسّبة في أعماقها، فتستحضر سماتها ومعالمها بطريقة تخييلية، تشييد العلاقة الوطيدة بين موقع الذّات وثقافتها، ومنه تحاور وتلاقي الذّات وثقافتها مع التّاريخ.

-تلعب الفعالية التّاريخية دوراً هاما في استحضار معالم الذّات، وإسقاط أنساقها عبر سياق سردي، فتتحوّل بذلك من علامات مجرّدة إلى مجموعة من الأحداث تسوقنا- باعتبارنا قرّاءً-إلى مآلات لم تتمكّن العين المُجرّدة من إدراكها، لنخلص بعد ذلك إلى حكاية تاريخية عمادها التّخييل ممزوج برؤية واعية للكون، يظهر عبرها وجوداً إنسانياً يعكس حمولات وأنساق ثقافية وجمالية، ساهمت بشكل كبير في إسقاط تجربة وجودية على السّرد.

-اقتحمت الكتابة الرّوائية النّسوية آفاقاً جديدة تحتفي بالذّات وهوّيتها في ظلّ التّاريخ، فتتسلّل إلى آفاق نخوض عبرها صراعات نفسية بين المركز و الهامش، فتمثّل عبرها تفاصيل تعيد تمثيل المسارات الّتي تتحكّم في كلّ ما هو إنساني عبر كتابة سردية، تطمح إلى تصوير معاناة المرأة في ظلّ أوضاع تحيط بها اللّاإنسانية من كلّ الجوانب، فتسمعنا أصواتاً يبوح صداها بمكنونات الذّات الّتي تريد أن تتحرّر من كلّ ما يكبّلها لتعيد إنتاج أنساق جديدة تتمكّن بفضلها من بلورة رؤية نقدية تتفاعل مع الواقع وثقافته.

– تعتبر المدّونات المختارة نقطة محورية في التقاء الذّات مع التّاريخ فتعيد نسج روابط هذا الوصال وفق زاوية تعكسُ رؤيتها، ووجهة نظرها لهذا العالم بكل ما يحمله من جدليات وصراعات بغية إثبات الذّات ، فترتبط الذّات في النّماذج السّابقة بماضيها عبر ذاكرة تمكّنها من الانسياق نحو مغامرة للتنقيب عن ذلك الحقّ المشروع، الذّي يعيد لها إنسانيتها المسلوبة.

– اغتُبرت الذّات عبر تاريخها عن مكانها الأصلي، وانفصلت عنه، مما أدّى إلى اغترابها عن عالمها الخارجي، وانفصالها عن ذلك الآخر، لتغوص في أعماق داخلها، وتهرب إلى ذاتها لتشكو أوجاعها وهموها.

– تمكّنت الكاتبات من مدّ جُسور الوصال بين الحاضر والماضي، وجعل الواقع منغمساً داخل حدود منظورهنّ الفنّي لتعي ذاتها من خلاله، فنقلت وعيها على لسان أبطالها، باعتبارهم ذواتاً فاعلة مكتملة القيمة، أصحاب صوت ووجهة نظر تنتج أفعالاً وأقوالاً لها مقاصد، فتحقق بذلك الكاتبات وجهة نظرها داخل موضوع المحكي.

– طرحت الكاتبات إشكالات الحاضر من خلال مراجعتها للتّاريخ، فوازنت بين الماضي والحاضر، وربطت القضايا التّاريخية بالواقع، لتعرفَ موقعها، ولا يكون ذلك إلّا من خلال استثمارها للتاريخ، الّذي اعتمدت عليه في تشكيل هويتها الذّاتية.

– إنّ تبنّي وجهة نظر معينة ثم طرحها سردياً يساهم في اكتساب هوية سردية تعدّ بمثابة النّقطة الفارقة بين الواقع والمتخيّل، الذّي يعمل عليه السّارد، وذلك بالاعتماد على التّمثيل

في تحويل تجارب الواقع إلى خبرة فنّية، ليكون بعد ذلك ارتباط وثيق بين الوظيفة السّردية، والتّجربة الإنسانية بغية تشكيل العالم.

– إنّ ضمير الأنا علامة دالّة على أنّ الذّات شخصية فاعلة في القصة ، تعتمد عليه الكاتبات للتعبير عن ذواتهنّ من خلال صوت الشّخصيات، فتثبت بذلك وجُودها داخل عملها الإبداعي.

– اتّخذت الكاتبات من الحبكة السّردية، والحياة، والفعل، عناصر أساسية لتشكيل الهُوية سرداً بفضل التّخييل التّاريخي الذّي مكنّها من إعادة بناء هوية جديدة، عبر الكتابة السّردية، ولتمكنّها من إسقاط واتّساع ذاتها، والتّعبير عن حاجياتها من خلال السّرد.

–اعتمدت الكاتبات على السّرد لفهم وجودهنّ في العالم، والسّعي إلى إثبات إنّ ذاتهُنّ حقيقة مبثوثة، ومتشكّلة في قلب التّاريخ.

–ما يبرز حضور المرأة الكاتبة في نصّها هو "ضمير الأنا" الذي أثبتت من خلاله فاعليتها وارتباطها بأحداث النصّ بشكل يجعلنا لا نميّز بين الشخصية الروائية وبين الكاتبة، فحضورها مباشر في النصّ لبراعتها في تمثيل التجارب الذاتية، والتعبير عنها بكل شفافية.

– إنّ الصّوت المركزي في كتابات المرأة هو الصّوت النسوي، فهو الوتر الذي تحوم حوله أحداث خادمة للقيم الإنسانية، إذ كشفت عن مواقع القهر والظلم والتمييز من خلال إعلائها لصوت المرأة المهمّش، فمنحت السردية جمالا فنّيا وفق خاصيتها التمثيلية التي تمزج فيها بين الواقع والخيال، فكسرت صرامة النسق السردي ورتابته.

–تطرقت الكاتبات من خلال المدوّنات محل الدراسة إلى التاريخ، أعدْنَ بناءه على أساس البحث والتنقيب، الذي يؤدي بها إلى الحقيقة المضبوطة دون زيفٍ أو تحريف، مجسّدة في عمل روائي فني، لتصير الأحداث التاريخية منسوجة في خطاب سردي يعتمد على الوظيفة التصويرية في إسقاط واستحضار معالم الذات الساردة المتكفلة بالتعبير عن حاجاتها من جهة، ونقل المادة التاريخية وفق وظيفة جمالية رمزية تفكّك حمولة اجتماعية عبر رسائل مشفّرة تهدف إلى التأثير في المتلقي من جهة أخرى.

– ربطت المرأة في كتابتها للتاريخ وقائع وأحداث ماضية مع رؤاها ووجهات نظرها الحاملة لكفاءاتها الثقافية والمعرفية، لتحاكي وتعكس ذاتها وتغوص بها في إشكالات تاريخية كبرى، تعود إليها من خلال الذاكرة التي يتشكّل من خلالها الزمن ويكتسب سمة الوجود.

– يلعب الزمن دوره في تحديد الفرق بين الهوية الذاتية، والهوية العينية من خلال مقارنتنا بين ما كان في السابق وبين ما يكون حاليا، فالهوية الشخصية تدوم عبر الزمن، في حين أنّ التغيير يسقط على الذاتية.

– تلعب الذاكرة دورا مهما في إحساس الذات بهويتها المستمرة عبر الزمن، لتمكين الذات من العودة إلى ماضيها لتظهر أحداثاً ماضية فتحوّلها إلى أقوال ومنها إلى أفعال. ينظر إليها ضمن سياقات نصيّة غير معزولة في ملفوظات مستقلة.

– إنّ الفعل السردي يرتبط بالمتكلم نفسه، ويحتفي بتلك الذات المتلفظة التي تُرْصَدُ داخل ملفوظها من خلال "السرديات التلفظية" ، فتكشف عن كل الملفوظات التي تحيل إلى ذاتية التلفظ، وتحيل كل أساليب التمثيل الذاتي في المحكي.

– برزت الذّات المتكلّمة والمتلفّظة في الخطاب النسوي بشكل جلي؛ فالذاتية صارت من ميزات إبداع المرأة الكاتبة، إذ تسعى من خلال أعمالها الإبداعية إلى الإفصاح عن دواخلها بغية تصحيح فكرة أو تغيير نظرة، فاسترجعت أناها في الحكي، لتتمتّع بسلطة خطاب يعالج قضايا تاريخية ويعيد إحياء أحداث تجاهلها التاريخ الرسمي.

– إنّ ظهور سمات الذاتية في خطابات تاريخية، دليل قاطع على أنّ الكاتبات يتمتعنّ بوعي يمكنهنّ في تحليل وإدراك العالم انطلاقا من الذات، كما يسعيْن إلى تحليل الذات؛ انطلاقا من ماضيها.

–عكست النّصوصّ الرّوائية المختارة وعي الكاتبات وقدرتهن على التطرّق إلى قضايا تاريخية هامة، وتحليلها وفق طريقة تمكنهنّ من إغناء الذّات وتوكيد إرادتها وتحقيق مقاصدها ضمن خطابات هادفة تطرح وجهات نظر نسائية تسعى من خلالها لتغيير الواقع وانتقاده، وإبراز عيوبه من خلال التخييل.

–تمكنت المرأة من الاستقلال بفضل الكتابة التي أكسبتها رؤية خاصّة وصوتا كسّر صمتها ويعبّر عن كيانها ووجودها.

هذه جملة النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا، وهي في نظرنا ليست نتائج نهائية، بقدر ما هي محطات لقضايا وأسئلة أخرى في مجال الرواية التاريخية.

الملاحق

أوّلاً: ملحق الأعلام* وملخص الرّوايات:

1-الرّوائية سميحة خريس:

كاتبة وروائية أردنية ولدت عام 1956، تلقت تعليمها الابتدائي والإعدادي في قطر، ثمّ في السّودان تبعا لتنقل والدها الّذي عمل في السّلك الدّبلوماسي، تحصّلت على شهادة البكالوريوس في علم الاجتماع من جامعة القاهرة في مصر سنة 1978، عملت في مجال الصّحافة في "الاتحاد" الظبيانية بالإمارات (1981-1998)، ثمّ في صحيفة الدّستور بالأردن عام 1998، ثمّ في صحيفة الرّأي عام 1999، عملت صحيفة ومديرة للدائرة الثقافية، ثمّ تولّت رئاسة تحرير مجلّة "حاتم للأطفال الّتي كانت تصدرها المؤسّسة الصّحفية الأردنية "الرّأي" حتى تقاعدها، شغلت عضوية مجلس إدارة الإذاعة والتلفزيون 2009، ومجلس إدارة وكالة الأنباء الأردنية "بترا" 2010، حوّل عدد من أعمالها إلى مسلسلات إذاعية أنتجتها مؤسسة الإذاعة والتلفزيون الأردني، حازت جوائز في مهرجانات الإذاعة والتلفزيون بالقاهرة، تعتبر عضوة في رابطة الكتّاب الأردنيين، ورابطة القلم الدّولية (فرع الأردن Pen Jordan) ، كما أنّها عضوة مؤسسة في اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ترجمت بعض أعمالها للغة الألمانية.

النّتاج الرّوائي:

-رحلتي 1992

-المد 1989

*تمّت الاستعانة بموقع جائزة كتارا للرواية العربية للتعريف بالروائيين:

https://www.katanovels.com

تاريخ الاطلاع يوم : 2021/07/24 / على الساعة : 12:03.

-شجرة الفهود...تقاسيم الحياة 1995

-شجرة الفهود...تقاسيم العشق 1998

-القرمية 1999

-خشخاش 1999

-الصّحن 2003

-دفاتر الطوفان 2003

-امبراطورية ورق. نارة 2007

-نحن 2008

-الرّقص مع الشّيطان 2009

-يحي 2010

-على جناح الطّير 2012

-بابنوس 2014

-فستق عبيد 2016

الجوائز:

-جائزة الدّولة التّشجيعية من وزارة الثّقافة عن رواية (شجرة الفهود) 1997 .

-الميدالية الذّهبية للعمل المتكامل من مهرجان القاهرة للأعمال الدّرامية عام 2002.

-جائزة أبو القاسم الشّابي" في تونس عن روايتها (دفاتر الطّوفان) عام 2004.

-جائزة الإبداع الأدبي في مؤسّسة الفكر العربي، بيروت، عن مجمل أعمالها عام 2008.

-جائزة الدّولة التّقديرية في الآداب (بالاشتراك) عام 2014.

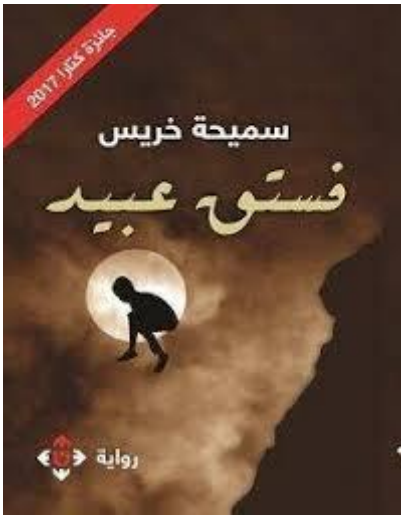
-وسام الحسين للعطاء المتميز عام 2015.

-جائزة كتارا للرواية العربية، فئة الروايات المنشورة لعام 2017، عن رواية فستق عبيد.

ملخص رواية فستق عبيد:

تتحدث رواية فستق عبيد عن كارثة إنسانية شهدها التّاريخ البشري عموماً والسّوداني خصوصاً، إذ تحكي سميحة خريس في روايتها عن ما يتكبده العبد من معاناة، سواءٌ أكانت جسدية أم معنوية، تعبّر عن اشتياق الزّنجي وتوقه إلى الحرية، ففي بداية روايتها تسمح للجد كامونقة بسرد مسار حياته لأحفاده وأبناء قبيلته، ليروي لهم كفاحه من أجل الحرّية، فقد سيق إلى سوق النّخاسة أين اشتراه بائع السّمسم، الّذي فكّ كلّ قيوده، وعامله معاملة تليق بالبشر، لكن كامونقة كان يشعر بشيء ما ينقصه، أراد أن يكون حرّاً، رغم الحياة التي لم يحظَ بها باقي العبيد، فما كان عليه إلّا أن يأخذ معه زوجته اللّمون الّتي اشتراها له سيّده، ويلتحق بجيش المهدي الّذي توعدّهم بالحرية مقابل الجهاد ضد الإنجليز. صحيح أنّ كلّ هذه التّفاصيل كان يرويها كامونقة لعدد من المستمعين، لكن الوحيدة التي كانت تتفاعل معه هي حفيدته "رحمة"، وكأنّ الرّوائية أرادت أن يكون صوت الجدّ موجّهاً لها، لكن هذه الفتاة وقعت تحت شراك العبودية في اللّحظة التي غفلت فيها عن صوت جدّها، فتباع لسيد برتغالي يأخذها معه عبر سفينة إلى عالم غريب، ماتت فيه إنسانية البشر، جنس تحوّلت دماء عروقهم سموم بدل الدماء ، تلقت أبشع أنواع العذابات ليس كونها زنجية فقط ، بل أنجبت بنتاً تجري في عروقها دماء سيّدها سراماغو، فتحملت وزرها ووزر سيّدها الّذي لم يرأف لحالها أو لحال ابنته الكريولو الّتي ورثت شقاء أمّها، وذاقت مرارة الفراق مع الغريب إلى المجهول حاملة معها حكايات أمّها رحمة.

صورة غلاف رواية فستق عبيد لسميحة خريس



2-الروائية سحر خليفة:

ولدت سحر خليفة في نابلس بفلسطين عام 1941 ، تزوّجت في سنٍ مبكر زواجاً تقليدياً، وبعد مرور ثلاثة عشر عاماً من الإحباط وخيبة أمل قرّرت أن تتحرّر من زواجها وتكرّس حياتها للكتابة، فعادت لتواصل دراستها الجامعية، وحصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة أيوا الأمريكية في دراسات المرأة والأدب الأمريكي . تعتبر من أهم الروائيين الفلسطنيين، حيث تعبّر في عملها الروائي عن إيمانها العميق بأن وعي المرأة النّسوي هو جزء لا يتجزأ من وعيها السّياسي، وتظهر نضال المرأة الفلسطينية والمحن التي تواجهها، ترجمت معظم أعمالها إلى العربية، والفرنسية، والألمانية، والنرويجية، والروسية، نالت العديد من الجوائز العربية والعالمية، عملت مديرة لمركز شؤون المرأة والأسرة في نابلس.

النّتاج الرّوائي:

-لم نعد جواري لكم 1974

-الصّبار 1976

-عبّاد الشّمس 1980

-مذكرات امرأة غير واقعية 1986

-باب السّاحة 1990

-الميراث1997

-صورة وأيقونة وعهد قديم 2002

-ربيع حارٌ 2004

-أصل وفصل 2008

-حبّي الأوّل 2010.

-أرض وسماء 2013.

الجوائز:

-جائزة ألبرتو مورافيا للأدب المترجم للإيطالية

-جائزة سيرفا نتيس للأدب المترجم للإسبانية.

-جائزة نجيب محفوظ عن رواية (صورة وأيقونة وعهد قديم)

-جائزة سيموند دي بوفوار الّتي رفضها لأسباب وطنية عام 2009.

ملخص رواية باب السّاحة:

عادت بنا سحر خليفة من خلال روايتها "باب السّاحة" إلى زمن الانتفاضة الفلسطينية الأولى، لم تتناول أحداثها من جانبها السياسي، وما تعلّق بقرارات الأمم المتحدّة، بل من جانبها الاجتماعي من خلال تعبيرها عن معاناة المرأة الفلسطينية الّتي زادت مع الانتفاضة.

جعلت الروائية أحداث الرواية في بيت سيء السمعة، بيت المومس سكينة التي طعنت من قبل الثّوار بعد أن اتهموها بالعمالة لإسرائيل، هذا ما جعل أغلب الشخصيات ينفرون من ذلك البيت المشبوه لتجد نزهة بنت سكينة نفسها وحيدة منبوذة بعيدة عن أهل بلدها ممنوعة من الخروج بعد أن ضربها المقاومون لما فعلته أمّها، لكن بعد أن أصيب الشّاب حسام لم يعد بداً اللّجوء إلى بيت نزهة ليحتمي فيه، فرحّبت به نزهة وقدّمت له يد المساعدة، وفي تلك الأثناء تزور سمر الطّالبة الجامعية بيت نزهة من أجل ملء الاستبيان حول أثر الانتفاضة الفلسطينية على المرأة.

وبينما هما يتبادلان أطراف الحديث حتّى أعلن الجنود الصّهاينة حظر التّجوال بعد أن قتل جندي من جنودهم. لتجد سمر نفسها مجبرة على المبيت في البيت المشبوه مع نزهة وحسام الجريح.

تكسرت وحدة سمر ووحشة البيت لوجود سمر وحسام و السّت زكية عمة حسام التي لحقت لهما بعد أن ساءت حالة حسام وارتفعت حمّته، فدارت بين الشخصيات حوارات أدت إلى الإفصاح عن همومهم، وآلامهم....لتكشف نزهة عن الأسى والقهر الّذي عاشته منذ صغرها وكان سببا في تمرّدها على أعراف المجتمع وتقاليده، فوقعت في مستنقع الرذيلة.

كما عبر نزهة عن شوقها لذلك اليوم الّذي يجمعها بشقيقها الأصغر أحمد، وهي لا تعلم أنّه يتوعدها بالقتل، لكنّه يُقتل على يدي الجنود الإسرائيليين قبل أن يحقّقَ رغبته، فتثور نزهة وتحزن حزناً شديداً على فراقه وتنتقم له بتفجيرها لبوابة باب السّاحة.

صورة غلاف رواية باب الساحة لـ "سحر خليفة

3 -**الرّوائية رضوى عاشور:**

ولدت الأديبة رضوى عاشور يوم 26 مايو 1946، درست بقسم اللّغة الإنجليزية، في كلّية الآداب، بجامعة القاهرة، حصلت على الماجستير في الأدب المقارن من جامعة القاهرة عام 1972، ثمّ نالت الدّكتوراه من جامعة ماساتشوستس في الولايات المتحدة عام 1975، عملت بالتدريس في كلية الآداب بجامعة عين شمس، أشرفت على الأبحاث والأطروحات المرتبطة بدرجتي الدّكتوراه والماجستير، كما عملت أستاذة زائرة في جامعات عربية وأوروبية. شغلت منصب رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب بجامعة عين شمس بين عامي (1990-1993)، تنوع إنتاج رضوى عاشور فشمل دراسات نقدية ومجموعات قصصية، وروايات حظيت باهتمام كبير من النّقاد العرب، أصدرت مجموعة من الأعمال تتناول مجال النّقد التّطبيقي، ساهمت في موسوعة الكتابة العربية في 2004، واشرفت على ترجمة الجزء التّاسع من موسوعة "كامبريدج" في النقد الأدبي عام 2005، كتبت باللغتين العربية والإنجليزية وترجمت بعض أعمالها الإبداعية إلى الإنجليزية والإسبانية والإيطالية.

كانت عضواً بارزاً في لجنة الدّفاع عن الثّقافة القومية، وعضواً في اللّجنة الوطنية لمقاومة الصّهيونية في الجامعات المصرية، وعضو في مجموعة 9مارس لاستقلال

الجامعات، شاركت في العديد من المؤتمرات وساهمت في لقاءات أكاديمية عبر العالم العربي وخارجه، توفيّت يوم 30 نوفمبر 2014، بعد صراع مع المرض.

أعمالها:

-حجر دافئ 1985.

-خديجة وسوسن 1987.

-سراح 1992.

-غرناطة 1994.

-مريمة والرحيل 1995.

أطياف 1999.

-قطيعة من أوروبا 2003.

-فرج 2008.

-الطّنطورية 2010.

أعمال نقدية:

-الطريق إلى الخيمة الأخرى، دراسة في أعمال غسّان كنفاني عام 1977.

-التّابع ينهض، الرّواية في غرب إفريقيا 1980.

-الرّحلة، أيام طالبة مصرية في أمريكا 1983 .

-رأيتُ النّخل (مجموعة قصصية) 1987.

-في النّقد التّطبيقي، صيّادو الذّاكرة 2001.

-الحداثة الممكنة 2009.

-أثقل من رضوى، مقاطع من سيرة ذاتية 2013.

الجوائـــــــــز:

-جائزة أفضل كتاب لعام 1994 من الجزء الأوّل في ثلاثية غرناطة على هامش معرض القاهرة الدّولي للكتاب عام 1995.

-الجائزة الأولى من المعرض الأوّل لكتاب المرأة العربية عن ثلاثية غرناطة عام 1995.

-كانت ضمن مجموعة تتكون من اثني عشرة (12) أديبا عربيا، ثم تكريمهم على هامش معرض القاهرة الدّولي للكتاب عام 2003.

-جائزة قسطنطين كفانيس الدّولية للأدب في اليونان عام 2007.

جائزة تركوينيا كاردا يللي في النّقد الأدبي في إيطاليا عام 2009.

-جائزة بسكارا بروزو عن الترجمة الإيطالية لرواية "أطياف" في إيطاليا عام 2011.

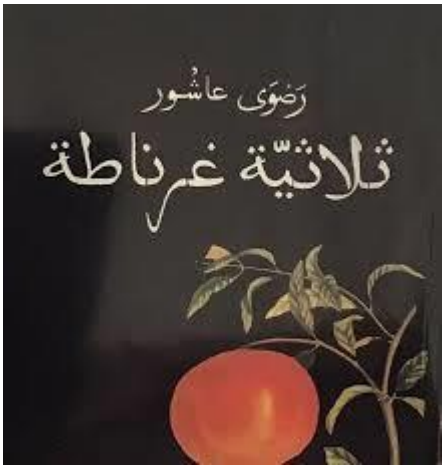
-جائزة سلطان العويس للرواية والقصة عام 2012.

ملخص رواية ثلاثية غرناطة:

جسّدت رضوى عاشور من خلال ثلاثيتها (غرناطة-مريمة-الرّحيل) أهم الأحداث الّتي تزامنت مع سقوط غرناطة، أسقطت تلك الوقائع على عائلة غرناطية بسيطة بعيدة كلّ البعد عن السّلطة والحكم، صوّرت من خلال أفرادها فواجع العرب آنذاك ومواجعهم.

تبدأ أحداث الرّواية من عام 1492، سنة سقوط غرناطة على يد الملك أبي عبد الله الصّغير، جسّدت في الجزء الأوّل من الرواية المآسي والأحزان الّتي عاشها المسلمون في غرناطة بعد قرار الاستلام، فأبو جعفر الورّاق كان يكابد أوجاعه في صمت بعد حادثة حرق الكتب في باب الرّملة. كانت هذه الحادثة كفيلة بأن تؤدّي به إلى الموت حسرة على الحال الّذي آلت إليه غرناطة، فأهلها أجبروا على التنصّر، وأرغموا على التّخلي عن أي مظهر يتصل بالدين الإسلامي، كاللباس العربي، أو التحدث بالعربية، قراءة الكتب العربية...

لتتصاعد الأحداث في الجزء بين (مريمة-الرحيل) وتتمادى محاكم التفتيش في عدوانها، فتسوء الأوضاع أكثر على المسلمين، بل أصدروا قرار ترحيلهم إجبارياً، ونفيهم بشكلٍ نهائي من أوروبا، ومن يعارض يعذَّب حتَّى الموت، ولكن رأى علي أنّ الموت الحقيقي هو في الرّحيل عن الأندلس وليس في البقاء.



صورة لغلاف رواية ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور .

4 –الرّوائية أهداف سويف:

ولدت أهداف سويف يوم 23 مارس 1950، أديبة مصرية وروائية ومحلّلة سياسية واجتماعية تكتب باللغة الإنجليزية، وهي ابنة أستاذ علم النّفس "الدّكتور مصطفى سويف"، وأستاذة اللّغة الإنجليزية "فاطمة موسى"، تخرّجت أهداف سويف من كلية الآداب جامعة القاهرة عام 1971 بقسم الأدب الإنجليزي، نالت الدّكتوراه عام 1978، فقامت بالتدريس في كلية الآداب جامعة القاهرة بداية السبعينيات، ثمّ سافرت إلى لندن للدراسة واستقرّت هناك، حيث تزوجّت من الكاتب والأديب والشّاعر الإنجليزي المعروف "آيان هاملتون".

النِّتاج الأدبي والجوائز:

- عائشة 1983 (أوّل مجموعة قصصية باللغة الإنجليزية).
- في عينِ الشَّمس 1992.
- زينةُ الحياة (مجموعة قصصية باللغة العربية)
- زمار الرّمل (مجموعة قصصية باللغة الإنجليزية)
- خارطةُ الحبِّ 1999.

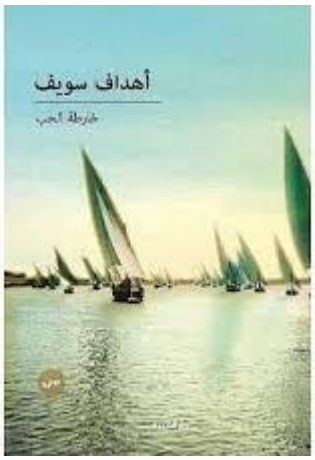
الجوائز:

رُشّحت رواية "خارطةُ الحبِّ" لنيل جائزة "البوكر" الأدبية؛ وهي بمثابة جائزة نوبل للروائيين النّاطقين بالإنجليزية، لتكون بذلك أوّل كاتبة عربية يتم ترشحيها للجائزة.

ملخص رواية خارطة الحب:

افتتحت أهداف سويف روايتها بزيارة الأمريكية "إزابيل" إلى القاهرة حاملة معها صندوقاً قديماً يحتوي على مذكرات تعود لجدتها "آنا ونتربون" بعد أن طلب منها صديقها "عمر الغمراوي" أن تأخذها إلى أخته أمل في القاهرة لتساعدها على تحليل تلك المذكرات، وبهذا تكفلت " أمل الغمراوي" مهمة سرد القصص الغرامية سواءٌ التي يعود زمنها إلى أيام الاحتلال البريطاني على مصر في بداية القرن العشرين، و التي جمعت بين "آنا نتربورن" و"شريف البارودي"، أو التي تعود إلى نهاية القرن العشرين وما عاشته الأمريكية إيزابيل مع شقيقها عمر الغمراوي، دون أن تغفل عن تلك الأحداث التي شهدها العالم العربي في تلك الفترة أهمها القضية الفلسطينية.

إلّا أنّ قضية "آنا ونتربورن" كانت صاحبة حصة الأسد في الرّواية، فهي إنجليزية سافرت إلى القاهرة لتدخل إلى قلبها بعض السّرور وتنسى تلك الأحداث الّتي عاشتها في إنجلترا بسبب موت زوجها "إدوارد" الّذي لم يُعرّ لمشاعرها اهتماماً، شاءت الأقدار أن تلتقي في مصر بـ "شريف باشا البارودي" الّذي أُعجب بها من النّظرة الأولى، فتحوَّل الإعجاب إلى حبٍّ قادهُما إلى الزّواج؛ وبعد أن أنجبت "آنا ونتربورن" ازدادت الفرحة في بيت "البارودي" في زمنٍ اشتدت فيه الصّراعات السّياسية بين مصر وإنجلترا؛ فيقتل "شريف البارودي" وتعود "آنا ونتربورن" إلى بلدها حاملةً معها ذكرياتها ومذكراتها الّتي عادت إلى مصرَ بعد قرنٍ من الزّمن، وتقع بين يدي أمل الغمراوي الّتي تعيش بمخيلتها ما كانت تعيشه "آنا ونتربورن".

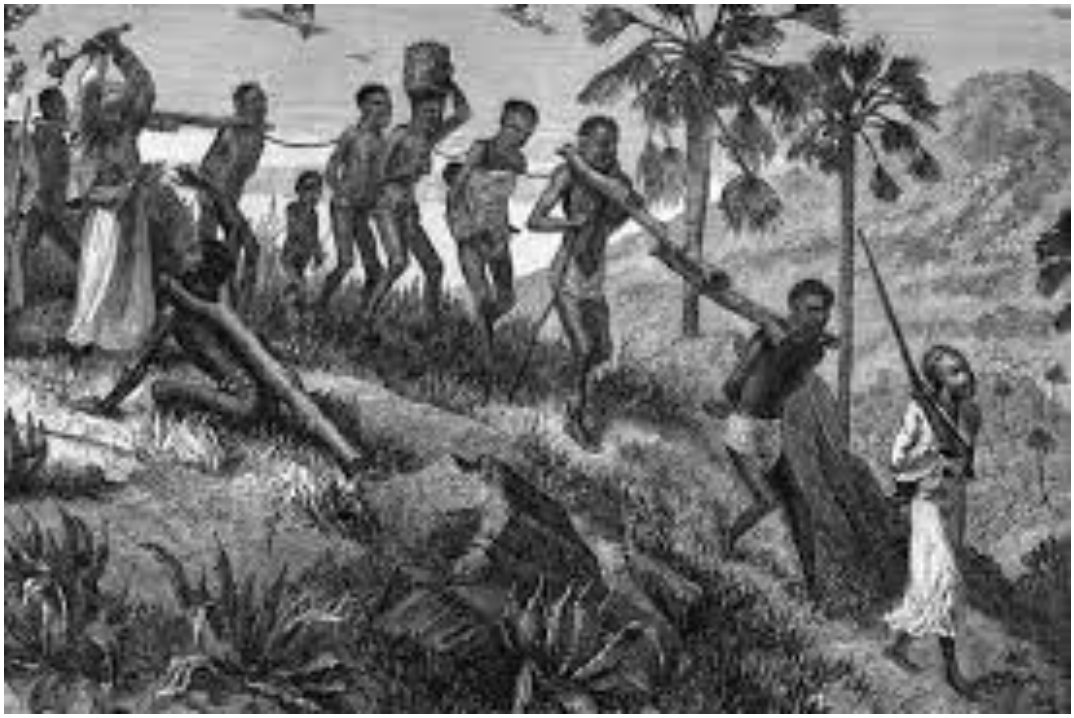


صورة لغلاف رواية خارطة الحب لأهداف سويف .

ثانيا : ملحق الصور

صوة تبرز الدّور البطولي للمرأة الفلسطينية زمن الانتفاضة

حي باب الساحة بنابلس



صورتان تبرزان معاناة العبيد و احتقارهم من طرف البيض

صورتان تبرزان عملية ترحيل المورسكيين من الأندلس

صورتان تبرزان احتلال بريطانيا لمصر

ثالثا: ملحق ثبت المصطلحات:

- أ -

الأبعاد الجمالية	les Distances Esthètique
الاختلاف الثقافي	Le Diffèrance Culturelle
الآخر	L’Autre
الأوطان المتخيلة	Les Patries Imaginaire
الأنا	Le moi

- ب -

البروباغندا	La Propagande
البنية السردية	La Structure Narrative

- ت -

التخييل	L’Imagination
التداولية	Pragmatique
تداعي الذاكرة	Association de mèmoire
التفكيك	Dèconstruction
التمثيل السردي	La Reprèsentation Narrative
التمركز حول الذات	Egocentrisme
التلفظ	Prononciation
التحبيك	Tricot
تعدد الأصوات	Polyphonie

التبئير	Focalization
التمثيل	Representation
التكامل المعرفي	Interdisciplinaire

- ث -

الثقافة	La Culture
الثقافة الأبوية	La Patriarcat

- ج -

الجندر	Le gender

- ح -

الحبكة	L'Intrigue
الحكاية	Le Rècit
الحنين	La Nostlgie
الحوار	Le Dialogue
الحوار الداخلي	Le Monologue

- خ -

الخصوصية السردية	La Spècificitè Narrative
الخصوصية الجندرية	
الخطاب	Le discours

الخطاب المباشر	Le Discours direct
الخطاب المنقول	Le discours rapportè
الخطاب النسوي	Le Discours fèminis

- د –

الديمومة	La permanence

- ذ -

الذات	Le Soi
الذاكرة	La Mèmoire
الذاكرة السردية	La Mèmoire Narrative

- ر -

الرؤية السردية	La Vision Narrative
الرواية التاريخية	Le roman historique
رؤية العالم	voir le monde

- ز –

الزمن	Le Temps
زاوية الرؤية	Ongle de vue
الزنوجة	Nègritude

- س -

السرد	La Narration
السردية	La Narrativitè
السردية التلفظية	La Narratologie enociative

السارد العليم	Le narrateur omniscient
السياق	Le Contexte
- ش -	
الشخصية	personnage
- ص -	
الصيغة	Le Mode
الصوت	La Voix
- ع -	
العالم الهامش	Le Monde marginal
- غ -	
الغيرية	Altèritè
- ف -	
الفعل	Action
- ق -	
القصة	L’histoire
- ك -	
الكرونوتوب	Le chronotope
- م -	
المركز	Le Centre
المصطلح	Le Terme
المنفى	L’Exile

المفارقة	Paradox
المنظور	Perspective
المهمش	Le marginalisè
المتلفظ	Le prononcè
الملفوظ	ènoncè

- ن -

النسق	Le Système
النص	LE Texte

- ه -

الهامش	La Marge
الهوية	L’identitè
الهوية السردية	L’identitè narrative
الهوية الشخصية	L’identitè personnelle
الهوية العينية	L’identitè bienveilante
الهيمنة	Hègèmonie
الهيمنة الذكورية	La domination masculin

- و -

وجهة النظر	Point de vue
الوظيفة التمثيلية	Fonction reprèsentative
الوظيفة التصويرية	Fonction picturale

قائمة المصادر والمراجع

1 -المصادر:

1- خريس سميحة ، فستق عبيد ، مكتبة نوميديا ، ط2 ،2018

2- خليفة سحر ، باب الساحة ، دار الآداب ،ط1 ، 1999 .

3- سويف أهداف ، خارطة الحب ، ترجمة : فاطمة موسى ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1،2010.

4- عاشور رضوى: ثلاثية غرناطة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2 ، لبنان 1998.

2- المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

5- أم السعد حياة ، النقد والخطاب: مقاربات تداولية وميديولوجية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

6-أم السعد حياة: تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ ،دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع.

7 -إبراهيم عبد الله ، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1990.

8- إبراهيم عبد الله ، أعراف الكتابة السردية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2019.

9- إبراهيم عبد الله ، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1 ، 2012

10- إبراهيم عبد الله ، الكتابة والمنفى،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2012.

11- إبراهيم عبد الله ، التخييل التاريخي، السرد و الامبراطورية و التجربة الاستعمارية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، دار الفارس ، الأردن ، ط1 ، 2011

12- إبراهيم عبد الله ، موسوعة السرد العربي ، ج 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر /لبنان ، دار الفارس للنشر و التوزيع / الأردن ، 2008 .

13- إبراهيم عبد الله ، موسوعة السرد ج 2 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، دار فارس للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2010 .

14- إبراهيم أحمد حسن ، العنف من الطبيعة إلى الثقافة، دار النايا، سوريا، ط1، 2009،.

15- ابن خلدون، المقدمة، تح: سهيل زكار وخليل شحادة، دار الفكر، بيروت2001.

16- بوعزة محمد ، سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف ، دار الأمان ، منشورات ضفاف / الاختلاف ،الرباط ، الجزائر ، بيروت ، ط1 ، 2014 .

17- بن السايح الأخضر: سرد المرأة، وفعل الكتابة، دراسة نقدية، في السرد وآليات بناء ، دار التنوير، الجزائر، 2010.

18- بلخن جنات ، السرد التاريخي عند بول ريكور، منشورات ضفاف/الاختلاف، 2014.

19- بوعزة محمد ، " تأويل من الشعرية إلى ما بعد الكولينالية "، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسة، قطر، الطبعة الأولى، ماي 2018.

20- بن محمد الخبو محمد ، نظر في نظر القصص: مدخل إلى السرديات، مكتبة علاء الدين، تونس، ط1، 2012.

21- برادة محمد ، فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط، 2004،.

22- بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.

23- بن علي لونيس ، تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة ، فيسيرا للنشر، دط ، 2012 .

24- التمارة عبد الرحمن ، السرد والدلالة، د.ط، دار فضاءات للنشر والتوزيع، إتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء،.

25-جيران عبد الرحيم ، الذاكرة في الحكي الروائي ، الإتيان إلى الماضي من المستقبل ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، مارس 2019 .

26 - جبار سعيد ، من السردية إلى التخييلية/ بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط2012.

27- الجباعي جاد ، فخ المساواة تأنيث الرجل وتذكير المرأة، مؤمنون بلا حدود، ط1، 2018، الرباط .

28- جمعة حسين ، تجليات النكبة و المقاومة في الفكر و الأدب العربي المعاصر ، دار رسلان ط2 سوريا 2013 .

29 – الجبار مدحت ، السرد الروائي العربي: قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

30 –حسام الدين كريم ، الزمن الدلالي، دار غريب ، القاهرة ، ط2 ، 2002 .

31– الحجري إبراهيم ، الرواية العربية الجديدة: السرد وتشكل القيم، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق2014 .

32– حسين سليمان ، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

33– الحجمري عبد الفتاح: التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التراكيب السردية، شركة النشر والتوزيع، المدارس ، الدار البيضاء، ط1، 2002 .

34– حليفي شعيب ، شعرية الرواية الفانتستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، د.ط، 1997

35 –حمودة حنان ، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي أنموذجا ، إشراف يوسف بكار ، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2007 .

36– الخطيب عبد الله ، روايات باكثير قراءة في الرواية والتشكيل،دار المأمون للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009 .

37– درويش حسام الدين ، اشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور و علاقتها بالعلوم الانسانية و الاجتماعية ، نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار ، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات ، الدوحة ، ط1 ، 2016 .

38- درّاج فيصل ، الرواية وتأريل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004 .

39- رشيد حفناوي: الترجمة الأدبية الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2018.

40- شعبان بثينة مئة عام من الرواية النسائية العربية 1999/1899 دار الآداب ط1 1999 بيروت.

41- الشحات محمد ، سرديات المنفى الرواية العربية بعد عام 1967، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

42- شوقي الزين محمد ، الذات والآخر: تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر2012،.

43- شرقي محمد سليمان سعيد ، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إبتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000،.

44- شلغين عهد كمال ، الهوية العربية، صراع فكري وأزمة واقع، دراسة في الفكر العربي المعاصر، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2015.

45- شريف هبة ، ديني ودين الناس: الدين والعلمانية والثورة، العربي للنشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 2017 .

46- الشمالي نضال ،الرواية و التاريخ ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2006 .

47- صالح هويدا ، نقد الخطاب المفارق، دار الرؤية، القاهرة، ط1، 2004.

48- صلاح صالح ، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، د ط ، 2003 .

49- العناز عادل ، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، دار الثقافة، الشارقة، ط1، 2017.

50- العجيلي شهلا ، الخصوصية الثقافية العربية، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، 1011،.

51- العمامي محمد نجيب ، الذاتية في الخطاب السردي: الإدراك والسجال والحجاج، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011،.

52- العيد يمنى ، أضواء على الكرونوتوب والنسق الدلالي في نظرية باختين للرواية ضمن كتاب: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، لبنان، ط1.

53- العيد يمنى ، الرواية العربية : المتخيل و بنيته الفنية ، دار الفرابي ، بيروت ، ط1 ،2011 .

54- عوين أحمد محمد ، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2009.

55- العروي عبد الله ، مفهوم التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط4 ، 2005.

56- العزب موسى عايدة ،تجارة العبيد في إفريقيا مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، ط1 ، 2007 .

57- عاشور رضوى ، في النقد التطبيقي صيادو الذاكرة ، ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2001 .

58- عاشور رضوى ، لكل المقهورين أجنحة، الأستاذة تتكلّم ، دار الشروق ، ط1 ، 2019 .

59- الغابري سامي: المسألة الإتيقية من خلال كتاب بول ريكور عين الذات غيرا، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط1، 2015،.

60- الغذامي عبد الله ، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1،1996، الدارالبيضاء .

61- الغزالي عبد القادر ، الصورة الشعرية وأسئلة الذات،قراءة في شعر حسن نجمي، ط1، 2004، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء.

62 -غيلوفي خليفة ، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012 .

63- فؤاد أماني ، الرواية وتحرير المجتمع، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة2014 .

64 -قاسم سيزا ، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة للنشر ، القاهرة ، دط ، 2004.

65- القاضي محمد ، الرواية والتاريخ دراسة في المتخيل المرجعي، ط1، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008 .

66- كورونيليا الخالد ، المرأة العربية: الإبداع النسائي النظريات النسوية، في خصوصية الإبداع النسوي، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 3إلى 26 آب 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية، 2001.

67- كمال هالة: النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرأة والذاكرة، مصر ، ط1، 2015 .

68- معتصم محمد ، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

68- محمود إبراهيم رزان ، الرواية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

70- مجموعة مؤلفين، فلسفة السرد: المنطلقات والمشاريع، إشراف إليامن بن التومي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014 .

71- مجموعة من المؤلفين: التاريخ العربي وتاريخ العرب كيف كتب وكيف يكتب: الإجابات الممكنة، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسية، قطر2017،.

72- معلوف أمين ، الهويات القاتلة، دار ورد للطباعة والنشر، سوريا، ط1 ، 1999

73- موساوي فريدة ، المفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب ، عالم الكتب ، الجزائر، دط 2010 .

74 - مسكين دايري ، دلالة التلفظ عند كورتاس، فعالية المفاهيم اللسانية في المقاربة السيميائية مركز الكتاب الأكاديمي 2018 .

75- محمود مصطفى ، آينشتاين والنسبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت .

76- مراشدة عبد الرحيم ،هيثم أحمد العزام المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي، وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث ، دار الكتاب الثقافي ، الأردن .

77- النابلسي شاكر ، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1994.

78- الهمامي جميل فتحي: حصاد ألسنتهم في نقد النقد، تقديم فاطمة بن محمود ، دار الخليج للصحافة و النشر و التوزيع، الأردن ، ط1 ،2019 .

79-هلال غنيمي: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، ط6، 1981.

80- يقطين سعيد ، الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1،1992 .

81- يقطين سعيد قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997 .

82- يوسف حسن ، جماليات المكان ، المقهى عند نجيب محفوظ نموذجا ، مكتبة بورصة الكتب للنشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 2013 .

ب-المراجع المترجمة:

83- بابا هومي ، موقع الثقافة، تر:ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، القاهرة، 2004

84- باختين ميخائيل ، جماليات الإبداع اللفظي، تر: شكير نصر الدين، ط1، ، دال للنشر والتوزيع، سوريا ، 2011 .

85- باختين ميخائيل ، أشكال الزمن والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، 1990.

86- باختين ميخائيل ، الخطاب الروائي ، تر : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1987 .

87- باختين ميخائيل ، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ط1 ، 1988 .

88- باختين ميخائيل ، الزمان و المكان في الرواية ، تر: يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1990 .

89- بورديو بيير ، العنف الرمزي، تر: نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994.

90- برانس جيرالد ، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

91- باشلار غاستون ، جدلية الزمن، تر : خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، لبنان ، ط3 ، 1992 .

92- باشلار غاستون ، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1984 .

93- جامبل سارة ، النسوية وما بعد النسوية، ترّ: أحمد الشامي، إشراف، جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002 .

94- ريكور بول ، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربي للترجمة، ط1، بيروت2005.

95- ريكور بول: الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2009.

96- ريكور بول: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

97- ريكور بول ، الهوية والسرد، تر: حاتم الورفلي، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة، تونس، 2009.

98- ريكور بول ، الزمان والسرد ج2 ، تر : فلاح رحيم ، مراجعة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط1 ، 2006 .

99- ريكور بول ، الزمان والسرد ج3 ، تر : سعيد الغانمي ، مراجعة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط1 ، 2006 .

100- سعيد إدوارد ، الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب ، دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 2014 .

101- سلفرمان هيو، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002 .

102- شور نايمي ، التخييل تأويلا و التأويل تخييلا ، تحرير: سوزان سليمان و انجي كروسمان ، تر : حسن ناظم و علي حاكم صلاح ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت ،ط1 ، 2007 .

103- كيربرات أوريكيوني كاترين ، المضمر، تر:ريتا خاطر، مراجعة: جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية ط1، بيروت، 2008 .

104- لوكاتش جورج ، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986 .

105- ليوتار جان فرانسوا ، الوضع ما بعد الحداثي،تر أحمد حسان ،دار شرقيات ،ط1، 1994.

106- موريس بام: الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط1، 2002 .

107- مراسلات جورج لوكاتش، تر: نافع معلا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط ، 2010.

108- مجموعة مؤلفين، الوجود والزمان والسرد، تحرير ديفيد وورد ، تر : سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 1999 .

109- هيدجر مارتن ، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، مراجعة اسماعيل المصدق، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط1 ، 2012 .

110- وايت هايدن ، محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي ، تر: نايف الياسين، هيئة..للثقافة والآثار، ط1، المنامة2017.

111- ورنوك ميري ، الذاكرة في الفلسفة و الأدب ، تر : فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2007 .

ب - المراجع الأجنبية:

112 - Bhabha,Homi Nation and narration, 1ED, Routlege,1990 .

113- Bakhtine, Mikhail Esthétique et theorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, Préface de Michel Acouturier, ED : Gallimard 1978,.

114- Fatmi Imene, Les nuits de Strasbourg d'Assia Djebar : un pont vers l'autre ? ,Actes du colloque International ; Experience créative de Assia Djebar Laboratoire « analyse du discours Tizi-Ouzou.

115 - : Molino Jean, Qu'est ce que le roman historique ? Revue d'histoire littéraire de la France (mars-juin1975),.

116 -; Mortimer, Mildred de la révélation de soi a l'auto-comprehension :Assia Djebar L amour la fantasia et Nulle part dans la maison de mon pére, ,Actes du colloque International ; Experience créative de Assia Djebar Laboratoire « analyse du discours Tizi-Ouzou.

117- rabatel alain .pour une narratologie enonciative ou pour une analyse enociativedes phenomene narrative ;universite de lyon 1IUFM de lyon IGAR .UMR 5191.universite de lyon 2 GNRS.

ت- الرسائل الجامعية:

118- توفوتي شهرزاد ، أشكال الكرونوتوب في ثلاثية احلام مستغانمي، رسالة دكتوراه اشراف أ/د عبد القادر بوزيدة 2016 جامعة الجزائر.

119- شابو توفيق ، التشكيل الثقافي لصورة الآخر: رواية علي باي العباسي: مسيحي في مكة لرامون مايراتا، رسالة دكتوراه إشراف أ/د وحيد بن بوعزيز 2015-2016، جامعة الجزائر،.

120 -المناصير معاذ بشير عبد العزيز الخطاب النقدي في الرواية العربية الروايات الثلاثية الجامعة الأردنية رسالة دكتوراه 2009.

ت - المقالات الأكاديمية:

121-أعمال الملتقى الوطني : الرواية النسائية في الجزائر ، النشأة و أسئلة الكتابة ، إشراف نورة بعيو ، 28 / 29 ماي 2013 ، جامعة تيزي وزو .

122- إبراهيم عبد الله ، التمثيل السردي في روايات الكوني، علامات في النقد، ع32 مايو1999.

123- أم السعد حياة، تجليات محكي الذات و التاريخ في الرواية النسوية العربية في رواية " امرأة بدون ضريح " لآسيا جبار، ملتقى الرواية الأوّل ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة شعيب الدكالي، المغرب .

124- البستاني كارمن / الرواية النسوية الفرنسية، تر: محمد علي، مجلة الفكر المعاصر، ع34، 1988.

125- جمال أحمد ، الحداثة الممكنة في ثلاثية غرناطة لرضوى عاشور، حوليات آداب عين شمس، مجلد 40، أكتوبر-ديسمبر، مصر، 2012.

126- ريكور بول: الحياة بحثا عن السرد، تر:سعيد الغانمي، مجلة نزوى، ع:1997/10.

127- عبد اللطيف عماد ، تمثيلات السرديات الكبرى، دراسة في بلاغة الرواية العربية المعاصرة، المجلد 2016 ، العدد 10 ،ديسمبر 2016 ، جامعة الكوفة ، العراق.

128- هناوي، نادية رواية التاريخ: المثابات المصطلحية والمناحي التمثيلية، مجلة الرواية والتاريخ، بيروت، ط1، 2012 .

ث- المواقع الإلكترونية:

- www.tadwina.com

-www.modernegypt.bibalex.org

www.jstor.org/stable/40525204

-./www.m.marefa.org تاريخ الدخول 2021/06/02

: WWW.alquds.co.uk تاريخ الدخول: 2021/06/28.

https://www.katanovels.com

الفهرس

مُقدّمة	02
مدخـــل **خصوصية الكتابة النّسوية**	
1-المرأة والكتابة بين الكبح وصحوة الهامش.....	11
2-مراحل الكتابة النّسوية.....	12
3-تجليات الاختلاف السّردي.....	16
4-خطاب الوعي وسرد الذّات في خضم القضايا الاجتماعية.....	19
5-الذّاكرة والتّاريخ ومآلات صناعة الذّات.....	28
الفصل الأوَّل **أنطولوجيا المتخيّل التَّاريخي**	
1-كتابة التّاريخ بين التّوثيق والتّلفيق.....	37
2-الرّواية التّاريخية بيان سردي تخييلي يستحضر التّاريخ ويسائله.....	39
3-الرّواية التّاريخية العالمية والعربية.....	44
4-الرّواية التّاريخية ومميزاتها.....	49
5-السّرد التّاريخي ووقائع التّجربة الإنسانية.....	56
6-السّرد التّاريخي ذاكرة المستقبل.....	60
7-الهويّة السّردية: حضور الذّات في التّاريخ المتخيل.....	67
8-النّسق السّردي: بناء لسياق وعي الذّات الثّقافي.....	73
9-السّرد الذّاتي: من الذّاتية إلى الغيريّة.....	76
10-الذّاكرة تجديد لهوية الذّات.....	82
11-المقاربة التّداولية: تفعيل الهويّة السّرديّة وبناء المرجعية الذّاتية.....	86
الفصل الثّاني **مَحكي الذَّات: ترميم للذّاكرة، ونقد للواقع، ومجابهة للتَّاريخ**	
1-تجلّيات الذّاتية في الخطاب الرّوائي.....	92
2-صوت التّاريخ وصدى الذّات في النّصوصّ الرّوائية النّسوية.....	95
2-1-ذاتية محكي الزّنوجة في رواية "فستق عبيد".....	96

2-2-محكي الذّات وتكسير نمطية رؤية الذّات لتاريخها وواقعها في رواية "باب السّاحة".....	117
2-3-الاختلاف الثّقافي وترميم الذّات من خلال الآخر في رواية "خارطة الحب".....	132
2-4-محكي التّاريخ لرسم معالم الذّات في رواية "ثلاثية غرناطة".....	147
الفصل الثّالث **كرونوتوب الهوّية في مسارات مَحكي الذَّات والتَّاريخ**	
1-ظهور المصطلح ودلالته.....	164
2-الكرونوتوب مجسداً لمتخيّل محكي الذّات والتّاريخ في ثلاثية غرناطة.....	166
2-1-تشوّهات كرونوتوبية في زمن سقوط غرناطة.....	171
2-1-1-كرونوتوب الحمام.....	173
2-1-2-كرونوتوب الألفة والحنين.....	174
2-1-3-كرونوتوب التّحوّل.....	177
2-2-كرونوتوب الاغتراب في ظلّ السّياق السّوسيوثقافي في رواية "باب السّاحة".....	184
2-2-1-ملامح المكان زمن الانتفاضة.....	184
2-2-2-الهيمنة الذّكورية وصوت الذّات.....	187
2-2-3-دينامية الذّاكرة وحركية الزّمن.....	191
2-2-4-جدل المكان ومتغيرات الزّمن.....	192
2-2-5-أسئلة الذّات ومحاورتها للمكان.....	193
2-2-6-هويذة المكان وصدى المقاومة.....	199
2-3-كرونوتوب العبودية ونكران الذّات في رواية "فستق عبيد".....	200
2-3-1-السّياق الرحلي وشتات الذّات.....	201
2-3-2-الذّات بين وحدة المكان وتعدّد الأزمنة.....	204
2-3-3-نسيان الذّات ومقاومة الهويّة.....	206
2-3-4-عوالم النوستالجيا والبحث عن السّعادة الضّائعة.....	211
2-3-5-سلطة المكان وترحال الذّات.....	213
2-4-كرونوتوب الذّاكرة بحثا عن الذّات في رواية "خارطة الحب".....	217
2-4-1-الذّات وارتباطها بالماضي.....	217
2-4-2-سعادة الذّات في احتضانها للآخر.....	220
2-4-3-الماضي ملاذ لبهجة الذّات وإثباتها لحاضرها.....	225

2-4-4-استحضار الماضي ومساءلة التّاريخ.....	227
خاتمة.....	234
الملاحق.....	241
قائمة المصادر والمراجع.....	266
فهرس الموضوعات.....	282
ملخص الدّراسة.....	

ثبت المصطلحات

ثبث المصطلحات :

- أ -

الأبعاد الجمالية	les Distances Esthètique
الاختلاف الثقافي	Le Diffèrance Culturelle
الآخر	L’Autre
الأوطان المتخيلة	Les Patries Imaginaire
الأنا	Le moi

- ب -

البروباغندا	La Propagande
البنية السردية	La Structure Narrative

- ت -

التخييل	L’Imagination
التداولية	Pragmatique
تداعي الذاكرة	Association de mèmoire
التفكيك	Dèconstruction
التمثيل السردي	La Reprèsentation Narrative
التمركز حول الذات	Egocentrisme
التلفظ	Prononciation
التحبيك	Tricot
تعدد الأصوات	Polyphonie
التبئير	Focalization

التمثيل	Representation

- ث -

الثقافة	La Culture
الثقافة الأبوية	La Patriarcat

- ج -

الجندر	Le gender

- ح -

الحبكة	L’Intrigue
الحكاية	Le Rècit
الحنين	La Nostlgie
الحوار	Le Dialogue
الحوار الداخلي	Le Monologue

- خ -

الخصوصية السردية	La Spècificitè Narrative
الخصوصية الجندرية	
الخطاب	Le discours
الخطاب المباشر	Le Discours direct
الخطاب المنقول	Le discours rapportè
الخطاب النسوي	Le Discours fèminis

- د –

الديمومة	La permanence

- ذ -

الذات	Le Soi
الذاكرة	La Mèmoire
الذاكرة السردية	La Mèmoire Narrative

- ر -

الرؤية السردية	La Vision Narrative
الرواية التاريخية	Le roman historique
رؤية العالم	voir le monde

- ز –

الزمن	Le Temps
زاوية الرؤية	Ongle de vue
الزنوجة	Nègritude

- س -

السرد	La Narration
السردية	La Narrativitè
السردية التلفظية	La Narratologie enociative
السارد العليم	Le narrateur omniscient
السياق	Le Contexte

- ش -

الشخصية	personnage

- ص -

الصيغة	Le Mode
الصوت	La Voix

- ع -

العالم الهامش	Le Monde marginal

- غ -

الغيرية	Altèritè

-ف -

الفعل	Action

- ق -

القصة	L’histoire

- ك -

الكرونوتوب	Le chronotope

- م -

المركز	Le Centre
المصطلح	Le Terme
المنفى	L’Exile
المفارقة	Paradox
المنظور	Perspective
المهمش	Le marginalisè
المتلفظ	Le prononcè
الملفوظ	ènoncè

- ن -

النسق	Le Système
النص	LE Texte

- ه -

الهامش	La Marge
الهوية	L’identitè
الهوية السردية	L’identitè narrative
الهوية الشخصية	L’identitè personnelle
الهوية العينية	L’identitè bienveilante
الهيمنة	Hègèmonie
الهيمنة الذكورية	La domination masculin

- و -

وجهة النظر	Point de vue
الوظيفة التمثيلية	Fonction reprèsentative
الوظيفة التصويرية	Fonction picturale

The self has been present in many important fields such as psychology, sociology and philosophy. It has entered these fields in the same way it did with literary astronomy, where it became one of the important issues as it poses pivotal problems at the heart of contemporary narratives celebrating the ego discourse, as the writer aims to highlight his subjective traits and cast its shadows on His writings, which are primarily human experiences, increase in importance through narration, which is an important way to read, represent and analyze reality.

This endeavor is considered an effective contribution through contemporary writing in transferring literature and removing it from the circle of entertainment, enjoyment, education and singing of grandparents' heroism and glories, to a form of human expression when we follow paths that lead us to the depths of the self that reveal and reveal its hidden and integrated opinions with the events and course of reality.

Contemporary narratives pay great attention to the self, which is floundering amid worries that burdened Arab society, and this return to the self would not have spread had it not been placed in an open world that dissolved all the borders that separate the idiosyncrasies from each other, and the result was tragedies that led to the celebration of selves at the expense of other selves. Obliterated and marginalized, it had nothing but to revolt and revolt in order to recover what was lost and celebrate its peculiarities on which it rests in building the self through contemporary narratives that rely on the concerns of Arab society and its current culture because the self seeks to express its awareness and reveal its views through facts that re-represent it. This is only a premise on which to raise its issues.

Women are among the most involved in this field, and the best evidence of the novels witnessed by the literary scene in which female writers seek to prove themselves and restore effectiveness to their buried centrality, even if this is by digging them in forgotten historical pages that revitalize a memory witness to the events that women had It has a prominent role, just like the man, and it integrates all this into national issues that are inseparable from Arabism, religion and customs.

The contemporary feminist novel is witnessing many transformations, especially as women writers seek to drop themselves in their texts and merge them with issues that intersect with the concerns of reality and society, to hear their moans resulting from their confusion amidst crises resulting from political and cultural transformations deep in history, and thus this type of writing became a field for exploration. On the implicit aesthetic and cultural patterns that lead to revealing the hidden shadows of the self and its problems in light of historical issues raised in a literary critical way.

Going back to history, re-analyzing and interpreting it based on the women writers' selves and their points of view, and correcting it – if it is true to say – has become one of the most important issues that the contemporary Arab feminist novel gives great attention to, especially the historical events through which our present identity was established. This new type of writing has become It aims to drop the experiences and facts the author witnessed in his life, to become a narrator integrated into the story, with a presence and a voice that we can discern through the "I" pronoun, which refers us to a match that combines the writer and the personality, so the writer hears his opinion and point of view through the voices of the characters, expressing awareness The

author and his vision, assigning the tasks of pronouncing it to the characters, and this is what the writer adopts in most of her contemporary novels, as she has begun to mix her voice within multiple voices, thus expressing herself through the voice of her characters. Women's voices, whether present or coming from the depths of history, were condemned to silence.

In her contemporary writings, the woman has liberated her narratives from that artificial conflict between her and the man, and made her a platform for social criticism, and a call for change and reform. To search for this present or extended in that past.

The prominent role of women in raising issues that remain silent from a women's point of view, and this self-immersion is nothing but a search for an independent identity that liberates it from dependence, and restores its position in the shadow of history, striving to represent it through a special language vibrant with everything that makes it celebrate itself in deep discourses. , reflects her awareness of her situation and her role in society, so our research seeks to trace the thorny steps and paths taken by contemporary Arab women writers in order to prove themselves, whether explicitly or in a hidden way, and to link their manifestations with the issues of Arab society in the light of historical events, and to delve into the heart of the liberation revolutions in order to reveal about its secrets.

We cannot deny that the idea of the work is an extension of an article prepared by the supervisor, Prof. Hayat Umm Al-Saad, entitled "Representations of Self-Talking and History in the Arab Feminist Novel, the Intercourse of the Martyr and the Witness in the Novel "Woman Without a Shrine" by Asia Jabbar, to participate in the work of the first forum of the novel: Self-narration

and history in the Arab feminist novel, Chouaib Doukkali University, Morocco.This work was an outlet from which we drew a problem for our research related to the qualitative and quantitative leap in the Arab feminist novel and the change in the form of feminist writing because it is linked to deep issues that reflect the lived reality and wear it in many texts as a mantle History to read this reality through selves that yearn to free themselves from dependence and acquire an identity different from the stereotypical identity drawn in the memory of the individual, society and the reader alike.

In addition to the foregoing, the problem branched out into a number of questions that we tried to answer by diving into feminist fiction texts to search for that self embedded in texts that dealt with historical events:

What is the relationship between the narrative and the historical reality? What are the boundaries that led to the intertwining of both fiction and reality? Does everything we imagine narratively stem from the reality of tribal life? How have feminist issues been embodied in historical novels? Can the historical novel be considered a platform through which the self reveals its innermost potential? What is the relationship that the writer seeks to weave between self-narration and historical representation?

All these questions push us further to delve deeper into that relationship that binds the self to its history, based on basic problems that branch into concerns raised by blogs, and to answer them, it was necessary for us to set a plan according to which the research would be straightened, so it was detailed as follows:

An introductory introduction after the introduction and called it (theoretical framework for the specificity of feminist writing), in which we presented the most important stages that feminist writing has gone through, in addition to the most important issues that she addresses through her writings; That is, we sought in this entry to track the most important developments related to the development of feminist writing, so we relied on what was presented by: Hala Kamal, Abdullah Al-Ghadami and Howaida Saleh...

Let us then rely on a theoretical chapter, which deals with the issues of the imaginary and the real, entitled (The Ontology of the Historical Imaginary). She performs the process of projecting history with her imagination and presence through a narration in which we present her views; That is, the writer does not present history outside of herself, and from it, the historical imagination is not arbitrary, but is based on knowing history and returning it through a subjective viewpoint that fused with history, and since the subject adopted a presence followed by the presentation of history and its visions about it, thus becoming a narrative identity attributed to a narration. Information and giving personal views and impressions, and all of this fuses and merges according to a hierarchical relationship whose base is based on history, and the top of the pyramid is identity.

The narrative imaginary is the link that unites them, and in this station we relied on a number of references, the most important of which are:

(The content of the form) by Hayden White, (The Self as Another) by Paul Ricoeur, (The Historical Novel) by Georg Lukac, (The Aesthetics of Verbal Creativity) and (Dostoevsky's Poetics) by Mikhail Bakhtin.

Then, our research continues in two applied chapters, as we touched in the second chapter entitled (Self-narration: restoration of memory, criticism of reality and confronting history), to highlight feminist representations within historical narrative contexts, through which the various forms of hegemony and the struggles it faced, whether socially or politically, are reflected. , or culturally. Thus, it reflects itself through its relationship with the other, thus proving its self-existence within the altruistic existence, which is an effective element in self-discovery, formation and representation within the facts of history.

We also traced the paths of memory, which are the thread that the novelists followed in drawing the communicative path between the present self and the self throughout history; That is, relying on that link that combines the identity of the self, its memory, and its reality.

If we want to shorten this chapter, we summarize it in three main points derived from the study carried out by Gerard Genette in his analysis of the discourse of the tale, which are:

Time: When the self recalls previous events that occurred in history, then it touches the repercussions of memory through retrieval.

The voice: on which the writers depend in revealing the innermost parts of this self, and determining its position in the midst of the other.

Form: It is the way the self expresses its vision of this world in the midst of history after its representation.

All three elements included, together, aim to monitor the transition of this self from the real to the imaginary narrative, to be manifested through a narrative identity that was formed in the womb of the narration.

As for the third chapter, it was titled (Chronotop of Identity in the Paths of Self-narration and History), through which we tried to treat the mechanisms through which the self seeks its subjectivity based on historical references and backgrounds that it lives according to various imaginative experiences, temporally and spatially.

The approach followed was an inevitable result, necessitated by the research plan, as it was necessary for us to lean clearly on what was presented by the data of the deliberative approach, as we saw that it was the most appropriate to avoid superficial analysis, and we strived to delve into the folds of the text and its contents and search for the purposes that the text phrases hide, Especially if we consider that our research is based on investigation and excavation of experiences related to the self and history, represented narration through artistic experience and aesthetic experience, and that female writers made themselves verbal and active selves in their texts. A narrative that is closely related to the theory of action and saying, relying on a group of critics such as: Carbrad Urquini, Muhammad Al-Khabu, Abdel Fattah Al-Hajjari, Al-Amami, Alan Rabatal.

Our research works on Arab blogs stemming from different nationalities distributed between Jordan through the novel "Pistachio Obaid" by Samiha Khreis, Egypt through "The Map of Love" by Ahdaf Soueif, and the "Granada Trilogy" by the late Radwa Ashour and Palestine through the novel "Bab Al

Saha" by Sahar Khalifa We chose these blogs for several reasons, the most important of which are:

These novels deal with historical issues through which female writers returned to important and sensitive past events, which were an important factor in determining the fate of many individuals.

The novels did not neglect the personal aspect that the characters experience in the midst of these events, as they combined social issues such as diaspora and vanishing, and cultural issues such as customs, traditions, religion and language, as well as indications of rebellion and anger at those harsh historical conditions, and this is what made them rich novels in terms of values and visions. and viewpoints.

The novels have an aesthetic and cultural specificity that enabled women writers to have their resonance reflected in the critical arena, and they have a creative and artistic weight because their writings are filled with serious and deep issues that have reinforced the mechanisms of narrative writing.

Like all scientific research, we faced a number of obstacles and difficulties, including:

- The time factor necessitated us to complete this research very quickly, in addition to the crisis that the world witnessed recently, as the quarantine period was a conducive factor in using time in study, on the other hand, it was a factor that made it difficult for us to access valuable books that abound in our libraries on the one hand. On the other hand, or direct contact with our professors and benefit from their opinions and ideas, which play an important role in arousing and reviving our scientific curiosity.

In conclusion, I would like to extend my sincere thanks to the one who has the great credit for the completion of this research after God Almighty, the supervising professor Hayat Umm Al-Saad, who strives to guide us students to the right path. Thanks are also due to all the respected teachers of the Training Committee, each in his own name, for their earnest endeavor to enrich our ideas and their generous support in supporting us with important sources, references, tips and guidelines that aim to inform us of the prestigious scientific level, and thanks also to the discussion committee that bore the burden of reading the research and enriching it with their opinions and criticisms. the value .